

Art+ Cultura

ISSN 1516-8603

Revista de História, Cultura e Arte

V. 25 N. 46 JAN.-JUN. 2023

DOSSIÊ

*Passagens do livro:
história(s) transnacional(is)
dos trânsitos editoriais*



FAPEMIG

*Art*Cultura

Revista de História, Cultura e Arte



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
Google Académico
Latinindex;
LatinRev;
LivRe!
Miguilim;
REDIB
Sumários de Revistas Brasileiras
(sumarios.org)

Portais

Periódicos de Minas,
Portal de Periódicos UFU
Qualis Capes

Pede-se permuta
Pédese canje
On demande échange
We ask for exchange
Wir bitten um Austausch
Si richiedle lo scambio

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 38400-902 — 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	José Roberto Zan – Unicamp/SP
Artur Freitas – Unesp/PR	Maria Izilda Santos de Matos – PUC-SP/SP
Charles Monteiro – PUC-RS/RS	Tânia da Costa Garcia – Unesp-Franca/SP
Fábio Franzini – Unifesp/SP	Wolney Vianna Malafaia – Colégio Pedro II/RJ
Jean Luiz Neves Abreu – UFU/MG	

Projeto gráfico, editoração e capa

Eduardo Warpechowski sobre fotografia da Livraria Ler Devagar (Lisboa/Portugal), 2023, montagem (detalhe).

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad – UFF/RJ · Annateresa Fabris – USP/SP · Carlo Ginzburg – Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Christopher Dunn – Tulane University/EUA · David Treece – King's College London/Inglaterra · Durval Muniz de Albuquerque Júnior – UFRN/RN e UFPE/PE · Eduardo Moretín – USP/SP · Elías J. Palti – Universidad de Buenos Aires (UBA) e Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)/Argentina · 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 · Ivan Jablonka – Université Paris IV/França · 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 · Orna Messer Levin – Unicamp/SP · Paula Guerra – Universidade do Porto/Portugal · 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-Assis/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. 25, n. 46, jan.-jun. 2023. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.
ISSN: 2178-3845

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

CDU: 930(05)

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

Sumário

Apresentação	5
Dossiê – Passagens do livro: história(s) transnacional(is) dos trânsitos editoriais	
Organizadores: Fábio Franzini e Nuno Miguel Ribeiro de Medeiros	
Livro: objeto em trânsito	7
Uma viajante narrativa de viagem: o circuito de comunicação de <i>Haiti, ou República Negra</i> , de Spenser St. John	Tradução 9
<i>Jack Daniel Webb</i>	
Rotas de irradiação editorial: quadros da presença dos livros da Romano Torres nas geografias da língua portuguesa	26
<i>Nuno Medeiros</i>	
Na intimidade da casa-grande: os trânsitos editoriais de <i>Casa-grande & senzala</i> na correspondência de Gilberto Freyre (1933-1966)	41
<i>Fábio Franzini</i>	
Quatorze lições sobre <i>philosophia yogi e occultismo oriental</i> : um livro de ioga e seu trânsito editorial transnacional de Chicago a São Paulo (1903-1910)	62
<i>Bruno Guaraldo de Paula Silveira</i>	
Francesa e Duas Cidades: livros franceses e livrarias em São Paulo (1950-1960)	78
<i>Fabiana Marchetti e Hugo Quinta</i>	
O autor, o editor e a autopublicação: construção histórica das categorias e reflexões sobre a sua prática	100
<i>Paula Renata Moreira e Flávia Denise de Magalhães</i>	
A Esquina Editora: projeto comercial, projeto político e literatura (1978-1981)	118
<i>Ícaro Silva Jatobá</i>	
Polêmica – Espelho partido: Villa-Lobos visto sob prismas diversos	
Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês	138
<i>Paulo de Tarso Salles e Loque Arcanjo Junior</i>	
Interpretar, compreender, explicar: fundamentos de minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos	157
<i>Paulo Guérios</i>	



Além-Brasil

- Anacronismo conceptual: el pecado del historiador intelectual 180
Elías J. Palti

Ponto de vista

- Rita Lee, mulher-alienígena: trajetória de uma cantora,
compositora e *performer* de outro planeta 196
Renato Gonçalves Ferreira Filho

Artigos

- “Estudo, trabalho, fuzil” e rock em Cuba: a música dos Beatles no *Noticiero Icaic Latinoamericano* (1965-1972) 203
Glauber Brito Matos Lacerda e Mariana Martins Villaça

- Loucura e verossimilhança em *Drácula* (1897), de Bram Stoker 224
Cleber Vinicius do Amaral Felipe

- Os protestos de 2013 nos acordes do rock nacional 240
Rodrigo César Ribeiro Horta

- Games e a “ciência de Galton”: a eugenia no jogo eletrônico *Red Dead Redemption 2* 259
Leonardo Dallacqua de Carvalho

Notas de pesquisa

- Tradição e política na produção memorialística de Cyro dos Anjos 277
César Henrique de Queiroz Porto

Resenhas

- Entrando na dança: a valsa na história da música de entretenimento
no Rio de Janeiro oitocentista 287
Luiz Costa-Lima Neto

- Raio de luz: *Espelho musical do mundo*, de Henry Burnett 294
Fernando R. de Moraes Barros

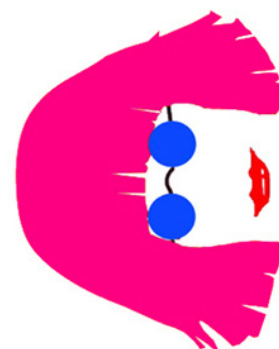
- Dos fragmentos ao mosaico: folclore, música popular latino-americana e
representações da identidade nacional nos meios de comunicação 298
Rodrigo Lauriano Soares

- Sonidos del fin del siglo XX chileno* 305
César Alborno

- Antelo: modos de ler 310
Jefferson Agostini Mello

- Referência das imagens 316

- Normas de publicação 318



Apresentação

Presentation

Por longos e aparentemente intermináveis 4 anos a fio, tentou-se, no Brasil, proibir o galo que insistia em cantar. Com doses mastodônticas de negacionismo científico, misturadas a outras tantas de terraplanismo e excrescências variadas, a extrema-direita, que se aboletou nas cúpulas do poder estatal, disparou mil ataques à inteligência e à cultura em geral, em meio a ações repressivas que visavam reprimir os impulsos em favor da democratização das relações políticas e sociais. A resistência a esse estado de coisas fez-se sentir, e a *ArtCultura* se associa às celebrações da vitória, mesmo que parcial, contra o obscurantismo institucionalizado. Nesse passo, coloca no ar a sua edição 46.

Como que numa atitude de regozijo que transborda nossas fronteiras, neste número ela acolhe colaborações de múltiplas procedências, que abarcam a Argentina, Chile, França, Inglaterra e Portugal, descontado o Brasil, evidentemente. Daqui contamos com contribuições de 3 regiões (ou 6 estados): Nordeste (Ceará e Maranhão), Sudeste (Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo) e Sul (Paraná).

Depois de vivermos sob o jugo de um governo em que se escarnecia da leitura, temos a satisfação de abrir a revista com o dossiê “Passagens do livro: história(s) transnacional(is) dos trânsitos editoriais”, organizado, em boa hora, por dois *experts* na matéria, os Profs. Drs. Fábio Franzini – da Universidade Federal de São Paulo e Universidade Federal Fluminense, membro do conselho editorial da *ArtCultura* – e Nuno Medeiros, da Universidade de Lisboa. Os artigos que nele figuram reativam tempos e espaços diversos, mixando experiências e um estoque de temas diversos que se espraiam sobretudo por terras das Américas e do continente europeu.

Na sequência, na seção Polêmica, Heitor Villa-Lobos, legenda da música produzida neste país, é refletido num espelho como que partido, encarado sob prismas diferenciados por três pesquisadores que demonstram como o debate acadêmico não deve se conter ante discordâncias e óticas distintas no tratamento de um mesmo assunto. Pelo contrário, sem prejuízo do respeito mútuo, ele pode emergir com toda clareza. E por aí caminha a *ArtCultura* 46. Faz uma parada em Além-Brasil, para receber a prometida e aguardada colaboração de um dos destacados integrantes do seu conselho consultivo, radicado na Argentina. Avança, ato contínuo, prestando uma homenagem à compositora, cantora e “outras mumunhas mais”, Rita Lee, que nos deixou, não sem antes mandar um aviso prévio.

Prosseguindo, nas seções Artigos e Notas de pesquisa, a diversidade temática é mais um atestado de que a *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* transita por esses campos como quem mistura, alegremente, águas de muitos potes. Por fim, essa coabitação de linguagens plurais é, uma vez mais,

a tônica de Resenhas, na qual se entrelaça mais de uma dimensão das artes, com ênfase especial posta na música popular.

O prato está servido. Quem quiser, que se atire a ele sem moderação.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

Livro: objeto em trânsito



The book: an object in transit

Muito se escreveu, muito se propôs e muito se fez no campo da história do livro desde que Robert Darnton publicou seu célebre ensaio “What is the history of books?” no número do verão de 1982 da revista *Daedalus*.¹ A interrogação do título, habilidosamente formulada para chamar a atenção para o despontar de “uma nova disciplina importante”, que adensava-se e alargava-se a ponto de então já parecer “uma exuberante floresta tropical” cujos exploradores mal conseguiam atravessar, há muito perdeu o sentido. Em larga medida graças ao trabalho do autor de *O Iluminismo como negócio* e de tantos outros nomes, tomar o produto livro, em suas múltiplas dimensões e conexões, como um objeto de análise tornou-se algo amplamente praticado mundo afora. Por historiadores, sim, e por sociólogos, antropólogos, teóricos da literatura e mesmo estudiosos de áreas bastante distintas entre si, da comunicação ao *design* gráfico, da tradução à economia.

Não por acaso, um quarto de século depois, o próprio Darnton viu-se instado a retomar o seu artigo para escrever outro, provocado tanto pela repercussão do modelo geral que propusera para estudar a história dos livros quanto pelos “avanços” – a palavra é dele – ocorridos na área. O resultado desse olhar retrospectivo, o texto memorialístico-analítico “‘O que é a história do livro?’ revisitado”, foi publicado também em *ArtCultura*, e a leitora e o leitor podem facilmente conferi-lo na íntegra voltando algumas edições²; a nós nos interessa destacar apenas aquilo que, ao fim e ao cabo, ele revela com clareza: para além de modelos e diagramas, as agendas e possibilidades de pesquisa sobre o livro são dinâmicas, fluidas, interconectadas, impuras até, e arriscamos sentenciar, inesgotáveis, inclusive em tempos de mudanças profundas nos suportes e nas práticas da cultura impressa e nos ritmos e nas formas da leitura. Em outras palavras, muito continua a se escrever, muito continua a se propor, muito continua a se fazer nesse domínio.

Tanto é assim que este dossiê aparece pouco depois de outro que podemos chamar de seu primo-irmão, o “História, livros & leituras”, organizado por Marcos Antonio de Menezes dois números atrás.³ Embora independentes e não planejados em conjunto, não há como negar os vários pontos de contato e os diálogos possíveis entre ambos – nem o pretendemos, muito pelo contrá-

¹ DARNTON, Robert. What is the history of books. *Daedalus*, v. 111, n. 3, Cambridge (Massachusetts), Summer 1982. Republicado em *O beijo de Lamourette: mídia, cultura, revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

² *Idem*, “What is the history of books?” revisited. *Modern Intellectual History*, v. 4, n. 3, Cambridge (UK), 2007. Tradução brasileira: “O que é a história do livro” revisitado. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, Uberlândia, jan.-jun. 2008.

³ Dossiê: História, livros & leitura. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 24, n. 44, Uberlândia, jan.-jun. 2022.

rio; nossa intenção primeira, contudo, é abordar um aspecto particular da história do livro que, sem ser propriamente novo, só começa a ser enfrentado de maneira sistemática e aprofundada por seus pesquisadores: os trânsitos editoriais em escala transnacional, como ressalta o nosso título. Atentos, portanto, aos sujeitos e às condições materiais e simbólicas que possibilitaram a circulação de autores e obras e suas recepções em distintos contextos histórico-sociais, os artigos que se seguem oferecem uma amostra muito rica e expressiva de passagens que envolveram diferentes livros, projetos e práticas editoriais, bem como seus respectivos mediadores.

Comentar cada um deles em poucas linhas talvez fosse o esperado desta apresentação. Julgamos melhor, porém, nada antecipar, deixando à leitora e ao leitor o prazer (e a expectativa) do encontro com o trabalho de pesquisadores e pesquisadoras de variadas origens e interesses e da aproximação, imersão e reflexão a respeito dos temas e questões tratados. A palavra que nos cabe preferimos usar para evocar um personagem bastante improvável aqui, o Padre Antônio Vieira, que no cada vez mais distante século XVII já notara que “o livro está juntamente em Roma, na Índia, e em Lisboa, e é o mesmo; e, sendo o mesmo para todos, uns percebem dele muito, outros pouco, outros nada, cada um conforme a sua capacidade”.⁴ Com um salto no tempo que somente a historiografia permite, desejamos que este dossiê torne mais evidente a articulação das parcelas, propostas e análises postas em diálogo – e em confronto – e consinta um entendimento inquietado e crítico, mas igualmente empírica, conceitual e tematicamente diversificado dos livros e de sua(s) história(s).

Fábio Franzini
Nuno Medeiros
Organizadores do dossiê

⁴ VIEIRA, Antônio *apud* HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?* Cotia-São Paulo: Ateliê e Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 12.

Uma viajante narrativa de viagem:
o circuito de comunicação de *Haiti*,
ou a República Negra, de Spenser St. John

Tradução



Capa do e-book *Hayti; or, The black republic* (1884), de Spenser St. John, 2012, fotografia (detalhe).

Jack Daniel Webb

Doutor em História pela University of Liverpool/Inglaterra. Professor de Modern British History na University of Manchester/Inglaterra. Autor, entre outros livros, de *Haiti in the British imagination: imperial worlds, 1847-1915*. Liverpool: Liverpool University Press, 2020. jack.webb@manchester.ac.uk

Uma viajante narrativa de viagem: o circuito de comunicação de *Haiti, ou a República Negra*, de Spenser St. John*

The travelling travel narrative: the communication circuit of Spenser St. John's Hayti, or, the Black Republic

Jack Daniel Webb

Tradução: Bianca Letícia de Almeida**

Revisão técnica da tradução: Fábio Franzini***

RESUMO

Este artigo examina a circulação e a recepção do livro *Haiti, ou a República Negra* (1884), de Spenser St. John, no mundo atlântico entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Seu propósito é mostrar como as ideias da obra “viajaram” e foram empregadas em contextos radicalmente diferentes, a começar daquele do próprio autor, ex-cônsul britânico no Haiti, chegando até à diluição de suas ideias principais em romances da época vitoriana. O rastreamento dos lugares e formas pelas quais o livro passou revela, assim, a comunidade de leitores e escritores que promoveu a interpretação e apropriação particulares de sua visão difamatória sobre a sociedade haitiana, bem como sua influência penetrante e duradoura não apenas sobre o público leitor, mas também sobre a administração colonial.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas de viagem; circuito atlântico de comunicação; Haiti.

ABSTRACT

This article examines the circulation and reception of Spenser St. John's book *Haiti, or the Black Republic* (1884) in the Atlantic world between the end of the Nineteenth century and the first decades of the Twentieth. Its purpose is to show how the ideas of this book “travelled” and were employed in radically different contexts, starting from that of the author himself, a former British consul in Haiti, to the dilution of his main ideas in some novels of the Victorian era. Tracing the places and forms through which the book passed thus reveals the community of readers and writers that promoted the particular interpretation and appropriation of its defamatory vision of Haitian society, as well as its penetrating and lasting influence not only on the readers but also on the colonial administration.

KEYWORDS: travelling narratives; Atlantic-wide communication circuit; Haiti.

* Artigo publicado originalmente, sob o título “The travelling travel narrative: the communication circuit of Spenser St. John's Hayti, or, the Black Republic”, em *Book History*, v. 20, 2017, Baltimore, p. 258-273. Reproduzido com a permissão do autor e a autorização dos editores, a quem a editoria de *ArtCultura* e os organizadores deste dossiê agradecem.

** Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). bia.almeida695@gmail.com

*** Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando em História na Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História e do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Bolsista PDS da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj). Autor, entre outros livros, de *À sombra das palmeiras*: a Coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010. ffranzini@unifesp.br

Apresentação – Jack Daniel Webb

É com muita alegria que os organizadores deste dossiê apresentam Jack Daniel Webb ao público brasileiro e, por extensão, de língua portuguesa. Historiador formado pela University of Liverpool, Webb foi pesquisador na Newcastle University e no Institute of Latin American Studies da University of London antes de chegar à University of Manchester, onde desde 2021 é *lecturer* em História Britânica Moderna. Especialista nas relações anglo-caribenhas nos séculos XIX e XX, suas pesquisas voltam-se tanto aos intercâmbios intelectuais, políticos e diplomáticos entre o Império Britânico e o Haiti na época vitoriana quanto, mais recentemente, à presença caribenha na Grã-Bretanha na segunda metade do século XX.

Em ambas as frentes, um dos pontos de apoio fundamentais da sua produção é a atenção à circulação e à apropriação de ideias, sejam políticas, sejam pretensa ou efetivamente científicas, no chamado espaço atlântico. Essa atenção faz com que os produtos da cultura impressa estejam entre suas fontes principais, cuja análise acaba por demonstrar um pulsante e significativo trânsito editorial de livros, periódicos e outras publicações entre as duas margens do oceano, particularmente no hemisfério norte. Lidos, comentados, apropriados e ressignificados em diferentes tempos e espaços, tais produtos, como mostram seus trabalhos, contribuíram de modo decisivo para a construção de imagens e representações que marcaram, e ainda não deixaram de marcar, o cenário colonial e pós-colonial construído a partir de Londres.

O artigo que se segue é exemplo perfeito disso. Originalmente publicado em *Book History* – talvez o mais importante periódico internacional da área de estudos da história do livro, da edição e da leitura –, ele aborda um livro específico, *Haiti, ou a República Negra*, do diplomata britânico Spenser St. John, que, publicado em 1884, viajou por múltiplos circuitos letrados e influenciou profunda e, sobretudo, negativamente a visão do Império sobre a sociedade haitiana, com ecos perceptíveis até muito pouco tempo atrás. Não por acaso, este texto também é peça central de seu livro *Haiti in the British imagination: imperial worlds, 1847-1915*, lançado pela Liverpool University Press em 2020, no qual procura evidenciar a complexa relação entre metrópole e colônia atento mais a trocas e reelaborações culturais que a uma simplista oposição entre dominação e resistência.

Ao traduzi-lo e publicá-lo, *ArtCultura* brinda as estudiosas e os estudiosos do livro com um texto bastante original, que, além de ser apreciado pelo que informa, pode ainda servir de inspiração para pesquisas semelhantes sobre o trânsito de livros em “nosso” próprio espaço intelectual transatlântico. Sem sermos por demais pretensiosos, é o que esperamos, assim como esperamos que outros escritos de Jack Webb, que por estes anos lançou como coorganizador as obras *Memory, migration and (de)colonisation in the Caribbean* (University of London Press, 2020) e *The Bloomsbury Handbook of postcolonial print cultures* (Bloomsbury, 2023), também venham a aparecer em português. Boa leitura!

Fábio Franzini e Nuno Medeiros



Em 1884, o ex-cônsul britânico no Haiti, Spenser St. John, publicou *Haiti, ou a República Negra*.¹ O livro pretendia ser uma exposição da presença quase onipotente do “*vaudou*”, ou vodu, no Haiti. Como Helen Tiffin sugeriu, St. John enquadrava sua análise do vodu no tropo da decadência.² Para ele, o vodu estimulou os escravizados na Revolução Haitiana, o impediu de estender sua influência sobre o governo, era secreto e inacessível, resultava em assassinato de crianças e canibalismo, prejudicava o comércio e a população. A influência da obra de St. John foi profunda e de grande alcance. De acordo com J. Michael Dash, ela definiu o Haiti para os leitores do outro lado do Atlântico: “ainda recentemente, em 2010, o terremoto de magnitude 7 que destruiu grande parte da capital foi creditado a um suposto ‘pacto com o diabo’ feito pelo país por conta do vodu”.³

St. John não foi, de forma alguma, o único a difamar o Haiti. Marlene Daut mostrou recentemente, em um estudo impressionante e abrangente sobre a circulação dos tropos relacionados ao Haiti no mundo atlântico, que os eventos da Revolução Haitiana (1791-1804) “foram incessantemente narrados de uma maneira particularmente ‘racializada’” ao longo do século XIX.⁴ As percepções racializadas anteriores, contudo, tinham nuances e complicações, como notaram David Geggus (1985) e Julia Gaffield (2015).⁵ Gaffield deixa claro os laços políticos multifacetados entre os governos britânico e haitiano nesse período, que envolviam vários tipos de reconhecimento. A mudança para a ênfase no vodu encontrada em *Haiti, ou a República Negra* marcou uma alteração nas estratégias de difamação, bem de acordo com o contexto histórico no qual ela foi elaborada. Kate Ramsey mostra que concepções sobre o vodu haitiano surgiram com a ascensão de um “discurso racial” particular, nas décadas de 1850 e 60.⁶ Na Grã-Bretanha, a prática começou a ser citada pela imprensa em 1850, relacionando-a ao imperador do Haiti, Faústino I.⁷ A obra de St. John sustentou a mudança de discurso ao consolidar e disseminar a imagem do Haiti em uma condição de decadência condicionada pelo vodu.

Ao examinar a recepção de *Haiti* no mundo atlântico, pude mostrar como as ideias da obra “viajaram” e foram empregadas em contextos radical-

¹ *Vaudoux* é a grafia da palavra usada por St. John. Alasdair Pettinger notou o significado dessa grafia para os observadores “ocidentais”, argumentando que ela revelava uma noção de fetichismo e bruxaria, em sentido oposto às práticas da religião vodu. Eu usarei o termo vodu para enfatizar que ele é de fato uma religião.

² TIFFIN, Helen. Among head-hunters and cannibals: Spenser St. John in Borneo and Haiti. *Kunapipi*, v. 23, n. 2, 2001.

³ DASH, J. Michael. The trial that gave Vodou a bad name. Disponível em <<http://www.smithsonianmag.com/history/the-trial-that-gave-vodou-a-bad-name-83801276/?no-ist>>. Acesso em 1 out. 2015.

⁴ DAUT, Marlene L. *Tropics of Haiti: race and the literary history of the Haitian Revolution in the Atlantic world, 1789-1865*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015, p. 3.

⁵ Ver GEGGUS, David. Haiti and the abolitionists: opinion, propaganda and international politics in Britain and France, 1804-1838. In: RICHARDSON, David (org.). *Abolition and its aftermath: the historical context, 1790-1916*. London: Frank Cass, 1985, e GAFFIELD, Julia. *Haitian connections in the Atlantic world: recognition after Revolution*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015.

⁶ RAMSEY, Kate. *The spirits and the law: Vodou and power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 80.

⁷ Ver Hayti. *Morning Chronicle*, 15 abr. 1850, p. 6.

mente diferentes. A tese de St. John sobre o Haiti foi utilizada para justificar o imperialismo britânico na África e a falta de emancipação no Caribe. Também foi usado para promover ficções que, em um ciclo de reações, alteraram a tese de St. John para atender a públicos diversos. Essas audiências não apenas interpretaram e implantaram as ideias de St. John sobre o Haiti, mas também inspiraram a segunda edição de *Haiti, ou a República Negra* (1889). O rastreamento dos lugares por onde o livro “viajou” revela, assim, as redes mais amplas e múltiplas às quais o autor pertencia e nas quais suas ideias sobre o Haiti circularam e foram interpretadas e reinterpretadas pelo Atlântico, particularmente na Grã-Bretanha no final do século XIX. As estratégias de difamação em *Haiti* não existiam isoladamente: elas estavam ligadas a uma comunidade atlântica de leitores e escritores.

Em seu ensaio de 1984 sobre a teoria da viagem, Edward Said escreveu que, “assim como pessoas e correntes da crítica, ideias e teorias viajam – de pessoa a pessoa, de contexto a contexto, de uma época para outra”.⁸ Nessa viagem, continua Said, o poder da ideia enfraquece – ou é “diluído”, para usar o termo de Charles Fordsick (2001) –, pois ela se dissocia da situação histórica e política original em que foi concebida.⁹ No entanto, ao revisitar a questão uma década depois, Said constatou que uma ideia pode se fortalecer, dependendo da realidade para a qual ela transita. De fato, as ideias em *Haiti* viajaram para vários contextos, assim como diversos grupos de leitores mobilizaram e reelaboraram sua tese, a qual foi reforçada ou diluída de acordo com as circunstâncias em que foi acionada. O livro de St. John, como qualquer outro, percorreu o caminho que Robert Darnton chamou de “circuito de comunicação”, que “vai do autor ao editor [...], ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor e chega ao leitor. O leitor encerra o circuito, porque ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de composição. Os próprios autores são leitores”.¹⁰

O tratado de St. John sobre o Haiti foi condicionado pelo contexto em que foi produzido. Uma análise dos paratextos do livro revela que o autor inicialmente concebeu sua obra em diálogo com a expansão do imperialismo britânico na África. Este artigo inicia-se com a avaliação das formas de referência de St. John a africanistas e antropólogos. Em seguida, rastreia a viagem de *Haiti, ou a República Negra*, explorando primeiramente a recepção do livro por diversos públicos para depois analisar como ele foi utilizado nos debates sobre a governança colonial no Caribe. As interpretações sobre a obra foram estrategicamente incorporadas à sua segunda edição, indicando a rede mais ampla envolvida na formulação de posturas vitorianas tardias sobre o Haiti. Finalmente, o texto analisa uma recepção mais sutil, mas significativa, de *Haiti* ao examinar *Mahme Nousie* (1891), de Manville Fenn, e *A daughter of the tropics* (1887), de Florence Marryat, dois romances que aparentemente tomaram de St. John o tropo da decadência haitiana para elaborar suas próprias considerações

⁸ SAID, Edward. *The world, the text and the critic*. London: Vintage, 1991, p. 226.

⁹ Cf. *idem, ibidem*, e FORDSICK, Charles. Travelling concepts: postcolonial approaches to exoticism. *Paragraph*, v. 24, n. 3, 2001.

¹⁰ DARNTON, Robert. What is the History of Books? *Daedalus*, v. 111, n. 3, 1982, p. 66.



sobre a condição do império.¹¹ O rastreamento da tese de St. John por esses diversos contextos revela que as ideias sobre o Haiti se desenvolveram em meio a várias preocupações e debates. A influência penetrante e duradoura de *Haiti* envolveu amplas redes de administração colonial e públicos leitores que estavam mais preocupados com a situação do imperialismo do que propriamente com o Haiti.

Em sua análise, St. John deixava claro a origem africana do vodú: “os negros trazidos da costa oeste da África naturalmente trouxeram consigo sua religião, e o culto à serpente era uma de suas características mais marcantes”.¹² Para sustentar tal afirmação, ele remetia ao trabalho de vários africanistas, incluindo o cofundador da Sociedade de Antropologia de Londres, Richard Burton.¹³ Como prova do canibalismo entre os africanos, St. John citava um trabalho de Thomas Hutchinson publicado em *Transactions of the Ethnological Society*.¹⁴ Ou seja, St. John privilegiou os relatos sobre o “povo africano” feitos por antropólogos em detrimento de fontes haitianas, apesar de sua afirmação de que “tudo o que relatei foi baseado em evidências coletadas no Haiti, em documentos oficiais haitianos e de funcionários confiáveis do governo haitiano, de meus colegas estrangeiros e de respeitáveis residentes – mas principalmente das fontes haitianas”.¹⁵ Mas ele se valeu dessas fontes apenas para descredibilizá-las. Ao final de sua introdução, apenas cinco páginas depois de exaltar a importância do material local, ele ridicularizou um artigo escrito por um funcionário público que, segundo ele, estava ligado ao vodú. De fato, ele explicou em sua nota de rodapé que “desde o reinado do [imperador] Soulouque, autores profissionais eram pagos pelo governo haitiano para divulgar relatos fantasiosos sobre a civilização e o progresso do Haiti”.¹⁶ Como um leitor que virou escritor, St. John tomou cuidado para que as informações em seu trabalho pudessem se inserir nos discursos europeus sobre a política colonial na África.

Ao descrever o Haiti, St. John pôde controlar quais fontes seriam mobilizadas, bem como a ênfase dada a cada uma, graças à sua posição privilegiada de viajante. Como afirma James Clifford, o viajante que escrevia para um público europeu regulava o “externo” para os “internos”.¹⁷ O viajante podia manipular as informações sobre o lugar que apresentava para seus leitores, definindo assim aquele local para o público. Com sua abordagem supostamente “científica”, St. John atribuiu a si próprio uma posição privilegiada para expor “verdades” sobre o Haiti. Estabelecida sua autoridade, poucas fontes

¹¹ Duas outras ficções sobre o Haiti escritas nessa época são as de FRANCILLON, Robert Edward. *Ropes of sand*. London: Chatto & Windus, 1893, e de HENTY, G. A. *A roving commission; or, through the black insurrection of Hayti*. London: Blackie and Son, 1900. Henty parece ter se inspirado em outras obras sobre o Haiti, como *An historical account of the black empire of Hayti* (1805), de Marcus Rainsford.

¹² ST. JOHN, Spenser. *Hayti; or, the Black Republic*. 1ª ed. London: Smith, Elder & Co., 1884, p. 229.

¹³ Ver *idem, ibidem*, p. 185 e 216.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 223. A citação é de Thomas Hutchinson, em *On the social and domestic traits of the African tribe: with a glance at their superstition, cannibalism...* *Transactions of the Ethnological Society*, n. 1, 1861.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. IX. A maioria das fontes haitianas citadas por St. John são da imprensa local, como a publicação *Le Vérité and Le Peuple*.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. XIV.

¹⁷ CLIFFORD, James. Travelling cultures. In: GROSSBERG, Lawrence et al. (org.). *Cultural studies*. New York: Routledge, 1992, p. 107.

primárias foram necessárias para validar aos seus leitores o retrato do Haiti como decadente e canibalístico.

A tal pretensão da “verdade” certamente dirigia-se à sua rede de “cientistas” e administradores coloniais, mas também impulsionou as vendas de *Haiti* para um público internacional de leitores bem informados. Dessa forma, as ideias de St. John sobre o Haiti foram recebidas e interpretadas em contextos variados. Fundamental para a difusão de *Haiti* pelo Atlântico foi a reconhecida editora Smith, Elder & Co., que detinha um catálogo minuciosamente escolhido. Como escreveu Bill Bell, “a lista de nomes associados à empresa naquela época – Arnold, Trollope, Thackeray, Gaskell, Charles Reade, Wilkie Collins, as irmãs Brontë, o casal Browning – está relacionada às maiores figuras da literatura vitoriana”.¹⁸ George Smith expandiu o negócio e tinha como consultor literário James Payn, que estava menos interessado na qualidade das obras do que nas vendas. A respeito dele, Smith disse que “a literatura era o seu negócio, exatamente como as ações são o negócio do corretor da bolsa e chás e açúcares são o negócio do comerciante”.¹⁹ Pois a editora publicou no *Times* dois anúncios para divulgar a primeira edição, um para a segunda e mais dois nos anos seguintes às vésperas do Natal.²⁰ Garantiu, ainda, uma extensa resenha no jornal *Pall Mall Gazette*, que também editava.²¹

Haiti teve sucesso tanto nacional quanto internacionalmente, esgotando sua primeira edição de 1.250 exemplares.²² Mais 1.000 cópias foram impressas para a segunda edição, em 1889.²³ A tiragem relativamente alta da segunda edição pode sugerir um otimismo por parte dos editores em relação à recepção da primeira²⁴, embora as vendas estivessem dentro da média em comparação às outras obras de não ficção publicadas pela empresa.

A Scribner & Welford, de Nova York, foi a responsável por trazer o livro para o mercado americano. Em 1886, uma tradução francesa foi encomendada e 1.800 exemplares cruzaram o Canal da Mancha, alguns dos quais foram parar no Haiti.²⁵ Apesar da história colonial da França, parece ter havido poucas publicações francesas sobre o Haiti na época.²⁶ No prefácio dessa versão, o editor repetiu o tratado de St. John sobre a decadência haitiana, mas adaptado para o interesse nacionalista francês: “Nossos vizinhos do outro lado do canal não concebem questões de política, colonização e religião essencialmente da mesma maneira que nós. [...] Não acreditamos que isso seja razão suficiente para não apresentar ao público francês uma obra que retrata o

¹⁸ BELL, Bill. Smith, George Murray (1824–1901). DNB.

¹⁹ Apud NESTA, Frederick. *The commerce of literature: George Gissing and late Victorian publishing, 1880–1903*. Tese de doutorado, University of Wales, 2007, p. 36.

²⁰ Anúncios classificados. *Times*, 22 out. 1884, p. 12; 24 out. 1884, p. 10; 5 nov. 1884, p. 12; 12 mar. 1889, p. 12; 8 dec. 1890, p. 7; 17 dez. 1895, p. 12.

²¹ Black Republic. *Pall Mall Gazette*, 13 dez. 1884, p. 4.

²² Smith, Elder & Co. Business ledgers, National Library of Scotland, manuscrito 3219, p. 339 e 340.

²³ *Idem*, manuscrito 43223, p. 445.

²⁴ *Idem*, manuscrito 43219, p. 339 e 340.

²⁵ Sobre a tradução francesa, ver manuscrito 43148, National Library of Scotland, e ST. JOHN, Spenser. *Haiti ou la république noire*. Paris: Librairie Plon, 1886.

²⁶ Um trabalho anterior notável que influenciou vários escritores britânicos, incluindo St. John, foi o de D’ALAU, Gustave [Maxime Rayband]. *L’Empereur Soulouque et son empire*. Paris: Michel Lévy Frères, 1852.

triste estado em que nossa ex-colônia, outrora opulenta e próspera, se encontra”.²⁷

Por atravessar fronteiras nacionais, *Haiti* foi inevitavelmente recebido de diversas maneiras. Como sugeriu o editor francês, o livro proporcionou ao seu público uma oportunidade de compreender os infelizes resultados da falta do domínio francês em sua ex-colônia e se entregar à nostalgia imperial. Embora biografias de Toussaint Louverture fossem comuns na França nesse período, havia muito poucos livros sobre a história mais ampla do Haiti, e mesmo as obras que tratavam de Louverture pareciam fazê-lo com alguma relutância. Como disse um autor francês, a prisão de Louverture pelas forças francesas “continuará sendo em certos aspectos para nós, franceses, um momento doloroso”.²⁸ Na verdade, a falta de publicações francesas sobre o Haiti pode refletir a relutância em acessar uma memória dolorosa do “fracasso” colonial, ao passo que os leitores franceses do livro de St. John puderam se reconfortar ao saber que os haitianos estavam realmente piores sem o domínio da França.

Na Grã-Bretanha, o trabalho recebeu um retorno extremamente positivo da imprensa. O que mais impressionou os críticos foram as credenciais de St. John. *The Graphic*, um concorrente do *Illustrated London News*, escreveu que o “autor foi Ministro Residente de Sua Majestade e Cônsul Geral no Haiti por um longo período, tendo oportunidades excepcionalmente boas para observação”.²⁹ *John Bull*, um jornal cujo lema era “por Deus, o Rei e o Povo”, concordou, comentando que St. John “é qualificado por uma experiência pessoal de mais de vinte anos para formar uma opinião sobre a deterioração do país ao qual se refere”.³⁰ St. John citara cientistas para reforçar sua própria autoridade, e as resenhas respondiam àquilo que desejara. Elas estavam invariavelmente interessadas no que ele tinha a dizer sobre vodu e canibalismo.³¹ *John Bull* escreveu: “Seu capítulo mais marcante é aquele que trata da adoração do *vaudoux* e canibalismo, e, embora ele afirme ter pintado este assunto com cores menos sombrias [...], certamente é o suficiente para fazer o cabelo do leitor comum ficar em pé”.³² As referências “científicas” mobilizadas por St. John permitiram que ele apresentasse os elementos mais sensacionalistas de *Haiti* como “verdadeiros”. Embora ele não tenha observado nenhum ato de canibalismo (a despeito de suas “oportunidades excepcionalmente boas”), sua autoridade foi transportada ao contexto norte-americano. Em uma entrevista para o *Bismarck Daily Tribune*, apenas uma pergunta lhe foi feita: “o vuduísmo ainda prevalece no Haiti hoje?” Sua resposta foi tipicamente autoritária: “Sim. [...] Conheci um homem que sacrificou a própria sobrinha e comeu a sopa

²⁷ Introdução do editor. In: ST. JOHN, Spencer. *Haiti ou la République Noire*, op. cit. Texto original: “Nos voisins d’outre-Manche et nous ne saurions juger absolument de la même façon des faits de politique, de colonisation et de religion... Nous n’avons pas cru, bien au contraire, que ce fût une raison suffisante pour ne pas soumettre au public français un ouvrage qui dépeint si bien le triste état où se trouve réduite notre ancienne colonie, jadis opulente et prospère”.

²⁸ LE GORGEU, Georges François apud DAUT, Marlene L. *Tropics of Haiti*, op. cit., p. 353.

²⁹ The Reader. *Graphic*, 1 nov. 1884.

³⁰ Review. *John Bull*, 24 jan. 1885, p. 61.

³¹ Isso se baseia em uma pesquisa no banco de dados do *Times* e da British Library Newspaper. Os jornais desta base de dados que fizeram resenhas de *Haiti* foram, além dos já mencionados, o *Morning Post*, 8 out. 1884, p. 2; *Newcastle Weekly Courant*, 31 out. 1884; *Daily News*, 10 nov. 1884; *Pall Mall Gazette*, 13 dez. 1884, e *Standard*, 3 jun. 1889, p. 2.

³² Review. *John Bull*, op. cit.

feita com a cabeça e os ossos dela”.³³ Mesmo na Dakota do Norte, a ideia de um notavelmente decadente Haiti consolidava-se como “verdade”.

A recém-adquirida autoridade de St. John sobre o Haiti permitiu que certos leitores, como o historiador J. A. Froude, utilizassem seu trabalho como testemunho nos debates sobre a capacidade de autogoverno da população caribenha. Essa disputa foi particularmente relevante, pois, no mesmo ano em que *Haiti* foi publicado, o direito ao voto no Caribe “britânico” foi estendido para incluir uma pequena parcela da população negra. Matthew J. Smith observa que “a Coroa foi extremamente cuidadosa para evitar a ampliação do direito de voto a um grande número de pessoas, que ainda consideravam incapazes para governar a si mesmos”, e apenas 1,3% da população podia votar.³⁴ Esta foi uma medida polêmica, pois insinuava uma ameaça ao domínio colonial britânico. Depois de viajar pelo Caribe com uma cópia de St. John em mãos, Froude publicou seu altamente influente livro *The English in the West Indies* (1888).³⁵ “Administração inglesa pura e simples [...] ou cair eventualmente em uma situação como a do Haiti, onde eles comem bebês e nenhum homem branco pode possuir um metro de terra”.³⁶ Para Froude, a história haitiana narrada por St. John mostrou conclusivamente que qualquer transferência de poder para a população negra no Caribe resultaria em decadência e ruína.

Froude visitou o Haiti por apenas algumas horas durante sua viagem e, apesar de procurar, não encontrou nenhuma mostra de canibalismo. Mas ele acata totalmente o relato de St. John: “Eu não poderia esperar que em uma visita rápida pudesse ver a verdade mais profundamente do que viu Sir Spenser St John”.³⁷ Embora Froude tenha questionado outros habitantes do Caribe sobre o assunto, suas perguntas estavam pré-condicionadas por *Haiti, ou a República Negra*. Seus entrevistados não precisavam dar qualquer confirmação verbal para que Froude ficasse satisfeito. Por exemplo, ao perguntar ao presidente da Suprema Corte de Barbados sobre a existência do canibalismo, “a desconfiança e a hesitação contínua de Sua Graça em oferecer uma opinião confirmaram minha própria opinião”.³⁸ Enquanto esteve no Haiti, a ameaça de canibalismo parecia cercá-lo, vindo a ficar cara a cara com “uma grande mulata de aparência ameaçadora, capaz de devorar inúmeros bebês temperados”.³⁹

O tratado de Froude não passou despercebido no Caribe. O linguista e funcionário colonial trinitário J. J. Thomas rapidamente enviou uma resposta em *Froudacity: West Indian fables by James Anthony Froude* (1889).⁴⁰ Com ironia, ele escreveu que a emancipação resultaria no “massacre de nossos compatrio-

³³ Hayti, voodooism and cannibalism. *Bismarck Daily Tribune*, 30 mar. 1886. Para outras resenhas da imprensa norte-americana, ver Volcanic Hayti. *Atchison Daily Globe*, 24 jun. 1889; Our cannibal neighbors. *St. Louis Globe-Democrat*, 22 jun. 1885, p. 6; The Black Republic. *St. Louis Globe-Democrat*, 26 mar. 1885, p. 4; The Black Republic. *Boston Daily Advertiser*, 23 mar. 1885, p. 2, e The Black Republic. *St. Louis Globe-Democrat*, 5 nov. 1884, p. 9.

³⁴ SMITH, Matthew J. *Liberty, Fraternity, Exile*, p. 188.

³⁵ FROUDE, James Anthony. *The English in the West Indies; or, the bow of Ulysses*. London: Longmans Green & Co., 1888.

³⁶ *Idem, ibidem*, p.49.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 127 e 128.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 100.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 165.

⁴⁰ THOMAS, J. J. *Froudacity: West Indian fables by James Anthony Froude*. Hamburg: Tredition, 2006.



tas nas Índias Ocidentais, por conta de sua raça, cor de pele e esclarecimento [...]. Os negros [...] se tornariam foliões, como sumos sacerdotes e devotos em orgias de adoração ao diabo [e] canibalismo”.⁴¹ Mas Thomas não contestou diretamente a representação do Haiti feita em *Haiti, ou a República Negra*, cuja ausência é notável em *Froudacity*. O Haiti, para Thomas, não era um exemplo apropriado de autogoverno negro: ele enfatizou que a Libéria oferecia uma ilustração melhor. Isso sugere que Thomas estava ciente de que desafiar St. John e sua representação do Haiti prejudicaria sua defesa da emancipação perante os leitores. *Froudacity* empregou, como Faith Smith mostra em *Creole recitations*, uma estratégia que envolvia não tanto defender o Caribe em face do colonialismo britânico, mas destacar que “o discurso imperialista [...] não é fiel aos melhores ideais do pensamento inglês”.⁴² Estrategicamente, Thomas evitou uma discussão sobre a definição do Haiti em qualquer sentido, argumentando que o país era irrelevante para os debates a respeito da condição do império. Foi uma estratégia que pareceu ter algum sucesso, pois, como o *Graphic* claramente apontou em sua crítica a *Froudacity*, “o Haiti não é de forma alguma o precedente”.⁴³ Thomas, portanto, questionou o uso que Froude fez do Haiti nessa controvérsia, mas não o problema mais fundamental, a autoridade de St. John para definir o país.

As únicas objeções explícitas a *Haiti* parecem ter vindo dos próprios haitianos. O jornal *Moniteur Officiel* negou as acusações de canibalismo e lamentou que St. John tivesse espalhado boatos sobre o Haiti “numa curiosa linguagem de ódio”.⁴⁴ O diplomata e acadêmico haitiano Anténor Firmin pareceu igualmente desapontado com a tese de St. John. Em *The equality of the human races* (1885), um trabalho intelectualmente minucioso que se abre com uma crítica sobre a teoria da antropologia, Firmin esboçou o Haiti como um exemplo da similaridade inerente entre “raças”.⁴⁵ Na paráfrase de Camisha Russell sobre o argumento de Firmin, “se historicamente houvesse igualdade de oportunidades, haveria igualdade de raças”.⁴⁶ Depois de destacar um exemplo de canibalismo europeu para demonstrar que a prática não era exclusiva ao Haiti, Firmin, em uma nota de rodapé que é sua única referência a St. John, escreve: “Nós nos perguntamos se Spencer Saint-John [*sic*], um inglês da cabeça aos pés, realmente pensou sobre isso antes de atirar pedras naqueles que ele rotula de inferiores ao enfatizar um caso específico, e raro, de canibalismo praticado por haitianos”.⁴⁷

Tanto a admissão de Firmin de que o canibalismo realmente ocorreu quanto seu envolvimento limitado com St. John podem ser vistos como movimentos estratégicos. Firmin, que viajou do Haiti para a França como diplomata e associou-se à Sociedade de Antropologia de Paris, buscava o apoio de

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁴² SMITH, Faith. *Creole recitations: John Jacob Thomas and colonial formation in the late nineteenth-century Caribbean*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2002, p. 86.

⁴³ The Reader. *Graphic*, 12 out. 1889.

⁴⁴ ST. JOHN, Spenser. *Hayti, or, the Black Republic*. 2. ed. London: Smith, Elder & Co., 1889, p. 253.

⁴⁵ FIRMIN, Anténor. *The equality of the human races: positivist anthropology*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002.

⁴⁶ RUSSELL, Camisha. Positivism and progress in Firmin’s equality of the human races. *Journal of Pan African Studies*, v. 7, n. 2, 2014, p. 52.

⁴⁷ FIRMIN, Anténor, *op. cit.*, p. 352.

leitores franceses e haitianos. No Haiti, atos de canibalismo tidos como ligados ao vodu foram combatidos pela elite do país, sob pressão de potências estrangeiras. Esse grupo, que exaltava o liberalismo econômico e as noções de “progresso”, promovia a memória do herói Toussaint Louverture, a quem Firmin dedicou o livro. Firmin, assim, parecia ter resolvido o problema do canibalismo não como um fenômeno haitiano, e sim como um ato universal e raro, relacionado a condições históricas e sociais particulares. Em apelo ao público francês, Firmin contestou St. John frisando sua nacionalidade. Tanto St. John quanto Firmin escreveram sobre o Haiti, mas assumindo posturas opostas sobre, por exemplo, sua condição de progresso e civilização. Firmin demarcou os contextos nacionais opostos entre seus leitores e St. John, e pôde assim descreditá-lo por representar uma visão diferente da francesa.

De sua parte, St. John não dialogou de maneira alguma com o trabalho de Firmin ao rever *Haiti*. Em sua segunda edição, ele prosseguiu em seu método de incorporar estudiosos específicos e policiar as fontes haitianas. Em particular, ele respondeu ao trabalho de Froude e às críticas da imprensa, realinhando sua tese nesse processo.

Na introdução à segunda edição, St. John endossou a tese de Froude em *The English in the West Indies*: “Não posso deixar de me juntar a [Froude] em protestar contra a concessão de governos populares a essas colônias. Eu sei o que é o homem negro e não hesito em declarar que ele é incapaz da arte de governar”.⁴⁸ De acordo com St. John, Froude era “um observador imparcial” que notou a existência de “adoração à serpente, sacrifício de crianças e canibalismo [...] Não há espaço para dúvidas”.⁴⁹ Na verdade, Froude não forneceu nenhuma evidência desses horrores; ainda assim, ele e St. John citavam um ao outro repetidamente.

Nesse empreendimento de consolidar seus equívocos sobre o Haiti, St. John foi acompanhado pelo público leitor em geral. Por exemplo, em 1886, uma notícia sobre duas mulheres acusadas de comer um ser humano foi interpretada como “uma importante corroboração das afirmações contidas em ‘Haiti, ou a República Negra’, de Sir Spenser St. John”.⁵⁰ St. John reconheceu a admiração de seus leitores por suas histórias sobre vodu e canibalismo, escrevendo que, por ter “despertado considerável atenção na Europa e nos Estados Unidos [...] decidi examinar novamente a questão com o maior cuidado”.⁵¹ Ele acrescentou um capítulo extra, “Canibalismo”, com histórias que haviam aparecido na imprensa britânica desde a primeira edição. Tais narrativas foram retiradas da mídia sensacionalista e incorporadas ao trabalho pseudocientífico de St. John. Eram, nesse sentido, transgênicas.

Em sua recepção inicial, as ideias de St. John sobre a decadência haitiana foram aprimoradas ao invés de contestadas. Logo, ao redigir a segunda edição, ele enfatizou ainda mais que o Haiti estava em um caminho regressivo devido ao vodu. Essa ideia não terminou com a segunda edição. *Haiti, ou a República Negra* influenciou obras de ficção de diferentes gêneros em forma de romance e aventura infantojuvenil.

⁴⁸ ST. JOHN, Spenser. *Hayti*, 2. ed, *op. cit.*, p. XI.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. XIV.

⁵⁰ Cannibalism in Hayti. *Daily News*, 12 abr. 1886.

⁵¹ ST. JOHN, Spenser. *Hayti*, 2. ed, *op. cit.*, p. XIII.

Em *Cultura e imperialismo*, Edward Said postulou que em toda a Grã-Bretanha do século XIX “encontramos alusões às marcas do império, mas talvez em nenhum lugar com mais regularidade e frequência do que no romance”.⁵² Segundo ele, as representações de territórios ultramarinos nessas obras literárias eram muitas vezes simplificações e insinuações muito menos confusas do que a realidade que retratavam.⁵³ Escritores de ficção frequentemente consultavam narrativas de viagens para obter informações sobre lugares distantes. (Isso pode explicar por que, historicamente, ficção e narrativas de viagem surgiram juntas.) A noção simplificada de Spenser St. John sobre o Haiti foi absorvida por pelo menos duas obras de ficção, o romance de aventura *Mahme Nousie* (1891), de Manville Fenn, e o romance *A daughter of the tropics* (1887), de Florence Marryat. Sem fazer referências explícitas a St. John, como Froude e a imprensa haviam feito, essas obras serviram-se de ideias de *Haiti* de maneiras que não eram necessariamente óbvias para seus leitores.

No romance de Fenn, destinado a meninos, as ameaças do canibalismo e da população haitiana aos seus adversários europeus são superadas pelos “heróis” que ocupam o centro do romance. No romance de Marryat, cujo público principal eram mulheres adultas, o vodu e o canibalismo representam um alerta para o patrulhamento de certas fronteiras imperiais e domésticas. Embora não remetam explicitamente a St. John, sua influência é perceptível. Em particular, Fenn mimetiza a estrutura do enredo e os detalhes de histórias específicas presentes na obra de St. John. No primeiro volume de *Mahme Nousie*, uma jovem haitiana chamada Nousie perde seu marido francês durante uma revolução e, atendendo ao seu último desejo, envia a filha deles, Aube, para um convento francês para estudar. Ela retorna ao Haiti como uma senhora refinada e sente repulsa pelo país e por sua mãe. O volume termina com a morte inexplicável de Aube. Essa história é réplica quase perfeita de um relato presente em *Haiti, ou a República Negra*. St. John escreve:

*Muitas famílias que acumularam uma certa quantidade de riqueza por meio do comércio varejista desejam que seus filhos tenham uma boa educação, e por isso os enviam à França. Uma haitiana assim colocou sua filha no convento de Sacré Coer [sic], em Paris. Depois de sete anos morando lá, ela passou alguns meses com uma família francesa e conheceu um pouco da sociedade da capital. Quando voltou para Porto Príncipe, foi recebida no cais por uma mulher gorda de aparência grosseira, que seu afetuoso coração sentiu ser sua mãe, a qual a levou para casa. A casa era um comércio próximo ao mercado, onde sua mãe vendia carne de porco salgada e rum a varejo; o lugar estava cheio de negros e negras da classe trabalhadora, que, como sempre, usavam a mais grosseira linguagem e se aglomeravam para cumprimentá-la como a uma velha conhecida. [...] Que contraste com a acentuada simplicidade do convento, a gentileza das freiras, o perfeito decoro! E acrescentou a isso a lembrança da sociedade que tinha visto em Paris! [...] Ela era apenas uma flor delicada e não suportou tal rude teste, adoecendo e morrendo nos primeiros dois meses. [...] Não é de admirar, nessas circunstâncias, que toda garota haitiana culta deseje se casar com um estrangeiro e deixar o país.*⁵⁴

⁵² SAID, Edward. *Culture and imperialism*. London: Vintage, 1994, p. 73.

⁵³ Ver *idem, ibidem*, p. 80.

⁵⁴ ST. JOHN, Spenser. *Hayti*, 2. ed, *op. cit.*, p. 297 e 298.

O romance não apenas se apropria dessa narrativa quase à risca, ele também traz várias anedotas mais curtas sobre o vodu, em específico. Na abertura do segundo volume de *Mahme Nousie*, descobre-se que Aube não havia morrido, como a mulher da história descrita por St. John, mas fora envenenada e seria sacrificada em uma cerimônia. O herói do livro, Paul, e seu amigo “enegrecem seus rostos”, se infiltram na cerimônia junto com a mãe de Aube, Nousie, resgatam Aube e fogem de volta para a Inglaterra para que Aube e Paul se casem. Essa narrativa do acessar, testemunhar e depois escapar de uma cerimônia de vodu se assemelha muito a três relatos detalhados em *Haiti*. Em cada um deles, uma pessoa local e um observador “ocidental” planejam uma fuga – uma do Haiti, duas da cerimônia. Nas duas últimas versões, os observadores escurecem o rosto e são forçados a sair do ritual por se oporem ao sacrifício de uma criança.

Recorrendo à sua biblioteca pessoal, que chegou a ter mais de 25.000 volumes, Fenn “muitas vezes efetivamente incorporava estudos de história natural e geografia”⁵⁵, traduzindo histórias que eram consideradas “reais” (como a de St. John) em “ficção”. Que Fenn não recolheu de outras fontes a história do deslocamento de Aube para a França nem os relatos das cerimônias de vodu é evidenciado pela patente falta de publicações sobre o Haiti naquele período. Exceção feita ao trabalho de Froude, nenhuma narrativa de viagem sobre o Haiti havia sido publicada na Grã-Bretanha desde *The Republic of Hayti, and its struggles* (1869)⁵⁶, de Mark Bird – e nem Bird nem Froude incluíram histórias como a de Aube ou da intromissão em rituais que aparecem em *Mahme Nousie*.

A daughter of the tropics, de Florence Marryat, é um romance de amor em que Lola, uma governanta haitiana, tenta cortejar seu patrão, Kerrison. Como ele rejeitou suas investidas e mostrou-se interessado em outra pessoa, Lola recorre ao vodu e tenta envenenar sua rival, mas acidentalmente mata Kerrison e, em desespero, tira sua própria vida. A suposta relação entre vodu e envenenamento é explorada em *Haiti, ou a República Negra*, indicando a fonte de inspiração de Marryat para o tema. Além disso, a evidência mais convincente de que Marryat leu e incorporou aspectos da obra de St. John é a descrição que faz da mãe e da avó de Lola. Marryat nomeia a mãe de Lola como Claircine de Pellé. Claircine foi a vítima de um suposto canibalismo que o “Ocidente” conheceu por meio do julgamento de Bizoton, em que oito pessoas foram consideradas culpadas e executadas. Congo Pellé, seu tio materno, era o suposto líder da trama. O julgamento ocorrera cerca de vinte anos antes, em 1864, e foi recebido com algum interesse pela imprensa britânica. Uma reportagem do *Reynold's Newspaper* citou Claircine e Congo Pellé ao detalhar o suposto canibalismo.⁵⁷ No entanto, o caso não foi amplamente coberto pela mídia britânica. Em vez disso, como afirmam J. Michael Dash e Kate Ramsey, o julgamento ficou famoso por um registro em *Haiti* cerca de vinte anos depois.⁵⁸ Ramsey destaca as inconsistências nas histórias que envolvem o julga-

⁵⁵ BOULGER, G. S. Fenn, George Manville (1831-1909). DNB.

⁵⁶ BIRD, Mark B. *The Republic of Hayti, and its struggles*. London: Elliot Stock, 1869.

⁵⁷ Ver Superstitious Horrors. *Reynolds's Newspaper*, 3 abr. 1864, p. 3.

⁵⁸ Ver DASH, J. Michael e RAMSEY, Kate Trial that gave Vodou a bad name, *op. cit.*



mento.⁵⁹ Por exemplo, St. John acreditava que as confissões dos réus foram dadas após terem sido “cruelmente espancados”.⁶⁰ A culpa dos réus poderia, assim, parecer duvidosa para historiadores, mas St. John nunca questionou isso.

Marryat traça a associação entre os atos de canibalismo ritual supostamente cometidos pela família de Lola detalhando o envolvimento da avó em outros sacrifícios rituais: a mãe de Lola lhe diz que sua avó “viu vítimas imoladas em seus altares”, ao que Lola responde: “e as comeu também, eu me atrevo a dizer”. É a avó de Lola, uma “*maman loi*”, ou “sacerdotisa de Vodou”, que fornece a Lola veneno e profecias que ela usa para eliminar seus rivais e cortejar Kerrison para si mesma.

As ameaças do vodou detalhadas por St. John e expressas pelos atos de violência de Lola são utilizadas por Marryat para enfatizar a importância de se proteger o espaço doméstico. Quando Lola se muda para a casa de Kerrison, ela leva consigo os perigos “tropicais” descritos em *Haiti, ou a República Negra*. Baseada na leitura de St. John, Marryat interpreta o Haiti como uma ameaça direta aos lares de classe média na Grã-Bretanha.

Enquanto a obra de Marryat continha lições para os interessados na relação do local com o imperial, *Mahme Nousie* mobilizou a narrativa da decadência de St John para ensinar aos meninos seu papel no império. Como o capitão do navio diz a Paul, o “herói” de Aube, “o Haiti não é lugar para pessoas civilizadas, especialmente quando consideramos que eles se libertaram do governo branco, criaram um próprio e, apesar de sua presunção e desprezo pela raça branca, estão voltando rapidamente para um estado de barbárie selvagem”.⁶¹ O perigo e a barbárie do Haiti são amenizados quando Aube é resgatada por herói Paul, em vez de sacrificada cerimonialmente.

John MacKenzie, J. S. Bratton e Kelly Boyd argumentaram que essas histórias de aventuras expunham as virtudes do dever, da responsabilidade pessoal e do patriotismo.⁶² Bratton dedicou atenção especial ao papel didático dessas ficções. Suas versões simplificadas e selecionadas do império e suas diversas formas de violência trabalharam em conjunto, segundo ele, com as escolas públicas em um processo de “doutrinação”.⁶³ Além disso, Boyd argumenta, a repercussão dessas histórias extrapolou para um público muito mais amplo que aquele das salas de aula da escola pública, alcançando leitores da classe média.⁶⁴ O herói típico dessas histórias “era de classe alta, atlético, soberbo e cavalheiresco. Ele viajava o mundo em busca de aventura, ora como funcionário do estado imperial, ora como um caçador de riquezas autônomo. A maioria dos heróis eram homens jovens, com idade entre 15 e 30 anos. Frequentemente, não tinham família, ou estavam geograficamente distantes dela.

⁵⁹ RAMSEY, Kate. *Spirits and the law*, op. cit., p. 85.

⁶⁰ ST. JOHN, Spenser. *Hayti*, 2. ed, op. cit., p. 216.

⁶¹ FENN, George Manville. *Mahme Nousie*. London: Hurst and Blackett, 1891, v. I, p. 259.

⁶² Ver MACKENZIE, John. *Propaganda and empire: the manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester: Manchester University Press, 1984; BRATTON, J. S. *Of England, home and duty: the image of England in Victorian and Edwardian juvenile fiction*. In: MACKENZIE, John (ed.). *Imperialism and popular culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986, e BOYD, Kelly. *Manliness and the boy's story paper in Britain*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

⁶³ BRATTON, J. S., op. cit., p. 76.

⁶⁴ BOYD, Kelly. *Manliness*, op. cit., p. 3.

Nenhum era casado, mas as namoradas raramente estavam longe. Eram formidáveis modelos de masculinidade”.⁶⁵

As ameaças do canibalismo, sacrifício de crianças e decadência detalhadas em *Haiti* consolidaram-se no gênero de histórias de aventuras para meninos, nas quais podem ser derrotadas por meio da masculinidade. Os romances de Fenn e Marryat mostram como a aterrorizante imagem do Haiti elaborada por St. John podia ser exagerada e alcançar diferentes audiências sem que estas necessariamente soubessem de sua origem.

Ao atravessar gêneros, *Haiti, ou a República Negra* alargou seu público leitor. *Mahme Nousie* foi bem divulgado, principalmente no *Morning Post* e no *Standard*, ambos conhecidos por seu detalhado noticiário internacional.⁶⁶ O livro foi bem recebido, com críticas que geralmente concordavam que a ambientação e o enredo, mais do que o desenvolvimento da prosa e dos personagens, eram seus pontos fortes. Especificamente, “a [cena] mais impressionante”, escreveu o *Daily News*, “é a descrição de uma sessão de vodu [...] a aparição da enorme serpente, a bebida, a loucura do povo negro, a mulher alva entorpecida para o sacrifício compõem uma cena assombrosa”.⁶⁷ Mais uma vez, a imprensa usava o vodu como uma estratégia de difamação, ecoando o livro de St. John.

Embora eu não tenha conseguido encontrar as tiragens nem os registros editoriais de *Mahme Nousie*, essas resenhas são uma indicação do seu impacto. Isso ainda se confirma pelos anúncios dos trabalhos posteriores de Fenn, nos quais o livro é usado para apresentar a reputação, o reconhecimento e a marca do autor.⁶⁸ O público de *Mahme Nousie* também se expandiu quando seu primeiro volume foi transformado em um folheto publicado no *Bristol Mercury* e no *Daily Post* sob o título “A golden dream”. Seu anúncio dizia: “‘A golden dream’ começa na adorável ilha vulcânica do Haiti, com seu lindo cenário natural e sua peculiar mistura de raças e interesses. O romance que se desenvolve é tão brilhante e incomum quanto o local em que se passa”.⁶⁹ O *Bristol Mercury* estava particularmente interessado em *Mahme Nousie*, pois a economia da sua cidade estava intimamente ligada aos destinos do império. Seu porto, em particular, devia-se ao comércio atlântico, assim como sua consequente industrialização. A história de uma sociedade haitiana em declínio, ao que parece, era de particular interesse para aqueles que desejavam ensinar seus filhos sobre as potenciais ameaças ao império que deveriam ser combatidas.

A daughter of the tropics também foi publicada em série no *Cheshire Observer*.⁷⁰ Este condado estava situado entre as cidades de Liverpool e Manches-

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 51.

⁶⁶ O livro foi anunciado nas seguintes edições: *Morning Post*, 29 set. 1891, p. 6; *Standard*, 8 out. 1891, p. 7; *Standard*, 10 out. 1891, p. 7; *Graphic*, 31 out. 1891; *Morning Post*, 3 nov. 1891, p. 6; *idem*, 11 nov. 1891, p. 12; *idem*, 13 nov. 1891, p. 7; *idem*, 18 maio 1892; *idem*, 20 maio 1892, p. 11; *Standard*, 23 maio 1892, p. 9; *Morning Post*, 23 maio 1892, p. 11; *idem*, 31 maio 1892, p. 10; *Standard*, 22 jun. 1892, p. 9, e *Pall Mall Gazette*, 12 dez. 1895.

⁶⁷ Novels. *Daily News*, 26 dez. 1891.

⁶⁸ Ver *Standard*, 4 out. 1892, p. 8; *Morning Post*, 5 dez. 1893, p. 6.

⁶⁹ *Bristol Mercury* e *Daily Post*, 28 mar. 1891.

⁷⁰ Pesquisei no British Library Newspaper Database, mas não consegui encontrar a história em nenhum outro jornal.

ter, intimamente ligadas ao comércio imperial.⁷¹ O porto de Liverpool, em particular, serviu como um entreposto do império no final do século XIX, com muitos de seus parlamentares defendendo privilégios comerciais.⁷² Além disso, Liverpool era um lugar crucial para a imigração. *The Cheshire Observer* de certo sabia muito bem da preocupação da população local com o policiamento dessa fronteira e com a possibilidade de imigrantes entrarem no espaço local.

Um circuito de comunicação transatlântico

Ao documentar como a concepção de St. John viajou, eu pude demonstrar que as ideias sobre o Haiti, e particularmente sobre o vodu e a decadência haitiana, faziam parte de um circuito de comunicação transatlântico. Por meio de referências e citações, os juízos de *Haiti, ou a República Negra* foram mobilizados em vários debates sobre o controle colonial. Mas, sobretudo, evidências da sua influência apareceram em narrativas de ficção de formas menos óbvias, indicando um diálogo mais implícito e difuso entre St. John e seus leitores. Nessas conversas, o Haiti foi cristalizado como decadente.

St. John concebeu sua obra em contextos discursivos específicos, relacionando-a às relações britânicas na África e depois no Caribe. À medida que esses contextos mudaram, seu livro passou a ser visto como ultrapassado, mas suas ideias permaneceram influentes. Em 1900, o jornalista e jogador de críquete Hesketh Vernon Prichard foi enviado pelo *Daily Express* ao Haiti com o intuito de esclarecer essa questão. Seu livro especificou justamente os temas mobilizados por St. John para difamar o país: vodu, canibalismo e governo inapto. A tese de St. John viajava assim para além do contexto discursivo em que foi concebido inicialmente, ainda que Prichard a considerasse “um tanto ultrapassada”.⁷³ Nos termos de Said, a obra de Prichard possivelmente apresentava uma versão “diluída” do livro de St. John.

Talvez não seja de surpreender, nesse caso, que *Haiti, ou a República Negra* tenha tido tanta influência na ocupação norte-americana do Haiti, em 1915. Como Ludwell Lee Montague afirmou em 1940, St. John “fundou uma nova escola na forma de reportar o ambiente haitiano [...] [No entanto,] logo [ele] teve outro grupo de discípulos que, dando menos atenção ao vodu como um artifício literário, o valorizou como uma justificativa para o imperialismo”.⁷⁴ E, de fato, Kate Ramsey descobriu que os haitianos que montaram resistência armada aos militares dos EUA eram, graças a St. John, suspeitos de canibalismo associado ao vodu.⁷⁵ Embora as ideias de St. John tenham

⁷¹ Ver MACKENZIE, John. Empire and metropolitan cultures. In: PORTER, Andrew e LOUIS, William Rober (eds.). *The Oxford history of the British empire*, v. 3: The nineteenth century. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 271.

⁷² Ver STEELE, Murray. Transmitting ideas of empire: representation and celebrations in Liverpool, 1866-1953. In: HAGGERTY, Sheryllyne, WEBSTER, Anthony e WHITE, Nicholas J (eds.). *The empire in one city? Liverpool's Inconvenient Past*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

⁷³ PRICHARD, Hesketh Vernon. *Where black rules white: a journey across and about Hayti*. London: Archibald Constable & Co., 1900, p. 3.

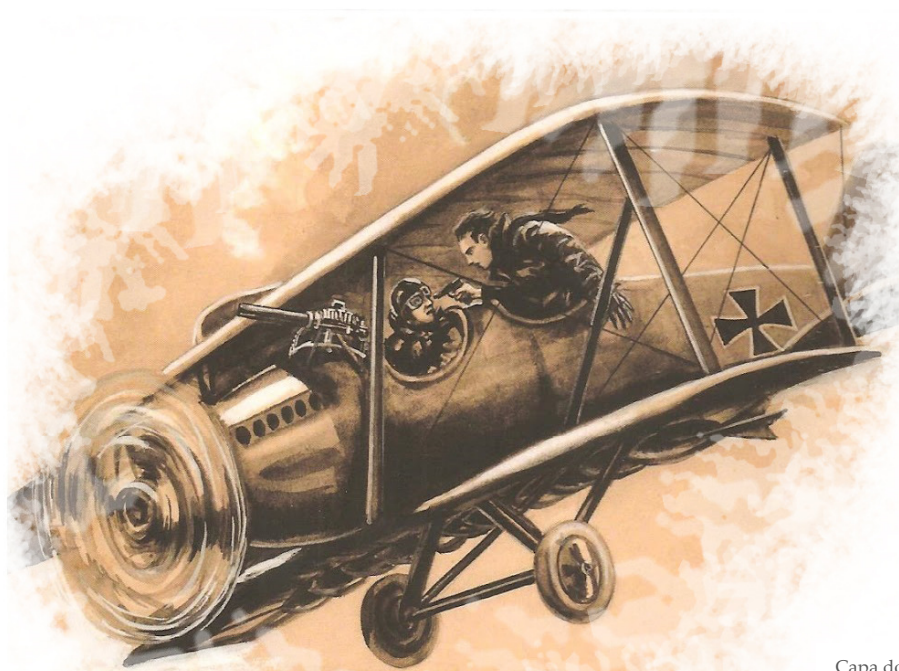
⁷⁴ MONTAGUE, Ludwell Lee. *Haiti and the United States, 1714-1938*. Durham: Duke University Press, 1940, p. 26 e 27. Este argumento também foi usado mais recentemente por DASH, Michael. *Haiti and the United States: national stereotypes and the literary imagination*. London: Macmillan, 1988, p. 22-24. Ver ainda PLUMMER, Brenda Gayle. *Haiti and the great powers, 1902-1915*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1988, p. 72.

⁷⁵ Ver RAMSEY, Kate. *Spirits and the law, op. cit.*, p. 132.

viajado para novos momentos históricos, elas sempre estiveram relacionadas com estratégias imperiais de difamação, tornando-se especialmente contundentes em 1915.

Tradução autorizada em 25 de abril de 2023. Aprovada em 27 de maio de 2023.

Rotas de irradiação editorial: quadros da presença dos livros da Romano Torres nas geografias da língua portuguesa



Capa do livro *História e patrimônio da edição*: a Romano Torres, de Daniel Melo, 2016, fotografia (detalhe).

Nuno Medeiros

Doutor em Sociologia da Cultura, Conhecimento e Educação pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Professor do Departamento de História e da Área de Letras, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (UL). Autor, entre outras obras, de *O livro no Portugal contemporâneo*. Lisboa: Outro Modo, 2018. nmedeiros@letras.ulisboa.pt

Rotas de irradiação editorial: quadros da presença dos livros da Romano Torres nas geografias da língua portuguesa

Routes of publishing irradiation: pictures of the presence of Romano Torres' books in the geographies of the Portuguese language

Nuno Medeiros

RESUMO

Neste artigo abordam-se introdutoriamente algumas das vias de exploração dos mercados do livro de língua portuguesa, tal como foram percorridas por um dos clãs de editores que mais marcou o campo editorial em Portugal entre finais do século XIX e finais do século XX: os Torres. Partindo sobretudo do caso da Romano Torres, casa estabelecida em Lisboa entre 1886 e 1990 e vocacionada para a edição para o grande consumo, observa-se como esta editora se relacionou com espaços de circulação impressa em comunidades falantes da língua portuguesa exteriores a Portugal e como a sua atividade foi configurada por dinâmicas políticas, editoriais e económicas que afetaram a sua relação com essa heterogênea constelação geográfica e social: desde o Brasil à diáspora portuguesa na emigração, passando pelas antigas colônias portuguesas de África.

PALAVRAS-CHAVE: mercados de língua portuguesa; Brasil; editora Romano Torres.

ABSTRACT

This article delves into some of the ways in which the Portuguese language book markets were explored by one of the publishing clans that most influenced the field of publishing in Portugal between the end of the 19th century and the end of the 20th century: the Torres. On the basis of the case of Romano Torres, a publishing house established in Lisbon between 1886 and 1990 and dedicated to the publishing of books for mass consumption, analytical attention is paid to the relationship between this publishing house and the spaces of print culture circulation in Portuguese-speaking communities outside Portugal and how its activity was shaped by political, publishing and economic dynamics that affected its relationship with this heterogeneous geographical and social constellation: including Brazil, the former Portuguese colonies in Africa, and the Portuguese diaspora.

KEYWORDS: Portuguese language markets; Brazil; Romano Torres publishing house.



Os projetos editoriais vocacionados para o grande consumo, como o foram o de empresas portuguesas como a de Lucas Evangelista Torres e a do seu filho e neto, João Romano Torres e Carlos Bregante Torres, de gênese oitocentista, funcionavam num quadro de mercado aberto, procurando ampliar ao máximo a irradiação e a escala da sua produção, para que tocasse o maior número possível de pessoas que estivessem disponíveis a encarar a cultura impressa (sobretudo livros) como uma via de aquisição de conhecimento e informação ou de expressão lúdica e recreativa. O contexto em que

surgem os projetos editoriais como o da Romano Torres ou, anteriormente, os de Lucas Evangelista Torres é aquele em que a industrialização e urbanização tardias e as mudanças políticas da segunda metade do século XIX português animaram o sector da edição, que acabou por acompanhar o processo de reconfiguração da oferta de impressos verificado mais precocemente noutras partes da Europa, resultando num universo de multiplicação de empresas tipográficas, mas também de agentes exclusivamente dedicados à produção de livros a partir de uma base de especialização profissional. O mundo editorial português, dotado “de crescente heterogeneidade interna”¹, inscreveu-se num contexto em que, apesar do aumento da população com propensão a investir na compra de um periódico, permaneciam como traços estruturais uma das piores cifras de gente alfabetizada no continente europeu e vastas camadas de população pobre e ruralizada, o que se traduzia num mercado interno da procura espremido e relativamente afunilado, embora revelador de tendências de claro crescimento.

Para além dos potenciais leitores no território nacional, os editores portugueses sempre se habituaram a encarar o mercado do livro português como um espaço também exterior às suas fronteiras, incluindo territórios coloniais (como os africanos até 1974), o Brasil ou, num plano de muito menor escala e centralidade, as comunidades da diáspora portuguesa emigrada fora de países de língua portuguesa. O caso brasileiro ilustra um dos atributos mais salientes da relação tipográfica entre Portugal e o espaço da língua portuguesa, relação profundamente marcada por processos de influência amplamente assimétricos. Mesmo com o aparecimento e consolidação de uma indústria editorial e um sector livreiro pujantes no Brasil, invertendo a partir do segundo terço do século XX na ligação impressa com Portugal uma secular condição de subalternização, nos “anos 1960 o discurso preponderante construído pelas gentes do livro portuguesas [...] face ao mercado brasileiro ainda se apegava à antiga ideia de dependência deste como subproduto de colonização cultural”.²

O Brasil como desígnio antigo nos projetos de disseminação dos livros da dinastia editorial Torres

A relação transatlântica do mundo editorial e livreiro lusitano com a América portuguesa é essencial, na medida em que “estudar a edição e os editores em Portugal exige mesmo uma atenção particular aos espaços de circulação de gente e de livros engendrados por sistemas de relação fundados em fatores como a língua, no caso, a língua portuguesa, sobressaindo neste particular as ligações entre Portugal e o Brasil”.³ O caso do clã Torres, um dos grupos familiares com mais relevo na edição e no processo de crescimento do mercado do livro em Portugal, não escapa a essa lógica.

Lucas Evangelista da Rocha Torres (1822-1895) é o prógono editorial da editora Romano Torres e pai do seu fundador, João Romano Torres. Entrando no ofício de impressor pela força das circunstâncias, Lucas Evangelista Torres terá de abandonar o curso de medicina, que frequentou até fase adian-

¹ MEDEIROS, Nuno. *O livro no Portugal contemporâneo*. Lisboa: Outro Modo, 2018, p. 110.

² *Idem, ibidem*, p. 189.

³ *Idem, ibidem*, p. 187.

tada, em virtude da morte do pai, para prover ao seu sustento. Em 1872, aos 50 anos, é um Lucas Evangelista experiente na atividade quem vai fundar uma casa tipográfica que não se limitará a imprimir jornais e outros periódicos. O propósito é também o de dar à estampa obras com chancela própria, chamando o filho mais velho, Luís Marcelino Torres, como sócio. Falecido o filho em 1875, meros três anos passados sobre o início da empresa, Lucas Evangelista assume sozinho a condução dos destinos daquela, alternando frequentemente entre a denominação Lucas & Filho e Imprensa Lucas nas publicações que editou.

Uma das coleções mais emblemáticas da Lucas & Filho foi a coleção Educação Popular, publicada entre 1874 e 1876 em formato *in octavo*. Dirigida por Manuel Pinheiro Chagas, um dos autores preferidos do editor, é o segundo grande marco editorial de Lucas Evangelista. Apresentava-se na página de rosto de cada um dos seus volumes como “Encyclopedia instructiva e amena dedicada à mocidade estudiosa de Portugal e Brazil com a colaboração dos principaes homens de letras”. Na contracapa do número um da coleção avisam-se os interessados das condições de venda por assinatura, anunciando-se um ritmo de publicação mensal de livros de 128 páginas, ao “modico preço de 160 réis”.⁴ No fim de cada série ou três volumes, como se adverte, faz-se distribuir pelos assinantes uma “magnifica gravura historica, de grande formato, acompanhada da competente descrição”, só tendo direito ao brinde as assinaturas subscritas durante a publicação do primeiro livro de cada série. A cadência mensal – pressuposto inicial da coleção, apesar das dificuldades inerentes à sua concretização – é mantida apenas em 1874, ano em que se publicam os primeiros dez títulos. Saem cinco números em 1875 e os dois últimos em 1876.

Montar uma coleção dessa natureza, com uma periodicidade de um livro por mês, imputava ao planejamento comercial um peso de particular importância. A circulação das edições da Educação Popular desejava-se, portanto, o mais alargada possível, inclusive territorialmente, o que implicava um investimento que explorasse fundamentalmente o espaço da língua portuguesa como universo de possíveis compradores a fidelizar. O Brasil aparece como destino esperado das estratégias editoriais postas em marcha por Lucas Evangelista. Ainda no primeiro número da coleção pode ler-se que a “propriedade d’este livro em Portugal pertence a Lucas & Filho, e no Brazil ao ill.^{mo} sr. José Marques Pinheiro, residente no Maranhão”⁵, o que sugere a possibilidade de custos de publicação partilhados para diminuição do investimento financeiro ou, hipótese que se afigura mais plausível, algum outro tipo de parceria de modo a garantir maior cobertura e distribuição em territórios com características específicas. O nome de José Marques Pinheiro será substituído pelos de Gonçalves & Pinto, igualmente residentes no Maranhão⁶, dando estes sucessivamente a vez a Serafim José Alves, do Rio de Janeiro.⁷ A dinâmica impressa à ausência de grande permanência dos parceiros brasileiros poderá ter-se devido a uma busca das melhores condições – financeiras ou de distribuição e co-

⁴ *A guerra peninsular*. Lisboa: Lucas & Filho – Editores, 1874, contracapa.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 2.

⁶ Segundo informação em *O ultimo rei cavaleiro*. Lisboa: Lucas & Filho – Editores, 1874.

⁷ Segundo informação em *Os dramas celebres do amor*. Lisboa: Lucas & Filho – Editores, 1874.

locação no mercado brasileiro – que esses parceiros ofereceriam à editora portuguesa.

No interior dos volumes da Lucas & Filho anuncia-se que os títulos das suas mais proeminentes coleções (Educação Popular e Bibliotheca Universal) se encontram à venda no Rio de Janeiro, nas casas de A. A. da Cruz Coutinho e de Serafim José Alves, no Maranhão, na casa Gonçalves & Pinto, e na Baía, na casa V.A. Amazoni, juntando-se-lhes Rezende, na província do Rio de Janeiro, através de Manuel Nunes Fernandes. O mercado brasileiro configura-se como um dos suportes de maior relevo no sucesso ou insucesso de uma ventura editorial, mostrando Lucas Evangelista uma clara consciência dessa premissa, empenhando-se na constituição de um conjunto de pontos de venda que garantisse alguma penetração no Brasil. Não se trataria certamente de uma rede com inserção reticular num território de escala continental e internamente muito desigual na densidade demográfica, pautando-se por uma diminuta população letrada. Não é menos verdade, todavia, que no Brasil a circulação de livros e outros papéis impressos se fazia plurilocalmente, atingindo lugares bem distantes do Rio de Janeiro⁸ e não necessariamente com grande discrepância temporal, configurando formas de fruição e apropriação irrestritas aos alfabetizados.⁹ Roger Chartier, recordando as características plurais do que até ao século XIX, e durante este, significava ler em França, salienta “a perpetuação de leituras que carecem da voz como suporte”.¹⁰

Essas características, que autorizam a consideração de que nos dois últimos quartéis de oitocentos as modalidades de acesso ao livro e ao impresso no Brasil não seriam dissemelhantes do que acontecia na Europa ou na América do Norte, faziam do Brasil o maior destino de disseminação da produção editorial portuguesa, mantendo-se este traço como elemento caracterizador das estratégias, práticas e discursos dos agentes do livro em Portugal, verificando-se até a década de 1930 uma persistência da importância do mercado brasileiro como via de escoamento dos impressos portugueses, sobretudo da edição portuguesa.¹¹ É certo, com efeito, que o livro editado em Portugal conhecia no século XIX uma efetiva circulação em terras brasileiras. Alessandra El Far fala de uma sensação de proximidade, de intimidade mesmo, no consumo de edições portuguesas pelos leitores brasileiros.¹² Por outro lado, também se verificaram desde o início do século XX incursões de editores brasilei-

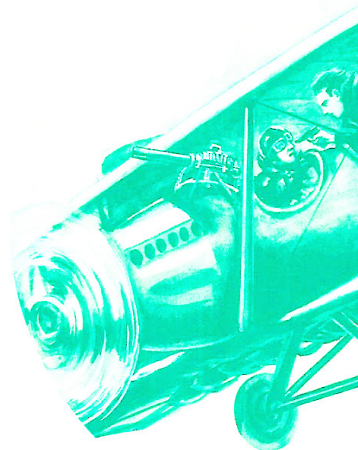
⁸ Acerca da circulação do livro no Brasil, ver, por exemplo, ABREU, Márcia. Introdução: literatura e história – presença, leitura e escrita de romances. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008, SCHAPOCHNIK, Nelson. Sobre a leitura e presença de romances nas bibliotecas e gabinetes de leitura brasileiros”. In: *idem, ibidem*, BRAGANÇA, Aníbal e ABREU, Márcia (orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, DEAECTO, Marisa Midori. *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011, HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012, e BRAGANÇA Aníbal (org.). *Rei do livro: Francisco Alves na história do livro e da leitura no Brasil*. São Paulo: Edusp/ Lihed, 2016.

⁹ Ver VILLALTA, Luiz Carlos. Romances e leituras proibidas no mundo luso-brasileiro (1740-1802). In: ABREU, Márcia (org.), *op. cit.*, e GALVÃO, Ana Maria. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

¹⁰ CHARTIER, Roger. Du livre au livre. *Réseaux: Communication, Technologie, Société*, v. 6, n. 31, on-line, 1988, p. 46.

¹¹ Cf. MEDEIROS, Nuno. Influência e contrainfluência na inversão do poder tipográfico entre Portugal e o Brasil. Narrativa e atividade nos editores portugueses. *História*, v. 30, n. 2, São Paulo, 2011.

¹² Ver EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 50 e 51.



ros em Portugal, com inauguração ou com aquisição de editoras, algumas históricas, como a Bertrand, que durante algum tempo foi propriedade de Francisco Alves de Oliveira, editor luso-brasileiro, em sociedade com o luso-francês Júlio Monteiro Aillaud. Francisco Alves adquiriu outras duas editoriais em Portugal: A Editora (antiga casa editorial de David Corazzi) e a Biblioteca de Instrução Profissional.¹³

A relação com o Brasil como espaço de irradiação prosseguirá com João Romano da Rocha Torres de Jesus (1855-1935), o segundo filho de Lucas Evangelista. Encetando o seu contacto com o mundo tipográfico através da casa de impressão e de edição do pai, João Romano Torres mostra cedo vontade e ambição de se autonomizar nesse universo, dando expressão ao domínio do ofício entretanto aprendido. Depois de uma primeira experiência malograda, em 1877, será em 1886 que João Romano reentra de modo independente no campo da edição. Vai fazê-lo adquirindo uma revista, *O Recreio: Publicação Semanal, Litteraria e Charadistica*. Do título do periódico retira o nome com que batiza a chancela com que começa a editar, logo em 1886.

Logo numa fase inicial de diversificação editorial, em que, para além de periódicos (como revistas e almanaques), abraça a edição de livros, João Romano demonstra um domínio da relação com uma comunidade de compradores que persegue como mercado. E este mercado, esta comunidade de potenciais compradores de livros e outras publicações, extravasa as fronteiras da realidade portuguesa, aparecendo, uma vez mais, a realidade brasileira como expressão máxima de rentabilização e expansão do negócio e da atividade que o suporta. Emulando o exemplo paterno, João Romano terá explorado parcerias com o Brasil. Pelo menos um dos casos terá configurado alguma forma de acordo ou mesmo de contrato societário para proteção de interesses comuns, para projeção de obras em mercados além-Atlântico através do recurso a parceiros que dominassem o mercado localmente ou para partilha de custos de produção. Sentindo-se provavelmente pouco seguro numa ventura de distribuição de livros no promissor mercado brasileiro, o grande mercado da língua portuguesa, João Romano terá chegado a formar algum tipo de sociedade com Domingos Coelho, do Rio de Janeiro, ligação de que se desconhece o grau de formalização e estrutura jurídica de colaboração e vínculo, mas que teria existência em 1890, dissolvendo-se provavelmente pouco tempo depois.¹⁴

Nos primeiros tempos e até à entrada em funcionamento da João Romano Torres & C.^a, João Romano editou com a Empreza Editora O Recreio, com O Recreio – Empreza Editora e Tipographica, com a Typographia do “Recreio”, com a Typographia do Dicionario Universal Portuguez, com a Leituras Populares – empreza vulgarizadora dos bons romances, com o seu próprio nome, João Romano Torres – Editor. Em janeiro de 1907 é formada a sociedade Empreza Editora “O Recreio”, com a firma João Romano Torres & C.^a, tendo como sócios João Romano Torres e o seu filho Carlos Bregante Torres

¹³ Para um aprofundamento da entrada de Francisco Alves no mundo da edição em Portugal, ver BRAGANÇA, Aníbal. A presença de Francisco Alves no mundo editorial europeu. In: BRAGANÇA, Aníbal (org.). *Rei do livro, op cit.* Sobre a relação de propriedade com a Bertrand, ver SARAIVA, José António. *Bertrand: a história de uma editora*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979, p. 31 e 32.

¹⁴ Em curta nota ao volume *Duas chronicas*, de Carlos Sertório, escreve-se que a “propriedade d’este livro no Brazil pertence ao sr. Domingos Coelho, do Rio, socio do editor d’esta obra”. SERTÓRIO, Carlos. *Duas chronicas*. Lisboa: Typographia do “Recreio”, 1890, s./p. [p. 4].

(1879-1973). Nascia a moderna editora Romano Torres, formalizada como João Romano Torres & Companhia. Doravante, o nome Romano Torres não mais sairá como identificação presente em todas as publicações da agora editorial de João Romano e Carlos Bregante. A denominação Empresa Editora “O Recreio” não desaparece como qualificativo formal, traduzindo o fato dessa formalização em sociedade constituir uma alteração à editora e não o início de uma nova empresa.

Carlos Bregante Torres não era, nessa altura, um novato na condução de tarefas de timbre editorial. E a colaboração com o pai não acontecia agora pela primeira vez. O que era novidade é que com a escritura refundacional essa colaboração era tornada oficial, e em posição de equidade decisória, mas com o predomínio de Carlos Bregante na relação direta com o mundo do livro. E o mundo do livro sabia do papel que Carlos Bregante já vinha prosseguindo desde, pelo menos, o início do século. Rocha Martins, por exemplo, reconheceu nas páginas do *Arquivo Nacional*, periódico que dirigiu e de que foi proprietário. A propósito da morte de João Romano, que lhe editara em 1903 o primeiro romance histórico, *Maria da Fonte*, publicado como folhetim nas páginas do periódico *Vanguarda*, Rocha Martins recorda ter sido o filho Carlos Bregante quem negociara a aquisição dos direitos de edição do texto.¹⁵ Carlos Bregante Torres revela possuir o cromossoma editorial de que fala Philippe Schuwer¹⁶, chamando a si todas as responsabilidades da gestão editorial da João Romano Torres & C.^a, a que junta a condição de autor e tradutor de muitos volumes publicados, bem como de diretor de coleções na editora, sempre sob o pseudônimo de A. Duarte de Almeida.

Ao participar formalmente na empresa e ficar com a responsabilidade pelo seu rumo editorial, Carlos Bregante Torres não é um aprendiz. Procura ocupar o seu próprio espaço e explorar novas direções, tentando proceder a um equilíbrio nem sempre fácil. Por um lado, não deixa de preservar, insistir e até aprofundar e expandir um conjunto de temas e gêneros que haviam sido até 1907 os alicerces que suportaram a atividade da editora e lhe conferiram uma identidade e um posicionamento dentro do campo editorial. Depois de consolidada a nova fase da vida interna da editora, com o seu fundador a delegar paulatinamente no filho o destino do catálogo, a autonomia de que Carlos Bregante goza na componente editorial levá-lo-á a territórios até então pouco explorados pela empresa, embora na sua maioria em áreas de certa forma contíguas ao espírito e à história da Romano Torres. As décadas de 1920 e 1930 não serão laboratórios de loucas experiências editoriais que fraturassem em dois o percurso da editora (até então e depois daí), metamorfoseando a sua produção. Mas esses dois decênios marcarão seguramente um período em que a casa abraça novas ideias e aborda novos temas, congregando um cortejo de novos colaboradores, alguns dos quais influenciarão decisivamente o percurso da empresa e da sua oferta literária.

Nessas circunstâncias de inovação no seio da editora, garantir um espaço alargado de distribuição e venda dos livros é assumido como elemento vital na tomada de decisão editorial. O mercado brasileiro, ainda nos anos

¹⁵ Ver MARTINS, Rocha. João Romano Torres: editor dos meus trabalhos de mocidade. *Arquivo Nacional*, ano IV, n. 177, Lisboa, 29 maio 1935, p. 339.

¹⁶ Ver SCHUWER, Philippe. L’auteur, l’éditeur, le lecteur. *Communication et Langages*, n. 68, Paris, 1986.

1920 e mesmo nos 1930, permanecia como o mercado por excelência do escoamento da produção editorial portuguesa, apesar de se começar a perceber que a indústria brasileira do livro ostentava um surto quantitativo e um desenvolvimento qualitativo inegáveis.¹⁷ Para além de todas as pontes editoriais e intelectuais luso-brasileiras, e que foram fundamentais na constituição de um espaço interatlântico de trocas culturais e tipográficas (nem sempre pautadas pela simetria ou pela fluidez)¹⁸, as opções portuguesas pelo Brasil como elemento de expansão da atividade do livro publicado em Portugal parecem, por isso, ser governadas tanto pela preocupação com a escala enquanto ato estratégico de sobrevivência económica, como por um sentimento tardio e persistente de subordinação da esfera literária e, sobretudo, do universo editorial brasileiro pelos atores da edição em Portugal, que a partir dos anos 1940 foram confrontados com uma basculação de poder, traduzida na sua inversão, atrás aludida, entre as esferas tipográficas portuguesa e brasileira.¹⁹

Os fluxos com o Brasil eram de natureza variada. Para além dos circuitos e redes de teor mais cultural (constituídas sobretudo por agentes culturais do universo literário) ou mais comercial (incluindo colegas editores e livreiros e representantes de negócio, mas também políticos), a circulação de livros operava-se por outros itinerários, por vezes de modos surpreendentes. Uma dessas modalidades de circulação decorria dos próprios instrumentos compressivos típicos de um regime autoritário como era a ditadura portuguesa do Estado Novo. Em 1932, o escritor Guedes de Amorim entra para o catálogo da editora Romano Torres. Os dois primeiros livros de Guedes de Amorim com chancela da editora são duas obras assinadas por Edgar Powell, pseudónimo do escritor: *Al Capone, rei dos bandidos de Chicago* e *Escravas modernas*. Versando sobre temas não radicados na realidade portuguesa, ambos os títulos são apresentados como traduções, o que sedimentaria uma imagem de autoria estrangeira, tornando, sob o ponto de vista editorial, os livros mais credíveis e vendáveis. Um dos exemplares de *Escravas modernas* depositados na Biblioteca Nacional de Portugal tem o carimbo de proibido pela Direção dos Serviços de

¹⁷ Sobre o crescimento do sector da edição no Brasil no século XX, ver BRAGANÇA, Aníbal e ABREU, Márcia (orgs.), *op. cit.*, e HALLEWELL, Laurence, *op. cit.*

¹⁸ Sobre o trânsito dos impressos e das letras e ideias entre Brasil e Portugal, e sobre as aproximações e desafios no quadro desse intercâmbio, ver ABREU, Márcia (org.), *op. cit.*, VENANCIO, Giselle. *Pontes sobre o Atlântico: ensaios sobre relações editoriais e intelectuais luso-brasileiras*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2012, SERRANO, Gisella de Amorim. *Caravelas de papel: a política editorial do acordo cultural de 1941 e o pan-lusitanismo (1941-1949)*. Lisboa: Instituto Camões, 2014, MEDEIROS, Nuno. From seashore to seashore: the cross-Atlantic agenda of the publisher António de Sousa Pinto. *Portuguese Studies*, v. 31, n. 1, Cambridge, 2015, BRAGANÇA, Aníbal. A presença de Francisco Alves no mundo editorial europeu, *op. cit.*; PALMA, Patrícia de Jesus. The Brazilian book market in Portugal in the second half of the nineteenth century and the paradigm change in Luso-Brazilian cultural relations. In: SILVA, Ana Suriani da e VASCONCELOS, Sandra Guardini (orgs.). *Books and periodicals in Brazil 1768-1930: a transatlantic perspective*. Londres: Modern Humanities Research Association/Maney Publishing/Legenda, 2017, e TAVARES, Mariana. *A aclamação das letras: o Instituto Nacional do Livro e a pedagogia literária no Brasil*. Tese (doutorado em História) – UFF, Niterói, 2020, p. 187-202.

¹⁹ Cf. MEDEIROS Nuno. Publishing projects and the transatlantic book trade between Portugal and Brazil: circulation and asymmetry, 1930-1960. *Lingua Franca: Book History in Translation*, n. 7, *on-line*, 2021. Disponível em <<https://www.sharpweb.org/linguafranca/wp-content/uploads/2021/09/03-Medeiros.pdf>>. Acesso em 11 fev. 2023.

Censura, com data de 28 de março de 1934, quando o título ficou proibido de circular em Portugal.²⁰

Apesar disso, o processo de proibição contemplou logo em 1934 uma autorização que a Direção dos Serviços de Censura conferiu à editora Romano Torres de vender esse livro, desde que todos os exemplares fossem comercializados fora da metrópole e das colônias portuguesas. A tal proibição escapava somente o Brasil como única via para o escoamento da edição desse título, restando este mercado como destino possível dos exemplares existentes, de que a editora Romano Torres foi considerada pela Direção dos Serviços de Censura como fiel depositária. Esse não foi um caso isolado, aparecendo a espaços outros exemplos de obras cuja circulação era proibida no território metropolitano de Portugal e nas respectivas colônias, sendo autorizada a sua comercialização em países como o Brasil.²¹ É possível que a proibição de um determinado livro sem que isso implicasse o total impedimento da sua comercialização, cingindo-a a espaços exteriores ao território nacional português (incluindo as colônias), fosse mais provável em obras de autores estrangeiros ou assim apresentados editorialmente, o que poderia promover uma inclinação dos escritores e dos editores para a adoção mais frequente de pseudonímia em livros de certa natureza ou teor.

Em 6 de agosto de 1934, cerca de quatro meses após a proibição de *Escravas Modernas*, e na sequência de notificação feita pela editora Romano Torres à Direção dos Serviços de Censura, comparecia nas instalações da empresa um agente da Pide (Polícia Internacional de Defesa do Estado), a polícia política do salazarismo, incumbido da supervisão do “empacotamento e despacho para o Rio de Janeiro de 100 exemplares do livro”.²² Passados quatro anos, em 1938, a editora escreve à Direção dos Serviços de Censura anunciando o esgotamento da possibilidade de venda de *Escravas modernas*. A declaração assinada por Carlos Bregante informa que, tendo sido instituída a censura no Brasil, “fomos avisados de que nenhum negócio se podia fazer com este livro”.²³ Face a esta circunstância, e declarando querer “liquidar a nossa [da Romano Torres] responsabilidade”, é a própria editora que solicita aos Serviços de Censura que a “citada obra [...] [seja] inutilizada e vendida para refugio de qualquer fábrica de papel”.²⁴

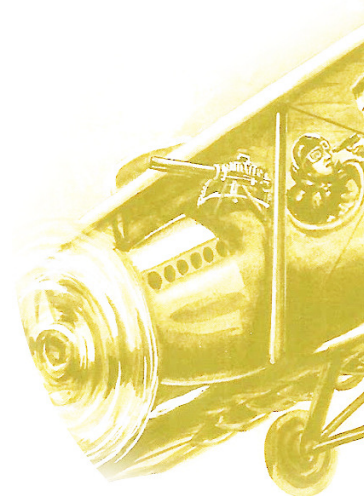
²⁰ A ficha respeitante ao processo de proibição, com o número 62, revela que não foi produzido um relatório. Ver Fichas de Autores de Obras Proibidas e Autorizadas (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo do Secretariado Nacional de Informação, Direção dos Serviços de Censura, caixa 68).

²¹ Um outro exemplo dessa peculiaridade de alguns processos censórios a livros é o título *L'Età del Malessere*, da autoria de Dacia Maraini, que sofre uma decisão censória atípica, justificada da seguinte maneira: “O livro poderá ser autorizado com a expressa condição de ser única e exclusivamente destinado a exportação para o Brasil. – É vedada a sua distribuição no nosso País. Os pormenores da execução dessa exportação serão oportunamente acertados com estes Serviços.” Conforme Fichas de Autores de Obras Proibidas e Autorizadas (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo do Secretariado Nacional de Informação, Direção dos Serviços de Censura, caixa 68). O relatório tem o n. 7317, de 30 abr. 1963. O despacho refere-se ao pedido específico de tradução para língua portuguesa, efetuado pela Editora Arcádia.

²² Carta de 4 ago. 1934 da Direção Geral dos Serviços de Censura para a Romano Torres, constante do processo de apreensão de *Escravas modernas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo do Secretariado Nacional de Informação, Direção dos Serviços de Censura, cx. 708, maço Proibição e apreensão de livros).

²³ Carta de 17 jun. 1938 da Romano Torres para a Direção dos Serviços de Censura, constante do processo de apreensão de *Escravas modernas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo do Secretariado Nacional de Informação, Direção dos Serviços de Censura, cx. 708, maço Proibição e apreensão de livros).

²⁴ *Idem*.



Carlos Bregante Torres chega mesmo a disponibilizar-se para inutilizar os exemplares na máquina de cortar papel da editora, sugerindo um processo de destruição fiscalizado pela censura. Em resposta, o secretário da Direção dos Serviços de Censura, tenente Afonso de Carvalho, avisa a Romano Torres de que todos os exemplares da obra terão de ser depositados nas instalações da censura.²⁵ Em 24 de junho de 1938 aí são entregues 3.075 exemplares de *Escravas modernas*.²⁶ Assim terminava a responsabilidade da editora Romano Torres como fiel depositária desta obra tornada circunstancialmente incômoda. A edição foi destruída na sua totalidade em 5 de agosto desse ano na sede da Direção dos Serviços de Censura.²⁷ Essa entrega forçada está, portanto, longe de corresponder a um ato voluntário espontâneo. Não se pode, por isso, assimilar tal decisão a uma adesão do editor ao *logos* do regime, nem se trata sequer de cumplicidade conivente com os dispositivos censórios. Carlos Bregante Torres, enquanto editor individual, e a editora Romano Torres, enquanto entidade, viram-se, pelo contrário, compelidos a desembaraçar-se de um problema que se arrastava e que, dada a mudança conjuntural no Brasil, levava a um beco sem saída. Perdido praticamente todo o dinheiro investido numa edição da qual ficaram por escoar mais de 3.000 exemplares e permanecendo interdito o livro, a opção seguida foi a de que o risco envolvido na sua não devolução seria demasiado elevado e sem uma perspectiva palpável ou antecipável de ganho.

Na peugada de outros espaços da língua: distribuição de livros nas colônias e na diáspora

O Brasil ocupou uma posição de grande protagonismo no discurso e na prática dos editores da Romano Torres como viabilização de um mercado de consumo alargado do livro, tão caro a uma editora cuja lógica axial de ação é a da seleção, encomenda, produção e venda de livros para um número de leitores tão vasto quanto possível, ainda que eventualmente segmentado por temas.²⁸ As dinâmicas políticas e econômico-financeiras (incluindo o vetor comercial vinculado à edição propriamente dita) verificadas no quadro social geral de cada um dos dois países – Portugal e Brasil – e na sua articulação pesaram no fluxo do livro entre os dois espaços, trazendo consequências para a editora. Se durante as primeiras décadas do século XX os efeitos são positivos, à medida que o tempo passa, a tendência sofre mudanças acentuadas. Há, nesse sentido, dimensões externas à editora Romano Torres a contribuir negativamente para a saúde dos seus negócios. A editora sofre objetivamente com

²⁵ Carta de 21 jun. 1938 da Direção dos Serviços de Censura para a Romano Torres, constante do processo de apreensão de *Escravas modernas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo do Secretariado Nacional de Informação, Direção dos Serviços de Censura, cx. 708, maço Proibição e apreensão de livros).

²⁶ Carta de 24 jun. 1938 da Romano Torres para a Direção dos Serviços de Censura, constante do processo de apreensão de *Escravas modernas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo do Secretariado Nacional de Informação, Direção dos Serviços de Censura, cx. 708, maço Proibição e apreensão de livros).

²⁷ Conforme relatório interno dos Serviços de Censura de 5 ago. 1938, constante de processo de apreensão de *Escravas modernas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo do Secretariado Nacional de Informação, Direção dos Serviços de Censura, cx. 708, maço Proibição e apreensão de livros).

²⁸ Para uma introdução às lógicas subjacentes à atividade da editora Romano Torres, ver MEDEIROS, Nuno. Print culture in the making: the Portuguese case of Romano Torres publishing house. *The International Journal of the Book*, v. 17, n. 2, Champaign, 2019.

a crise no mercado do livro português provocada pela paralisação dos negócios livreiros com Brasil, em consequência da mudança de moeda daquele país, sucedendo-lhe a suspensão de pagamentos (derivada dos obstáculos à transferência de divisas do sistema de pagamentos brasileiro para o estrangeiro e às flutuações cambiais) e de encomendas de compradores no Brasil. Essa circunstância de grande demora nos pagamentos de entidades brasileiras por fornecimento de livros de entidades portuguesas ficou conhecida como o problema dos “pagamentos atrasados” ou simplesmente “atrasados”.²⁹

A correspondência que, de 1955 a 1961, foi trocada entre a Romano Torres e a Luso-Brasil, Lda., empresa livreira e de importação e exportação de livros sediada em São Paulo, ilustra bem como as autorizações do Banco do Brasil para pagamentos feitos ao exterior eram frequentemente demoradas, impedindo amiúde uma liquidação rápida das importações de livros, o que em parte pode explicar que a Luso-Brasil tenha mais do que uma vez efetuado um pagamento antes de receber os próprios livros encomendados. Existiria uma quota de importação que era concedida anualmente a cada empresa importadora no Brasil, cujo montante seria depois acomodado às encomendas que esta poderia fazer. Esses constrangimentos obrigavam as editoras portuguesas a inventarem expedientes que permitissem mitigar os custos inerentes a estas penalizadoras circunstâncias. Este é um dos claros exemplos em que as sociabilidades se prefiguram como dimensões relacionais entre agentes editoriais essenciais à sobrevivência no campo, se não de parcelas muito alargadas do próprio campo. O fato de Carlos Bregante Torres possuir relações bastante cordiais com Vasco Teixeira, da Porto Editora, permitiu que por intermédio desta editora se fizessem envios de livros conjuntos, expedindo-se livros da editora Romano Torres emparceirados com livros da Porto Editora (que se assumiu neste caso como verdadeiro agente de representação), com destino à Luso-Brasil. Entre colegas se montou assim um esquema de encomenda e satisfação da encomenda, com o posterior envio e recebimento, todo ele efetuado com a interposição direta da Porto Editora, sendo esta casa que pagava à Romano Torres a sua parte das encomendas depois de receber por atacado o dinheiro da Luso-Brasil, o que diminuiria substancialmente a quantidade de licenças de importação que a empresa brasileira teria que solicitar.

Sem o mercado brasileiro do livro, que ao longo da década de 1960 a editora considera perdido, a situação financeira de casas como Romano Torres agravou-se, o que não deixou de interferir na sua capacidade e vontade de investimento num aumento de catálogo. Em março de 1967, os sócios da editora reconheciam “não ter havido alteração alguma nas relações comerciais com o Brasil, mantendo-se, portanto, a mesma situação de um mercado quase perdido para a expansão do livro português neste país, o que afecta, quanto ao nosso caso, a crise que atravessa a indústria do livro”.³⁰ Dois anos depois, o diagnóstico não era melhor, sublinhando-se a ausência de melhoras na situação do livro português no Brasil, situação que se agravara “devido às dificuldades cambiais dessa praça para liquidar as facturas dos pouquíssimos livros

²⁹ *Idem, Edição e editores: o mundo do livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010, p. 161.

³⁰ Ata n. 6, relativa à assembleia ordinária de sócios de 30 mar.1967. Livro de Atas de 20 mar. 1963, p. 5, verso (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 1).

remetidos”.³¹ Já antes, em março de 1966, se reconhecia que o congelamento dos pagamentos às editoras estrangeiras, sobretudo portuguesas, por determinação governativa brasileira, “agrava a expansão do livro português para essa praça”.³²

Por outro lado, o mercado das designadas províncias ultramarinas, como se passaram a chamar as colônias portuguesas³³, configurava na prática e no discurso de muitos editores um destino aparentemente garantido do material publicado, apesar não somente do número de população leitora não ser propriamente vasto, mas também dos entraves administrativos, aduaneiros e de circulação monetária, que afetavam evidentemente o fluxo de material impresso. A editora Romano Torres, como todas as entidades nacionais que vendiam livros para os territórios ultramarinos, enfrentava obstáculos de natureza burocrática com reflexos no atraso dos recebimentos. Em várias atas das reuniões da assembleia de sócios da empresa é visível a consciência de que esse fator pesava na gestão da sua liquidez. Por exemplo, em março de 1968 assume-se em assembleia ordinária que as “transferências de fundos das Províncias Ultramarinas para a Metrópole, processam-se com muita demora e irregularidade, [...] o que afecta os negócios nesses mercados”.³⁴ Um ano volvido e percebe-se no tom pessimista das afirmações que nada mudou. “Apesar das diligências das entidades oficiais para melhorar as transferências das Províncias Ultramarinas para a Metrópole, a sua situação é idêntica à do ano anterior, o que continua a não permitir aí a progressão no desenvolvimento comercial do livro”.³⁵

Até ao 25 de Abril de 1974, as barreiras administrativas a transpor são também de outra natureza. Era indispensável que os clientes de alguns territórios coloniais possuíssem o Boletim de Registo de Importação (com a sigla BRI), essencial para o levantamento das encomendas expedidas pelas editoras portuguesas. Existia também o BR ou BRE, para exportação, que as entidades exportadoras de livros estariam obrigadas a obter. Estes boletins tinham pra-

³¹ Ata n. 9, relativa à assembleia ordinária de sócios de 26 de março de 1969. Livro de Atas de 20 mar. 1963, p. 9, verso (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 1).

³² Ata n. 4, relativa à assembleia ordinária de sócios de 16 mar. 1966. Livro de Atas de 20 mar. 1963, p. 4 (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 1).

³³ “As ondas de choque do contexto internacional surgido na sequência do fim da Segunda Guerra Mundial fizeram-se sentir com intensidade na formação de um ambiente institucional e diplomático com alinhamento crescente pela descolonização e pelo fim dos impérios, sobretudo europeus. Confrontado com esta vaga, [...] o Estado Novo resiste, intensificando uma política de defesa da manutenção de colônias que passou, porém, por pequenas concessões, enlaçadas numa estratégia primordialmente proclamatória. [...] A alteração, nominal, foi essencialmente onomástica, persistindo numa afirmação vigorosa da unidade nacional intercontinental, transmutando-se a terminologia: as colônias passaram a províncias ultramarinas e o Império Colonial Português a Ultramar Português, recuperando o vocabulário monárquico oitocentista. Esta verdadeira operação de cosmética sinalizava uma recusa em adoptar qualquer solução que conduzisse à descolonização, mesmo numa feição mais gradualista e postergada no tempo.” MEDEIROS, Nuno. Pelo império, publicar! Defender o colonial português através da edição de livros durante o século XX na metrópole. In: DOMINGOS, Nuno (org.). *Cultura popular e império: as lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas suas colônias*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2021, p. 137. Sobre o processo de crescente isolamento da posição portuguesa e da absoluta resistência do Estado Novo em descolonizar, ver ALEXANDRE, Valentim. *Contra o vento: Portugal, o império e a maré anticolonial (1945-1960)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.

³⁴ Ata n. 8, relativa à assembleia ordinária de 27 mar. 1968. Livro de Atas de 20 mar. 1963, p. 7, verso (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 1).

³⁵ Ata n. 9, relativa à assembleia ordinária de sócios de 26 mar. 1969. Livro de Atas de 20 mar. 1963, p. 9 (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 1).

zos de validade, deles constando valores exatos das transações a que se referiam. Disso foi dando conta a editora às livrarias e empresas de venda e distribuição com que trabalhava nas colônias. Por exemplo, em junho de 1973, a Romano Torres recorda tal fato à moçambicana Livraria e Papelaria “Progresso”, de Lourenço Marques: “Como é do vosso conhecimento, ao expirar o prazo de validade de um Boletim sem que este já tenha sido resgatado pelo seu valor, levanta-se uma serie de ‘problemas’ de vária ordem com muitas perdas de tempo e aborrecimentos”.³⁶

Havia ainda que fornecer os designados “justificativos cambiais” junto das filiais dos bancos (normalmente o Banco Nacional Ultramarino) onde seria feita a liquidação que permitiria o saque em Lisboa para efetivação dos pagamentos. Portanto, para além das grandes dificuldades para transferência de montantes para pagamento de encomendas, o processo de trocas comerciais entre a metrópole e as colônias e de envio de encomendas para as colônias é também pouco expedito do ponto de vista administrativo e aduaneiro, o que teve como consequência o recurso frequente às faturas pró-forma. Por outras palavras, não só o sistema de comércio com as colônias se encontrava crivado de obstáculos e não funcionava a partir de uma fluidez promotora de um incremento mais rápido das trocas, como ainda fomentava uma certa informalidade contabilística entre as partes.

O espaço colonial, essencialmente o africano, apesar das suas insuficiências e contingências, correspondia a um mercado visto como natural para escoamento de uma parcela significativa da produção editorial dos editores da então denominada metrópole.³⁷ A lisboeta Editorial Minerva, por exemplo, no início da década de 1950 não hesitara em considerar que o “mercado ultramarino é, sem dúvida, aquele com que os editores contam como certo para a colocação de uma parcela das suas edições”.³⁸ Carlos Bregante Torres sempre se alinhou nessa visão, reconhecendo nessa altura que “o nosso mercado ultramarino já representa um auxílio para o editor”.³⁹ A verdade é que a exportação de livros para as colônias cresce ao longo dos anos. Se em 1953 o volume de negócios é, em escudos, de 702.634\$00, dez anos depois atinge os 4.746.000\$00, um valor quase sete vezes superior.⁴⁰ Esse mercado tenderá ao rápido desaparecimento na sequência do fim do regime autoritário e das alterações registadas no comércio entre Portugal e os novos países independentes.

Carlos Bregante Torres foi, então, assistindo impotente à erosão do mercado brasileiro como grande bolsa externa de compra dos livros que editava, ao mesmo tempo que percebia que o fluxo de exportações para os contingentes de compradores radicados nas então colônias portuguesas africanas era insuscetível de compensar a perda de faturação para o Brasil. Havia ainda,

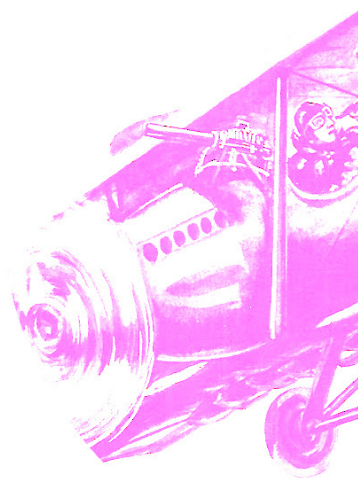
³⁶ Carta de 23 jun. 1973 da Romano Torres à empresa Pinto Gomes, Viegas & C.ª Lda. (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 59).

³⁷ Sobre o reconhecimento da importância das colônias nas vendas de livros editados em Portugal durante os anos 1940 e 1950, por exemplo, ver testemunhos de editores em Falam os Editores... *Ler*, n. 10, Lisboa, jan. 1953, p. 15 e 16, e Falam os Editores... *Ler*, n. 12, Lisboa, mar. 1953, p. 7.

³⁸ *Idem, ibidem*, n. 12, p. 7.

³⁹ *Idem, ibidem*, n. 10, p. 16.

⁴⁰ Dados compulsados por António Quadros a partir de elementos estatísticos fornecidos pelo Grémio Nacional dos Editores e Livreiros. Ver QUADROS, António. O mercado do Ultramar. *Diário Popular*, Suplemento, Lisboa, 21 jan. 1965, p. 6 e 9.



é certo, um mercado adicional no exterior, ainda que tivesse pouca expressão financeira: o das comunidades de emigrantes portugueses espalhadas por um conjunto de países e territórios excêntricos à língua portuguesa.⁴¹ Neste âmbito, a editora Romano Torres possuía, mesmo já para o final dos anos 1960 e início da década seguinte, bons contactos internacionais para revenda dos seus livros.

Um dos contactos que se destacou como dos mais fiéis foi a Portuguese Book Store, que funcionava como distribuidora praticamente exclusiva da Romano Torres para o Canadá, colaborando com, pelo menos, vinte e cinco agentes de colocação final de livros, ou subagências, espalhadas pelo Canadá (em Toronto, Bradford, Brampton, Galt, Strathroy, Hamilton, Kitchener, London, Montreal, Oakville, Ottawa, Vancouver, Winipeg, Calgary e Kingston), indo desde a Barbearia Central (Montreal) até à Sagres Fish Store (Bradford), passando por locais como o Algarve Bilhares (Toronto), a Portuguese Food Store (Oakville) ou a Nobrega's Variety (Toronto).⁴² A Portuguese Book Store era uma livraria e distribuidora de livros, especializada em importação de jornais, revistas e livros, agente da Agência Portuguesa de Revistas e dos periódicos portugueses *O Século*, *A Bola*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias*, *Mundo Desportivo*, *O Benfica* e *Sporting*. O proprietário, Mário Coelho Tomás, visitou as instalações da Romano Torres em 1966, ano em que se inicia a relação entre as duas entidades, que se irá fortalecer, durando até ao ocaso da editora já no decurso dos anos 1980, com as encomendas à casa editorial de Carlos Bregante Torres a manterem um caudal permanente, com picos frequentes em que os montantes envolvidos ascendiam aos milhares de escudos. A Romano Torres passou a ser o principal (se não o único) fornecedor de livros portugueses da Portuguese Book Store, expedindo para o Canadá títulos publicados por outras casas, embora as obras mais vendidas fossem, pelo menos até certa altura, as da própria editora de Carlos Bregante. Mário Coelho Tomás chega mesmo a referir à Romano Torres que “os vossos livros são dos mais pedidos para este género de povo”.⁴³

Apesar de casos como a da Portuguese Book Store, não se pode dizer que essas vendas para a diáspora portuguesa – de perfil muito pouco alfabetizado na sua esmagadora maioria – fossem significativas, sendo muito claramente insuficientes para se poderem considerar um substituto para outras geografias de irradiação editorial capazes de projetar os livros da editora Romano Torres para mercados da língua portuguesa muito mais compensadores comercialmente e entretanto esvaziados ou muito diminuídos no seu poder de importação, e de que o brasileiro é o exemplo por excelência. Mas casos como o da Portuguese Book Store demonstram, por outro lado, a capacidade e a vontade da Romano Torres, uma das mais relevantes casas dedicadas à edição de livros em Portugal desde o último quartel do século XIX até ao último quartel do século XX em estar presente através dos seus volumes em cada

⁴¹ Sobre a importância da circulação de livros em comunidades diaspóricas, ver NOORDA, Rachel. From *Waverley* to *Outlander*: reinforcing Scottish diasporic identity through book consumption. *National Identities*, v. 20, n. 4, London, 2018.

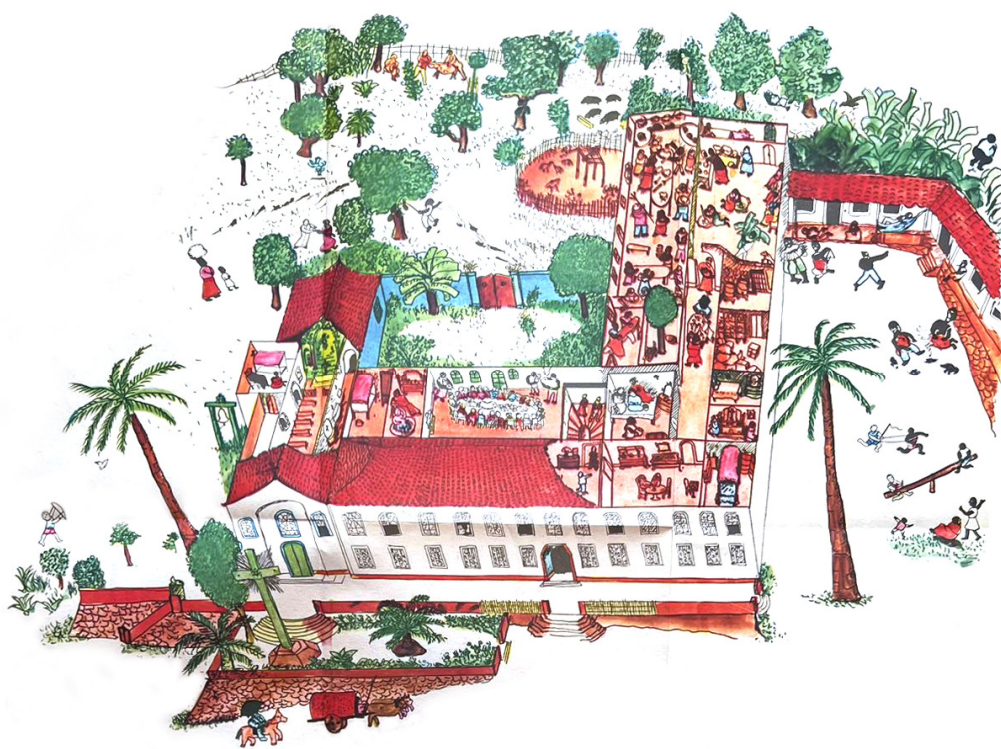
⁴² Ver recorte de *O Jornal Português*, Toronto, 3 out. 1969, com publicidade à Portuguese Book Store (Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 62).

⁴³ Carta de 18 fev. 1970 da Portuguese Book Store para a Romano Torres (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico Romano Torres, cx. 61).

canto onde fosse possível encontrar alguém que lesse português e que estivesse disponível para adquirir livros.

Artigo recebido em 2 de maio de 2023. Aprovado em 31 de maio de 2023.

Na intimidade da casa-grande: os trânsitos editoriais de *Casa-grande & senzala* na correspondência de Gilberto Freyre (1933-1966)



Gravura de Cícero Dias (1933). In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*, 2001, fotografia (detalhe).

Fábio Franzini

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando em História na Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História e do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Bolsista PDS da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj). Autor, entre outros livros, de *A sombra das palmeiras: a Coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010. ffranzini@unifesp.br

Na intimidade da casa-grande: os trânsitos editoriais de *Casa-grande & senzala* na correspondência de Gilberto Freyre (1933-1966)¹

In the intimacy of the casa-grande: the publishing transits of *Casa-grande & senzala* in Gilberto Freyre's correspondence (1933-1966)

Fábio Franzini

RESUMO

Ao longo dos seus 90 anos de publicação, *Casa-grande & senzala* percorreu várias e distintas trajetórias editoriais, tanto no Brasil como no exterior. Junto às inovações e qualidades inerentes ao texto de Gilberto Freyre, a ação de editores e outros mediadores foi decisiva para que o livro encontrasse sucesso nos meios intelectuais em que apareceu, particularmente entre as décadas de 1930 e 1960. Essa dimensão, em geral pouco considerada pelos estudos a seu respeito, é o tema deste artigo, que, a partir das impressões expressas pelo próprio Freyre em sua correspondência, discute como encontros, desencontros, tensões e percalços marcaram a circulação e os trânsitos de suas edições brasileiras e estrangeiras no período em que consagrou-se como uma obra de caráter “universal”.

PALAVRAS-CHAVE: *Casa-grande & senzala*; Gilberto Freyre; edição e tradução.

ABSTRACT

In the course of its 90 years of publication, *Casa-grande & senzala* has gone through several and distinct publishing trajectories, both in Brazil and abroad. Along with the innovations and qualities inherent in Gilberto Freyre's text, the action of editors and other mediators was decisive for the book to find success in the intellectual circles in which it appeared, particularly between the 1930s and 1960s. This dimension, generally not well considered by studies on it, is the subject of this article, which, based on the impressions expressed by Freyre himself in his correspondence, discusses how encounters, mismatches, tensions and mishaps marked the circulation and transits of its Brazilian and foreign editions in the period in which it was consecrated as a work of “universal” character.

KEYWORDS: *Casa-grande & senzala*; Gilberto Freyre; publishing and translation.



Em outubro de 1980, um grande simpósio internacional realizou-se na Universidade de Brasília em homenagem a Gilberto Freyre. Ao longo de uma semana, nomes como o antropólogo e escritor francês Jean Duvignaud, o filósofo espanhol Julián Marías e o crítico brasileiro José Guilherme Merquior abordaram, como conferencistas ou comentadores, diferentes aspectos da obra e da personalidade do intelectual pernambucano, na esteira das comemorações de seus 80 anos, completados em março. Nas palavras de Edson Nery da

¹ Este artigo é um dos resultados da pesquisa de pós-doutorado Muito além do Brasil: diálogos historiográficos nas edições estrangeiras de *Casa-grande & senzala*, que desenvolvo junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF) sob a supervisão da Profa. Dra. Giselle Martins Venancio, financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) por meio de bolsa de Pós-doutorado Sênior (PDS).

Fonseca, amigo pessoal de Freyre, professor da UnB e organizador do evento, assim se saldava a “dívida que o Brasil [tinha] com ele”, a qual “nenhuma iniciativa de âmbito nacional poderia pagar”.²

Para o homenageado, porém, tal celebração não era propriamente uma novidade. Ao contrário: como ele próprio notaria na primeira das duas conferências que proferiu no dia do encerramento do encontro, aquela seria “a quase certamente derradeira oportunidade que me é dada para cumprir essa missão de [ser] pretexto com relação a reconhecimentos de valores coletivamente brasileiros de cultura”. Afinal, lembrava, já havia merecido um colóquio semelhante na França, na década de 1950; na década seguinte, recebera o Prêmio Aspen, “considerado o Nobel dos Estados Unidos”, e o Prêmio Internacional de Literatura La Madonnina, concedido na Itália; e fora consagrado doutor *honoris causa* em diversas Universidades pelo mundo, de Columbia a Coimbra, da Sorbonne a Münster, sem deixar de mencionar, é claro, “o título de *Sir* de nobreza britânica, no caso, por mérito intelectual, concedido por S. M. a Rainha Elizabeth II”.³

Sem dúvida, glórias não faltavam ao autor de *Casa-grande & senzala* – e, em larga medida, elas se deviam justamente ao sucesso de seu livro de estreia, aparecido quase cinquenta anos antes. Não por acaso, embora os títulos de suas conferências finais anunciassem abrangentes notas autobiográficas, das “raízes brasileiras de um recifense sempre itinerante” ao fato (tantas vezes criticado) de ser “menos especialista que generalista”, em ambas a obra ocupou lugar de destaque, senão central. Bem a seu estilo, com ênfase e sem modéstia, Freyre apresentava-se como o responsável por “lançar as bases para um tipo de história social até então inexistente no Brasil ou em qualquer outro país”, a qual fez de *Casa-grande & senzala* um livro “revolucionariamente inovador”, que “parece ter inaugurado não só na ciência social como na literatura a apresentação de realidades sociais ou humanas menos abstratamente que visual e imagisticamente”.⁴ E, mais uma vez, desfiava o rol de aplausos que recebera por seu “empenho”:

Empenho este captado tanto no Brasil por [um] Yan de Almeida Prado, um João Ribeiro, um Roquette-Pinto, um Monteiro Lobato, como por críticos estrangeiros dentre os mais perceptivos. Na França, além de Lucien Febvre – o geógrafo nunca apenas geográfico, mas também historiador social –, Roland Barthes, que chegou a pedir para a França uma revelação, em termos antropológico-sociais, de suas raízes mais íntimas,

² FONSECA, Edson Nery da. Prefácio. In: VÁRIOS AUTORES. *Gilberto Freyre na UnB*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 3. Além dos citados Duvignaud e Marías, os conferencistas do simpósio foram o historiador inglês Asa Briggs, o poeta e ensaísta português David Mourão-Ferreira e o historiador mexicano Silvio Zavala (o sociólogo alemão Helmut Schelsky e o historiador norte-americano Eugene Genovese, que completariam o rol de apresentadores, não puderam aceitar o convite); junto a Merquior, os comentadores das conferências, por sua vez, foram os brasileiros Gilberto de Mello Kujawski, Roberto Motta, Fernando Bastos de Ávila, Vamireh Chacon, Antonio Sales Filho, Marco Aurélio de Alcântara e João Batista Cabral, o romeno Zevedei Barbu e o espanhol Guillermo Termenón y Solis. De acordo com Fonseca, “para cada conferência foram escolhidos dois comentadores: um do corpo docente da UnB e outro brasileiro de notório saber, mas sem vinculação necessária com instituições docentes. E todos estiveram à altura dos conferencistas estrangeiros, o que não deixa de ser honroso para a cultura brasileira”. *Idem, ibidem*, p. 4.

³ FREYRE, Gilberto. Raízes brasileiras de um recifense sempre itinerante, *idem, ibidem*, p. 126. Apenas a título de curiosidade (mas também de correção histórica), vale observar que, embora Gilberto Freyre tenha de fato recebido a distinção da Ordem do Império Britânico (KBE) em 1971, o “título de *Sir*” só se aplica aos cidadãos britânicos; os não britânicos são considerados “cavaleiros honorários”.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 132, 134 e 136, respectivamente.

igual à realizada no Brasil. Na América Latina, em Cuba, além de Fernando Ortiz, pelo marxista Juan Antonio Portuondo. Nos Estados Unidos, além de Frank Tannenbaum, historiador, pelo crítico da Yale Review ao aparecer a tradução em língua inglesa do livro brasileiro.⁵

Zeloso de sua imagem e habilidoso no trato com a memória e as palavras, Gilberto Freyre naturalizava sem esforço sua trajetória e o que produzira ao longo dela. Ainda que dissesse que “um homem que vive acompanhando o século em cujo começo nasceu é, por critério histórico-quantitativo, representativo no seu país desse século: de suas inquietações, de suas contradições, de seus fracassos”, fracassos e contradições não tinham lugar em sua história.⁶ Também não tinham lugar nem sequer as nuances do seu êxito, isto é, as formas e os momentos que o constituíram, tanto no Brasil como no exterior. Perante a plateia do seminário que o celebrava, Freyre expressava sem pudores “sua aparente inclinação a se apresentar como se fosse um gênio”, na observação arguta de Ricardo Benzaquen de Araújo.⁷ *Casa-grande & senzala*, por sua vez e ainda segundo Araújo, desempenhava exatamente o papel de “gênese triunfal de um mundo próprio”, a “fonte inspiradora cuja influência se faria sentir ao longo de toda a sua produção intelectual”, imune ao tempo e aos que não a compreenderam.⁸

Se é desnecessário apontar o quão ilusória e artificial é essa imagem de Freyre por Freyre, acompanhar os trânsitos editoriais de seu livro maior para criticá-la não o é. Nunca é demais lembrar, mesmo depois de Chartier, Darnton e tantos outros, que autores escrevem *textos*, e não *livros*: estes são produto de um circuito que envolve diversos outros sujeitos, o principal deles sendo o editor.⁹ Engana-se, inclusive, quem porventura pensar que esse movimento

⁵ *Idem, ibidem*, p. 134.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 127. E é interessante notar que mesmo episódios banais de sua vida foram apresentados não como falhas, e sim como expressão de uma originalidade própria, que apenas reverbera a sua obra. É o caso, por exemplo, da menção às lições de pintura com o “célebre pintor Telles Junior”, que o repreendia “com aspereza por não copiar direito modelos como laranjas, jarros, tinteiros”: “não creio que como aprendiz do velho Telles eu, menino, fracassasse tanto quanto ele supunha na cópia de naturezas-mortas. Meu repúdio era a naturezas inteiramente mortas como modelos para desenhos de aprendizes. Copiando uma laranja morta eu talvez procurasse dar-lhe a vida de uma fruta ainda com a seiva de sua árvore materna. Como as dos laranjais meus conhecidos. Para Telles, pecado mortal: pintura, em vez de inteiramente objetiva, com o desenhista a competir com um fotógrafo, deformadora dessa objetividade. Uma laranja na sua pura objetividade, de laranja morta, tornada uma laranja simbólica de toda laranja viva. O que – procurando surpreender no menino no que em mim se definiria em escritor adulto, ora misto de sociólogo e de antropólogo ou de historiador ou de pensador – estaria na imagem que, aos trinta anos, procuraria apresentar de uma casa-grande simbolicamente brasileira, como tal mais viva ou mais real que qualquer fotografia de uma isolada casa-grande de Pernambuco ou da Bahia ou do Rio de Janeiro ou do Vale do Paraíba, em São Paulo, em particular”. *Idem, ibidem*, p. 130 e 131.

⁷ ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Deuses em miniatura: notas sobre genialidade e melancolia em Gilberto Freyre. In: *Zigue-zague: ensaios reunidos (1977-2016)*. Seleção e organização: Carmen Felgueiras, Marcelo Jasmin e Marcos Veneu. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora PUC-Rio e Editora Unifesp, 2019, p. 297.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 302. A força dessa interpretação é corroborada pelas próprias palavras de Gilberto Freyre ao final de sua primeira conferência: “Aos oitenta anos, sou um autor brasileiro que vem insistindo em acompanhar seus livros no tempo – duração que eles vêm atravessando sob uma recorrente receptividade jovem. Receptividade a suas mensagens, da parte de sucessivas gerações jovens. E também através de uma talvez crescente compreensão dessas mensagens, da parte dos maiores críticos brasileiros literários e de ideias. [...] Evidências contra a propalada superação total que viria sofrendo quer, em particular, a obra, aparecida há quase meio século, *Casa-grande & senzala*, quer as que vêm continuando”. FREYRE, Gilberto, Raízes brasileiras de um recense sempre itinerante, *op. cit.*, p. 137.

⁹ “Circuito” evoca aqui o conhecido esquema do “circuito de comunicação” elaborado por Robert Darnton para descrever o “ciclo de vida” comum a todos os livros impressos, apresentado em seu ensaio O que é a

resume-se a “torná-lo disponível” ao público, numa acepção literal do “publicar”; na descrição minuciosa de Nuno Medeiros, trata-se, na verdade, de “um processo de prescrição, de concessão de sentido”, que, ao alojar o escrito em uma determinada forma material e dentro de um catálogo, projeta-o “na construção da realidade, através da ordem particular que forja em planos como o cultural”.¹⁰ No caso de um texto de cunho acadêmico (seja científico, seja ensaístico), Medeiros ainda nota que acresce outro componente essencial, o da validação: sua publicação expressa o reconhecimento do valor do trabalho intelectual e promove a legitimação do autor, que “passa a prova de um dos filtros do reconhecimento, acumulando prestígio que lhe pode franquear a porta da respeitabilidade entre pares e dilatando os capitais de que pode dispor autonomamente”.¹¹

Logo, quando Gilberto Freyre diz que *Casa-grande & senzala* era e continuava a ser um livro “escandaloso” para o Brasil¹², quando evoca o impacto de *Maîtres et esclaves* na França, quando se orgulha dos prêmios recebidos por *The masters and the slaves* nos Estados Unidos e *Padroni e schiavi* na Itália, quando alude aos intelectuais latino-americanos que leram talvez alguma das versões em espanhol intituladas *Casa-grande y senzala*, há que se pontuar que nada se deu de modo inerente ao texto. Todos esses títulos apenas aparentemente são de um “mesmo” livro.¹³ Àquela altura, eles somavam nada menos que vinte edições no Brasil, mais duas na Argentina, quatro nos Estados Unidos, outras quatro na França e em Portugal, uma na Inglaterra, uma na Alemanha, uma na Itália e uma na Venezuela, e cada uma envolveu (e, sobretudo, necessitou) de uma série de mediações para que, primeiro, pudesse aparecer e, depois, merecer a atenção de leitores e críticos. O próprio Freyre, aliás, acabava por fazer uma sutil referência a isso ao deixar escapar a frase “ao aparecer a tradução em língua inglesa do livro brasileiro” – sutil e, no contexto da citação, decerto inconsciente.

Seria, porém, fazer pouco caso do mestre de Apipucos imaginar que logo ele, dedicado “guardião de sua precoce obra-prima”¹⁴, não soubesse dos meandros de suas publicações ou não se interessasse por elas. Para seu propósito diante dos ouvintes do seminário na UnB, assim como perante outros públicos, tais questões tinham mesmo pouco relevância; em outros espaços e em outros momentos, elas tomavam outra proporção, e possivelmente não haja

história dos livros, de 1982, e retomado por ele em novo artigo publicado originalmente em 2007: DARNTON, Robert. O que é a história dos livros? In: *O beijo de Lamourette: mídia, cultura, revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Ver também *idem*, “O que é a história do livro” revisitado. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, Uberlândia, jan.-jun. 2008.

¹⁰ MEDEIROS, Nuno. Notas sobre o mundo social do livro: a construção do editor e da edição. *Revista Angolana de Sociologia*, n. 9, Luanda, jun. 2012, p. 37 e 38.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 38.

¹² FREYRE, Gilberto. Menos especialista que generalista. In: *Gilberto Freyre na UnB, op. cit.*, p. 148.

¹³ Como diz Chartier, “a materialidade do livro é inseparável da materialidade do texto, se o que entendemos por este termo são as formas nas quais o texto se inscreve na página, conferindo à obra uma forma fixa, mas também mobilidade e instabilidade. A ‘mesma’ obra não é de fato a mesma quando muda sua linguagem, seu texto ou sua pontuação”. CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 11.

¹⁴ A expressão é de GIUCCI, Guillermo, RODRÍGUEZ LARRETA, Enrique e FONSECA, Edson Nery da. Notas sobre a presente edição. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Edição crítica. Madri-Barcelona-La Habana-Lisboa-Paris-México-Buenos Aires-São Paulo-Lima-Guatemala-San José: ALLCA XX, 2002, p. XXV.



melhor índice disso que a intimidade da correspondência que manteve com diferentes interlocutores, em especial o diálogo de décadas com o seu grande editor, José Olympio Pereira Filho (1902-1990). Enviadas de Recife e de vários outros lugares do mundo, escritas sem censuras ou constrangimentos, as cartas de Gilberto Freyre expõem, entre assuntos pessoais e profissionais, o seu ponto de vista sobre o tenso jogo que envolveu a publicação e a circulação de *Casa-grande & senzala* no Brasil e em outros países e, por extensão, acabam por revelar os caminhos que levaram à consagração do autor e do livro.

Casa-grande & senzala e a “Casa”¹⁵

Meses antes do grande evento realizado em Brasília, Gilberto Freyre merecera uma festa mais singela, mas nem por isso menos significativa. No dia 5 de março, dez dias antes do seu aniversário, amigos e admiradores se reuniram na sede da Livraria José Olympio Editora, no Rio de Janeiro, para encontrá-lo, aplaudi-lo e, como não poderia deixar de ser, ouvi-lo. Chegada a hora de seu discurso, Freyre enfatizou sua profunda relação com o editor e a editora da forma mais particular possível:

Eu estava me sentindo dono de casa toda própria – o livro intitulado Casa-grande & senzala, casa própria e construída por mim, quando a mão fraterna de José Lins do Rego levou-me a outra casa que se tornaria para mim como se fosse também própria: a Editora José Olympio, construída por José Olympio Pereira [Filho], o grande J. O. Desde então, me sinto tão da Editora José Olympio como de Casa-grande & senzala. Sem esquecer a Casa de Apipucos, que há quase meio século vem sendo a da minha vivência telúrica. Três casas distintas e uma só verdadeira.¹⁶

A metáfora da casa era muito bem pensada, uma vez que, além da fina aproximação a *Casa-grande & senzala* e à residência de Freyre no Recife, ela evocava, como sabiam todos os presentes, a forma afetuosa pela qual desde os anos 1940 a editora era chamada por seus editados, funcionários e pelo próprio José Olympio. O que talvez nem todos ali soubessem é que também materialmente a editora fora um abrigo decisivo tanto para o autor quanto para o livro, sem o qual a sorte de ambos poderia ser muito diferente.

A construção de *Casa-grande & senzala* foi longa e tomou forma final graças a outro editor carioca, o poeta Augusto Frederico Schmidt, que lançou sua primeira edição sob o selo Maia e Schmidt. Como o construtor revelaria décadas mais tarde, foi o amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade que, além de estimulá-lo a concluir o livro, viabilizou sua publicação, intermediando o contrato com Schmidt, pelo qual receberia 500 mil réis por mês até o lançamento; no entanto, “o pagamento dessas mensalidades [...] foi feito de maneira a mais irregular, deixando às vezes o editor ao escritor em situações difí-

¹⁵ Esta seção toda retoma de modo sintético os movimentos que levaram à publicação de *Casa-grande & senzala*, já tratados por mim em FRANZINI, Fábio. *À sombra das palmeiras: a Coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010, cap. 3.

¹⁶ Discurso de Gilberto Freyre em homenagem promovida pela Livraria José Olympio Editora aos seus oitenta anos de idade. Rio de Janeiro, 5 mar. 1980. *Apud* VILLAÇA, Antônio Carlos. *José Olympio: o descobridor de escritores*. Rio de Janeiro: Thex, 2001, p. 193.

limas”.¹⁷ Certamente por isso ele mostrava-se um tanto desalentado enquanto acompanhava, ou tentava acompanhar, o processo de produção do livro a partir de Recife, o que se percebe quando escreve a Rodrigo para dizer que “seria ótimo se os editores achassem meio de me mandar o bastante para uma viagem ao Rio a fim de combinarmos formatos, vermos juntos as provas, ilustrações, etc., mas isso não sendo possível o melhor é tudo ser decidido aí. A remessa de provas para cá terá grandes inconveniências – o melhor é não mandarem coisa nenhuma. O que for decidido, de acordo com v. e [Manuel] Bandeira, está muito bem”. E ainda completava: “esse livro já me deu bastante trabalho e aborrecimento – e o meu papel agora é cuidar de outra vida, e entregar o livro aos seus verdadeiros e legítimos donos – o editor e os possíveis curiosos que se deem ao trabalho de comprá-lo e lê-lo”.¹⁸

Freyre acabou por não ir ao Rio, e, para aprofundar seu aborrecimento, o ano de 1933 avançava e o lançamento não se concretizava. Já a 3 de janeiro de 1934, Rodrigo de Melo Franco lhe escrevia para comunicar que “os safardanas Maia & Schmidt informam que C. & S. [sic] sairá amanhã. Mas sairá mesmo?”¹⁹ Quando enfim saiu, mereceu uma imediata e entusiasmada recepção nas revistas e páginas literárias dos jornais de todo o país, vendeu muito bem a sua tiragem de “somente 3.000 exemplares” e ainda viria a receber, em 1935, o prêmio de melhor livro do ano anterior, dado pela Sociedade Felipe d’Oliveira.²⁰ Os dissabores com Augusto Frederico Schmidt, contudo, só se aprofundaram. Como alguns críticos não deixaram de apontar já nas primeiras resenhas, a edição merecia mais cuidado e melhor tratamento: Agripino Grieco, por exemplo, lamentou a ausência de “um índice de nomes e um índice de assuntos a esse volume, de quinhentas e vinte páginas amplas e compactas, o que dificulta ao leitor o encontro de qualquer trecho a confrontar com o que vai percorrendo no momento. E a errata inicial, bastante avantajada, prova que as etapas finais da impressão foram queimadas com certa violência”.²¹ Afonso Arinos de Melo Franco, por seu turno, mostrou-se um refinado observador daquilo que hoje chamamos a materialidade do livro, o que o levou a ser bem mais direto em relação ao editor:

¹⁷ FREYRE, Gilberto. Como e porque escrevi *Casa-grande & senzala*. In: FREYRE, Gilberto. *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1968, p. 131. O contrato com Schmidt deve ter sido firmado entre o final de 1931 e o início de 1932, pois, em carta para José Lins do Rego datada do início de 1932, Freyre diz que “o livro de que lhe falaram é um estudo que ainda me custará várias pesquisas [...]. Resulta de motivos econômicos: sendo má minha situação, esgotado tudo o que ganhara como professor em Stanford, tive de aceitar essa história – contrato com Schmidt editor, em termos bons e pelos quais se interessaram o Rodrigo e o [Manuel] Bandeira. [...]”. Carta de Gilberto Freyre a José Lins do Rego. Rio de Janeiro, 19 jan. 1932. In: *Idem, Cartas de próprio punho sobre pessoas e coisas do Brasil e do estrangeiro*. Brasília: MEC – Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1978, p. 131.

¹⁸ Carta de Gilberto Freyre a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Recife, s./d. Reproduzida em *Idem, Cartas do próprio punho sobre pessoas e coisas do Brasil e do estrangeiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1978, p. 252.

¹⁹ Carta de Rodrigo de Melo Franco de Andrade a Gilberto Freyre. Rio de Janeiro, 3 jan. 1934, *apud* FRANZINI, Fábio, *op. cit.*, p. 133, nota 160. Como esta carta deixa evidente, embora a primeira edição de *Casa-grande & senzala* traga 1933 como o ano de publicação – data que também se consagrou em sua fortuna crítica –, a obra só apareceu nas livrarias no início de 1934.

²⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 132 e 133. Para um apanhado da crítica da primeira década do livro, ver FONSECA, Edson Nery da (org.). *Casa-grande & senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

²¹ GRIECO, Agripino. *Casa-grande & senzala. O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1934. In: FONSECA, Edson Nery da, *op. cit.*, p. 62.

*Grande é ele [o livro], a começar pelas suas imponentes proporções. Volume sólido, belo, com uma capa austera e convincente. A gente já o abre com gosto e respeito, como se preparando para um longo e grave roteiro intelectual. De passagem, chamarei a atenção de Gilberto Freyre para a má revisão de seu livro. Não sei que diabo arranja o lírico Schmidt editor que as obras saídas de sua casa têm sempre má revisão. Disto me queixo eu, entre outros. E são desagradáveis esses choques em palavras mutiladas, aleijadas. São como topadas nos pés alados do pensamento.*²²

E não eram apenas os críticos que se mostravam atentos ao nome e ao trabalho do cada vez menos desconhecido Gilberto Freyre: outras editoras também. Já em março de 1934, Rodrigo Melo Franco mais uma vez serve-se do correio para avisar a Gilberto que a Civilização Brasileira, “braço” carioca da poderosa Companhia Editora Nacional, sediada em São Paulo, não apenas desejava publicar o seu segundo livro (anunciado ao final do prefácio de *Casa-grande & senzala* como a sua continuação) como ainda lhe oferecia “qualquer quantia, em mensalidade ou em bloco, de que necessite para os longos repouso da meditação e do trabalho excessivo”.²³ A negociação foi rápida e, ainda que com algumas pressões da editora sobre o autor, assegurou que *Sobrados e mucambos* aparecesse em 1936 na Coleção Brasileira, lançada pela Nacional em 1931 e, àquela altura, detentora de um elenco de títulos bastante reconhecido e respeitado.

Não é de se estranhar, assim, que os caminhos de Gilberto Freyre e *Casa-grande & senzala* viessem a ser cruzar com os de José Olympio. A aproximação começou no mesmo ano de 1936, com uma oferta do editor ao autor que soava irrecusável em termos financeiros e perfeita para assegurar um espaço privilegiado para si mesmo e outros autores alinhados a seu projeto intelectual; logo, foi prontamente aceita, como mostra uma breve carta datada de 26 de maio:

Caro José Olympio:

Em resposta à sua carta de 13 do corrente, tenho prazer em comunicar-lhe que aceito dirigir a coleção “Documentos Brasileiros”, que V. vai iniciar breve. Concordo com as condições da proposta que V. me faz – quinhentos mil réis mensais e 2% sobre o preço de capa dos volumes a serem publicados na coleção.

Sem mais,

*Gilberto Freyre.*²⁴

O trabalho junto a José Olympio na organização da coleção permitiu a Freyre ver e experimentar de perto o respeito e o profissionalismo que o editor dedicava a seus editados e o cuidado com que tratava suas publicações, sempre de grande qualidade material. O exato oposto de Augusto Frederico Schmidt, portanto, que por volta da mesma época lançava a segunda edição de *Casa-grande & senzala* com um novo prefácio do autor, datado de 1934, a dizer

²² FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Casa-grande & senzala*. O *Jornal*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1934. In: FONSECA, Edson Nery da, *op. cit.*, p. 83.

²³ Carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade a Gilberto Freyre. Rio de Janeiro, 3 mar. 1934, *apud* FRANZINI, Fábio, *op. cit.*, p. 140.

²⁴ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Rio de Janeiro, 26 maio 1936. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundo Livraria José Olympio Editora. Série Conselho Executivo, Subsérie Editados, Dossiê Gilberto Freyre (doravante LJOE.ADM.CED.EDT.193), doc. 79/1385.

que nela haviam sido “retificados erros de revisão, alguns graves, que infelizmente foram numerosos na primeira”, bem como acrescentados índices, “cuja falta foi tão reparada”; entretanto, conhecendo bem Schmidt, ele também se precavia: “ainda desta vez, não foi possível ao autor – doente e afastado do Rio – encarregar-se do trabalho de revisão das provas; da revisão dos nomes de autores, títulos de livros e expressões científicas incumbiu-se gentilmente o seu amigo Ruy Coutinho. Da revisão geral foi encarregado, pelos editores, Romulo de Castro”.²⁵

Os problemas, de fato, não desapareceram por completo e a edição ficou muito aquém do que ele esperava e desejava, ainda mais depois do alcance obtido pelo livro. Por isso, poucos meses depois de assumir o comando da Documentos Brasileiros e antes mesmo que seu primeiro volume, *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, chegasse às livrarias, escreveu a JO com uma proposta meticulosamente pensada, como um agente literário de si mesmo:

*Eu venho lhe lembrar o seguinte: V. faça um esforço e compre Casa-grande. Faríamos então o seguinte: reforma na apresentação e distribuição do material, que ficaria como em Sobrados [e mucambos], as referências bibliográficas no fim, a leitura muito mais agradável para o comum dos leitores; novas e excelentes ilustrações, que eu obteria, algumas substituindo as atuais; o mapa [da casa-grande do Engenho Noruega, feito por Cícero Dias] – se não for muito caro – em três cores; a revisão – péssima na primeira edição e má na 2ª – escrupulosamente benfeita por um competente; a linguagem melhorada, ainda, em alguns pontos. Isto nos permitiria: ou dividir o livro em 2 volumes, 1 e 2, cada um a ser vendido por 15\$, ou fazer o livro [em] um volume só, mas muito bem apresentado, de modo a poder ser vendido a 30\$. Pense bem no assunto. Creio que seria negócio para V. Mas pense no assunto e estude as possibilidades e me escreva logo. Eu ficaria dançando de contente no dia em que visse C. G. & S. livre das garras ladronas de Schmidt – ladronas e sobretudo safadas – e editada por V.*²⁶

O “esforço” que José Olympio teria de fazer para conseguir o título para seu catálogo não seria pequeno, uma vez que ele era e continuaria a ser o *best seller* da editora concorrente na década de 1930. A rigor, ele seria mesmo inútil, uma vez que Freyre, certamente sem imaginar o sucesso que seu livro teria, cederia em definitivo os direitos autorais para “as garras ladronas de Schmidt”, o que o tornava refém do editor, sem poder dispor como quisesse de seu próprio trabalho.

Tal situação tornou-se insustentável a partir de 1938, quando Schmidt lançou a terceira edição de *Casa-grande & senzala* sem nem mesmo comunicá-lo. Freyre, sempre em Recife, foi avisado da publicação pelo médico e escritor Gastão Cruls, e então escreve um longo artigo para a *Revista do Brasil* para comentar as críticas que o livro recebera desde 1936, mas deixando claro logo de saída que aquela era “uma edição à revelia do autor”. No texto, suas consi-

²⁵ FREYRE, Gilberto. Prefácio à segunda edição. In: *Casa-grande & senzala*. 2. ed. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1936, p. 33 e 34.

²⁶ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Recife, 28 set. 1936. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundo Livraria José Olympio Editora. Série Conselho Executivo, Subsérie Editados, Dossiê Gilberto Freyre (doravante LJOE.ADM.CED.EDT.193), doc. 79/1386.



derações não vão além, pois dizia não querer, nem poder, “tocar aqui nesse aspecto do assunto, de interesse quase exclusivamente pessoal”²⁷; em outras instâncias, porém, a discussão ganhou corpo: segundo Sylvio Rabello, “foi preciso que o advogado Trajano Miranda Valverde provasse [nos tribunais] que a cláusula de cessão dos direitos autorais não era senão uma ‘lesão enormíssima’ para que Gilberto tivesse de volta os seus direitos sobre *Casa-grande & senzala* nas futuras edições”.²⁸ Somente no início de agosto de 1940 ele pôde informar a José Olympio ter, enfim, “a palavra do advogado, homem consciencioso e respeitado, de que o livro é meu”, e que continuava “interessado em que V., de preferência a outro editor qualquer, se interesse por ele”. Com a resposta positiva, Freyre lhe apresenta uma proposta ainda mais ousada que aquela que fizera quatro anos antes:

*Creio que poderíamos cuidar quanto antes de uma edição corrigida e melhorada de C. G. & S. (portanto, trabalho para o autor, não esquecer isto, embora valorização para o livro). Poderia ser uma edição definitiva – o que muito o valorizaria. Poderia – pela primeira vez, de fato – ser mandada a Portugal e às colônias, estou certo de que com algum sucesso. Poderia, enfim, ser francamente de 5.000 exemplares e mais 500 exemplares em papel de luxo, para serem vendidos aqui e nos Estados Unidos e na Argentina. E nessa tal edição ganhariam bem tanto o editor como o autor. Otimismo do autor? Tudo indica que não. Além disso, o Casa-grande arrastaria consigo a nova edição de Sobrados e a primeira edição de Ordem e progresso, uniformizados na série que constituem.*²⁹

De modo involuntariamente exemplar, as ações de Gilberto Freyre sobre *Casa-grande & senzala* ilustram a clara consciência que ele tinha acerca de seu lugar e, em especial, de seu poder como autor. É certo que, como mostra Marco Antônio Sousa Alves, na modernidade o “casal autor/editor”, além de ter uma aparição sincrônica, é indissolúvel: “enquanto o autor assina o texto, o editor assina o livro, ambos contribuindo para a conformação espiritual e material da obra” – o que, aliás, já foi notado mais acima; mas, ainda de acordo com Sousa Alves, é o autor quem tem “a prerrogativa de determinar o ‘verdadeiro’ sentido de sua obra”, bem como “o direito de decidir se o discurso [de sua obra] será levado a público, quando e de que forma”.³⁰ Não era outra coisa, pois, que fazia Freyre, fosse junto a Schmidt, fosse junto a José Olympio: controlar, ou ao menos tentar controlar, o destino de seu grande livro. Ou os destinos, como ele próprio começava então a antever.

²⁷ FREYRE, Gilberto. A propósito de um livro em 3. Edição, *apud* FRANZINI, Fábio, *op. cit.*, p. 183. Vale notar que, a partir da quarta edição de *Casa-grande & senzala*, o texto, “com ligeiras modificações”, passaria a aparecer no livro como um de seus paratextos, com o título de “Quase um prefácio à terceira edição”.

²⁸ RABELLO, Sylvio. Introdução. In: FREYRE, Gilberto. *Cartas de próprio punho*, *op. cit.*, p. 32.

²⁹ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Recife, 16 ago. 1940. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1414. A série a que Freyre faz referência é a “Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil”, como passou a nomear o conjunto desses três títulos.

³⁰ ALVES, Marco Antônio Sousa. *Uma genealogia do autor: a emergência e o funcionamento da autoria moderna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021, p. 315 e p. 93 e 94, respectivamente.

Rio, Buenos Aires, Nova York

Em 17 de março de 1940, em carta para Manoel Cardozo, historiador norte-americano de origem portuguesa que conhecera durante o período que passou em Stanford, no início dos anos 1930, Freyre contava, entre outras coisas, que haviam saído nos Estados Unidos um estudo de Lewis Hanke e um artigo do *New York Times* a seu respeito, enquanto “na Alemanha o Prof. Quelle, de Berlim, prepara uma longa análise do meu trabalho” e “na França têm aparecido vários artigos com referências aos meus livros”. Como o amigo dizia estar traduzindo *Sobrados e mucambos* para o inglês e desejava escrever “um estudo sobre o ‘founder of the modern Brazilian school of Social history’”, ele sugeria que seria melhor fazer “não um artigo longo, mas um livro que fosse metade um estudo sobre a pessoa e a obra, antecedentes de família e meus, etc., e a outra metade um resumo de cada um dos meus livros, inclusive o de receitas de doces. Resumo bem feito, que quase substituísse a tradução dos livros inteiros, que está sendo feita para inglês, francês e espanhol, mas lentamente”.³¹

Exatos dez dias depois, em nova correspondência, Freyre reiteraria a recomendação, com a certeza de que “um livro desse gênero seria traduzido não só para o português como também para o francês, espanhol e alemão. Digo isso devido a artigos aparecidos ou a aparecer nessas línguas sobre o assunto e às cartas que recebo com pedidos de informações de vários países”. Também pedia, mais adiante, que Cardozo publicasse na seção “Notes” da *Hispanic American Historical Review* várias informações sobre trabalhos seus e de autores que lhe eram próximos, incluindo a seguinte: “O livro *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre foi incluído entre as obras brasileiras que o Ministério da Instrução Pública da Argentina está traduzindo e publicando. Da tradução daquela obra – trabalho difícilimo devido ao grande número de indianismos e africanismos usados pelo autor – foi encarregado o escritor argentino Benjamín de Garay, que já residiu no Brasil e conhece de perto a vida e as letras brasileiras”.³²

O livro para a divulgação da “vida e obra” gilbertiana não seria escrito, assim como a tradução de *Sobrados e mucambos* por Cardozo, se de fato realizada, jamais seria publicada.³³ Mas Freyre estava correto em apontar a atenção crescente que sua obra despertava no exterior e, em particular, o despontar do interesse em levar *Casa-grande e senzala* para outros países. Cerca de um mês depois, ele escreveria a José Olympio para dizer, provavelmente referindo-se ao trabalho do amigo, que “a tradução inglesa do *Sobrados* está quase pronta” e que resolvera “confiar à nossa Vera Kelsey a tradução de *Casa-grande* que ela

³¹ Carta de Gilberto Freyre a Manuel Cardoso [sic]. Recife, 17 mar. 1940. In: FREYRE, Gilberto. *Cartas de próprio punho*, op. cit., p. 159.

³² Carta de Gilberto Freyre a Manuel Cardoso [sic]. Pernambuco (Brasil) [Recife], 27 mar. 1940. In: *Idem*, *ibidem*, p. 160 e 161.

³³ Aparentemente, a sugestão do livro causou certo mal-estar no amigo, pois em carta datada de 6 de dezembro de 1940 Freyre escreve: “Vamos desfazer um engano: a ideia do estudo biblio-biográfico sobre mim não foi minha, mas sua. Apenas V. pensava em fazer um artigo e eu sugeri que fizesse um livro, adicionando o resumo de cada um dos meus livros”. Carta de Gilberto Freyre a Manuel Cardoso [sic]. Pernambuco, 6 de dezembro de 1940. In: *Idem*, *ibidem*, p. 163. Quanto à tradução para o inglês de *Sobrados e mucambos*, ela seria feita por Harriet de Onis e publicada em 1963 por Alfred Knopf com o título *The mansions and the shanties*.

tanto deseja fazer. É escritora, isso ela é. Quanto a não ter a cultura científica bastante, eu e outros amigos veremos o trabalho, atentos a esse aspecto importante do problema da tradução”³⁴ – comentário um tanto grosseiro sobre uma autora que, ainda que se dedicasse mais à divulgação cultural e à ficção, tinha um mestrado em Sociologia pela Brown University e conhecia muito bem o Brasil e o próprio trabalho dele, Freyre. Além do mais, estava plenamente inserida na dinâmica da Política da Boa Vizinhança então promovida pelo governo dos Estados Unidos, fator que decerto estimulava sua disposição em traduzir o livro tanto quanto facilitaria a publicação naquele país.³⁵

As edições estrangeiras, de todo modo, ainda levariam um tempo para se materializar. A primeira veio a aparecer apenas em 1942, justamente a versão argentina que Freyre comunicara a Cardozo. Traduzido por Benjamín de Garay a partir da edição “clandestina” de Schmidt de 1938, *Casa-grande y senzala. Formación de la familia brasileña bajo el régimen de economía patriarcal* foi publicado em dois volumes, o VIII e o IX, da Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, organizada pela Comisión Revisora de Textos de Historia y Geografía Argentina y Americana e fomentada pelo Ministerio de Justicia e Instrucción Pública do país.³⁶ É possível dizer que seu aparecimento despertava grande expectativa nos círculos letrados vizinhos, dado que, de acordo com Ana Paula Barcelos Ribeiro da Silva,³⁷ a proposta da tradução remontava a 1939 e, como visto, já em 1940 aparecia como um título da coleção; além disso, desde 1941 escrevia, como colaborador, para o jornal *La Nación*, de Buenos Aires. Assim, mal saído, o livro repercutiu de imediato, como Freyre contou a José Olympio em correspondência datada de 10 de agosto: “recebi carta de Buenos Aires informando-me da boa recepção que C. G. & S. em espanhol vai tendo. O Levene me diz que é recepção entusiástica. Estou à espera dos exemplares que me cabem”.³⁸

Ricardo Levene, historiador e presidente da Comisión Revisora de Textos, aparentemente não exagerava no relato ao autor. O sucesso do livro foi tamanho que logo no ano seguinte ele ganhou nova edição, edição essa que trouxe duas mudanças muito significativas da sua acolhida no país. A primeira foi que sua publicação deixou de ficar a cargo da iniciativa estatal para passar às mãos de uma editora comercial de destaque, a Emecé Editores, podendo assim alcançar um público maior e mais amplo; a segunda foi sua inclusão em uma coleção que, diferentemente da anterior, tinha um caráter que apelava a algo muito distante do “nacional”: com *Casa-grande y senzala*, Gilberto Freyre

³⁴ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Recife, 25 abr. 1940. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1408.

³⁵ Cf. BISPO, A. A. O *Brazilian Information Bureau* nas suas relações com a *American Brazilian Association* e a *American Coffee Corporation* – movimento brasileiro à época da visita da filha de Getúlio Vargas aos EUA. 50 anos de morte de Vera Kelsey (1891-1961). *Revista Brasil-Europa*, v. 129, n. 20, on-line, 2011. Disponível em <http://www.revista.brasil-europa.eu/129/Brazilian_Information_Bureau_NY.html>. SARAIVA, João Gilberto Neves. *Todo Nordeste que couber a gente publica: o The New York Times e as representações do Nordeste brasileiro na era da Política de Boa Vizinhança (1933-1945)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, 2015, p. 71-76.

³⁶ Sobre o projeto da coleção e suas conexões com um movimento maior de aproximação entre Brasil e Argentina nas décadas de 1930 e 40, ver SILVA, Ana Paula Barcelos Ribeiro da. *Diálogos sobre a escrita da História: Brasil e Argentina (1910-1940)*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011, cap. III, e SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p. 120-139.

³⁷ SILVA, Ana Paula Barcelos Ribeiro da, *op. cit.*, p. 301.

³⁸ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Apipucos [Recife], 10 ago. 1942. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1427.

agora entrava no rol dos *grandes ensaístas*, nome do conjunto de que passava a fazer parte.³⁹ Parecia se confirmar, desse modo, o vaticínio do crítico literário Ricardo Sáenz Hayes, que, em seu longo e acurado prefácio à edição de 1942 (e mantido na de 1943), anotara que, “quando no pensador há uma substância duradoura, riqueza de ideias, capacidade de sentir o regional e o universal, a obra acaba se impondo e triunfa em Recife, no Rio, em São Paulo, em Lisboa, em Buenos Aires ou Nova York”.⁴⁰

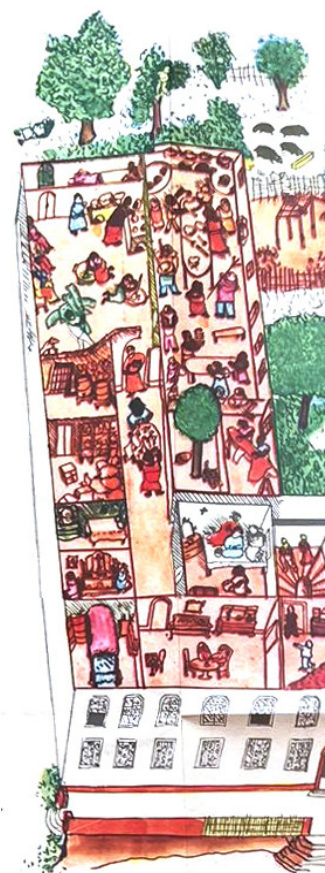
Por coincidência (ou não...), naquele mesmo momento um casal no-vaioquino começava a tentar se aproximar de Freyre com a intenção de lançar *Casa-grande & senzala* nos Estados Unidos – e não qualquer casal. Na esteira da Política da Boa Vizinhança tal como Vera Kelsey, porém com uma inserção institucional muito maior e mais efetiva, os editores Blanche e Alfred A. Knopf começavam então a dirigir seu olhar para a produção literária da América Latina em busca de autores para o reputado catálogo da empresa que levava o nome do marido.⁴¹ Possivelmente informados sobre o sociólogo pernambucano pelo historiador Lewis Hanke, diretor da Hispanic Division da Biblioteca do Congresso e editor do *Handbook of Latin American Studies*, uma primeira tentativa de contato deu-se entre julho e agosto de 1942, quando Blanche Knopf, em viagem por vários países da América do Sul para conhecer de perto livros e escritores locais, propôs um encontro no Rio de Janeiro; a julgar por uma carta de Freyre para José Lins do Rego e José Olympio, a proposta não lhe pareceu muito sedutora:

Acabo de receber seus bilhetes. Já escrevi, para o [Hotel] Glória, à Sra. [Blanche] Knopf, que me escrevera de Buenos Aires para ir encontrá-la no Rio. Mas com essa incerteza sobre a correspondência, devido à fúria de cães [ilegível] dos racistas incumbidos pelo Interventor de violar minhas cartas e de subtrair as que forem do seu agrado, fico sempre sem saber da solução de assuntos sérios por meio de cartas. O que eu dizia é que não tenho falta de editoras para a tradução inglesa de Casa-grande. Já se ofereceram várias, das boas. A University of Columbia Press está particularmente interessada no momento. A dificuldade é a tradução que me satisfaça. A oferta da Sra. Kelsey, que andou se oferecendo à Universidade de Yale (à Press) – outra editora interessada por editar C. G. & S. em inglês – foi por mim recusada, por não a julgar à altura. O desejável seria que uma editora dessas se pusesse a pagar um bom tradutor. O nome que primeiro [me] ocorre é o de William Berrien. O [Alfred] Métraux poderia fazer uma leitura crítica, como cientista. Estava a tradução feita da melhor

³⁹ *Casa-grande y senzala* foi o terceiro volume, publicado mais uma vez em dois tomos, da Colección Grandes Ensayistas da Emecé Editores – os títulos anteriores foram *Prosa de ver y pensar*, de Domingo Faustino Sarmiento, e *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, de Wladimir Weidlé. Sobre a Emecé Editores e algumas de suas coleções, ver COSTA, Maria Eugenia. Los premios literarios de la editorial Emecé y la colección novelistas argentinos contemporáneos (1949-1969). *Gutenberg: Revista de Produção Editorial*, v. 2, n. 2, Santa Maria, 2022.

⁴⁰ SÁENZ HAYES, Ricardo. Gilberto Freyre y la formación social brasileña. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande y senzala*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942, p. 50.

⁴¹ Sobre os Knopf, a editora e seu papel na publicação de autores brasileiros nos EUA, ver, entre outros, LEONE, Caio Affonso. Apontamentos iniciais sobre a tradução de autores brasileiros pela editora Alfred A. Knopf (1942-1989). In: *Anais eletrônicos do 31º Simpósio Nacional de História: História, verdade e tecnologia*. São Paulo, Anpuh-Brasil, 2021, e MINCHILLO, Carlos Cortez. Risky books, rejected authors: Alfred Knopf and the screening of Brazilian literature. *Novos Estudos Cebrap*, v. 37, n. 3, São Paulo, set.-dez. 2018.



maneira. Nesse caso, o Berrien poderia aproveitar o trabalho já feito pela Sra. Kelsey, se ela não quisesse explorar, pedindo um dinheirão por isso.⁴²

Pelo que se deduz, o encontro não ocorreu, algo compreensível diante dos cerceamentos que, à época, Freyre sofria do interventor federal em Pernambuco, Agamenon Magalhães. Mas também, quiçá sobretudo, porque, como ele mesmo dissera, não faltavam boas editoras dispostas a publicar *Casa-grande & senzala* na América do Norte; como a Knopf seria apenas mais uma, não havia por que se esforçar para conhecer sua representante. Decepcionado de vez com Vera Kelsey, ele talvez apenas não soubesse o quanto uma boa tradução importava para o selo de Nova York, já reconhecido pela qualidade com que publicava grandes escritores europeus de língua não inglesa.⁴³

Nos anos seguintes, uma nova situação se configurou para o livro, o autor e os Knopf. Em 1943, *Casa-grande & senzala* foi enfim lançado por José Olympio, materializando praticamente todos os desejos e anseios de Gilberto Freyre: publicação em dois volumes, ilustrações do artista plástico Tomás Santa Rosa, bibliografia atualizada, vasto acréscimo de notas, reunião dos prefácios das edições anteriores junto ao escrito para a nova edição, índices bem elaborados e, claro, sua inclusão na Coleção Documentos Brasileiros, da qual passava a ser o volume 36; era, como Freyre e José Olympio decidiram chamá-la, a “edição definitiva” da obra.⁴⁴ Dez anos depois de seu aparecimento, o livro voltava a mexer com a intelectualidade brasileira, que, em geral, reiterou a originalidade da interpretação que oferecia e a atualidade das inovações que apresentara, embora algumas observações e reparos agora fossem mais agudas, inclusive porque ele podia ser visto sob a perspectiva tanto do seu êxito quanto do conjunto da obra que Freyre produzira. Ou de ambos, com conclusões às vezes ácidas: para Eloy Pontes, por exemplo, *Casa-grande & senzala* parecia ser “o livro único que Gilberto Freyre teve para escrever”, não fazendo desde então “mais nada senão esticar, repetir, estender aqui e ali tudo aquilo que [nele] ficara dito e escrito”.⁴⁵

Junto às críticas, a nova edição potencializou também os convites que Freyre habitual e frequentemente recebia, do Brasil e do exterior, para as mais diversas atividades e funções, de homenagens a cargos docentes. Aceitando alguns, recusando outros, em 1944 ele viajou aos Estados Unidos para apresentar uma série de seis conferências na Universidade de Indiana, em Blo-

⁴² Carta de Gilberto Freyre a José Lins do Rego e José Olympio. Apipucos [Recife], 2 ago. 1942. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1428. William Berrien, professor da Universidade de Harvard, era um estudioso do Brasil e da América Latina; Alfred Métraux, antropólogo de origem suíça, àquela altura na Universidade de Yale, conhecia Freyre desde o início da década.

⁴³ Cf. LEONE, Caio Affonso, *op. cit.*, p. 2-4, e TOOGE, Marly D’Amaro Blasques. Patrono da amizade: as traduções de obras brasileiras da Alfred A. Knopf em meados do século XX. *TradTerm*, n. 17, São Paulo, 2010, p. 104 e 105.

⁴⁴ Cf. FRANZINI, Fábio, *op. cit.*, p. 186 e 187. Sobre o caráter “definitivo” dessa edição, em seu novo prefácio Gilberto Freyre atribui a José Olympio essa intenção, o que, como visto, não corresponde à realidade. Além disso, sua explicação para o uso do termo é bastante curiosa, mas totalmente adequada ao seu estilo: “Definitiva dentro da relatividade que condiciona um ensaio da natureza deste, cuja objetividade depende, em grande parte, de novos avanços nas várias ciências e estudos em que se baseia. Isto sem falar nos aspectos, porventura ainda mais flutuantes, de sua subjetividade. As ideias e atitudes do autor. Seus pontos de vista. Os personalismos em que às vezes se alongam suas interpretações”. FREYRE, Gilberto. Prefácio à quarta edição. *Apud idem, ibidem*, p. 186, nota 242.

⁴⁵ *Apud idem, ibidem*, p. 199.

omington, patrocinada pela Fundação Patten. Foi a oportunidade perfeita para que Blanche e Alfred Knopf voltassem a procurá-lo, desta vez com outro desfecho. De acordo com Thiago Nicodemo, a negociação dos editores com o autor contou com o apoio do historiador Frank Tannembaum, de Lewis Hanke e do Departamento de Estado norte-americano e lhes assegurou os direitos de publicação daquelas conferências em livro, bem como da tradução de *Casa-grande & senzala* para o inglês.⁴⁶ Causaram, ainda, a melhor das impressões em Freyre, a ponto de serem mencionados por ele de modo emblemático, logo após seu retorno ao Brasil, em carta aos irmãos José Olympio e Daniel Pereira a respeito de seu livro *Sociologia*, então em processo de produção:

Vejo por uma carta de José, vi outra de Daniel (felizmente há segunda carta de Daniel, em tom diferente) que vocês se magoaram com a primeira carta que lhes escrevi sobre Sociologia, depois de terem recebido as provas. Vocês não têm razão. O que eu fiz foi falar com franqueza. Hoje minhas relações com José Olympio Pereira não são as de editado para editor, mas as de amigo e amigo – deixem que lhes diga pesando bem as palavras –, amigo fraternal. Esta é que é a verdade. Nada me faria ir a outro editor que me oferecesse maiores vantagens. Ainda nos Estados Unidos, sabem o que me diziam os Knopf, que são ali, como vocês sabem, os editores de gente de qualidade (falo do ponto de vista intelectual)? Eles me disseram isto, sabendo por intermédio não sei de quem que minhas relações com José Olympio são as de amigo: “Queremos ser o seu novo José Olympio – o seu José Olympio em língua inglesa”. Sendo assim, não teriam razão nem eu, nem vocês, para nos magoarmos com a franqueza que um de nós usar.”⁴⁷

O casal Knopf realmente viria a se tornar muito próximo de Gilberto Freyre no decorrer dos anos, numa relação bastante semelhante àquela que mantinha com José Olympio; em 1945, contudo, ele ainda não tinha como saber disso, e suas expectativas voltavam-se ao lançamento de seus livros pela editora norte-americana. No mesmo ano, foi publicado *Brazil: an Interpretation*, com as conferências de Indiana, enquanto a versão de *Casa-grande & senzala* seguia em processo de produção, levando a ansiedade do autor às alturas. Em fins de outubro, em bilhete escrito a lápis, ele escrevia a José Olympio: “V. mandou vir dos E. U. o *Brazil: an Interpretation* (meu livro publicado por Knopf)? Eles vão publicar quanto antes *Casa-grande* sob o título: *The masters and the slaves*. Pretendem fazer um livrão”.⁴⁸ Menos de um mês depois, outra carta e outro registro a respeito: “O *Brazil, an Interpretation* vem tendo ótima saída e ótima imprensa nos Estados Unidos. V. já mandou pedir exemplares? Venderá na certa. O *Casa-grande* em inglês sairá no princípio de 46. Parece que vai ser uma bela edição. Os Knopf estão caprichando”.⁴⁹

Os Knopf capricharam muito, na verdade. *The masters and the slaves. A study in the development of Brazilian civilization* apareceu em 1946 em volume único, grande formato, capa dura envolta por sobrecapa e, como era característico da editora, uma edição muito bem cuidada no geral, que incluía os prefácios de todas as edições brasileiras e um escrito por Freyre para essa edição.

⁴⁶ Cf. NICODEMO, Thiago Lima. O “modernismo de estado” e a política cultural brasileira na década de 1940: Candido Portinari e Gilberto Freyre nos EUA. *Revista Landa*, v. 5, n. 1, Florianópolis, 2016, p. 22.

⁴⁷ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio e Daniel Pereira. Santo Antônio de Apipucos [Recife], 27 jan. 1945. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1468.

⁴⁸ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Recife, 27 out. 1945. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1476.

⁴⁹ *Idem*, Apipucos [Recife], 25 nov. 1945. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1477.

Materialmente, era, sem dúvida alguma, “um livrão”. E não só: a principal preocupação de Freyre, a tradução, foi posta de lado com o delicado trabalho de Samuel Putnam, profundo conhecedor da literatura brasileira que já havia vertido para o inglês *Os sertões*, de Euclides da Cunha (*Rebellion in the backlands*, 1944), e *Terras do sem fim*, de Jorge Amado (*Violent land*, 1945, este também publicado por Knopf). Mais que um mediador entre linguagens, Putnam atuou como um intérprete da obra, dialogando com o autor, o texto e seus leitores por meio de notas de rodapé em que explicava termos afro-brasileiros “intraduzíveis”, aspectos da cultura brasileira, personagens e autores citados e eventos da história do Brasil e de Portugal, não raro com esclarecimentos que iam muito além da contextualização; elaborou, ainda, um amplo e detalhado glossário ao final do livro, intitulado “Glossary of Brazilian, Portuguese, American Indian, and African Negro expressions, including botanical and zoological terms”.⁵⁰

Elaborada a partir da quarta edição brasileira, a “definitiva”, a versão norte-americana nascia assim como uma espécie de edição crítica, a qual, segundo David Maybury-Lewis, foi “recebida com entusiasmo” nos Estados Unidos graças à sua capacidade de contar a “um público incomodado” com a situação dos negros no país “algo que ele queria ouvir”.⁵¹ Foi recebida assim também pelo autor, que, no prefácio à sexta edição brasileira (1950), a primeira após a publicação em inglês, explicitou sem qualquer embaraço seu direito de

*regozijar-se com o fato de que a crítica mais autorizada dos países de língua inglesa – ou onde essa língua é hoje o latim sociológico –, posta em contato com um estudo em muita cousa fora das convenções acadêmicas, acolheu-o como esforço honesto, e não apenas tentativa ousada, de descobrimento de novos caminhos de indagação e interpretação do homem ou da natureza humana; e, por algumas de suas vozes de mestres, chegou a considerá-lo sugestão para obras a serem realizadas noutras áreas. Noutros países. Nos próprios Estados Unidos. O que parece indicar alguma originalidade no método de análise e de interpretação seguido no trabalho brasileiro.*⁵²

Mais do que uma frase de efeito, a caracterização da língua inglesa como latim sociológico, associada à ênfase na acolhida ao livro e ao reconhecimento da sua originalidade, tinha um sentido muito preciso e importante: como apontou Gustavo Sorá, *The masters and the slaves* fazia com que *Casa-grande & senzala* fosse “confirmada finalmente como universal. O livro já independe do autor: através deste ‘título’, que circula por forças relativamente independentes, o autor é nominado, na arena internacional, como representante

⁵⁰ Cf. FREYRE, Gilberto. *The masters and the slaves*. New York: Alfred A. Knopf, 1946. Tratei em detalhes da tradução e recepção de *Casa-grande & senzala* nos Estados Unidos em artigo a ser publicado pela revista da Biblioteca Brasileira Mindlin: FRANZINI, Fábio. “I can now neutralize their poison”: *Casa-grande & senzala* nos Estados Unidos e a (auto)consagração de Gilberto Freyre (1946-1956). *Revista BBM*, 3, São Paulo, jan.-jun. 2022.

⁵¹ MAYBURY-LEWIS, David H. P. Introduction to the paperback edition. In: FREYRE, Gilberto. *The masters and the slaves*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1986, p. lxxxvi-lxxxvii.

⁵² FREYRE, Gilberto. Prefácio à sexta edição. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, p. XCV-XCVI.

nacional”.⁵³ Uma arena então em pleno processo de ampliação, para regozijo ainda maior de Gilberto Freyre.

A conquista do Velho Continente

No mesmo prefácio à sexta edição de *Casa-grande & senzala*, Freyre anunciava de passagem que, depois da publicação em espanhol e em inglês, o livro estava “prestes a aparecer também em francês: trabalho em conjunto do escritor Roger Caillois e do sociólogo Roger Bastide”.⁵⁴ Como mostram Giselle Martins Venancio e André Furtado, que analisaram em detalhe a recepção dessa tradução, Caillois, também sociólogo de formação e grande conhecedor da literatura latino-americana, fora contratado pela prestigiosa editora Gallimard em 1945 para dirigir a coleção *La Croix du Sud*, voltada justamente a autores da América Latina; a Bastide, que desde 1938 era professor de Sociologia na Universidade de São Paulo, caberia a tradução da obra, provavelmente indicada por ele próprio a Caillois.⁵⁵

Ainda que a coleção privilegiasse a literatura *stricto sensu*, a inclusão de *Casa-grande & senzala* entre seus volumes não era algo estranho ou desconexo, ao contrário. Na visão de Caillois, literatura, ciências sociais e as questões políticas do seu tempo se entrelaçavam, e tanto o estilo da escrita quanto a perspectiva positiva da mestiçagem de Gilberto Freyre se encaixavam à perfeição em seu projeto e no cenário europeu do pós-guerra, marcado pelas discussões sobre raça e racismo.⁵⁶ Além disso, Freyre estava longe de ser um desconhecido na França: já em 1939 o mesmo Bastide publicara na *Revue Internationale de Sociologie* um artigo em que analisava sua obra e a do etnólogo Arthur Ramos sob o prisma dos “estudos afro-brasileiros” e “o problema do contato das raças”; pouco mais tarde, em 1943, Fernand Braudel apresentara aos leitores dos *Annales* (então sob o nome *Mélanges d’Histoire Sociale* por conta da ocupação nazista) o Brasil como um “continente de História” visto pelo trabalho do historiador-sociólogo pernambucano; por fim, em 1948, Freyre, ele mesmo, participara de uma reunião promovida em Paris pela recém-criada Unesco para discutir as “tensões que afetam a compreensão internacional” junto a outros oito reputados intelectuais europeus e norte-americanos, da qual resultara um convite – recusado – para que ele assumisse a direção do Departamento de Ciências Sociais daquele órgão.⁵⁷ Publicar seu principal livro, dessa forma, propiciaria ao público francês o contato direto com o pensamento de um autor que, para Caillois e Bastide, é lícito supor, *deveria ser lido* naquele momento.

⁵³ SORÁ, Gustavo. A construção sociológica de uma posição regionalista: reflexões sobre a edição e recepção de *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 36, São Paulo, fev. 1998, p. 128.

⁵⁴ FREYRE, Gilberto. Prefácio à sexta edição, *op. cit.*, p. XCV.

⁵⁵ Ver VENANCIO, Giselle Martins e FURTADO, André. *Mestiça científicidade: três leitores franceses de Gilberto Freyre e a sua máxima consagração no exterior*. Niterói: Eduff, 2021, esp. cap. 2, Roger Bastide, maior entusiasta e tradutor de *Casa-grande & senzala*.

⁵⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 76-80.

⁵⁷ Cf. LEENHARDT, Jacques. A consagração na França de um pensamento heterodoxo. In: DIMAS, Antonio, LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Reinventar o Brasil: Gilberto Freyre entre história e ficção*. Porto Alegre-São Paulo: UFRGS Editora/Edusp, 2006, e DIMAS, Antonio. Nas ruínas, o otimismo. In: *idem, ibidem*.



Quando Freyre anunciou a publicação francesa para breve, a tradução parecia estar bem encaminhada, pois ainda em abril de 1948, em carta a José Olympio, Bastide dizia ter falado com Caillois “sobre a tradução de *Casa grande e senzala*, já anunciada, por vários motivos” e pedia ao editor que enviasse ao amigo a edição definitiva do livro.⁵⁸ O trabalho editorial, porém, tem ritmos e tempos próprios, e três anos depois, diante da demora do lançamento, o autor, apreensivo, também foi se abrir com José Olympio: “Meu livro – a edição francesa de *Casa grande* – [está] um pouco atrasado. Estou certo de que contra ele houve uma tentativa de sabotagem brasileira e comunista e estou desconfiado do *outro*. Mas parece que agora tudo vai bem. O Roger Caillois, que é hoje um dos diretores da Gallimard e foi um dos tradutores da obra, é ótimo sujeito. Estive com ele já mais de uma vez”.⁵⁹

Freyre talvez exagerasse, já que os primeiros volumes da coleção *La Croix du Sud* foram lançados somente naquele mesmo ano de 1951, principiando por *Ficções*, de Jorge Luis Borges. Seu *Maîtres et esclaves* (título que acompanhava o da tradução norte-americana), volume 4 da coleção, saiu no ano seguinte e trazia um prefácio do nome maior dos *Annales*, Lucien Febvre, que o apresentava como um livro “nada simples”:

*Ao mesmo tempo, uma história e uma sociologia. Um memorial e uma introspecção. Um enorme panorama do passado, nascido de uma meditação sobre o futuro. Por fim, um ensaio de um escritor nato, que obriga o menos sensível dos leitores a perceber o talento do autor: este dom espantoso de visão e ressurreição, feito de lucidez e de sensualidade. Em suma, a mais bela das caças para um caçador de ideias, hostil às vãs deduções como às sonoridades vazias.*⁶⁰

Mais que na Argentina e nos Estados Unidos, a repercussão do lançamento foi imediata, causando uma verdadeira comoção entre os intelectuais franceses.⁶¹ Para Gilberto Freyre, não poderia haver consagração maior – a qual, evidentemente, não poderia deixar de compartilhar com José Olympio com felicidade crescente. Em fevereiro de 1953, ele envia ao editor “um resumo de cartas de [Georges] Gurvitch e T. Benítez e retalhos de jornais de Paris. Como vê, *Maîtres et esclaves* vai alcançando um sucesso ainda maior do que em línguas inglesa e espanhola. Como V. é um amigo fraternal, ficará contente com essas notícias”.⁶² Um mês depois, novo envio de “um resumo de alguns dos artigos aparecidos na França e na Bélgica sobre *Maîtres et esclaves*. Como vê, é uma crítica espantosamente inteligente – ‘Paris é Paris, queiram ou não queiram’ – e entusiástica. E a repercussão é enorme. [...] Veja que o entusiasmo é de jornais de todas as tendências – *Figaro*, *Combat*, *L’Humanité*, etc. E note

⁵⁸ Carta de Roger Bastide a José Olympio. São Paulo, 23 abr. 1948. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundo Livraria José Olympio Editora. Série Relações Sociais, Dossiê Roger Bastide (LJOE.JOL.RLS.40), doc. 79/3069.

⁵⁹ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Paris, 11 ago. 1951. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1523. Difícil dizer quem é o “outro” a que Freyre se refere.

⁶⁰ FEBVRE, Lucien. *Brésil, terre de l’histoire*. In: FREYRE, Gilberto. *Maîtres et esclaves*. Paris: Gallimard, 1952, p. 9. A tradução deste texto, da qual se extrai o trecho citado, foi feita por Pedro Puntoni e Renato Sztutman e publicada como FEBVRE, Lucien. *Brasil, terra de história*. *Novos Estudos Cebrap*, n. 56, São Paulo, mar. 2000.

⁶¹ Ver VENANCIO, Giselle Martins e FURTADO, André, *op. cit.*, LEENHARDT, Jacques, *op. cit.*, e FONSECA, Edson Nery da. *Um livro completa meio século*. Recife: Massangana, 1983, p. 74-76.

⁶² Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Recife, 6 fev. 1953. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1539.

o espontâneo interesse de Sartre pelo livro. Enfim, qualquer coisa de excepcional”.⁶³ Mas o auge, mesmo, é relatado em carta de 8 de maio:

*o sucesso de Maîtres et esclaves continua na Europa. Nem imagina V. que homenagem me anunciam de Paris! Mas é segredo. Na Bélgica querem me fazer, os europeus, presidente da [Sociedade] Internacional de Sociologia. Uma grande honra. [...] Artigos ótimos continuam a sair e a venda é grande. Os ‘compte rendus’ de venda de Gallimard acusam já em certas áreas um sucesso – me informam – igual ao da edição francesa de Decadência do Ocidente, de Sengler. Que me diz, J. O., disso?*⁶⁴

Avassaladora, a conquista da França fez com que outras editoras europeias também se interessassem por publicar *Casa-grande & senzala* em seus países. Na mesma carta de março de 1953, Freyre já comentara com José Olympio que, atentos à “repercussão enorme” entre a crítica francesa, “me escreveram 4 dos grandes editores em língua inglesa, desejosos de edições (mas estou preso ao Knopf: só se eles me libertassem dele, através de entendimentos pessoais), e na Itália prepara-se edição italiana”⁶⁵; depois, em uma segunda carta escrita em maio, pergunta ao amigo se ele enviara “o *Sobrados* ao editor alemão de Munich cujo endereço lhe mandei? *Sobrados* e *Casa-grande*. Ele está empenhadíssimo em fazer os dois. Diz que tem bom tradutor. Creio que o sucesso na Alemanha não será menor do que na França”.⁶⁶

Com o tempo, o otimismo de Freyre com as prometidas edições italiana e alemã arrefeceria. Os italianos da editora Fratelli Bocca, em particular, lhe dariam grande aborrecimento, a ponto de, em março de 1954, pedir a José Olympio a “gentileza” de “telefonar ao Chermont, do Itamarati, que estranho a informação de Fratelli Bocca não receber minhas cartas quando eu é que estranho o silêncio deles (como me arrependo não ter feito contrato, em termos muito melhores, com Einaudi!) e afirmo que só permitirei a publicação em italiano de *Casa grande* firmados os contratos (conforme a combinação), nos mesmos termos, para *Sobrados e mucambos* e *Interpretação do Brasil*”.⁶⁷ A situação, em suas palavras “muito complicada”, pioraria com o lançamento de *Interpretazione del Brasile* no mesmo ano, que, além de anunciar em sua quarta capa a tradução próxima de *Casa-grande & senzala*, sequer lhe fora comunicada.⁶⁸ Três anos depois, de passagem por Roma, Freyre escreve a José Olympio para dizer que deveria aproveitar a viagem para ver os editores, decerto para tentar resolver todos os problemas que envolviam a publicação de seus títu-

⁶³ *Idem*, Recife, 16 mar. 1953. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1541.

⁶⁴ *Idem*, Apipucos, Recife, 8 maio 1953. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1542. A homenagem parisiense a que Freyre se refere provavelmente era um encontro de intelectuais para discutir seu trabalho, o qual veio a ocorrer em julho de 1956, em Cerisy-La-Salle, com o tema Um mestre da Sociologia brasileira: Gilberto Freyre, com Roger Bastide à frente da organização. A esse respeito ver, entre outros, LEENHARDT, Jacques, *op. cit.*, p. 36-38.

⁶⁵ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Recife, 16 mar. 1953. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1541.

⁶⁶ *Idem*, Apipucos, Recife, 27 maio 1953. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1517.

⁶⁷ *Idem*, Apipucos, Recife, 30 mar. 1954. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1552. O Chermont a que Freyre se refere provavelmente era o embaixador Jaime Sloan Chermont, então chefe da Divisão Cultural do Itamarati.

⁶⁸ *Idem*, Roma, 24 abr. 1957. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1561. Não encontrei maiores informações acerca da Fratelli Bocca senão seu curto verbete na Wikipedia italiana, que informa que ela encerrou suas atividades na década de 1950, o que talvez explique os contratemplos de Freyre. A tradução de *Interpretação do Brasil* é tratada por CHEROBIN, Nicoletta. *(La) Casa Grande e (la) senzala brasileira tradotta in italiano: analisi paratestuale di Padroni e Schiavi*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – UFSC, Florianópolis, 2015, p. 101-106.

los.⁶⁹ Não é possível dizer se conseguiu fazê-lo, mas somente às vésperas do Natal de 1962 o assunto reapareceria nas conversas com o editor, em um contraste dos mais expressivos:

*Knopf está muito entusiasmado com a edição japonesa daquele livro [New world in the tropics] e muito empenhado numa boa apresentação de Sobrados em inglês, retardada porque não teve – segundo ele – informações daí no tempo exato. É um excelente amigo, o meu J. O. novayorkino. Espero a saída este ano de Casa grande em alemão e em italiano (esta, de Einaudi, retardada. Os italianos são maus editores – pelo menos aqueles com quem tenho lidado).*⁷⁰

“Moderno”, “universal”... e autossuficiente

Àquela altura, *Maîtres et esclaves* estava em segunda edição, com sucessivas reimpressões. *The masters and the slaves* também merecera uma segunda edição de Knopf, em 1956. Em 1957, *Casa-grande & senzala* apareceu em Portugal, na Coleção Livros do Brasil, publicada pela editora de mesmo nome. As edições italiana, *Padroni e schiavi*, e alemã, *Herrenhaus und sklavenhütte*, levariam um pouco mais de tempo, mas apareceriam ambas em 1965, lançadas por Einaudi e Kiepenheuer & Witsch, respectivamente. Como extensão de tamanho sucesso, outros livros seus passavam a ser editados em diferentes países. – e ele, naturalmente, celebrava com José Olympio:

*O Casa-grande em inglês vai sair em janeiro, numa grande edição popular, de 50.000 exemplares: a língua inglesa antecipou-se à alemã. Numa grande edição popular vai sair em espanhol, acrescentada, etc., Interpretação do Brasil. Souza Pinto [o editor português da Livros do Brasil], que acaba de lançar Sobrados e mucambos em bela edição, vai publicar, traduzida, New world in the tropics. Gallimard vai publicar em 64 a 8ª ed. de Maîtres et esclaves. The mansions and the shanties [tradução norte-americana de Sobrados e mucambos], a despeito de ser livro de 10 dollars o ex., vai – escreveu-me Knopf – muito bem. Ele e o Souza Pinto estão à espera de Ordem e progresso aparecer em nova edição, lançada por V. Como vê, o Velhinho vai bem por este também velho mundo de Deus.*⁷¹

O “Velhinho”, de fato, ia muito bem. Significativamente, naquele mesmo momento, em seu prefácio à 13ª edição brasileira de *Casa-grande & senzala* (1966), ele principiava por reconhecer que a nova edição reafirmava o que no livro havia “porventura de vivo e de jovem”, uma vez que “não existe editor que reedite senão livros reclamados por sucessivas novas gerações de leitores. Do contrário, seria um editor suicida”. E concluía, três parágrafos adiante:

Um livro não se comporta senão de acordo com a sua própria vitalidade. À revelia do autor e à revelia de quantos, por isto ou por aquilo, pretendam destruir ou desacreditar ou inatualizar o autor. Pelo que continua Casa-grande & senzala a desmentir tranquilamente, no Brasil e no estrangeiro, seus detratores; e a atrair a confirmação de mestres para o que nele continua, segundo eles, vivo e válido. Suas sucessivas edições,

⁶⁹ Carta de Gilberto Freyre a José Olympio. Roma, 24 abr. 1957. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. 79/1561.

⁷⁰ *Idem*, Recife, 23 dez. 1962. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. s./n.

⁷¹ *Idem*, Recife, 10 dez. 1963. LJOE.ADM.CED.EDT.193, doc. s./n.

em diferentes línguas, falam por si mesmas; fala por si mesma a renovada atração que o livro exerce há anos, e teima em exercer agora, sobre a inteligência e sobre a sensibilidade das novas gerações. Continua a ser um livro, segundo mestres da Sorbonne e de Harvard, moderníssimo. E não tardará a aparecer em Israel em língua hebraica: edição anunciada também para este ano e que, segundo um crítico francês, revela novo aspecto não só da modernidade como da universalidade do livro brasileiro.⁷²

“Moderno” e “universal”, Gilberto Freyre alcançara então um lugar ocupado por poucos na geografia do mundo intelectual de meados do século XX: era um *autor* que tinha uma *obra* reconhecida a partir de um *livro*. Um livro construído no e pelo jogo entre seus interesses e os interesses de nomes como José Olympio, Ricardo Levene, Ricardo Sáenz Hayes, Blanche e Alfred Knopf, Roger Bastide, Roger Caillois, Antônio de Souza Pinto e outros editores e mediadores que deram forma, não sem tensões e percalços, ao seu trabalho. Silenciosa e gradativamente, porém, todos eles passariam a um plano cada vez mais invisível na memória sem arestas que Freyre construía para *Casa-grande & senzala*, na medida exata da sua celebração em escala internacional.

Artigo recebido em 23 de maio de 2023. Aprovado em 15 de junho de 2023.

⁷² FREYRE, Gilberto. Prefácio à décima terceira edição. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. CXXI e p. CXXII-CXXIII, respectivamente.

Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental:

**um livro de ioga e seu trânsito editorial
transnacional de Chicago a São Paulo (1903-1910)**



Montagem a partir da capa
do livro *Quatorze lições sobre
philosophia yogi e occultismo
oriental*, de Yogi
Ramacharaka, 1910,
fotografia.

Bruno Guaraldo de Paula Silveira

Doutorando em História pela Universidade Estadual Paulista
(Unesp-Franca). bruno.silveira@unesp.br

Quatorze lições sobre *philosophia yogi e occultismo oriental*: um livro de ioga e seu trânsito editorial transnacional de Chicago a São Paulo (1903-1910)

Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental: a yoga book and its transnational editorial transit from Chicago to São Paulo (1903-1910)

Bruno Guaraldo de Paula Silveira

RESUMO

Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental é um livro de ioga redigido em português, assinado por Yogi Ramacharaka, publicado em São Paulo pela editora do Brasil- Psychico-Astrologico em 1910. Porém, ao contrário do que possa parecer, ele não foi escrito por um guru indiano, tampouco é obra de um autor brasileiro: trata-se de uma tradução de *Fourteen lessons in yogi philosophy and oriental occultism* (1903), do escritor e editor estadunidense William Walker Atkinson (1862-1932). O objetivo deste artigo é entender como se deu o seu trânsito editorial de Chicago a São Paulo. Sustentamos a hipótese de que isso só foi possível graças aos esforços do editor luso-brasileiro Antônio Olívio Rodrigues (1879-1943), que mediou a autorização, a tradução, a edição e a venda do livro no mercado editorial paulistano.

PALAVRAS-CHAVE: história do livro; trânsito transnacional; livro de ioga.

ABSTRACT

Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental is a yoga book written in Portuguese, signed by Yogi Ramacharaka, published in São Paulo by the Brasil-Psychico-Astrologico publishing house in 1910. However, contrary to what it may seem, it was not written by an Indian guru, nor is it the work of a Brazilian author: it is a translation of Fourteen lessons in yogi philosophy and oriental occultism (1903), by the American writer and editor William Walker Atkinson (1862-1932). The purpose of this article is to understand how his editorial transit from Chicago to São Paulo took place. We defend the hypothesis that this was only possible thanks to the efforts of the Portuguese-Brazilian editor Antônio Olívio Rodrigues (1879-1943), who mediated the authorization, translation, edition and sale of this book in São Paulo's publishing market.

KEYWORDS: history of the book; transnational transit; yoga book.



O estudante que examinou e se informou cuidadosamente dos princípios fundamentais da Philosophia Yogi, tal como estão expostos nestas lições, facilmente verá que qualquer que chegue até elles e aceite esses ensinamentos, e faça-os uma parte da sua vida diária, levará naturalmente uma vida muito diferente da vida daquelle para quem, esta presente vida terrestre é tudo; que acredita que a morte extingue a individualidade e que não há vida ou vidas futuras. Também conduzil-o-á a viver uma vida um tanto diferente da vida da pessoa que acredita que somos apenas criações de uma Providência mais caprichosa do que outra cousa, tendo apenas uma pequena responsabilidade

*propria e que a nossa “Salvação” depende de uma “crença” superficial em certos ensinamentos, e uma forma estabelecida de assistência a certas formas de culto religioso.*¹

Estas são as palavras de Yogi Ramacharaka, em uma de suas lições sobre ioga e ocultismo oriental compiladas em um livro de bolso de 360 páginas, publicado em São Paulo pela primeira vez em 1910 pela editora do Brasil-Psychico-Astrológico. A julgar tanto pelo título da obra, *Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental* (1910), quanto pelo estilo da escrita, exemplificado no excerto acima, se poderia acreditar que o autor era um guru, ou seja, um sábio professor de ioga, que estaria expondo a seus leitores – considerados então como “estudantes” ou “discípulos” – os mais elevados ensinamentos filosóficos e ocultistas provindos das distantes e misteriosas terras da Índia.

Aquele que ainda houvesse despertado seu interesse em espiritualismo e orientalismo, seguindo as fortes tendências do período², ou que quisesse ampliar seus conhecimentos sobre a ioga, especificamente, não teria dificuldade em adquiri-lo: uma vez que dispusesse de cinco mil réis, bastaria comparecer à Livraria d’O Pensamento, localizada na rua Senador Feijó, nº 1-A, no bairro da Liberdade; no caso de viver em outra cidade, deveria enviar uma correspondência ao diretor do Brasil-Psychico-Astrológico, o senhor Antônio Olívio Rodrigues (1879-1943), residente no mesmo endereço, solicitando o título.

O livro original, *Fourteen lessons in yogi philosophy and oriental occultism*, foi publicado pela primeira vez na cidade de Chicago pela Yogi Publication Society em 1903. E o suposto guru é, na verdade, um pseudônimo de William Walker Atkinson (1862-1932), prolífico escritor e advogado estadunidense, ligado ao movimento New Thought, sem vínculo aparente com a tradição védica e do qual não existem registros de uma iniciação formal na ioga.

Constata-se, portanto, que, para que essa obra em inglês começasse a circular em português em São Paulo, sete anos mais tarde, alguém teve que necessariamente promover seu trânsito editorial transnacional. O que incluiu a obtenção de uma autorização por parte do autor, a realização da tradução, a edição e impressão dos volumes e sua distribuição entre o público leitor paulistano. É de tal movimento que trata este artigo.

O Renascimento Hindu e a popularização da ioga no Ocidente

Em 1910, aos olhos de um leitor comum que se debruçasse sobre *Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental* com fascínio e que não se preocupasse com uma reflexão crítica sobre sua origem ou legitimidade, algumas de suas características menos óbvias decerto passariam despercebidas. Para ele, talvez o misterioso Yogi Ramacharaka fosse de fato um sábio indiano. Talvez as lições compiladas em seu livro fossem extraídas dos textos milenares da cultura védica, que servem de referência aos hinduístas. Talvez os

¹ RAMACHARAKA, Yogi. *Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental*. São Paulo: Brasil-Psychico-Astrológico, 1910, p. 329 e 330.

² Ver BOWLIN, Daniel. *The American phantasmagoria: the rise of spiritualism in nineteenth-century America*. Dissertação (Mestrado em História) – Eastern Michigan University, Ypsilanti, 2019, p. 8-15.

“mistérios” revelados em suas páginas pudessem satisfazer, mesmo que momentaneamente, sua sede de conhecimento sobre o oculto e o intangível.

Para o historiador do livro, contudo, questões como essas constituem o fundamento de sua atividade científica. Quem é, de fato, o Yogi Ramacharaka? De que referências ele lançou mão ao escrever *Quatorze lições sobre filosofia yogi e ocultismo oriental*? Onde, quando e como ele foi publicado pela primeira vez? Como se deu seu trânsito editorial transnacional dos Estados Unidos para o Brasil? Existem dados sobre sua recepção? É possível traçar um perfil de seu público leitor? Se, por um lado, existem perguntas em abundância, por outro as respostas podem ser difíceis de se encontrar.

Começando por nosso misterioso guru, o Yogi Ramacharaka, o exame de obras de ioga difundidas na sociedade paulistana entre 1910 e 1925 mostra que esse era, como já mencionado, o pseudônimo de William Walker Atkinson, que ao longo de três décadas escreveu cerca de cem livros e contribuiu com aproximadamente setecentos artigos, publicados sob diversos pseudônimos e em vários periódicos.³ Entre suas produções estão alguns *best-sellers*, como os pioneiros no gênero de autoajuda, *The secret of success* (1908) e *Thought vibration* (1908), que pregam a importância de se cultivar o “pensamento positivo” com a finalidade de atrair a boa sorte e a fortuna.

Tais livros são, inclusive, precursores da obra de Rhonda Byrne, autora de *The secret* (2006), que se tornou um *best-seller* no século XXI. Atkinson é famoso também por escrever o livro de magia cabalística e ocultismo *The kybalion* (1908), sob o pseudônimo de Os Três Iniciados, cuja premissa seria transmitir os ensinamentos de Hermes Trismegisto, tal como figuravam na Tábua de Esmeralda e como eram ensinados no Egito Antigo. Com o tempo, esse livro se impôs como uma espécie de leitura obrigatória nos meios ocultistas e até hoje é extremamente difundido.

Na literatura acadêmica, não existem muitos apontamentos sobre as exatas referências utilizadas por Atkinson na sua produção sobre ioga, tal como o *Fourteen lessons in yogi philosophy and oriental occultism*; porém, uma observação mais atenta do contexto histórico em que o autor se inseriu pode lançar alguma luz sobre o problema. Entre o final do século XIX e o início do XX principiou a tomar força um movimento social, político e cultural conhecido como Renascimento Hindu⁴, em meio ao qual diversos intelectuais e líderes espirituais indianos – numa tentativa de contestar o colonialismo e de inverter o fluxo cultural hegemônico do Ocidente sobre o Oriente –, se puseram a viajar para a Europa e os Estados Unidos com o intuito de disseminar seus conhecimentos entre os ocidentais, e ocupando, por vezes, o centro das atenções.

Exemplo inicial disso foram as ações pioneiras da Sociedade Teosófica (ST) para popularizar temas do Oriente, como o budismo, o hinduísmo e a ioga, entre leitores do Ocidente.⁵ A ST é uma organização religiosa fundada em Nova Iorque em 1875 pela escritora espiritualista ucraniana Helena Petro-

³ Ver SILVEIRA, Bruno Guaraldo de Paula. *O guru de papel: livros de ioga na São Paulo da Belle Époque (1910-1925)*. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Franca, 2019, p. 61.

⁴ Ver SARMA, Dittakavy Subrahmanya. *Studies in the Renaissance of Hinduism: in the nineteenth and twentieth centuries*. Benares Hindu University, 1944.

⁵ Ver OATES, Lori Lee. Imperial occulture: the Theosophical Society and transnational cultures of print. *The International History Review*, v. 43, n. 4, London, nov. 2020.

vna Blavatsky (1831-1891) em parceria com o coronel aposentado estadunidense Henry Steel Olcott (1832-1907), que foi um dos primeiros ocidentais formalmente convertido ao budismo. Em 1878, após uma breve passagem por Londres, Blavatsky e Olcott radicaram-se na Índia, na cidade de Adyar, na então província de Madras, de onde passaram a editar um importante periódico de circulação transnacional, o *The Theosophist* (1879-atual), e de onde escreveram e divulgaram uma enorme quantidade de livros sobre ocultismo, espiritualismo, orientalismo e ioga, amplamente lidos pelas sucursais da ST, que foram surgindo posteriormente na Europa, África, Ásia e Américas.

Outro exemplo significativo foi o evento World's Parliament of Religions, ocorrido na World's Columbian Exposition em Chicago, em 1893, quando o líder religioso hinduísta Swami Vivekananda (1863-1902) proferiu o famoso discurso *Sisters and brothers of America*⁶, considerado por muitos como uma das primeiras introduções formais do hinduísmo e da ioga ao Ocidente. Vivekananda também editou um periódico anglófono que circulou na Índia, o *The brahmavadin* (1895-1914), e foi autor de diversos livros de ioga, como *Raja yoga* (1896), *Karma yoga* (1896) e *Jnana yoga* (1899).

Houve ainda o notável caso do primeiro historiador e primeiro não europeu a receber um Prêmio Nobel de Literatura em 1913, o erudito Rabindranath Tagore (1861-1941), e sua aclamada obra poética, *Gitanjali* (1910). Brâmane, provindo de família influente, com frequência ele denunciou os abusos do *Raj* britânico e advogou a independência da Índia. Reuniu grande obra artística de sua terra, sendo um expoente do movimento denominado Renascimento de Bengala.⁷ Nesse mesmo período e um pouco adiante, foram relevantes as contribuições do Sri Aurobindo (1872-1950) e de Mohandas K. Gandhi (1869-1948), mais conhecido como Mahatma Gandhi, tanto para a expressão de uma cultura indiana emancipada dos padrões europeus – para o que contribuíram como autores de livros –, quanto para o importante Movimento de Independência da Índia, que, depois de muita luta, foi bem-sucedido apenas em 1947.⁸

Por fim, convém mencionar as ações do missionário indiano Baba Premananda Bharati, que veio aos Estados Unidos em 1903 com a missão de propagar o Vaishnavismo Gaudiya, um ramo do hinduísmo centrado no louvor a Krishna, uma encarnação do próprio deus Vishnu, uma das figuras mais destacadas do panteão hindu. Bharati é considerado por alguns estudiosos como um líder hinduísta pioneiro no Ocidente, fundador de uma das primeiras editoras sobre hinduísmo em solo americano, a Krishna Samaj ou Krishna Home, e divulgador do hinduísmo por intermédio de palestras proferidas em Los Angeles e New York⁹ no início do século. Publicou ainda o livro religioso *Sree krishna: lord of love* (1904), e foi editor-chefe de dois periódicos, a revista *The Light of India* (1906-1908) e sua sucessora *East and West* (1910-1911).¹⁰

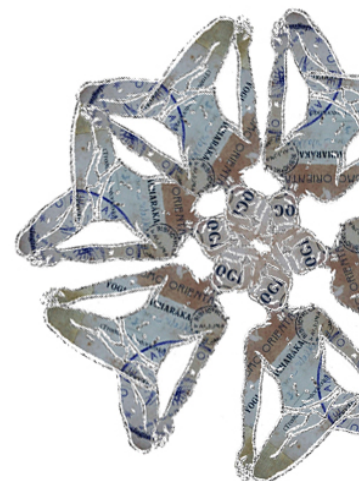
⁶ Ver VIVEKANANDA, Swami e SRINIVASAN, Shankar (orgs.). *Sisters & brothers of America: speech at World's Parliament of Religions*, Chicago: Arena Publishing Company, 1893.

⁷ Ver RHYS, Ernest. *Rabindranath Tagore: a biographical study*. London: Macmillan, 1915.

⁸ Ver JAMES, Lawrence. *Raj: the making and unmaking of British India*. Grã-Bretanha: Little, Brown, 1997.

⁹ Cf. CARNEY, Gerald T. Baba Premanand Bharati: his trajectory into and through Bengal Vaisnavism and the West. In: SARDELLA, Ferdinando e WONG, Lucian (orgs.) *The legacy of Vaisnavism in colonial Bengal*. London: Taylor and Francis, 2019, p. 87.

¹⁰ Cf. JONES, Constance A. e RYAN, J. D. *Encyclopedia of Hinduism*. New York: Facts on File, 2007, p. 80 e 81.



Um dado interessante, aliás, é que se verificou uma colaboração efetiva entre Atkinson e Bharati, quando o primeiro escreveu um artigo intitulado “Message of the East” na primeira edição da revista do segundo, *The Light of India*, publicada em outubro de 1906. Isso é um forte indício da troca de conhecimentos entre ambos, tendo Bharati influenciado o pensamento de Atkinson, inspirando-o a escrever e publicar seus livros de ioga sob o pseudônimo de Yogi Ramacharaka.

Além dessa conjuntura de efervescência política e cultural na Índia e seus desdobramentos no Ocidente, é sabido que nesse período, na transição do século XIX para o XX, observou-se um incremento e uma diversificação na produção de livros em todo o globo. Nas palavras de Steven Roger Fischer,

Foram as mudanças implementadas no século XIX que delinearam as práticas de leitura do mundo na maior parte do século XX. Mas a inovação, sobretudo tecnológica, continuava a caminhar a passos rápidos. Aprimoramento na fabricação de papel, na impressão e na encadernação resultaram em produções maiores e preços ainda mais baixos por exemplar. [...] Essas melhorias possibilitaram a produção em massa de livros encadernados em papel de “polpa mecânica” de qualidade inferior, gerando lucro suficiente para os editores financiarem outras edições. Como consequência os gostos tornaram-se mais refinados, já que mais leitores se familiarizavam com formas de arte até então “superiores a sua posição”. E começaram a exigir mais dessas formas artísticas. O livro se transformava em uma mercadoria de massa.¹¹

Ganharam ritmo acelerado as inovações técnico-científicas das indústrias, dos meios de comunicação e de transporte – com o advento das máquinas a vapor, das linhas de ferro e da rede telegráfica – e saltaram quantitativamente os índices de letramento das massas urbanas, que aumentavam de forma progressiva, na esteira da industrialização.¹² Esse processo de modernização se refletiu no mercado editorial, notadamente com o aumento da produção e consumo de livros e periódicos, que passaram a ser publicados nos formatos mais variados. A tendência do período foi a de popularizar ao máximo os impressos. Surgiram inúmeros títulos, vendidos a preços módicos, que oscilaram, por exemplo, entre crítica literária e teatral, órgãos noticiosos, folhetins ilustrados, colunas de *faits divers*, revistas satíricas, periódicos ligados a distintos grupos étnicos, de diferentes orientações políticas, ou periódicos vinculados a organizações religiosas.

O público leitor urbano de massa tornar-se-ia, assim, a base de sustentação de toda uma cultura midiática dos impressos¹³, periódicos e não periódicos, que organizaram uma verdadeira “civilização do jornal”.¹⁴ Os editores e livreiros mais atentos a essas mudanças, como provavelmente foi o caso de Atkinson, nos Estados Unidos, e de Antônio Olívio Rodrigues, no Brasil, souberam aproveitar-se dessas condições e acabaram lucrando muito em suas empreitadas editoriais.

¹¹ FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 269.

¹² Cf. idem, *ibidem*, op. cit., p. 271.

¹³ Cf. MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público contemporâneo: ensaios sobre História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 175.

¹⁴ Ver KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève e VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

A história do livro sob uma perspectiva transnacional

*Pela sua própria natureza, portanto, a história dos livros deve operar em escala internacional e com método interdisciplinar. Mas não precisa ser privada de coerência conceitual, porque os livros fazem parte de circuitos de comunicação que funcionam segundo modelos homogêneos, por mais complexos que sejam. Exumando esses circuitos, os historiadores podem mostrar que os livros não se limitam a relatar a história: eles a fazem.*¹⁵

É dessa maneira que o historiador do livro Robert Darnton considera que a história dos livros deve ser operada: em escala internacional. Levando em conta a influência exercida pela produção livreira das metrópoles europeias, como Paris, Londres, Madri e Lisboa no território de suas antigas colônias, é praticamente impossível entender a dinâmica destas sem levar em conta a ação das primeiras. Ainda mais quando o período histórico estudado é a transição do século XIX para o XX, época em que os países da América, sobretudo de sua parte latina, encontravam-se tecnologicamente atrasados, no que tange aos parques gráficos, e subsidiários da Europa quanto à produção cultural.

Darnton propõe um modelo geral para entender os livros e como surgiram e se propagaram na sociedade em determinado período, ampliando o espectro de análise para além da relação autor-obra e dando maior importância ao circuito percorrido por eles. Claramente, tal proposta deverá variar na mesma proporção em que variam os contextos históricos e os objetos de pesquisa ao longo da história do livro, cuja trajetória vai desde os primeiros manuscritos de textos antigos e sagrados, exaustivamente compilados por monges no medievo, até à atividade das corporações e conglomerados editoriais e do comércio livreiro que compõem uma grande indústria na atualidade.

Porém, em todos os casos e em todos os tempos, os livros apresentam um ciclo de vida muito semelhante: todos têm um autor, que, por intermédio de um editor ou não, registra suas informações em certo material, que serve de suporte, e então divulga ou comercializa sua obra, que é finalmente recebida pelos leitores – o autor, por sua vez, é também um leitor e interage com textos de outros autores, com as críticas e elogios de seus próprios leitores e acaba fechando, desse modo, um circuito. Tudo isso acontece dentro de um contexto histórico específico, com suas conjunturas econômicas, sociais e culturais particulares e sanções políticas e influências intelectuais próprias.¹⁶

A esse modelo geral de análise Darnton denomina “circuito das comunicações”¹⁷, que é valioso do ponto de vista metodológico, uma vez que fornece um arcabouço de problemas ao lidarmos com as fontes históricas. Perguntas sobre quem, como, onde e porque são essenciais para se ter uma visão ampla do objeto de pesquisa e pensar os interstícios formados pelos ciclos de produção, difusão e recepção de um livro. Porém, se por essa via dispomos de

¹⁵ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 130 e 131.

¹⁶ Robert Darnton, historiador e bibliotecário vinculado à História Cultural, é um dos pioneiros da teoria e metodologia da História do Livro, e dedicou várias obras para o estudo do livro e da leitura durante a Revolução Francesa, como especialista que é em História da França no século XVIII. Entre outras obras importantes, ver DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, e *idem*, *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

¹⁷ *Idem*, *O beijo de Lamourette*, op. cit., p. 113.

elementos básicos para começarmos a compreender a história do nosso livro de ioga, faz-se necessária uma melhor demarcação de sua característica mais relevante para o que nos interessa aqui: seu trânsito editorial transnacional. Para tanto, Valéria dos Santos Guimarães já dedicou algumas páginas para a definição do conceito de “transnacional” ao se referir à imprensa publicada em língua diferente da considerada oficial no território em que circula:

Em resumo, transnacional poderia ser compreendido como aquilo que vai “além das” fronteiras, o que implica, segundo o próprio termo, mudança, transformação e até negação. Quando aplicamos o conceito ao objeto aqui delineado, pode-se entender transnacional como a criação de um espaço que transcende as fronteiras nacionais. [...] A aplicação do conceito transnacional coaduna-se, igualmente, com a natureza das fontes, tomadas na sua materialidade, ou seja, como suportes da informação.¹⁸

Ora, se considerarmos que *Quatorze lições sobre philosophia yogi e occultismo oriental* (1910) é uma tradução de um livro produzido e publicado originalmente em Chicago, ele, obviamente, passou por um trânsito editorial transnacional. Apesar das mudanças inevitáveis decorrentes da tradução e adaptação do inglês para o português, bem como das diferenças entre o público leitor estadunidense e o brasileiro, a obra atravessou as fronteiras de seu país de origem para alcançar leitores situados a mais de oito mil e quatrocentos quilômetros de distância, em um ambiente cultural totalmente diferente.

Como consequência dessa translação, é cabível formular a hipótese de que, ao mesmo tempo em que ocorreu a transferência e adaptação de uma obra literária, que é também uma mercadoria, deu-se uma transferência cultural entre o contexto de produção e o contexto de recepção. Nas palavras de Michel Espagne, uma transferência cultural operada por um livro define-se da seguinte forma:

Por transferência cultural entende-se uma orientação metodológica da pesquisa em história com vistas a pôr em evidência as imbricações e as mestiçagens entre os espaços nacionais ou, de modo mais geral, entre os espaços culturais, numa tentativa de compreender por quais mecanismos as formas identitárias podem alimentar-se de importações. O livro, sendo por excelência um objeto particularmente mutante, dotado a um só tempo de uma dimensão cultural e de um valor econômico, resultado de uma produção intelectual e de uma fabricação material, merece, especialmente, ser encarado sob esse ângulo.¹⁹

Partindo da constatação de que Atkinson foi influenciado por outras obras sobre hinduísmo e ioga, que começavam a ter grande circulação no período, como as de Baba Bharati e Swami Vivekananda, e que plasmou essa influência oriental em seu livro, que por sua vez foi traduzido e publicado no Brasil, temos estabelecida uma complexa teia de interações e adaptações de um mesmo tipo de conteúdo, que vai de Madras e Calcutá a Chicago e de Chicago a São Paulo, promovendo então transferências culturais entre áreas geo-

¹⁸ GUIMARÃES, Valéria dos Santos. Da história comparada à história global. Rio de Janeiro: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 176, n. 466, Rio de Janeiro, 2015, p. 91 e 92.

¹⁹ ESPAGNE, Michel. Transferências culturais e História do Livro. *Revista do Nele*, n. 2, São Paulo, 2012, p. 21.

gráficas e culturais bastante distintas, a despeito das fronteiras geopolíticas e das diferenças linguísticas.²⁰

William Walker Atkinson, o *Swami* de Baltimore

Como foi dito anteriormente, *Fourteen lessons in yogi philosophy and oriental occultism*, de Yogi Ramacharaka, foi editado pela Yogi Publication Society, de propriedade de William Walker Atkinson. A editora instalava-se no prédio mais alto de Chicago durante o período, o Masonic Temple, localizado na State Street, um colosso que contava com vinte e um andares, distribuídos entre seus noventa e dois metros de altura.²¹

Atkinson, talvez por haver sido um grande agitador na área editorial dos Estados Unidos, principalmente no ramo do espiritualismo e do “pensamento positivo”, não padece de total carência de fortuna crítica. Em um pequeno artigo voltado ao estudo de sua vida e obra²², Philip Deslippe apresenta informações sobre o autor. Nascido em Baltimore, Maryland, em 1862, ele foi um fértil escritor e dirigiu outros quatro periódicos, utilizando seu nome próprio e uma variedade enorme de pseudônimos, como Swami Panchadasi, Magnus Incognito e Theron Q. Dumont.

Oriundo de uma família influente e bem estabelecida de comerciantes, o autor e advogado estadunidense enfrentou dificuldades para achar o seu lugar na sociedade, sem demonstrar, até seus vinte e nove anos, sinais de enraizamento em alguma função ou carreira específica. Aos trinta anos casou-se com Margaret Black e ingressou na Faculdade de Direito na Universidade da Pennsylvania. Por volta de 1899, Atkinson já tinha um filho pequeno e desempenhava a profissão de advogado; mas, na virada do século, segundo Deslippe, o estresse e as pressões advindas do excesso de trabalho acumularam-se, causando um colapso nervoso que marcou sua vida, chegando ele a “desaparecer” da cena social por cerca de dois meses.

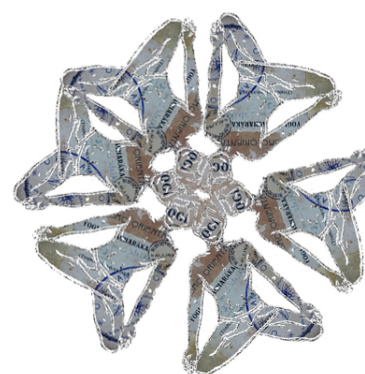
Com a ajuda da filosofia apregoada pelo movimento New Thought, sob o influxo do “pensamento positivo” e da “lei de atração”, Atkinson encontrou, segundo consta, o caminho para a saúde mental, ao aprender que os “pensamentos das pessoas influenciam grandemente o estado de sua saúde geral” e “definiam a respectiva posição a ocupar no mundo”. De acordo com Deslippe, tais ideias funcionaram tão bem que ele decidiu abandonar sua posição de advogado e se mudou para Chicago com a intenção de transmitir seus conhecimentos e ajudar as pessoas em geral.

Em 1900, com trinta e oito anos, Atkinson escreveu seu primeiro livro, o *Thought force in business and everyday life* – que viria igualmente a ser tradu-

²⁰ Ainda sobre as transferências culturais, Michel Espagne diz que “a pesquisa sobre as transferências procura examinar novas possibilidades de ultrapassar o quadro nacional da história cultural pelo estudo de forma quase micrológica do processo de translação de um objeto entre seu contexto de surgimento e um novo contexto de recepção. Esse exame obriga a valorizar o papel das diversas instâncias de mediação (viajantes, tradutores, livreiros, editores, bibliotecários, colecionadores etc.), bem como a incontornável transformação semântica ligada à importação”. *Idem, ibidem*, p. 23.

²¹ Cf. KOROM JUNIOR, Joseph J. *The American skyscraper – 1850-1940: a celebration of height*. Boston: Branden Books, 2008, p. 173-176.

²² Ver DESLIPPE, Philip. *The Swami of Baltimore: recalling the life and legacy of William Walker Atkinson. Maryland Life*, Maryland, abr. 2012.



zido e editado pela Editora Pensamento – concomitantemente ao início da escrita de artigos sobre hipnotismo para a revista *Suggestion* (1898-1906). E dessa maneira se iniciou sua carreira de trinta e dois anos como autor, palestrante e editor, que acabou rendendo melhores frutos que sua atuação anterior como advogado. Como mostra Deslippe, Atkinson misturou os aspectos místicos com os práticos, e oferecia a seus leitores meios e métodos de “melhorar suas mentes, corpos e carreiras”, graças a instruções que seriam lidas atualmente como “afirmações positivas”, “visualização” e técnicas básicas de “reflexão e meditação”. Para ele, “o pensamento e a mente teriam o poder de condicionar as circunstâncias em que o indivíduo se coloca, sendo que, uma vez que se tem controle sobre a mente, o indivíduo pode transformar diretamente, e de acordo com seu gosto, todos os aspectos relativos à vida”.²³

Após pouco mais de um ano desempenhando sua nova função como escritor, Atkinson tornou-se diretor da revista *New Thought* (1901-1910), sediada em Chicago, que sob seu comando quadruplicou o número de leitores. Foi exatamente quando encontrou sua identidade como escritor e seu estilo pessoal, que, para Deslippe, se caracteriza por ser direto, autoritário e encorajador. Ao escrever seus livros sobre ioga, ele fazia uma espécie de mescla entre preceitos gerais do hinduísmo, que começaram a ser muito difundidos no período, com suas próprias ideias de exercícios físicos e de respiração profunda. Decidiu, então, publicá-los sob o pseudônimo de Yogi Ramacharaka. A origem deste nome é incerta até mesmo para Deslippe, que acredita que na cidade onde nasceu, durante a juventude de Atkinson, aconteceram espetáculos trazidos pela Ordem dos Orioles – vinculada à Maçonaria – de temas “épicos do Oriente”, inclusive um deles dedicado a Rama-Chandra.

Deslippe afirma que Atkinson se locomovia constantemente entre Chicago e Los Angeles com sua família, cidades que se converteram em epicentro de um grande movimento espiritualista da época, e onde conheceu, ao longo dos anos, diversos missionários hinduístas, pregadores do misticismo e professores ocultistas. Chicago, principalmente, concentrou uma série de empreendimentos relacionados ao ocultismo e esoterismo, e sediou encontros da ST, como exemplifica uma coluna do jornal *Chicago Daily Tribune* de 29 de setembro de 1902. Sob o título intitulada “Abrem-se as portas do Mundo Oculto em reunião teosófica”, a matéria narra o encontro de C. W. Leadbeater e Alexander Fullerton, expoentes da ST, que proferiram palestras sobre temas como “karma e reencarnação”, “desenvolvimento da clarividência”, a “unidade e indestrutibilidade da consciência”, assuntos relacionados a uma “vida superior”. Por outro lado, o periódico *The Chicago examiner*, publicou em 1910 uma reportagem sobre os métodos de respiração e obtenção de saúde, força, vigor e vitalidade ensinados por Yogi Ramacharaka, com gravuras chamativas da anatomia dos pulmões durante a respiração profunda, instigando os leitores com a provocação “você usa seus pulmões por completo, ou apenas um terço deles?”.

Era também em Chicago que se localizava a editora dirigida por Atkinson que se especializou em publicar livros de ioga, instalada, como mencionado, no Masonic Temple, que, apesar do nome, não era totalmente consa-

²³ *Idem, ibidem*, p. 41.

grado às atividades maçônicas. Em cada um dos seus andares funcionava um empreendimento diferente, embora todos se relacionassem de certo modo ao espiritualismo e ao esoterismo, quando não a ordens secretas como a Maçonaria, que se reunia periodicamente na cobertura do edifício, no salão mais suntuoso. Por volta de 1920, contudo, Atkinson decidiu se instalar definitivamente em Los Angeles, na Califórnia, dizendo que lá o clima lembrava muito o de sua terra natal, Baltimore. E em Los Angeles fixou residência, até sua morte em 1932.

O legado de Atkinson abarca uma coleção de mais ou menos cem livros autorais e cerca de setecentos artigos em revistas do *New Thought*, produto do seu trabalho por mais de três décadas. Deslippe assegura que em períodos mais prolíficos Atkinson chegou a lançar livros diferentes no espaço de aproximadamente sete semanas entre cada edição. Esses escritos tiveram forte apelo e influência, em especial após sua morte, e se espalharam para diversas cidades do mundo, como foi o caso de São Paulo durante a *Belle Époque*. Os livros escritos sob o pseudônimo de Yogi Ramacharaka, em particular, a despeito de não serem rigorosamente baseados em clássicos da literatura védica, como o *Bhagavad gita* ou os *Yoga sutras* de Patanjali, e de não parecerem ser parte de um conhecimento passado por um legítimo guru indiano, serviram como uma influente introdução à ioga para muitos intelectuais, artistas, aspirantes ao espiritualismo e entusiastas do orientalismo.

Todavia, ele, com a transcorrer do tempo, foi caindo no esquecimento. Como esclarece Deslippe, à medida sua memória se desvanecia, várias histórias inexatas e fantasiosas apareceram sobre os livros e pseudônimos por ele adotados. Por exemplo, um de seus principais livros, o *The kybalion*, foi considerado um texto da antiguidade, e Yogi Ramacharaka muitas vezes foi tomado como um verdadeiro sábio indiano, mestre espiritual de um missionário em atividade nos Estados Unidos, chamado Baba Bharata, que teria, por sua vez, transmitido seus conhecimentos ao escritor estadunidense.

Como informa Deslippe, foi comum associar os pseudônimos de Atkinson a autores distintos, e todos esses erros e boatos são de certa forma passíveis de compreensão, pois não é usual um escritor explicitar suas estratégias comerciais para vendedores neófitos ao mesmo tempo que influencia multidões a praticar e conhecer mais sobre a ioga e, de quebra, promove um movimento em favor “pensamento positivo” que viria a impactar as ideias da era New Age, em meados do século XX.

Antônio Olívio Rodrigues e o trânsito editorial transnacional de livros de ioga

Para que as *Quatorze lições de philosophia yogi e occultismo oriental* chegassem a São Paulo logo no final da primeira década do século XX, foram fundamentais os esforços do editor luso-brasileiro Antônio Olívio Rodrigues. Leitor atualizado e atento ao que se publicava internacionalmente, interessado em livros e periódicos sobre magnetismo, ocultismo e orientalismo em geral, ele percebeu o potencial mercadológico das obras de Yogi Ramacharaka para a metrópole, então em fase de expansão, e decidiu entrar em contato com o autor, do qual obteve a autorização para a tradução, a edição e a venda desse

livro no mercado editorial brasileiro, tornando-se um pioneiro na publicação de obras do gênero.

De acordo com Adilson Silva Ramachandra, editor do Grupo Editorial Pensamento, a quem se franqueou acesso privilegiado a acervos e documentos raros da família de Antônio Olívio Rodrigues, o editor correspondia-se com várias fraternidades e ordens esotéricas, e era versado no Espiritismo, na astrologia e no magnetismo, o que o levou a se filiar a ordens esotéricas renomadas como a Ordem Rosacruz, a Ordem Martinista e a Sociedade Alquímica da França.²⁴ Existem indícios de que Rodrigues mantinha correspondência até com H. Durville, autor do primeiro livro editado pelo Brasil-Psychico-Astrologico, *Magnetismo pessoal* (1907), tanto que lhe foi outorgado o diploma de magnetizador pelo Institute Magnétique de France após várias lições recebidas por correio, feito aclamado como uma distinção notável pela imprensa paulistana da época.

Ramachandra aponta ainda que ele assinava e lia periódicos ocultistas franceses como *L'initiation* (1888), *Le voile d'Isis* (1890) e *La vie mystérieuse* (1909), tidos como fundamentais pelos integrantes do círculo de Gérard Anacleto Vincent Encausse²⁵, cujos escritos eram familiares a Rodrigues.²⁶ Por um curto tempo ele frequentou a primeira filial da Ordem Martinista no Brasil, a Loja Amor e Verdade, fundada em 1907. Tal loja foi presidida por Horácio de Carvalho, iniciado por Papus pessoalmente, e tinha como seu secretário o maçom Raul Silva – que viria a ser um dos maiores colaboradores da revista *O pensamento* e autor de diversos livros lançados pela Editora Pensamento –, além de várias outras personalidades ilustres no período, como José Luiz de Almeida Nogueira, senador do estado de São Paulo, Eduardo de Carvalho, cônsul do Uruguai, Miguel Mugnani, diretor da Seção do Tesouro do Estado de São Paulo, Herculano José de Carvalho, que fora cônsul na Suíça, A. Baptista, chefe dos escritórios da São Paulo Railway, e Genésio Rodrigues, que, fluente em francês, traduziu, entre outras obras, *Magnetismo pessoal*, primeiro livro editado pela Editora Pensamento em 1907.²⁷ Sobre essa época, Rodrigues relatou:

Certa ocasião, devia ser pelo ano de 1905 (não me recordo agora a data), estava eu, à tardinha, contemplando de uma janela o firmamento, como que a perscrutar o abismo do infinito. Surgiu então em meu espírito a ideia vaga de uma sociedade em que todos os amantes da Verdade pudessem abrigar-se, sem distinção de casta, raça, cor, religião, sexo, credo político e filosófico, e que comungassem dos mesmos ideais. Passou-se o tempo, até que, em 1906, entrei em contato com alguns pioneiros do espiritualismo no Brasil. Em 1907, fundou-se em São Paulo a Loja Ocultista “Amor e Verdade”, da qual

²⁴ Ver RAMACHANDRA, Adilson Silva. *Pensamento em mutação: a trajetória de uma editora - 1907-2007*. 11. ed. São Paulo: Pensamento, 2010.

²⁵ Fundada por Gérard Encausse (1865-1916), mais conhecido no meio ocultista pelo seu nome de iniciado, Papus, a Ordem Martinista é uma sociedade para maçônica e uma ordem iniciática, que visa resgatar, acima de tudo, aspectos do esoterismo judaico-cristão, tal como a Cabala, cujas principais referências são os supostos documentos do maçom francês Martinez de Pasqually (1727-1779). Obras sobre o martinismo foram sistematicamente traduzidas e publicadas no Brasil pela Editora Pensamento desde a primeira década do século XX.

²⁶ Cf. RAMACHANDRA, Adilson Silva, *op. cit.*, p. 38.

²⁷ Ver *O Pensamento*, ano I, n. 1, São Paulo, 1907.

*fiz parte e que teve vida efêmera, desaparecendo poucos meses no esquecimento, porém, deixando em meu espírito uma viva recordação.*²⁸

Não é de se espantar que ele tenha decidido entrar no ramo, uma vez que era um entusiasta do espiritualismo e do orientalismo²⁹, e que se empenhasse na realização de seu próprio empreendimento editorial, em São Paulo, onde seria um mediador cultural pioneiro entre o mercado editorial internacional, do qual a ioga e as filosofias orientais em geral fazem parte, e o público leitor brasileiro, particularmente o paulistano, que estava em constante crescimento. Ao ler periódicos espiritualistas franceses, Rodrigues certamente tinha acesso a um extenso catálogo de livros, sobre todo tipo de assunto mágico, esotérico e ocultista, como *Essai d'initiation à la vie spirituelle* (1908), de Lebel, *L'occultisme e le spiritisme* (1909), de Papus, ou *La magie* (1910), de J. G. Bourgeat. Divisando uma promissora oportunidade de negócio, ele tornou-se então um agente difusor de obras ainda inéditas na metrópole em ascensão, criando o primeiro e único repositório de livros de ioga disponível em São Paulo durante a década de 1910.

Em 1907, Rodrigues mudou-se para uma casa na Rua da Glória, nº 2-B, onde passou a residir nos fundos e montou, na frente, um bazar em que se vendia toda sorte de materiais de papelaria, o Bazar da Glória. Nesse mesmo imóvel, instalou uma espécie de consultório, que ele chamou de Escritório do Brasil-Psychico-Astroológico, de onde administrava a edição dos livros e da revista. Nele Rodrigues fazia leituras de horóscopos a pedido de seus leitores, que se mostravam cada vez mais numerosos. Entre 1907 e 1913, com recursos próprios, ele fundou a Livraria d'O Pensamento, que publica mensalmente a revista *O Pensamento* (1907-atual) e, anualmente, o *Almanach d'O Pensamento*. Criou ainda o Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, uma sociedade livresca, formada principalmente por leitores que se reuniam com o intuito de discutir as obras lançadas pela editora, e realizar como que um culto ao “magnetismo do pensamento positivo”, um ato de “irradiação mental”.

Quando analisamos o número de maio de 1908 de *O pensamento*, um dos anúncios, que ocupa praticamente duas páginas, é exclusivamente sobre a revista portenha *La Verdad* (1905-1911). Nele se percebe uma clara intenção de Antônio Olívio Rodrigues em promover o periódico teosófico de Buenos Aires, inclusive se responsabilizando pelo recolhimento de novas assinaturas e divulgando uma tabela de prêmios para quem angariasse mais assinantes (entre os prêmios figuravam um volume do livro *Luz en el sendero* (1885), tradução da obra de Mabel Collins, autora ligada à ST, e um exemplar de *La ciencia hindú-yogi de la respiración* (1903), versão da obra de Yogi Ramacharaka para o espanhol).

A partir do momento em que esses livros de ioga em espanhol começaram a ser anunciados e comercializados via catálogos presentes em *La Verdad*, e até mesmo transcritos em suas colunas, a revista portenha se converteu em

²⁸ Palavras de Antônio Olívio Rodrigues, retiradas de seu discurso em comemoração aos 25 anos do C.E.C.P, publicado em 1934 em *O Pensamento*. Apud RAMACHANDRA, Adilson Silva, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ Neste artigo, concebe-se como espiritualista todo e qualquer assunto que trate de fenômenos que se reputam fantásticos, paranormais e que desafiam as leis da física, bem como remetam, de alguma maneira, a uma relação com os espíritos, com o além-túmulo, com entidades, divindades e energias sutis e extrafísicas.



um mediador entre eles e seus eventuais leitores argentinos e, como veremos a seguir, entre seus leitores brasileiros. Com os anúncios estampados em *O Pensamento*, há fortes indícios de que, pela primeira vez, em dezembro de 1907, Rodrigues divulgou um livro de ioga escrito por Yogi Ramacharaka, que pode inclusive ser um dos primeiros anúncios do gênero na história do mercado editorial paulistano (mas tal obra estava escrita em espanhol, já que era oferecida por um Centro de Publicaciones Yogis, talvez uma filial da Yogi Publication Society de Atkinson na Argentina).

Portanto, *La Verdad* funcionou como um elo ao estabelecer uma primeira ponte que ligou os livros editados em Madras, pela ST, e em Chicago, por Atkinson, aos leitores portenhos. Todavia, a importância de *La Verdad* na mediação de livros de ioga não se limitaria apenas ao público leitor argentino; ela se estenderia a outros países da América do Sul, como foi o caso do Brasil.

Outro indício sobre o trânsito editorial transnacional das obras de Yogi Ramacharaka aparece no prefácio de mais um livro de ioga publicado pela Brasil-Psychico-Astrologico, o *Hatha yoga ou philosophia yogi do bem estar physico* (1910), que evidencia alguns elementos de uma suposta comunicação entre Antônio Olívio Rodrigues e William Walker Atkinson. Nesse texto, Rodrigues se queixa de precisar repetir o conteúdo de outros livros nessa edição e relata que solicitou a Atkinson que escrevesse uma espécie de apologia para compensar tal repetição. Observe-se o prefácio data de 1910, ano em que foi editado o livro que é objeto deste artigo:

Nós nos limitamos a passar para estas páginas o que foi dito na edição inglesa publicada por “The Yogi Publication Society” sob este título: A nossa intenção primitiva enquanto preparavamos a publicação deste livro, e com effeito até quasi esteve no prelo, era que deveria ser, em certo modo, um supplemento do nosso pequeno livro ‘Sciencia da Respiração’ do mesmo autor; isto é que deveria tratar do assumpto de ‘Hatha Yoga’ com exepção da face do mesmo assunto (respiração, etc.) que já havia sido tratada naquelle livro. Mas, no último momento, pensamos que seria um erro publicar um livro sobre Hatha Yoga omitindo uma parte tão importante como é a da Respiração Yogi, mesmo quando tivesse sido tratada em outro livro. [...] Pedimos ao autor que escrevesse um prefácio, mas declinou fazê-lo, porque crê que o livro deve falar por si mesmo e não lhe apraz a idea (como o declarou) de “introduzir a sua personalidade” na opinião de seus leitores, sustentando que a verdade deve ser evidente por si mesma, sem ter necessidade de uma influênciã pessoal para torna-la verdade. Portanto sirvoam essas palavras como que de prefácio. Como nas obras anteriores, procuramos na presente traduzir o pensamento do autor do modo mais fiel que nos foi possível.³⁰

Esta passagem caracteriza uma mediação direta dos livros do autor estadunidense, pelo editor luso-brasileiro, para o público leitor paulistano. É também um indicativo de que a tradução da obra para o português foi efetivamente autorizada.

³⁰ RAMACHARAKA, Yogi. *Hatha yoga ou Philosophia yogi do bem-estar physico*: contendo numerosos exercícos. São Paulo: Brasil-Psychico-Astrologico, 1911.

Um livro de ioga na São Paulo da *Belle Époque*

Ao que tudo indica, durante os primeiros anos de existência da editoria do Brasil- Psychico-Astrologico, embrião da Editora Pensamento, a falta de capital e o fato de se tratar de um empreendimento incipiente fizeram com que os livros de ioga mediados por Antônio Olívio Rodrigues fossem impressos em oficinas tipográficas terceirizadas. Não foi possível saber exatamente o tipo de maquinário e mão de obra utilizados nas impressões de *Quatorze lições de philosophia yogi e occultismo oriental*, mas, a julgar pela análise do primeiro número da revista *O pensamento*, é provável que tenha sido produzido na Typographia Nacional de Carlos Borba, localizada na Rua 11 de Agosto, nº 29. Esses livros, cuja produção era terceirizada, foram sendo vendidos e o lucro daí advindos deve haver financiado, mais adiante, a aquisição de maquinário editorial próprio Rodrigues.

Encontrar dados sobre a recepção e leitura dessas obras de ioga não é tarefa simples. Tendo em vista que a interpretação histórica da leitura e das práticas dela decorrentes é extremamente difícil de realizar, notadamente por dependerem de subsídios imateriais e por estarem repletas de aspectos subjetivos, pessoais, convém dizer logo de cara que não existem, ainda, muitas possibilidades a serem exploradas. É possível considerar, entretanto, que o público leitor de livros de ioga da época se dividiu em três categorias. A primeira era a dos adeptos dos Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, pessoas centrais nesse processo, bastante envolvidas na administração, organização, difusão, leitura e discussão dos temas difundidos pela Editora Pensamento, dentre eles, a ioga. Leitores assíduos, portanto, habituados a debater ativamente as obras de Yogi Ramacharaka durante leituras que muito provavelmente ocorriam em grupo, em reuniões periódicas.

A segunda categoria se compunha de discípulos comuns, de patente mais baixa, que não assumiram cargos administrativo e que não tiveram participação destacada na organização do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, mas que eram eventuais frequentadores e ouvintes nas reuniões, muitos deles sendo possíveis assinantes de *O pensamento*. Sua modalidade de leitura principal foi, ao que tudo indica, particular e silenciosa, feita em casa ou na biblioteca.

A terceira categoria, por fim, era formada pelo público leitor comum, sem vínculo ou ligação direta com as atividades do círculo e que tampouco assinava a revista, embora possa ter tido, em algum momento, acesso aos livros de ioga do Yogi Ramacharaka. Esse público leitor comum contava com a possibilidade de se informar sobre eles, gratuitamente, na sala de leitura pública, mantida por Antônio Olívio Rodrigues, na sede do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, desde 1909.³¹

Além dessa categorização do eventual público leitor da ioga, vale a pena salientar que os primeiros livros do gênero terem sido de bolso, o que permite supor que a sua leitura poderia se dar em qualquer lugar, em qualquer horário, inclusive no transporte público, durante as rotinas diárias de deslocamento de casa para o trabalho, ou durante os intervalos entre os tur-

³¹ Cf. SILVEIRA, Bruno Guaraldo de Paula, *op. cit.*, p. 107.

nos. A possibilidade de levá-los para qualquer lugar é um elemento revelador de que a prática de leitura da ioga admitia várias alternativas, quer em casa ou ambientes públicos como cafés, bares, restaurantes, em voz alta ou de maneira silenciosa, e, talvez acima de tudo, em momentos de meditação e recolhimento.

Quanto à recepção, uma carta enviada pelo editor da revista *Minas Espírita* para Antônio Olívio Rodrigues é por si só significativa:

Foram-nos oferecidos pelo 'Brasil-Psychico-Astrológico' de São Paulo as seguintes e importantes obras – Quatorze Lições de Philosophia Yogi e Occultismo Oriental. Um grosso volume de 351 páginas. O assumpto de que trata esta obra é dos mais palpantes e instructivos. O estudioso nelle recebe vastos conhecimentos sobre as cousas occultas, tornando-se por isso útil a si e à humanidade. [...] Recommendamos todas estas obras aos nossos confrades e principalmente áquelles que tiverem dúvidas sobre o Além, certos de que assim prestaremos um valioso serviço ao nosso próximo. Summamente gratos à gentileza do Editor.³²

Este excerto, um dos poucos indícios encontrados até o momento sobre a recepção do livro *Quatorze lições de philosophia yogi e occultismo oriental* por um leitor da época, contém um rasgado elogio, publicado em *O pensamento*, sobre uma das obras vendidas em seu catálogo, O intuito óbvio consistiu em recomendá-la e vendê-la aos demais leitores, até porque, logicamente, a revista não publicaria eventuais reações negativas ou desfavoráveis à sua mercadoria. De todo modo, parece que o livro foi bem acolhido pelo público, não constando nada em sentido contrário, pelo que apuramos.

Nessa história do trânsito editorial da produção de Yogi Ramacharaka dos Estados Unidos para o Brasil, esclareça-se que suas obras figuraram, por muitas décadas, como as únicas referências aos leitores interessados no assunto, razão pela qual podem ter inspirado a escrita dos primeiros livros totalmente brasileiros sobre ioga, como é o caso dos livros publicadas meio século depois, na década de 1960, como *A libertação pelo yoga* (1960), do general Caio Miranda, e *Autoperfeição com hatha yoga* (1962), de José Hermógenes Filho.

Após a análise dos aspectos mais relevantes de *Quatorze lições de philosophia yogi e occultismo oriental* (1910), expostos até o momento, concluímos que as ações de Antônio Olívio Rodrigues foram de extrema importância para a efetivação do trânsito editorial transnacional do primeiro livro de ioga entre Chicago e São Paulo, em princípios do século XX, movimento que deu início a um nicho longo e bem-sucedido do mercado editorial paulistano, que perdura até os dias atuais. Ao longo de mais de cem anos de existência, as obras de Yogi Ramacharaka exerceram grande influência sobre os leitores e praticantes de ioga brasileiros, fato atestado pelas suas grandes tiragens. Daí mobilizarem apreciável capital e configurarem um verdadeiro fenômeno editorial transnacional.

Artigo recebido em 7 de março de 2023. Aprovado em 30 de março de 2023.

³² *O Pensamento*, n. 26, São Paulo, jan. 1910, p. 392.

Francesa e Duas Cidades:

livros franceses e livrarias em São Paulo (1950-1960)



Os livros amarelos, de Vincent Van Gogh, 1887, fotografia (detalhe).

Fabiana Marchetti

Doutoranda em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da Fapesp. fabiana.marchetti@usp.br

Hugo Quinta

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis). Pós-doutorando em Jornalismo e Editoração na Escola de Comunicações e Artes da USP. Bolsista da Fapesp. Autor de *A trajetória de um libertário: Pietro Gori na América do Sul (1898-1902)*. Foz do Iguaçu: Edunila, 2018. hugoquinta@usp.br

Francesa e Duas Cidades: livros franceses e livrarias em São Paulo (1950-1960)*

Francesa and Duas Cidades: french books and bookstores in São Paulo (1950-1960)

Fabiana Marchetti

Hugo Quinta

RESUMO

Este artigo apresenta e analisa a história da Livraria Francesa e da Livraria Duas Cidades, dois estabelecimentos referenciais para a intelectualidade paulistana na segunda metade do século XX. A primeira, fundada em 1947 pelo casal de imigrantes franceses Paul-Jean e Juliette Monteil; a segunda, em 1954 pelo então dominicano Frei Benevenuto de Santa Cruz. Considerando a relevância de ambas para a história do livro no Brasil, abordamos o comércio livreiro na cidade de São Paulo e seus circuitos intelectuais e culturais durante os anos 1950 e 1960. Depois examinamos as trajetórias da Francesa e da Duas Cidades nesse período, evidenciando como elas contribuíram para a construção da cultura paulistana por meio das importações de livros e revistas francesas. Essas publicações atendiam à demanda de intelectuais e universitários, o que consolidou as duas livrarias como polos importantes de formação intelectual e de sociabilidade na capital paulista.

PALAVRAS-CHAVE: Livraria Francesa; Livraria Duas Cidades; importação de livros.

ABSTRACT

This article presents and analyzes the history of Livraria Francesa and Livraria Duas Cidades, two landmark establishments for São Paulo intellectuals in the second half of the 20th century. The first one, founded in 1947 by the French immigrant couple Paul-Jean and Juliette Monteil; the second, erected in 1954 by the Dominican Friar Benevenuto de Santa Cruz. Considering the relevance of bookstores for the history of books in Brazil, we approached the book trade in the city of São Paulo and its intellectual and cultural circuits during the 1950s and 1960s. Then we examine the trajectories of Livraria Francesa and Livraria Duas Cidades during this period, demonstrating how they contributed to the construction of São Paulo culture through the imports of French books and magazines. These publications met the demand of intellectuals and university students, which consolidated the two bookstores as important centers of intellectual formation and sociability in the city of São Paulo.

KEYWORDS: Livraria Francesa; Livraria Duas Cidades; importation of books.



Após a Segunda Guerra Mundial, o estado de São Paulo vivenciou um novo contexto de prosperidade para a sua dinâmica econômica e social. Consolidado como um grande centro industrial do país, ele recebeu novos fluxos de capitais oriundos da retomada de relações com os Estados Unidos e os paí-

* Artigo decorrente das pesquisas de doutorado dos autores, ambas financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

ses europeus do bloco capitalista. A capital do estado, por sua vez, tornou-se um local privilegiado para a realização de investimentos que possibilitaram a sua expansão como uma metrópole no território brasileiro.¹ Esse processo não se limitou ao setor produtivo e às outras atividades de sua estrutura econômica, mas também envolveu reformas urbanas, sociais e culturais que viabilizaram a formação de uma metrópole cultural.² Os órgãos governamentais da cidade fomentaram o surgimento de instituições de ensino e pesquisa, assim como o mecenato cultural promoveu grupos de vanguarda teatral, iniciativas na indústria cinematográfica, a criação de museus, entre outras ações que projetaram a cidade para o restante do país³ e para o mundo.

Essa realidade dinamizou os circuitos de produção, circulação e consumo de livros na capital paulista. Em 1941, São Paulo se apresentava como principal parque gráfico da América Latina, sendo responsável pela produção das edições nacionais que cresceram de forma considerável até o fim da guerra.⁴ No decênio seguinte, a indústria gráfica de São Paulo continuou como o principal produtor de impressos no Brasil, ainda que o mercado livreiro nacional tenha tomado novos rumos com a retomada da importação de livros. Nesse período houve grande interesse dos leitores pelos títulos estrangeiros, os quais eram adquiridos pelos livreiros devido à isenção de taxas de importação, o que impulsionou o comércio de livros brasileiro e paulistano.

Dos 194 estabelecimentos que o estado possuía em 1959, 78 encontravam-se na região central da capital durante a década de 1950, período que representou o auge de livrarias no coração da cidade.⁵ O número de estabelecimentos crescera em mais de 300% com relação à década anterior, quando o centro da cidade tinha apenas 22 estabelecimentos do gênero.

Abrir uma livraria no centro de São Paulo significava entrar num espaço de desenvolvimento urbano que concentrava atividades ligadas à vida cultural e intelectual da metrópole. Em seu entorno situavam-se diversos órgãos de imprensa, bibliotecas, teatros, galerias de arte e as primeiras sedes do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e do Museu de Arte Moderna (MAM). Além destas instituições, destacamos a existência de outros relevantes espaços culturais: as universidades, a exemplo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, da Pontifícia Universidade Católica (PUC) e da Universidade de São Paulo; as faculdades como a Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP) e a Faculdade de Filosofia do Largo São Bento; e as escolas de formação em nível secundário e técnico, como a Escola de Comércio do Estado e a Escola Caetano de Campos. Todo esse circuito era movimentado por um público diverso⁶ – de grandes mecenas, intelectuais a jovens estudantes – e indicava a necessidade do comércio livreiro para atender um público leitor especializado, o que resultou

¹ Cf. MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1970, p. 353.

² Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

³ Ver *idem*, *ibidem*, p. 61, e MICELLI, Sérgio. *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Sumaré, 2001, p. 94.

⁴ Cf. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil, sua história*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 539 e 540.

⁵ Cf. GONÇALVES, Martin Fernando de Araújo. *Cartografia das livrarias do centro de São Paulo (1930-1970)*. Relatório final (Trabalho apresentado ao Programa de Iniciação Científica da Pró-Reitoria da USP, com apoio do Pibic/CNPq) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2012, p. 15 e 16 e 50.

⁶ Ver GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida: formação cultural e sociabilidade em São Paulo (1940-1950)*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

no crescimento do número de livrarias no centro da cidade durante os anos 1950.

A expansão dessas instituições de ensino foi um fator positivo para o crescimento do mercado livreiro e editorial, na medida em que ampliava o conjunto de leitores especializados e estimulava o fortalecimento de toda a indústria do livro. São Paulo não apenas possuía o maior parque gráfico do país ao final da primeira metade do século XX⁷, como abrigava “escolas de artes gráficas, fábricas de material tipográfico e de tintas, e já se cogitava o monotipo, possibilitando a conservação de matrizes. Em julho de 1946 já se falava na fundação da ‘Câmara Brasileira do Livro’⁸, e muitos aproveitaram as importações facilitadas pelo governo Dutra (1946-1950) para trazerem livros, papel e máquinas do exterior.

As livrarias Francesa e Duas Cidades estavam entre as mais frequentadas por professores e estudantes universitários leigos e católicos, ou até mesmo por religiosos, no caso do segundo estabelecimento. A consolidação das instituições de ensino superior no tecido social e urbano da cidade acompanhava a lógica de expansão da capital paulista do “centro velho” para o que foi chamado de “centro novo”.⁹ Este espaço progrediu entre 1940 e 1960, atraindo não somente universidades e livrarias, como estabelecimentos de luxo localizados, principalmente, nas ruas Marconi e Barão de Itapetininga. A Marconi era a sede das livrarias Teixeira, outrora dos irmãos Teixeira¹⁰, e Jaraçuá, de Alfredo Mesquita; a Barão era considerada como uma das ruas mais prestigiosas e seletas de São Paulo: ficava a quatrocentos metros da Praça Ramos, endereço da Mappin (a maior loja de departamento da cidade), onde se sediava a Folha de S. Paulo, da Confeitaria Vienense, das livrarias Parthenon, de José Mindlin, e Brasiliense, de Caio Prado Jr. Tanto a Francesa como a Duas cidades seguiram esse processo de transformação, tendo em vista que ambas iniciaram suas atividades no centro velho e depois mudaram-se para o centro novo. A primeira, instalou-se na Barão de Itapetininga, 275, e a segunda teve seu principal endereço na Bento Freitas, 158, a aproximadamente um quilômetro do Mackenzie, da PUC, da ELSP e da USP, então localizada na rua Maria Antônia.

Além de compartilharem esse espaço, a Francesa e a Duas Cidades se construíram como estabelecimentos de referência para o público intelectual paulistano, por conseguirem compor um acervo de livros conectado com o espírito de modernização do pensamento brasileiro, o qual dialogava com a produção internacional.¹¹ Daí que, ao lado da dinâmica cultural e intelectual da metrópole, enfatizamos, neste artigo, o surgimento e desenvolvimento das livrarias a partir do setor de importações, levando em conta que ambas foca-

⁷ Ver IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte & trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2016, p. 48.

⁸ ANDRADE, Olímpio de Souza. *O livro brasileiro: desde 1920*. 2. ed. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra/INL, 1978. A primeira edição foi publicada pela editora Paralelo, em 1974.

⁹ ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Fapesp/Studio Nobel, 2003, p. 192 e 193.

¹⁰ Para mais informações sobre a livraria Teixeira, ver QUINTA, Hugo. Garraux e os irmãos Teixeira: os livreiros-editores da pauliceia finissecular. *Tempos Históricos*, v. 23, Marechal Cândido Rondon, 2. sem. 2019.

¹¹ Referimo-nos à formação das universidades brasileiras, a partir dos anos 1930, e de outras instituições, como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Estas instituições fomentaram debates sobre a formação nacional brasileira, com destaque para as questões relacionadas ao desenvolvimento econômico e social.

ram suas atividades sobretudo na aquisição de livros estrangeiros desde que foram fundadas.

O setor de livros importados foi beneficiado pelas medidas de abertura econômica do país na segunda metade do século.¹² Essas mercadorias foram isentas de impostos aduaneiros e mecanismos de operação cambial, o que, na prática, funcionou como verdadeiros subsídios.¹³ Os empresários e entidades do mercado nacional reagiram a essa realidade durante toda década de 1950, impelindo o governo a cancelar o benefício. Foi durante essa década que diversas livrarias importadoras surgiram¹⁴, especializando-se na comercialização de livros de diferentes nacionalidades. A Livraria Francesa, como o nome já indica, e a Duas Cidades surgiram como referências de livros importados da França. As trajetórias delas possuíam características particulares nesse âmbito, as quais serão abordadas no decorrer deste artigo. Por ora, interessa-nos expor em que circunstâncias a atuação dessas livrarias articulou-se com o comércio livreiro paulistano.

As importações de livros no Brasil foram dominadas abertamente pelas mercadorias francesas até a década de 1920.¹⁵ Desse momento em diante, os Estados Unidos tornaram-se um concorrente fundamental no comércio importador brasileiro. Essa disputa foi fruto da emergência estadunidense como potência mundial após a I Guerra, pois a ascensão político-econômica do país acompanhou uma ofensiva de difusão cultural, na qual o livro era um instrumento estratégico dessa política. A II Guerra impôs o bloqueio comercial com a França ocupada e, por sua vez, a interrupção de abastecimentos de livros oriundos desse território. A partir de 1944, as relações comerciais foram retomadas e, aos poucos, o mercado editorial francês reprogramou sua posição internacional para atender o público leitor.¹⁶

No que tange ao preço e ao perfil dos livros importados, a França foi um dos países que assumiu a dianteira na exportação de títulos para o Brasil entre finais do século XIX e até a primeira metade do século XX, começando a perder o primeiro lugar para os Estados Unidos durante os anos 1950: em 1953, o Brasil comprou 260.779 quilos de livros dos Estados Unidos e 278.647 quilos da França, porém no ano seguinte a situação se inverteu e o país adquiriu 500.338 quilos dos Estados Unidos e 333.330 quilos da França.

O Brasil era um mercado prioritário dos franceses, tanto pelo histórico de relações culturais quanto pelo seu potencial de consumo. A intelectualida-

¹² Cf. PRADO JR., Caio. *Diretrizes para uma política econômica brasileira*. Tese (Cátedra) – USP, São Paulo, 1954.

¹³ Cf. HALLEWELL, Laurence, *op. cit.*, p. 572.

¹⁴ A exemplo das livrarias Parthenon, Mestre Jou e Loja do Livro Italiano.

¹⁵ Isso não exclui a importância das mercadorias portuguesas que, pelo histórico das relações metrópole-colônia, estiveram na base do desenvolvimento do mercado brasileiro, especialmente no século XIX. No entanto, a sistematização de dados de importação de livros no Brasil, disponível de 1902 em diante, demonstra a configuração de uma hegemonia francesa no setor: na primeira década contabilizada, a França deteve mais de 50% desta praça, mantendo-se na casa dos 40% até 1920. No mesmo período, Portugal foi o segundo maior país de origem dos livros importados com participação média de 25%. Dados disponíveis em HALLEWELL, Laurence, *op. cit.*, p. 848 e 863. A situação se configura a partir de variáveis econômicas, políticas e culturais que conduziram as elites brasileiras a buscar a referência cultural francesa como aporte para a construção de seus padrões de pensamento e comportamento, em alguns casos, inclusive, como afirmação de uma identidade nacional frente à nação colonizadora. Sobre o tema, ver LUCA, Tania Regina de e VIDAL, Laurent. *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Editora Edunesp, 2009.

¹⁶ Cf. MOLLIER, Jean-Yves. *Edição, imprensa e poder na França no século XX*. São Paulo: Editoras FAP/Unifesp e Edusp, 2015, p. 218.



de brasileira também nutria o interesse por essa retomada. Em São Paulo, a dinâmica metropolitana apontava para um potencial centro de recepção de livros importados no sentido econômico e cultural, na medida em que o referencial francês se mantinha como um elemento enraizado nas instituições de ensino e na formação de um público especializado¹⁷ – dos setores tradicionais da elite intelectual ao público de classe média, passando por grupos políticos e religiosos.

A Francesa e a Duas Cidades foram fundadas em meio a essa realidade de retomada das importações francesas que se articulavam ao perfil dos circuitos culturais de São Paulo e ao impulso ocorrido pelo seu crescimento urbano. Paul-Jean Monteil e Frei Benevenuto estiveram entre os indivíduos que tomaram iniciativas para desenvolver as atividades da metrópole cultural. Ambos circularam nos ambientes intelectuais e culturais paulistanos e assumiram o ofício de livreiros como uma atividade econômica, animada por seus laços de sociabilidade e interesses pessoais pela cultura e pela produção intelectual.

Paul Monteil, imigrante francês, engenheiro do grupo Rhodia, mantinha relações com o Partido Comunista do Brasil (PCB) e suas redes de propaganda e cultura. Frei Benevenuto, membro da Ordem Dominicana, tinha como meta difundir as ideias religiosas progressistas, sobretudo do movimento Economia e Humanismo (EH), cujo expoente máximo era o dominicano francês Louis-Joseph Lebet.¹⁸ Monteil e Frei Benevenuto eram conhecidos antes de fundarem as livrarias e, com trajetórias próprias, construíram suas respectivas posições como mediadores culturais¹⁹ da capital paulista. Ao transitarem entre a França e o Brasil eles traziam livros, jornais e outros periódicos para um público especializado, e em São Paulo organizaram as livrarias não apenas como espaços de vendas e consumo de livros, mas igualmente como locais de encontros dos grupos intelectuais e dos jovens estudantes em formação.

No auge do comércio livreiro no centro da cidade, essa era a função compartilhada pela maioria dos estabelecimentos. Como notam os pesquisadores do livro, as configurações espaciais das livrarias demarcavam o público que pretendiam atingir. As maiores lojas não restringiam os tipos de obras comercializadas e construíam espaços cercados por prateleiras com o objetivo de promover a alta rotatividade da clientela, enquanto as livrarias de pequeno e médio porte eram geralmente frequentadas por um público universitário, e sua espacialidade incentivava a permanência dos leitores nos estabelecimentos.

¹⁷ Sobre o assunto ver ARANTES, Paulo. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana: uma experiência nos anos 60*. São Paulo: Paz & Terra, 1994, e CARONE, Edgard. *O marxismo no Brasil, das origens a 1964*. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1986.

¹⁸ Sobre Louis-Joseph Lebet (1897-1966) e seu movimento Economia e Humanismo, ver ANGELO, Michelly Ramos de. *Louis-Joseph Lebet e a SAGMACS: a formação de um grupo de ação para o planejamento urbano no Brasil*. São Paulo: Almedina, 2013, BOSI, Alfredo. *Economia e humanismo. Estudos Avançados*, v. 26, n. 75, São Paulo, 2012, e GODOY, José Henrique Artigas de. Dom Helder Câmara e Louis-Joseph Lebet: desenvolvimentismo e práxis progressista católica nas décadas de 1950 e 1960. *Dados*, v. 63, n. 1, Rio de Janeiro, 2020.

¹⁹ Sobre mediadores culturais, ver GOMES, Angela de Castro Gomes e HANSEN, Patricia Santos. Apresentação – intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro Gomes e HANSEN, Patricia Santos (orgs.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

A Livraria Duas Cidades era uma loja de médio porte onde “havia mesas para que os clientes [pudessem] consultar as obras antes de comprá-las; [e] o proprietário [...] ‘recebia a clientela para longas conversas sobre livros’”.²⁰ Tal como a Freitas Bastos, que tinha “‘uma sala dos amigos da livraria’, onde os frequentadores podiam fazer reuniões e consultar obras de referência; a Jaraguá, [com sua] sala de chá, e a Brasiliense, [que] realizava em seus salões exposições de artistas europeus”.²¹ A Livraria Francesa possuía suas poltronas de leitura e uma galeria de exposições, onde figuraram artistas como Flexor e Di Cavalcanti.²² O acolhimento de leitores especializados não excluía a circulação de um público mais amplo, interessado nos livros, nas conversas e mesmo nos encontros com intelectuais de renome entre as prateleiras.

Investigamos o contexto histórico do “centro-novo” de São Paulo e das importações de livros nesse período para examinar como a Francesa e a Duas Cidades fizeram parte da dinâmica da economia do livro na metrópole cultural. A história de ambas, bem como a trajetória de seus fundadores, revela a formação de circuitos intelectuais, de afinidades teóricas, políticas e intelectuais para a constituição de instituições, e de um pensamento paulistano com alcance nacional. A seguir discutiremos como os livros franceses eram uma oportunidade de atuação no mercado do livro, tanto pelas questões de incentivo econômico como pela ressignificação dos referenciais estrangeiros na formação dos círculos intelectuais que envolviam as duas livrarias em tela.

Uma Livraria Francesa na São Paulo dos anos 1950

Não é possível traçarmos uma história do comércio de livros importados em São Paulo e de sua dinâmica urbana sem passarmos pela referência de um de seus principais estabelecimentos em fins do século XIX. Por volta de 1860, em torno da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, estabeleceu-se a loja de Anatole-Louis Garraux, uma casa importadora que se tornou, em poucos anos, uma verdadeira livraria ao estruturar seu catálogo com base em publicações francesas no setor jurídico e literário, de acordo com a grade de formação dos bacharéis daquela Faculdade.²³ Sua atividade comercial acompanhou toda a transformação do “burgo de estudantes” para a metrópole do café a partir do setor de importações. O francesismo da elite do país, a parca estrutura de nosso setor editorial e o tradicional aporte às importações beneficiavam a recepção dessas obras vindas da França e a afirmação de Garraux como um livreiro francês exponencial na cidade.

Remetemo-nos a essa história pregressa, pois, ao abordarmos da fundação da Livraria Francesa, em 1947, devemos nos perguntar sobre as condições para o (re)aparecimento de uma livraria especializada em mercadorias francesas dentro dos circuitos de circulação do livro em um complexo cultural paulistano, na segunda metade do século XX. A Livraria Garraux foi, por mui-

²⁰ GONÇALVES, Martin Fernando de Araújo., *op. cit.*, p. 22. O autor não menciona o endereço da Duas Cidades; possivelmente se tratava da sede na rua Bento Freitas, n. 158, onde a livraria esteve de 1968 a 2006.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 22 e 23.

²² Cf. Anúncios em Acervo Estadão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 1952 e 2 out. 1952.

²³ Cf. DEAECTO, Marisa Midori. *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 280-282 e 303-327.

tas décadas, a livraria francesa de São Paulo; ainda que não se chamasse assim, era conhecida por essa alcunha. De 1930 em diante foi perdendo seu prestígio sob o impacto da dinamização do mercado e das transformações econômicas e culturais da cidade, até fechar definitivamente suas portas em 1935.²⁴

Pouco mais de uma década após o encerramento das suas atividades, que parecia marcar a decadência do livro francês no mercado brasileiro²⁵, Paul Jean Monteil e sua esposa Juliette Sabourault inauguraram um empreendimento de características muito semelhantes. Quais fatores socioeconômicos abriram espaço para essa iniciativa e para que ela fosse bem-sucedida? Como a Livraria Francesa se converteu, nos anos 1950, um dos principais espaços do comércio de livros importados e, ao mesmo tempo, um lugar de encontros e iniciativas intelectuais em torno do livro na capital paulista?

A metropolização vivida por São Paulo foi responsável, internamente, pela reativação do comércio livreiro na cidade e, dessa dinâmica interna, para o exterior, renovaram-se os interesses de seus círculos intelectuais pela produção editorial francesa. Vivia-se um período de crescimento econômico, devido à entrada de capitais e mercadorias estrangeiras, e de otimismo político acarretado pelo fim da ditadura do Estado Novo. Nessas circunstâncias, economicamente, a concentração de recursos na capital paulista favoreceu iniciativas e projetos culturais diversos em favor do desenvolvimento do patrimônio cultural do estado através de sua metrópole. Socialmente, os intelectuais de São Paulo estavam inseridos no debate nacional sobre as possibilidades de desenvolver o Brasil de forma democrática e autônoma, em linha de sintonia com questões internacionais sobre as quais a intelectualidade francesa conseguiu firmar uma importante referência.²⁶

Constituiu-se, assim, uma nova dinâmica para a comunidade²⁷ cultural e intelectual paulistana, ativando a partir dela alguns circuitos econômicos de seu espaço urbano. É nesse contexto que Paul e Juliette Monteil decidiram abrir a sua Livraria Francesa. Os recursos do investimento provieram da rescisão contratual de Paul Monteil na indústria Textillia, pertencente ao grupo Rhodia, na qual trabalhara desde sua chegada ao Brasil em 1937. O casal originário de Lyon, França, e viera de Paris motivados pela expectativa de uma vida melhor fora da Europa, que vivia um clima de tensão com a ascensão do nazifascismo. Quando questionado sobre a mudança de país, Monteil afirmou: “Foi para fugir da psicose da guerra! Eu vivia angustiado e não aguentava mais viver na Europa”.²⁸

Essa percepção resultou deslocamentos do continente europeu para outras partes do mundo.²⁹ Contrariando familiares e amigos, o casal Monteil decidiu se aventurar neste país distante, como diziam as pessoas de seu en-

²⁴ Cf. MACHADO, Ubiratan. *Pequena história das livrarias brasileiras*. Cotia: Ateliê, 2009, p. 63 e 64.

²⁵ Cf. MARCHETTI, Fabiana. Importações de livros franceses no Brasil: apontamentos para uma história da Livraria Francesa de São Paulo. *Revue Étudiante des Expressions Lusophones*, n. 3, Paris, 2019, p. 121 e 122.

²⁶ Para mais informações, ver FOUICHE, Pascal. *L'édition française depuis 1945*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 1998.

²⁷ Ver CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

²⁸ No Brasil, o editor Monteil realiza o sonho da juventude. Entrevista concedida a Maria Antonieta D'Alkmin, sem identificação. Recorte de jornal encontrado no Arquivo Pessoal de Silvia Monteil.

²⁹ Ver MARTINS, Ana Luiza. Presença imigrante francesa no Brasil: entre visões do paraíso e mercados de trabalho. In: LUCA, Tania Regina de e VIDAL, Laurent, *op. cit.*, p. 37.

torno. Não aportaram aqui despreparados e nem sem referências. Paul Monteil veio preparado para ocupar o posto de diretor comercial na Textillia, uma posição de prestígio com remuneração suficiente para garantir uma vida confortável, como a que desfrutou durante a primeira década vivida no Brasil.

A demissão de Paul Monteil, até certo ponto, surpreendeu-o, colocando a necessidade, ou possibilidade, de reorientar a organização da família em São Paulo. A surpresa se deveu ao fato de a demissão do engenheiro se dar após uma denúncia da polícia política do Dops sobre a sua participação em uma célula comunista dentro da fábrica.³⁰ No prontuário em seu nome, descobrimos que ele se vinculava às redes clandestinas do Partido Comunista do Brasil (PCB): Monteil era amigo de Roque Trevisan, operário da Textilia, também demitido, e cultivou relações constantes com os círculos intelectuais e culturais do PCB que influentes na capital paulistana. As datas apresentadas pelos arquivos do Dops – que o vigiava desde 1944 – demonstram que Monteil se integrou rapidamente à política local, possivelmente por seus interesses pessoais e por seu contato anterior com a esquerda francesa e sua vida cultural. Afinal, “Monteil era um homem que tinha participado do Front Populaire”.³¹

Esse olhar sobre o mundo o direcionou para certos espaços dinâmicos da cidade. O depoimento de Monteil para a polícia revela que ele era frequentador das livrarias paulistanas, de atividades no Teatro Municipal, das dependências dos jornais e outros meios de propaganda comunista. Fora dos círculos do PCB, foi uma figura reconhecida por seu espírito erudito e suas iniciativas modernas: “Em uma dessas idas à livraria [dos irmãos Del Picchia], conheci o Monteil – que era aquele engenheiro francês, nascido em Lyon. E ele tinha uma característica, pra você ter uma ideia... Naquela época não tinha gasolina, mas ele era o único que tinha um gasogênio! Naquela bate-papo ali, todo mundo se igualava”.³²

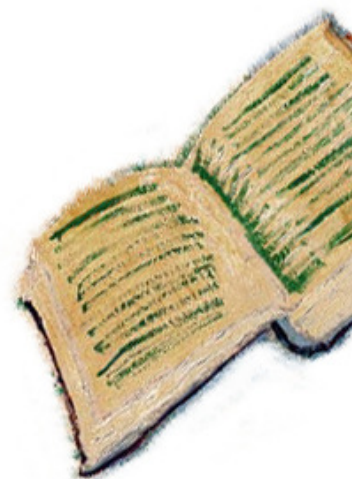
As palavras de Jacó Guinsburg denotam o perfil de um homem de esquerda que cultivava relações mais amplas que as dos companheiros de partido. Esse círculo político é fundamental para compreendermos sua decisão em trabalhar com os livros. Entre os membros mais ativos do PCB naquela época, tínhamos nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Milton Cayres Brito e outros militantes ou apoiadores que vinham de uma formação de referência francesa. Na verdade, nos círculos desse núcleo intelectual, a França nunca saiu do horizonte de um modelo de pensamento humanista e mesmo da tradição marxista, já que o mercado editorial francês era o mediador por excelência do marxismo – principalmente, de textos em alemão e em russo – para os países de língua latina.

Esse grupo, além de estar dentro do Partido Comunista, participou do movimento de dinamização cultural da metrópole a partir do teatro, da música, do cinema, das belas-artes e da tradição universitária que se consolidava na cidade. A referência francesa, ainda ligada ao pertencimento dessa geração a uma elite econômica e intelectual da cidade, disseminou-se em iniciativas de

³⁰ Cf. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Acervo do Departamento de Ordem Política e Social (Dops-SP). Prontuário 19.030. Paul-Jean Monteil.

³¹ Jacó Guinsburg. Entrevista concedida a Fabiana Marchetti. São Paulo, 18 jan. 2017.

³² *Idem.*



modernização e ampliação do acesso à educação e à cultura próprias desse contexto. Para além da Faculdade de Filosofia da USP, que carregava marcadamente o legado de uma “missão”³³ fundadora, a Cinemateca Brasileira, a Escola de Artes Dramáticas, os grupos da vanguarda teatral, os museus – Masp e MAM – ainda dialogavam com a experiência desses intelectuais no exterior, notadamente com instituições, grupos políticos e círculos culturais conectados com a França.

Tal dinâmica ativou setores econômicos como casas de espetáculos, galerias de arte, indústria gráfica, cinematográfica e comércio, no qual se destacou a proliferação de livrarias, como já mencionamos. Importar livros que interessassem a esse público, não apenas ao setor da vanguarda, mas à cidade como um todo, era uma via possivelmente promissora para um casal que desejava mudar de vida e permanecer em uma realidade à qual havia se integrado. E falamos em casal porque, se os recursos provinham da atividade profissional de Paul Monteil, vemos nas memórias de ambos que a livraria atendia à ideia de redirecionar a existência familiar para um projeto compartilhado por ambos: “Então eu vou dizer primeiro que cheguei aqui em 37 [...] tinha só uma boa cultura [...], mas não tinha nenhum diploma universitário. Graças a meu marido, que me deu muita força, eu consegui com ele, depois da guerra de 44, 39-44, fundar uma livraria, francesa”.³⁴

As atividades se iniciaram em 1947, nas dependências de uma sala da Rua Benjamin Constant, n. 77, 4º andar, ainda no “centro velho”. Apesar da relativa decadência ocasionada pela expansão urbana da cidade, atravessando o Anhangabaú em direção à Praça da República, continuavam ali livrarias e sebos importantes, alguns cinemas, a velha Faculdade de Direito, pertencente à USP. O início dos negócios ocorria, então, em uma área integrada a tradicionais circuitos de cultura, mas com aluguéis menos exorbitantes.

Nesse momento, as importações da livraria também eram modestas. Paul e Juliette relembavam das primeiras remessas de livros vindas na bagagem de Paul Monteil, que foi diretamente a Paris contatar fornecedores. Além disso, os registros dos livros-caixa da empresa mostram os primeiros passos desse comércio transnacional e o perfil dos fornecedores que abasteciam a sala da Benjamin Constant. Todos os nomes listados eram de editoras comunistas ou, simplesmente, editoras resistentes, surgidas no movimento editorial clandestino da França durante a ocupação nazista (1940-1944).³⁵ Tais empresas estavam à frente do processo de retomada do mercado editorial na época, desde os processos de avaliação política das ações colaboracionistas até a retomada dos órgãos estatais para a promoção do livro nacionalmente e no exterior.³⁶

Em 1947, as exportações de livros franceses não haviam se reestabelecido de forma sistemática devido aos abalos causados pela guerra. Desse modo, o interesse e contato de Monteil com as redes comunistas devem tê-lo beneficiado na aproximação com as editoras engajadas. A origem francesa era

³³ Cf. ARANTES, Paulo, *op. cit.*

³⁴ Juliette Monteil. Entrevista concedida ao Grupebraf (Grupo de pesquisa Brasil-França) do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, atualmente em preparação para publicação.

³⁵ As principais eram Editions de Minuit, Editions d’Hier et Aujourd’hui e Bibliothèque Française.

³⁶ Cf. MOLLIER, Jean-Yves., *op. cit.*, p. 245.

outro ponto relevante para a montagem de uma livraria especializada que se realizaria como espaço de mediação cultural entre França e Brasil. No mercado francês, os Monteil eram recebidos como empreendedores nacionais, vivendo no exterior e agindo em prol desse mercado e suas ideias. Em São Paulo, possuíam um capital social e cultural que os legitimaria para introduzir as mercadorias estrangeiras nos circuitos econômicos e sociais da cultura paulistana e, mais adiante, brasileira.

O obstáculo maior para o sucesso da livraria seria firmá-la em um momento histórico no qual a cultura de massas, e mesmo a cultura universitária e de outros espaços intelectuais, via avançar a hegemonia da produção estadunidense.³⁷ A Livraria Francesa poderia se constituir, evidentemente, como apenas mais um pequeno estabelecimento especializado, direcionada para um nicho restrito de interessados – até mesmo, tradicionais e antiquados – contudo o que vemos em sua história foi o seu desenvolvimento comercial e cultural de grande alcance e modernizador, no que diz respeito às novidades trazidas dos meios franceses.

No fim de 1949, a Livraria Francesa mudaria de endereço para uma loja de 800 m² no térreo de uma galeria na Barão de Itapetinga, 275. Seu estoque, nesse ano, era de 17.786 livros e passaria, nos anos seguintes, a 41.534. Para os padrões das livrarias da época, equivalia a um estabelecimento de grande porte, especializado na importação do livro francês.³⁸

Além da disponibilidade de livros, a localização demonstrava maior capacidade de investimentos para constituir um verdadeiro ponto de referência da produção editorial francesa em São Paulo. A Barão de Itapetinga era uma das ruas mais cobiçadas do “centro novo”, com seus cafés, galerias de arte e outras livrarias de referência. Ela concentrava lojas modernas, voltadas ao consumo da elite, ao lado de edifícios comerciais que abrigavam atividades de profissionais liberais e outros pontos de comércio para os segmentos médios. Em seu entorno se situava a Rua 7 de Abril, onde se instalavam dos Diários Associados, a primeira sede do Masp e do MAM, a Praça D. José Gaspar, com destaque para a sede da Biblioteca Municipal e outros endereços de expressão da vida cultural paulistana. Logo ali, em direção à Vila Buarque e nos arredores da Rua da Consolação e da Rua Maria Antônia, estavam as instituições de formação secundária e do ensino superior que mobilizavam a vida estudantil e seus círculos de agitação intelectual e política.

Nota-se que, no alvorecer da década de 1950, Paul e Juliette Monteil instalaram sua livraria em um dos eixos dinâmicos da cultura na metrópole paulista. Integravam-se, assim, nesse amplo circuito econômico, político e social, que ainda guardava traços elitistas, mas que se desenvolvia a partir da ascensão das classes médias e de um consumo massas.³⁹ O mercado de livros importados passou a compor esse cenário, por vezes contraditório, de uma

³⁷ Cf. ANDRADE, Olímpio de Souza, *op. cit.*, p. 153.

³⁸ Comparação baseada em dados de GONÇALVES, Martin Fernando de Araújo, *op. cit.*, p. 34, 39 e 41. Nesse levantamento a Loja do Livro Italiano, por exemplo, dispunha de um acervo de 10.000 livros.

³⁹ Não podemos deixar de lado o fato de que um processo de metropolização como o vivido por São Paulo sempre gera desigualdades e exclusões; contudo, assistia-se a um crescimento econômico que, com suas contradições, induzia a criação de uma sociedade mais complexa. A concentração populacional colaborava para que, ao menos em termos absolutos, houvesse um aumento do nível de vida, do consumo e da democratização de espaços de formação e produção cultural. Ver MORSE, Richard, *op. cit.*, p. 313.

cidade, e de um país, que ainda lutava para erradicar o analfabetismo e que, ao mesmo tempo, via crescer de maneira inédita um público leitor médio e especializado. O aprendizado de línguas estrangeiras fazia parte do currículo do ensino secundário e, naquilo que envolvia mais de perto o interesse da Livraria Francesa, o francês se conservava como idioma obrigatório nas escolas. Havia um público em formação que mantinha a França como um referencial estrangeiro para a cultura, reforçado, no imediato pós-guerra, com a ideia de vitória de um pensamento humanista e universal sobre a barbárie nazista.⁴⁰

Economicamente, as importações brasileiras de livros foram favorecidas pela política de abertura às mercadorias e investimentos estrangeiros, fazendo com que, até fins da década de 1950, o livro importado obtivesse imensa vantagem em relação ao nacional. Quando Paul Monteil foi à França buscar fornecedores, em 1947, os organismos franceses começavam a planejar o estreitamento de contatos com os mercados internacionais, tratando o livro como um dos instrumentos fundamentais de sua política de relações exteriores.⁴¹

O crescimento da Livraria Francesa carregava elementos dessa realidade; contava com a entrada de investidores franceses na sociedade de Paul e Juliette Monteil e aumento de capital significativo registrado na alteração contratual de 1950⁴², o que nos permite identificar a origem dos recursos para a formação de um estoque robusto. A partir desse momento, as editoras comunistas e resistentes continuavam a constar nos registros de fornecimento de livros, embora deixassem de ser as principais fornecedoras, perdendo espaço para editoras tradicionais como Gallimard, Albin Michel, Presses Universitaires de France e o conglomerado Hachette.

As mercadorias francesas estavam nas vitrines e prateleiras de outras livrarias não especializadas, porém a Francesa era o espaço por excelência desses livros, primeiramente em São Paulo e, em seguida, no interior do estado e em outras regiões do país. Em seus registros contábeis⁴³, verificam-se grandes transações com as principais instituições de ensino e cultura em São Paulo, como a Universidade de São Paulo e a Biblioteca Municipal. Avançando em seu funcionamento, vemos que ela atendia à constituição de bibliotecas de escolas e faculdades em outros municípios. Além das comercializações institucionais, as vendas no varejo eram constantes e registravam os nomes de muitos professores – com esse título de distinção em suas compras. Percebe-se, portanto, a existência de um público fiel marcado pela expansão da rede de escolarização paulista e brasileira, de nível básico e superior.

⁴⁰ O processo da Resistência interior, liderado pelo PCF, e o movimento da França Livre, encabeçado pelo General De Gaulle, alcançaram ressonância internacional por meio de seus escritores e de sua produção editorial. Esse fenômeno evocava uma retomada da imagem positiva da França junto aos países latino-americanos.

⁴¹ As discussões para a retomada do mercado internacional pós-1945 levaram à criação da Comissão Nacional para o Livro Francês no Exterior, organismo sob responsabilidade do Ministère des Affaires Étrangères, que discute estratégias para o livro sob uma perspectiva diplomática. O tema é objeto da pesquisa de doutorado de Fabiana Marchetti – em andamento – apoiada em MOLLIER, Jean-Yves. *Edição, imprensa e poder na França no século XX, op. cit.*, e HAUSER, Claude, LOUÉ, Thomas e VALLOTTON, Jean-Yves Molliere François (orgs.). *La diplomatie par le livre: réseaux et circulation internationale de l'imprime de 1880 à nos jours*. Paris: Nouveau Mondes, 2011.

⁴² Cf. Arquivo Administrativo da Livraria Francesa, *Alteração Contratual de 1950*. São Paulo, 21 jul. 1950.

⁴³ Cf. *idem*, *Livros-Caixa para os anos de 1947-1957*.

Dessa maneira, a Livraria Francesa foi criada e se consolidou em um momento de convergência de interesses entre um mercado francês em busca de expansão e um mercado brasileiro apoiado nas mercadorias importadas. O contexto de efervescência cultural e intelectual em São Paulo fez com que o casal Monteil encontrasse um ambiente propício para se desenvolver no comércio livreiro. Suas trajetórias pessoais, como vimos, os aproximava dessa realidade e reforçavam as condições favoráveis para o surgimento de uma nova Livraria Francesa na metrópole paulistana. Uma livraria que guardava historicamente a memória da saudosa Casa Garraux, mas que renovava os laços e os interesses da cultura brasileira com a produção francesa de uma nova época.

Os membros mais ativos da comunidade intelectual, cultural e artística da cidade queriam se valer da referência de uma França que possuía intelectuais críticos ao capitalismo e poderiam firmar uma via alternativa aos padrões estrangeiros que se impunham através do imperialismo estadunidense. Entre as gerações que conviviam no espaço urbano de São Paulo e na Livraria Francesa, debatiam-se os temas internacionais que atingiam o Brasil. O que se pretendia lendo obras estrangeiras era pensar a nação e sua importância no cenário mundial: “as livrarias eram muito importantes [para a nossa formação], porque eram o ponto de comunicação com o exterior; [isso] não era tão simples como hoje”.⁴⁴

Nas palavras de Fernando Henrique Cardoso, frequentador da livraria quando ainda era um jovem estudante e professor, vemos o reconhecimento desse espaço de contato e de construção de uma plataforma de diálogo nos circuitos internacionais de circulação de ideias.⁴⁵ O fortalecimento dos circuitos internos também era uma realidade, pois a Livraria Francesa possuía espaços de leitura e até uma galeria de exposições, uma configuração comum a outras lojas da cidade que funcionavam como parte deste complexo cultural paulista. Ali os intelectuais, de diversas idades e estágios de formação se encontravam e, por intermédio dos livros, alimentavam novas relações para o desenvolvimento da produção local.

A Livraria Francesa organizava seu estoque com base nas disciplinas universitárias – da literatura à medicina –, todavia os dados de seu inventário de livros⁴⁶ definiam um perfil literário e humanista para o catálogo. O elemento político que perpassou sua fundação e o posicionamento pessoal de Paul Monteil permaneciam através dessa característica e dos frequentadores. Durante a ditadura militar, a Francesa era vigiada pela polícia política, constando registros de algumas intervenções em suas dependências⁴⁷, e o próprio Monteil teve de se ausentar de São Paulo por cerca de um ano por questões políticas. Como relembrou Marco Antonio Tavares Coelho, dirigente do PCB nessa época, o casal Monteil o recebia em diversas situações em que passava pela

⁴⁴ Fernando Henrique Cardoso. Entrevista concedida a Fabiana Marchetti. São Paulo, 12 fev. 2019.

⁴⁵ Sobre a circulação de ideias no âmbito internacional, ver BOURDIEU, Pierre. *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 145, Lyon, dez. 2002.

⁴⁶ Ver Arquivo Administrativo da Livraria Francesa. *Inventário de mercadorias, 1949-1973*.

⁴⁷ A título de exemplo, o livro de Carlos Marighella *Pour la libération du Brésil*, editado pela Editions du Seuil, fez com que o gerente da Livraria Francesa fosse obrigado a prestar depoimento ao Dops.



capital paulista⁴⁸; e Di Cavalcanti, perseguido pelo regime, ficou escondido no sítio da família nos anos 1960.

O funcionamento da Livraria Francesa e a direção imprimida pelo casal Monteil a seu espaço e às suas mercadorias especiais, os livros, revelam-nos sua participação na constituição de um circuito comercial e de mediação cultural em São Paulo. As relações França-Brasil impulsionaram uma atividade comercial, no setor de importações, e a recepção da produção intelectual e de debates internacionais em várias áreas do saber, com destaque às ciências sociais e humanas. Desse modo, a trajetória dos livreiros se afirmou como uma referência de mediação nas relações intelectuais do público paulistano, em primeira instância, e brasileiro, na medida em que as atividades da livraria chegaram a extrapolar a capital paulista.

Ficam evidentes nessa história os caminhos de mediação, porém eles só foram possíveis pelo enraizamento do casal Monteil na sociedade que os acolheu. Daí que as condições para a (re)fundação de um empreendimento que difundia a cultura francesa em São Paulo eram aquelas que favoreciam a entrada de uma referência estrangeira, e não um modelo⁴⁹, para o desenvolvimento da formação e produção local.⁵⁰ Os indivíduos dessa vanguarda intelectual almejavam sua autonomia e, ao mesmo tempo, desejavam dialogar com o exterior, sabedores de que as questões relativas ao desenvolvimento da sociedade, economia e política no Brasil estavam, mais do que nunca, conectadas a um sistema mundial.

Na segunda metade do século XX, a intelectualidade paulista pretendia se afirmar. É significativo, portanto, que a Livraria Francesa surgisse em São Paulo, devido às características particulares desta cidade em seu desenvolvimento como uma metrópole econômica e cultural. Elas não poderiam se generalizar como uma experiência brasileira, mas integraram e expressaram, sem dúvida, um processo geral de modernização de instituições de formação e da produção de um pensamento brasileiro, nos anos 1950 e 1960, que passou pelo crescimento dos centros urbanos no Brasil, seus momentos de agitação política e pela presença dos livros e da leitura como ferramenta dinamizadora de relações econômicas e sociais.

A Livraria Francesa teve diversos momentos prestigiosos, como a presença de Jean-Paul Sartre, em 1960, para realizar uma tarde de autógrafos, ano em que também recebeu o padre Louis-Joseph Lebret para uma tarde de autógrafos⁵¹ do livro *Suicídio ou sobrevivência do Ocidente?*, obra traduzida por Frei Benevenuto e publicada pela Livraria Duas Cidades.

⁴⁸ Ver COELHO, Marco Antônio Tavares. *Herança de um sonho: as memórias de um comunista*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 282.

⁴⁹ A hierarquia histórica da ação cultural francesa não deixa de ser um fator de peso para a manutenção desse referencial. Os meios intelectuais brasileiros, em que pesem sua consciência crítica e o desejo de se descolar dos modelos eurocêntricos, continuavam suscetíveis a essa construção histórica ao reorganizarem as condições de recepção dos debates internacionais e a sua centralidade no debate interno.

⁵⁰ Paul Monteil investiu em atividades editoriais, fundando a editora Difusão Europeia do Livro (Difel) em 1951.

⁵¹ Ver À procura de uma civilização autêntica. *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, 4 set. 1960, p. 4.

A Livraria Duas Cidades como difusora da vanguarda católica francesa (1954-1969)

Partimos do personagem chamado José Petronilo de Santa Cruz para apresentar o trabalho que ele desenvolveu à frente da Livraria Duas Cidades nos anos 1950 e 1960. Nascido em 1918 num engenho localizado em São Luís do Quitunde, interior do estado de Alagoas, José passou a adolescência na capital pernambucana, depois ingressou na Ordem dos Dominicanos e iniciou sua trajetória religiosa em 1938, quando escolheu o nome de Frei Benevenuto e mudou-se para França com o propósito de estudar Filosofia e Teologia no Convento de Saint-Maxmin. Ele retornou para o Brasil em princípios dos anos 1940 e durante a década de 1950 tornou-se representante do movimento Economia e Humanismo em seu país. Foi em razão de sua ligação com o padre Leuret e com a vertente progressista da Igreja que Frei Benevenuto se envolveu no mundo dos livros.

A fundação da Livraria Duas Cidades, que era igualmente editora, é possível de ser analisada à luz das seguintes circunstâncias: a multiplicidade de linguagens e projetos culturais que ecoavam na cidade de São Paulo da década de 1950; o contexto político nacional dos anos 1960; o círculo social no entorno de Frei Benevenuto de Santa Cruz; sua liderança no movimento Economia e Humanismo; suas incursões no ambiente artístico da capital paulista; e suas primeiras experiências como livreiro-editor na condução do Centro de Difusão de Revistas Dominicanas e na edição de livros pela Sociedade Amigos do Livro (SAL). Embora este artigo não seja o lugar adequado para tratarmos dos trabalhos desenvolvidos pelo frade, convém salientar que ele se baseou nessa experiência para convencer o provincial da Ordem Dominicana a fundar uma livraria especialmente voltada à intelectualidade, à Ação Católica⁵² e à juventude católica paulistana⁵³, ao passo que a editora montou um catálogo que contemplou obras de religiosos franceses e brasileiros, muitos dos quais faziam parte de uma linha progressista do pensamento social, teológico e filosófico da Igreja Católica.

A fim de examinar o contexto de fundação da Livraria Duas Cidades em 1954, exploramos alguns aspectos do Brasil e de São Paulo nos anos 1950, quando o país e a metrópole vivenciavam transformações econômicas, sociais, políticas e culturais. O crescimento da cidade provocou a ascensão das elites, das camadas médias e do número de livrarias na cidade, ao mesmo tempo que os dominicanos ganhavam terreno no tecido social brasileiro e paulistano, muitos deles influenciados pelos dominicanos progressistas franceses.⁵⁴ As ações e o pensamento do padre Louis-Joseph Leuret (1897-1966) na metrópole conquistaram corações e mentes de jovens acadêmicos ligados (direta ou indiretamente) ao catolicismo⁵⁵, como os que participavam do grupo Economia e Humanismo (EH) e da Sociedade para Análise Gráfica e Mecanográfica Apli-

⁵² Sobre a Ação Católica, ver AZZI, Rioldo e GRIJP, Klaus Van der. *História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo*: tomo II/3-2: terceira época: 1930-1964. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 517-519.

⁵³ Sobre a juventude católica, ver SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. *A JUC: os estudantes católicos e a política*. Petrópolis: Vozes, 1984.

⁵⁴ Cf. PIC, Claire. *Les dominicains de Toulouse au Brésil (1881-1952): de la mission a l'apostolat intellectuel*. Thèse (Doctorat en Histoire) – École doctorale TESC/Université Toulouse II-Le Mirail, Toulouse, 2014.

⁵⁵ Cf. SOUZA, Luiz Alberto Gómez de., *op. cit.*, p. 115.

cada aos Complexo Sociais (SAGMACS).⁵⁶ E Frei Benevenuto foi um dos grandes articuladores das ideias lebrebianas no Brasil, havendo presidido inclusive I Congresso Internacional de Economia Humana, evento que fez parte da programação do IV Centenário da cidade de São Paulo.

Esse ano foi marcante para a história da metrópole, do movimento EH e do frade. Em dezembro de 1954, ele fundou a Duas Cidades com a meta de vender e publicar livros que divulgassem o pensamento social católico.⁵⁷ Com a criação do estabelecimento e a participação da Ordem nos negócios da empresa até 1972, avaliaremos o perfil das importações e do público frequentador e leitor das obras comercializadas na livraria.

O nome da empresa foi inspirado em *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, que concebeu a urbe como um local a possibilitar a comunhão dos homens na Terra.⁵⁸ A obra do teólogo e filósofo medieval aborda as contradições e as possibilidades de encontro entre o que chamou de cidade de Deus e cidade dos homens, defendendo que ambas deveriam servir como um espaço de confraternização dos seres humanos. E foi justamente a interface entre os planos espiritual e terreno o espírito que guiou a Livraria Duas Cidades até o momento em que Frei Benevenuto aposentou a batina, em 1972, quando ficou conhecido como Professor Santa Cruz, comprou as ações dos dominicanos e tornou-se proprietário da empresa desde meados da década de 1970 até 1997, ano de seu falecimento.

Neste artigo procuramos evidenciar que a Cidade de Deus era uma livraria dirigida por um religioso e frequentada por uma clientela formada por agentes e leitores que transitavam entre os campos da cultura, da religião, da intelectualidade e das universidades cristãs e leigas. Examinamos as características da livraria por meio de artigos de jornais e de relatórios que Frei Benevenuto produziu para as reuniões dos dominicanos, muitos dos quais mencionavam as importações das obras francesas que abasteciam as bibliotecas conventuais e o acervo da livraria. Boa parte desses livros eram publicados pelas Éditions du Cerf, Éditions du Cèdre, Éditions du Seuil e Éditions Ouvrières – esta foi a responsável pela publicação da revista *Économie et Humanisme* fundada por Lebre.⁵⁹

Durante os anos 1950 e 1960, essas editoras propagaram o pensamento progressista do catolicismo dos filósofos cristãos Jacques Maritain e Emmanuel Mounier, bem como dos teólogos dominicanos Humbert Clérisac, Pierre Bernadot, Yves-Marie-Joseph Congar, entre outros autores de peso na disseminação de ideias discutidas no Concílio Vaticano II. Ocorrido entre 1962 e 1965, o encontro eclesial deliberou sobre o ecumenismo, a liberdade religiosa e litúrgica e outras questões que propunham renovar o catolicismo.

Quanto aos documentos⁶⁰ disponíveis sobre a fundação da Livraria Duas Cidades, a simples leitura das fontes pode sugerir que a criação da em-

⁵⁶ Sobre a SAGMACS, ver ANGELO, Michelly Ramos de, *op. cit.*

⁵⁷ Cf. AZZI, Rioldo e GRIJP, Klaus Van der, *op. cit.*, p. 500 e 501.

⁵⁸ Cf. MASSI, Augusto. Revisitando Duas Cidades. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 68, São Paulo, dez. 2012, p. 24.

⁵⁹ Ver ALBARIC, Frère Michel e MIGNON, Jacques. L'édition religieuse en France. In: FOUCHÉ, Pascal (dir.). *L'édition Française: depuis 1945*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 304.

⁶⁰ Disponíveis em Arquivo da Livraria Duas Cidades; Arquivo dos Frades Dominicanos; e Arquivo da Jucesp.

presa decorreu de problemas eminentemente jurídicos. Todavia, se analisarmos mais a fundo a relação entre os documentos e o itinerário de Frei Benevenuto no universo da intelectualidade e da cultura religiosa e secular, concluiremos que o surgimento da loja extrapolou a burocracia e alcançou as ações de um frade aberto à propagação da leitura, da cultura e do pensamento católico progressista. Sua formação intelectual, suas experiências no mundo livreiro e suas relações com personalidades como João Cabral de Melo Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido, Alceu Amoroso Lima, Ciccillo Matarazzo, Carlos Pinto Alves, Dom Helder Câmara, Frei Carlos Josaphat, Padre Le Bret, Emmanuel Mounier e Ernest Bloch comprovam a rede de sociabilidade estabelecida pelo frade com intelectuais, religiosos e personalidades progressistas do Brasil e da Europa.

O trânsito do religioso em diferentes grupos sociais nos aproxima das condicionantes que possibilitaram a criação da livraria e editora, do perfil dos leitores que frequentavam a loja e compravam os livros franceses importados. Entre 1954 e 1972, a Livraria Duas Cidades enfrentou os altos e baixos da política e da economia nacional, superou as peias impostas por setores da Ordem, da Igreja e do crescimento urbano de São Paulo e da ditadura militar brasileira, a exemplo dos policiais do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo que invadiram o estabelecimento, em 1969, por causa do envolvimento de Carlos Marighella com dois frades que trabalhavam na livraria.⁶¹ Frei Benevenuto removeu todos os obstáculos ao delinear e executar um projeto coerente com suas ideias e com o pensamento vocalizado por parcelas expressivas do catolicismo e do laicato francês e brasileiro.

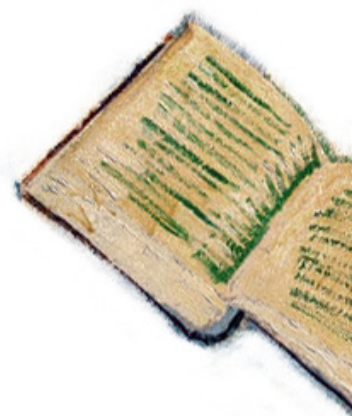
Foi durante a primeira metade do século XX que as primeiras livrarias católicas funcionaram precariamente, com sérias dificuldades na distribuição de livros no território nacional. Dentre as congregações religiosas presentes no Brasil, os franciscanos lideraram esse setor tanto na parte editorial quanto livreira, fundando livrarias em diversas capitais do país. Já os salesianos instituíram suas livrarias para a venda das edições destinadas aos alunos de seus colégios, onde instalaram lojas próximas às suas escolas, como ocorreu em Niterói e em São Paulo. Na medida em que não se vendiam muitos livros e outros tipos de publicações nas livrarias religiosas, muitas congregações utilizavam suas lojas para vender outros artefatos cristãos. Embora essas características pudessem ser facilmente replicadas para as livrarias de quase todas as ordenações católicas, “os dominicanos fundaram em São Paulo a livraria Duas Cidades para a difusão de um pensamento cultural mais aberto: ‘Colaboraria tanto para a aquisição como para a divulgação de obras específicas e inacessíveis no mercado nacional’, [assim] escreve [Frei Alexandre] Oscar Lustosa”.⁶²

Quando Frei Benevenuto datilografou uma carta⁶³ destinada ao vigário provincial dos dominicanos, Sébastian Tausin, em 28 de dezembro de 1954, explicando as razões de criação da livraria e editora, ele já havia protocolado o instrumento particular de constituição da Livraria Duas Cidades na Jucesp,

⁶¹ Cf. FREI BETTO. *Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

⁶² *Apud* ALBARIC, Frère Michel e MIGNON, Jacques, *op. cit.*, p. 460.

⁶³ Informação disponível no Arquivo da Província Frei Bartolomeu de Las Casas. Pasta Livraria Duas Cidades.



em 16 de dezembro daquele ano. Por mais que essa atitude possa parecer um detalhe irrelevante, a Ordem não permitia que os sacerdotes tivessem bens em seus nomes, assim como seus dons pessoais deveriam ser doados para a vida religiosa e seus atos deviam seguir as leis da congregação. Mesmo diante dessas determinações, o religioso fundou a casa incluindo seu nome civil como um dos sócios. Em outras correspondências presentes no arquivo dos dominicanos abrigado em Belo Horizonte, o frade anunciara sua intenção de fundar a empresa para continuar os trabalhos desenvolvidos no Centro de Difusão de Revistas Dominicanas e nas Edições SAL.

Tão logo a Livraria Duas Cidades entrou em operação, sua sede principal, entre 1954 e 1968, foi na Praça da Bandeira, 40; nos três primeiros anos funcionou no 13º andar do edifício, ao lado do escritório da SAGMACS, e depois no 7º andar do mesmo prédio. Frei Benevenuto também abriu uma sucursal da livraria no centro de Belo Horizonte, a qual existiu entre 1958 e 1961, e fomentou um pequeno serviço de vendas nas portarias dos conventos São Tomás de Aquino (Rio de Janeiro) e Santo Alberto Magno (São Paulo) e na Escola Apostólica de Juiz de Fora. O estabelecimento permaneceu no prédio da Praça da Bandeira até agosto de 1968, quando se mudou para uma sala comercial localizada no andar térreo do prédio situado na rua Bento Freitas, 158, onde se manteve em funcionamento até 2006.

Como o foco deste artigo é o período religioso da Duas Cidades, trazemos à baila os três⁶⁴ relatórios escritos por Frei Benevenuto sobre a situação da livraria, todos dirigidos às reuniões provinciais da Ordem Dominicana realizadas em 1960, 1963 e 1967. O primeiro “Relatório ao Capítulo Provincial de julho de 1960 sobre a Livraria Duas Cidades” é o mais relevante pela quantidade de informações e posições manifestadas nas onze páginas datilografadas. As primeiras laudas abordam o “Centro de assinatura de revistas dominicanas”, trecho em que o frade esboçou um resumo de suas atividades no setor livreiro e editorial antes da fundação da sociedade comercial. Já no segundo item do relatório, “a atual Livraria Duas Cidades”, ele relatou a dificuldade de importação de livros imposta pelo Banco do Brasil a partir de janeiro de 1955, ao proibir encomendas estrangeiras em nome de pessoa física, razão pela qual o religioso providenciou o registro da empresa para continuar sua experiência de oito anos no centro de importação e assinatura de revistas religiosas.

Depois de explicar os motivos de a empresa ser criada em seu nome civil, dos problemas societários nesses anos e da transferência de suas cotas para a Sociedade Impulsionadora da Instrução (SII, pertencente à Ordem Dominicana), Frei Benevenuto declarou que solicitou, em maio de 1960, o aumento de capital na Jucesp, informando que esse crescimento decorria dos lucros da Duas Cidades. Relatou ainda que a livraria conseguiu abrir algumas sucursais apesar das altas quotas de importação de livros estabelecidas pelo governo brasileiro.

Em seguida, o religioso destacou que o serviço de vendas nos conventos não era lucrativo para a Livraria Duas Cidades. Posteriormente discorreu sobre os fatores que dificultavam o bom andamento desse negócio: os livros

⁶⁴ Todos disponíveis no Arquivo da Província Frei Bartolomeu de Las Casas. Pasta Livraria Duas Cidades.

importados eram caros, os encarregados das vendas concediam vultosos descontos, os custos da distribuição dos livros para outras cidades eram elevados e, além do mais, pesava o longo prazo de amortização dos títulos encomendados. Acrescentou que a venda era reduzida para a maioria dos livros e a manutenção de um baixo estoque nas filiais desfalcava a livraria, onde as vendas eram geralmente rápidas e garantidas. De toda forma, o frade estava convicto de que valia a pena disponibilizar obras que poderiam auxiliar na formação dos frequentadores dos conventos e da escola. Ele afirmava que, a despeito de “(condições desfavoráveis de importação, pessoal interno [pouco] capacitado cultural e comercialmente, localização desfavorável, etc.), a Livraria [está] em fase de plena expansão”.

O livreiro enunciou que o aumento dos custos de importação impactou na assinatura das revistas – de 2.000, entre 1956 e 1958, passou para menos de 800, em 1960. Por outro lado, garantia que a venda de livros era consistente, a ponto de a livraria conseguir manter seu estoque sem ser prejudicada financeiramente. Em sua opinião, o bom resultado conquistado podia ser mensurado pela “clientela selecionada” que frequentava a loja, mencionando que as pessoas que se dirigiam à livraria, pessoalmente ou por carta, não compravam obras “reconhecidamente medíocres, sem valor intelectual ou espiritual. [...] Outro aspecto positivo é a orientação que se proporciona a pessoas de todos os Estados do país através de uma selecionada lista de novidades recebidas, [...] distribuída periodicamente pela Livraria, em mil exemplares”, atingindo as dioceses, os seminários, os conventos e as universidades católicas brasileiras. Para o frade, a sede da livraria era um local estratégico para os dominicanos: sua tática era não comercializar “livros integristas, reacionários ou simplesmente neutros (isto é, que não trazem ao assunto nenhum progresso doutrinário ou [...] perspectiva de pesquisa positiva)”. E acrescentava que a Duas Cidades era um local de trabalho para os padres dominicanos viverem de seus próprios rendimentos.

Frei Benevenuto defendeu a coerência do estabelecimento com a missão e a função da Ordem. Tal orientação fazia com que a livraria fosse bem-sucedida na sua ação “junto tanto a leigos quanto a padres já ordenados e em ministério, a clérigos em período de formação e mesmo a alguns Bispos”. Essas pessoas iam pessoalmente à livraria para comprar “o melhor livro sobre determinado assunto”. Mais adiante ele defendeu a ampliação da livraria:

É nesse “espaço” que está atualmente em jogo – e que estará ainda por muitos anos, 10, 20 ou 50 – a passagem (deixando de lado os aspectos puramente profanos ou culturais) de um pensamento religioso (ponto capital para os clérigos brasileiros em período de formação nos seminários e conventos) rotineiro, tradicional e sentimentalmente infantil para uma fase consciente, reflexiva e viril. Trabalhar na informação e orientação dessa passagem é uma tarefa da Ordem do Brasil de hoje, exatamente como foi tarefa da Ordem no seu início, influir na passagem de uma repetição incompetente da Doutrina Sagrada para uma reflexão (com os instrumentos intelectuais da época) sobre o mundo a partir da Doutrina Sagrada. A importância e urgência dessa missão tornam-se patentes quando se analisa a distância entre a estrutura do pensamento religioso (e os meios de divulgação e exposição de que se serve) no Brasil de hoje e a evolução global do país (indústria, técnica, transportes, ciências, ensino, etc.).

Este extenso relatório é um vestígio das linhas mestras da empresa gerida e pensada por Frei Benevenuto. Graças a ele é possível aferir o quanto o frade valorizava a atividade livreira e editorial para a Ordem e para a cultura brasileira. Ele sabia que a propagação de obras com esse perfil ainda não era realizada por nenhuma outra livraria ou editora religiosa, o que o fazia crer que os dominicanos não poderiam ser omissos nesse trabalho que promoveria a congregação junto à sociedade. Tal relato era uma convocação para seus superiores se envolverem no crescimento e planejamento tanto da livraria quanto da editora, cuja existência poderia empregar padres e espriar um pensamento progressista cristão ao publicar e revender obras de autoria dos dominicanos e de outras congregações.

Em 19 de outubro de 1963, o livreiro enviou a Frei Mateus Rocha outro “Relatório sobre a Livraria Duas Cidades”, ocasião que relatou dois episódios ocorridos depois da última reunião provincial. Referiu-se à elevação do capital da livraria e o fechamento da sucursal mineira em 1961, porque os déficits mensais impossibilitavam sua recuperação: “Toda a instalação, móveis e parte do estoque foram liquidados em Belo Horizonte e a maior parte do estoque de livros franceses foi transferida para São Paulo”. Depois de apresentar o lucro líquido da empresa em 1961 e 1962, concluiu o relatório esclarecendo que a taxa de câmbio daquele ano provocou a diminuição da importação de livros e revistas.

O último “Relatório sobre a Livraria Duas Cidades” foi redigido por Frei Benevenuto em 24 de junho de 1967. Logo de saída ele tratou da elevação do capital da empresa e da aquisição da nova sede na rua Bento Freitas, 158, “com loja, sobreloja, 300m², pelo preço de NCr\$103.660,00. A compra, realizada em 10 de agosto de 1966, foi feita a prazo, devendo a última prestação ser paga em 15 de julho de 1968”. Mais adiante, o frade comentou que havia uma tendência de aumentar as encomendas de títulos estrangeiros, e por isso planejava um programa de expansão das importações. Prosseguiu apresentando o novo “Serviço de Distribuição de Livros Franceses, atendendo [livrarias] de Fortaleza, Recife, Salvador, Curitiba, Uberaba e Porto Alegre. No momento, a importação é feita diretamente de 25 editoras francesas, 1 suíça e 1 belga, e indiretamente de duas casas exportadoras francesas”. Também expôs sobre as encomendas de Portugal entre 1965 e 1967. Na sequência comentou que no início daquele ano “a Livraria Duas Cidades organizou [...] uma Exposição de Livros Franceses de Cultura Religiosa em São Paulo e Belo Horizonte e vai realizar no segundo semestre, a mesma Exposição no Rio de Janeiro”. E concluiu informando sobre os valores gastos com a importação de livros para a biblioteca do convento das Perdizes entre 1963 e 1967.

Esses relatórios revelam as habilidades do livreiro e as características fundantes da livraria. Por meio dessas fontes identificamos dificuldades de planejamento da empresa, como atesta a breve existência da filial em Belo Horizonte. Não obstante, a exitosa importação de livros talvez tenha sido o que mais sobressaiu nos quinze primeiros anos de existência da casa, sobretudo à época de aumento da tarifa cambial. Por outro lado, os três relatórios demonstram a abertura promovida por Frei Benevenuto no campo da cultura, tendo em vista que o frade deixou claro qual deveria ser o papel desempenhado pelos dominicanos na comercialização e edição de livros que servissem aos cléri-

gos em formação, aos jovens leigos da Ação Católica e a outros setores da sociedade.

Embora Frei Benevenuto não haja fornecido maiores detalhes sobre a nova sede, sabemos que esta foi instalada no andar térreo de um edifício residencial. Também sabemos que ela foi concebida pelos prestigiosos arquitetos e *designers* João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, responsáveis por projetarem um espaço com características modernistas. A contratação desses profissionais diferenciados é mais um indício da abertura do religioso para a contemporaneidade. Frei Benevenuto era um padre capaz de proferir uma palestra sobre a “Influência da religião no desenvolvimento social e econômico”⁶⁵, como a que pronunciou no anfiteatro da Faculdade de Medicina de São Paulo, ao mesmo tempo em que anunciava a comercialização de revistas francesas pela Livraria Duas Cidades⁶⁶, importava e publicava livros e dirigia o grupo de EH e a SAGMACS.

As múltiplas frentes de atuação do religioso devem ser analisadas levando em consideração os laços que o prendiam aos dominicanos, ao padre Lebret e ao movimento Economia e Humanismo. Assim como somente compreendemos seu trabalho como livreiro em função das relações que ele estabeleceu com diversos agentes do campo político e cultural de São Paulo, do Brasil e da França, fatores que explicam o horizonte vanguardista da livraria, um foco de irradiação⁶⁷ e renovação⁶⁸ da mentalidade cristã.

Ao trilhar esse caminho a Duas Cidades se tornou um estabelecimento cultural produtor e revendedor de obras (notadamente as importadas da França) importantes para a formação de jovens, universitários e pensadores católicos ou seculares que abriam seus campos de percepção para as correntes progressistas da política e do catolicismo nacional e estrangeiro. Nessa toada, a livraria dirigida por Frei Benevenuto serviu como um espaço de sociabilidade para esses segmentos da sociedade adquirirem livros de um catolicismo social avançado, cujo aporte influenciou a intelectualidade, os padres e os universitários de diversas localidades do país.

São Paulo e a venda de livros importados nas livrarias Francesa e Duas Cidades

Em síntese, a abertura de livrarias na área central de São Paulo representou estar no entorno de universidades que investiram na área de humanidades. Esse é um indício de como o comércio de livros poderia atender um público especializado de leitores, a exemplo do que aconteceu com as livrarias Francesa e Duas Cidades, entre outras que foram frequentadas por religiosos ou por professores e alunos que mais tarde publicaram suas teses e dissertações por muitas das livrarias que também foram editoras.

⁶⁵ Frei Benevenuto fará conferência religiosa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1962, p. 9 (única fonte que encontramos sobre tal exposição).

⁶⁶ Assinaturas de revistas francesas - Livraria Duas Cidades. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 12 dez. 1968, p. 2.

⁶⁷ Cf. Frei Carlos Josaphat. Entrevista concedida a Hugo Quinta. São Paulo, 11 set. 2018.

⁶⁸ Cf. Frei Betto. Entrevista concedida a Hugo Quinta. São Paulo, 26 jul. 2019.

O avanço do comércio de livros na capital paulista acompanhou o crescimento urbano, cultural, industrial e social da cidade durante os anos 1950 e 1960. Se o intenso processo de industrialização da capital paulista viabilizou a construção de uma robusta estrutura gráfico-editorial, o fomento de equipamentos socioculturais permitiu a constituição de bibliotecas, livrarias, museus e instituições de ensino na região. Como que num círculo virtuoso, muitos dos intelectuais que estudaram no centro de São Paulo tinham o hábito de comprar livros, depois se tornaram professores e começaram a publicar seus estudos e a formar uma geração de universitários que iam às mesmas livrarias para adquirir obras nacionais ou importadas.

A Francesa talvez tenha sido a grande concorrente da Duas Cidades. Ambas estavam situadas na mesma localidade e eram as principais casas importadoras de livros franceses. A primeira centrou seu comércio primeiramente no pensamento marxista francês e posteriormente diversificou os tipos de obras comercializadas provenientes da França, a ponto de tornar-se a livraria com maior acervo de livros franceses fora do seu país de origem até os anos 1990. A segunda especializou-se em vender obras religiosas do pensamento católico progressista até 1972, período em que a Ação Católica, o Concílio Vaticano II e outras iniciativas progressistas da Igreja Católica impeliram Frei Benevenuto a importar numerosos títulos franceses do campo da filosofia, da teologia e de outras ciências que dialogavam com um catolicismo defensor de uma sociedade mais justa, plural, humana, democrática e ecumênica.

As livrarias de Paul Monteil e Frei Benevenuto deram continuidade ao trabalho de Anatole Louis Garraux e seu estabelecimento vincado na Pauliceia da segunda metade do Oitocentos. A Francesa e a Duas Cidades guardavam muitas afinidades entre si. Uma delas era que ambas atendiam um público universitário e intelectual cristão ou leigo (parte das redes de militância de esquerda de antes ou durante os anos da ditadura militar). E outra é o fato de as duas livrarias conformarem-se como importadoras e irradiadoras do pensamento francês no Brasil, influenciando gerações de religiosos, professores, estudantes e intelectuais de São Paulo e de outras partes do país que eram clientes desses estabelecimentos.

Francesa e Duas Cidades estiveram entre as poucas livrarias que mantiveram suas respectivas sedes no centro de São Paulo a partir dos anos 1970. A despeito das mudanças causadas pelo crescimento urbano e econômico da capital paulista e do progressivo abandono do centro da cidade por parte das autoridades, as duas continuaram nessa região e contribuíram para a formação da juventude universitária e da intelectualidade que frequentavam esses espaços para trocarem ideias com seus amigos e colegas e adquirirem mais livros para suas leituras e bibliotecas pessoais.

Artigo recebido em 13 de dezembro de 2022. Aprovado em 15 de abril de 2023.

O autor, o editor e a autopublicação: construção histórica das categorias e reflexões sobre a sua prática



Campos de Carvalho. In:
CHIODETTO, Eder. *O lugar
do escritor*, 2002, fotografia
(detalhe).

Paula Renata Moreira

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do curso de graduação em Letras –Tecnologias da Edição, do ensino médio e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG). Coorganizadora, entre outros livros, de *Prezada editora: mulheres no mercado editorial brasileiro*. Belo Horizonte: Moínhos/Contafios, 2021. natamoreira@gmail.com

Flávia Denise de Magalhães

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). flaviadenise@gmail.com

O autor, o editor e a autopublicação: construção histórica das categorias e reflexões sobre a sua prática

The author, the editor and self-publishing: historical construction of the categories and reflections on their practice

Paula Renata Moreira

Flávia Denise de Magalhães

RESUMO

Partindo da percepção de que a autopublicação está ganhando espaço no campo editorial contemporâneo, buscamos aprofundar nossa compreensão do autor autopublicado com uma revisão da construção das figuras do autor e do editor com base na leitura de Roger Chartier, Aníbal Bragança, Michel Foucault, Jean-Yves Mollier, Robert Darnton, Peter Ginna e José Luis de Diego. Levando em conta o contexto histórico em que surgiram o autor e o editor, discutimos a dificuldade de se delimitar o que faz o editor e apontamos algumas de suas tarefas, como coordenação da produção editorial e a conciliação de forças e interesses do campo editorial para a publicação, divulgação e circulação do livro. Este artigo enfoca indícios históricos do surgimento da figura do autor autopublicado, acompanhado de reflexões e questionamentos sobre seu lugar no campo editorial e sua compreensão do fazer editorial.

PALAVRAS-CHAVE: autor; editor; autopublicação.

ABSTRACT

Departing from the realization that self-publishing is gaining space in the contemporary book publishing field, we seek to deepen our understanding of the self-published author with a review of the construction of the figures of the author and the publisher as they can be devised from the perspectives of Roger Chartier, Aníbal Bragança, Michel Foucault, Jean-Yves Mollier, Robert Darnton, Peter Ginna, and José Luis de Diego. Against the backdrop of the historical context in which author and publisher emerged, we discuss the difficulty of framing what the publisher does and point out some of his tasks, such as coordinating editorial production and reconciling the forces and interests of the publishing field for the publication, dissemination and circulation of the book. This article focuses on historical evidence of the rise and development of the self-published author, reflecting upon and raising questions about their place in the publishing field and their understanding of the publishing process.

KEYWORDS: author; editor; self-publishing.



O que João Cabral de Melo Neto, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino, Rachel de Queiroz, Vinicius de Moraes e Luiz Vilela têm em comum? Os sete escritores começaram suas trajetórias literárias usando uma estratégia da autopublicação¹: o financiamento da publicação de sua

¹ Não diferenciamos, neste texto, o autor que se autopublica ao editar sua própria obra do autor que se autopublica ao pagar a uma editora pelo serviço de diagramação e impressão. Consideramos

própria obra. Essa constelação brasileira faz parte de um universo composto de um punhado de autores consagrados e uma infinidade de desconhecidos que assumiram tarefas comumente identificadas como de responsabilidade do editor.

A prática da autopublicação existe desde a consolidação da figura do autor, no século XVIII, quando o autor foi reconhecido como proprietário de seus textos, dando a ele a possibilidade de reivindicar direitos que, até então, eram somente dos editores-livreiros ou dos editores-impressores. Nesse momento, já se viam “muitos autores tentando transformar-se em seus próprios editores”.² No entanto, a autopublicação tem ganhado espaço na mídia nos últimos anos graças a sua crescente popularização³, alavancada pela facilidade de acesso aos meios de impressão e ao ambiente digital. De fato, vivemos uma situação de efervescência da publicação em pequenas casas editoriais e da autopublicação, como aponta o pesquisador argentino Gustavo Sorá:

Como são as casas editoriais surgidas nos últimos dez anos? Algumas guardam semelhança formal com a edição tradicional: dedicação exclusiva às tarefas editoriais, tendência a uma divisão de funções, mesmo quando podem ser empresas de escala muito pequena (3 ou 4 pessoas), cultivo de um catálogo e práticas tradicionais, como a pretensão de expor em feiras, promover a resenha de seus livros em periódicos etc. Porém, muitos projetos transbordam as definições standard do métier. Desafiando as pressuposições da evolução da cultura ocidental, nunca parece ter sido tão superrepresentada a edição do autor e se sobrepõem categorias que a história separou uma das outras. Voltam a surgir pessoas ou coletivos que podem encarnar a um mesmo tempo e lugar autores (artistas) – editores – impressores – distribuidores – livreiros – tradutores.⁴

O texto de Sorá é uma referência ao campo editorial argentino, mas movimento semelhante vem sendo observado no Brasil e em Minas Gerais. Em 2013, Carlos Felipe Moisés traçou um panorama da poesia contemporânea

autopublicação quando o autor (criador de um texto) conduz o processo editorial de seu próprio livro ou paga por esse serviço. Sobre livros autopublicados cuja realização é feita pelo autor com a assistência de uma equipe de produção editorial, ver LIMA, Leandro Müller. *Autoedição assistida: estudo de casos de práticas editoriais orientadas à publicação autoral própria ou terceirizada no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

² CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Unesp, 1998, p. 65

³ No Brasil, o número de editores “pessoa física” que pediram um prefixo editorial à Agência Brasileira ISBN para publicar sua própria obra foi de 960 em 2005 para 1.865 em 2017, um aumento de 194%. No mesmo período, o número de editores “pessoa jurídica” cadastrados foi de 844 (2005) para 1.362 (2017), um aumento de 161%. Cf. MAGALHÃES, Flávia Denise de. *Impresso em circulação: um histórico das feiras de publicações independentes de Belo Horizonte, Minas Gerais (2010-2017)*. In: SANTANA, Letícia, MOREIRA, Renata e COUTINHO, Samara (orgs.). *Cartografias da edição independente*. Belo Horizonte: LED, 2021.

⁴ Tradução nossa. No original: “¿Cómo son las editoriales surgidas en los últimos diez años? Algunas guardan semejanza formal con la edición tradicional: dedicación exclusiva a las tareas editoriales, tendencia a una división de funciones, aún cuando puedan ser empresas de muy pequeña escala (3 o 4 personas), cultivo de un catálogo y prácticas tradicionales como la pretensión de exponer en ferias, promover la reseña de sus libros en periódicos, etc. Pero muchos proyectos transbordan las definiciones *standard* del *métier*. Desafiando los supuestos de la evolución de la cultura occidental, nunca parece haber sido tan superrepresentada la edición de autor y se solapan categorías que la historia desgajó unas de otras. Vuelven a aparecer personas o colectivos que pueden encarnar en un mismo tiempo y lugar a autores (artistas) – editores – impresores – distribuidores – libreros – traductores”. SORÁ, Gustavo. *El mundo como feria: in(ter)dependencias editoriales en la Feria de Frankfurt*. *Comunicación y Medios*, n. 27, Santiago, 2013, p. 106.

brasileira para o *Suplemento Literário de Minas Gerais* e reconheceu o “notável crescimento da nossa produção poética nos últimos 10 ou 15 anos”.⁵ Como ele ressaltou, “a todo momento surgem novos poetas, em quantidade nunca vista, o volume das edições de poesia supera, em larga escala, a média dos períodos anteriores, graças em parte à produção independente, dos poetas que se auto-editam, e às incontáveis pequenas editoras que se valem do estímulo da publicação sob demanda”.⁶

Em dezembro de 2015, o repórter do jornal *O Tempo* Lucas Simões entrevistou a presidente da Câmara Mineira do Livro (CML), Rosana Mont’Alverne, e pediu que ela avaliasse as produções regionais contemporâneas.

*Olha, hoje temos uma situação bem diferente da que tínhamos há dez, 15 anos atrás. E um dos principais pontos que precisamos ressaltar são as editoras. Das 77 editoras que estão presentes no Estado hoje, 56 estão instaladas em Belo Horizonte e esse número é crucial para as publicações que temos conseguido ter por ano, pelo menos na capital. Mas um fator importante tem sido as publicações independentes. As publicações autônomas nem sempre são contabilizadas como as de grandes editoras. Isso seria um baque no mercado.*⁷

Por seu aspecto pulverizado e, como aponta Mont’Alverne, graças à falta de registro sistemático de suas produções, a difusão da prática da autopublicação ou da publicação independente é difícil de mensurar, mas pode ser observada nas feiras de publicações independentes, eventos nos quais esses autores, artistas e editores se reúnem para fazer circular suas criações.⁸

Para aprofundar nossa compreensão da autopublicação⁹, em especial no campo editorial, buscamos rever a construção histórica das figuras do autor e do editor, com foco em eventos a partir do século XVI, ocorridos na França e na Inglaterra. Importante explicitar que, neste texto, não há intenção em fazer uma construção histórica da autoria na perspectiva dos estudos literários ou da crítica literária, mas, como indica o título do artigo, apresentar “construção histórica das categorias [autor e editor] e reflexões sobre a prática [da autopublicação]”. Em outras palavras, avaliamos tanto autor quanto editor no

⁵ MOISÉS, Carlos Felipe. A poesia brasileira hoje. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, maio-jun. 2013. Disponível em <<https://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/suplemento/#/?cd=%2F2013>>. Acesso em 28 abr. 2023.

⁶ *Idem*.

⁷ MONT’ALVERNE, Rosana. Uma batalhadora das letras. Entrevista concedida a Lucas Simões. *O Tempo*, Belo Horizonte, 20 de dez. 2015, p. 5

⁸ Uma das consequências tangíveis desse movimento é o aumento do número de feiras de publicações independentes, observado no Brasil por LINDOSO, Felipe José. Feiras de livros, indústria editorial, fomento à leitura e profissionalização de autores. *Conexões Itaú Cultural*, 2013. Disponível em <https://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2013/08/Felipe-Lindoso_Feiras-de-Livros.pdf>, MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais*: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015). Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2016, AMARAL, Joubert Caetano. *A literatura em festa*: eventos literários brasileiros e o caso Flipoços. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Cefet-MG, Belo Horizonte, 2017, e MAGALHÃES, Flávia Denise de. *Feira de publicações independentes*: uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faisca-Mercado Gráfico e Textura (2015-2018). Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Cefet-MG, Belo Horizonte, 2018.

⁹ Para uma discussão recente sobre autopublicação, tecnologias digitais e o apelo da mercadoria contingente, ver VECCHIO, Pollyanna de Mattos Moura. *O direito de publicar*: autopublicação, fast-publishing e tecnologias digitais no mercado editorial brasileiro. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Cefet-MG, Belo Horizonte, 2022.

contexto histórico em que as noções foram construídas para refletir sobre a prática da autopublicação. Considerando que a construção histórica de autor e editor é imbricada, não propomos, aqui, impor fronteiras entre autor e editor, e sim reconhecer que a criação do texto literário e a criação do livro literário não são processos facilmente separados, em especial quando ocorre a autopublicação.

Sobre o autor

Historicamente, podemos identificar o surgimento da figura do autor quando que escritor começou a ser penalizado por sua condição de *fauteur* ao divulgar seus escritos, notadamente aqueles que o posicionavam em polos opostos aos das autoridades. Até o século XVIII, o escritor não era dono de seu trabalho. O texto escrito era um equivalente jurídico da ideia: não era possível estabelecer sua propriedade, controlar onde e como era publicado ou exigir compensação financeira pelo trabalho de fazê-lo.

[O autor] *evocava, por exemplo, esses textos do início da era moderna que, por transgredirem a ortodoxia política ou religiosa, eram censurados e perseguidos. Para identificar e condenar aqueles que eram seus responsáveis, era necessário designá-los como autores. As primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos Índices dos livros e autores proibidos [...] Antes de ser o detentor de sua obra, o autor encontra-se exposto ao perigo pela sua obra.*¹⁰

O reconhecimento do autor como criador de seu texto se deu não por um movimento de dar crédito a quem produziu uma obra, mas pela necessidade de atribuir responsabilidade jurídica a alguém que não fosse o impressor ou o livreiro, incumbidos estes da transformação do texto em livro e de sua comercialização, respectivamente. Esse primeiro momento em que o autor passou a ser reconhecido parece, de fato, dar o tom de como a figura é tratada ainda hoje. Sua responsabilidade histórica muitas vezes significou a perseguição de indivíduos cujas palavras são contrárias às ideias ou aos poderes de determinada época e, atualmente, em sociedades menos democráticas pode significar ser proscrito ou, pelo menos, importunado.

Atentos às demarcações históricas, é possível observar mudanças de paradigma em relação à figura do autor a partir de seu surgimento. Sabe-se que, grosso modo, antes dos primeiros eflúvios do romantismo, no século XVIII, a noção de originalidade não estava posta para objetos ditos artísticos. Emulavam-se os grandes escritores. Tal prática ocorria como nos conta Chartier: “Seja porque era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita em uma tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava ali”.¹¹

Foi nesse período anterior ao romantismo que surgiram as primeiras diferenciações entre escritor (*writer*, em inglês, e *écrivains*, em francês) e autor (*author*, em inglês, e *auteur*, em francês), sendo o primeiro aquele que escreveu

¹⁰ CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 31.

algo, muitas vezes não publicado, e o segundo aquele cujo nome dá autoridade à obra, cujos escritos foram publicados.

Concomitantemente ao romantismo, que provocou mudanças profundas no texto e no livro, o autor passou a ter que conviver com um importante fator de interferência externa quando surgiu a figura do autor-proprietário. Até esse momento, especialmente nos séculos XVI e XVII, o escritor não era dono de seu trabalho, e, sim, dependente do modelo de patrocínio, com suas proteções e gratificações. O autor escrevia e publicava, mas sua fonte de renda era o mecenas, não o público leitor. A própria visão da composição literária como mercadoria a ser vendida e comprada encontrava resistência nesse mundo anterior à Revolução Industrial. Como frisa Chartier, “esses dois elementos contribuíram para que os autores não promovessem uma luta extremamente virulenta contra os livreiros-editores que compravam seus manuscritos para sempre”.¹² Apenas no século XVIII essa situação mudou: “são os livreiros-editores que, para defender seus privilégios, seja no sistema corporativo inglês, seja no sistema estatal francês, inventam a ideia do autor-proprietário. O livreiro-editor tem interesse nisso, pois, se o autor se torna proprietário, o livreiro também se torna, uma vez que o manuscrito lhe fora cedido! É este caminho tortuoso que leva à invenção do direito do autor”.¹³

O autor moderno é uma construção que ocorreu ao longo de séculos. Ele foi reconhecido como criador de sua própria obra devido à necessidade de as autoridades terem a quem punir por ideias às quais se opusessem, e ele tornou-se proprietário de sua própria obra a partir do interesse de livreiros-editores em estabelecer que determinado manuscrito que lhes foi cedido era seu e não podia ser impresso sem a sua autorização. Constitui-se, sem dúvida, uma figura de longa duração, tal é sua penetração nos modos de encarar o fazer literário como obra exclusiva de criação autoral, não mediada por uma série de intervenções menos ou mais artesanais para a formulação do objeto livro. Para Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo,

*sua inflexão semântica inclui não só quem escreve o texto, mas também quem é seu primeiro proprietário intelectual e material. Assim, a noção de autor é definida mesmo em relação aos direitos de aliená-lo a um editor, de receber parte dos créditos que sua edição produz, etc. [...] O autor seria possuidor pleno do produto de seu trabalho intelectual e, ao mesmo tempo, ver-se-ia obrigado a aliená-lo: a obra uma vez escrita escapará de suas mãos. A edição e o mercado irão dispor de seu destino.*¹⁴

Em uma acepção mais geral, autor é quem usa a palavra escrita para se expressar e fabular mundos. É importante demarcar que, aqui, não procuramos traçar uma história do fazer autoral, seu reconhecimento e mesmo provocação de morte, mas algo próximo à busca de José Luis de Diego, inspirada no

¹² *Idem, ibidem*, p. 61.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Tradução nossa. No original: “su flexión semántica incluye no sólo a quién escribe el texto sino a quién es su primer propietario intelectual y material. Así la noción de autor se define incluso en relación con los derechos de enajenarlo a un editor, de percibir parte de los créditos que su edición arroja, etc. (...) El autor sería poseedor pleno del producto de su trabajo intelectual y, al mismo tiempo, se vería obligado a enajenarlo: la obra una vez escrita escapará de sus manos. La edición y el mercado dispondrán de su destino”. ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz (eds.). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, p. 11-13.

modelo bourdiano, de traçar diferentes estados do campo.¹⁵ Nesse sentido, interessam-nos as diversas formas de flagrar o autor em momentos variados que indiciam mudanças nas práticas relacionadas a escrever/produzir livros.

Sobre o editor

Dependendo da fonte em que se busca uma definição do fazer editorial, é possível encontrar abordagens mais teóricas ou mais pragmáticas. A própria definição acerca de o que é um editor situa-se em um campo de disputas. Podemos fazer um apanhado dos principais elementos do debate, porém é lícito dizer com uma dose de segurança que editor pode ser algo muito diferente a depender de a que tempo e/ou lugar o recorte se refira.

Uma série de livros/manuais da área, como a *Enciclopédia Intercom de comunicação*¹⁶, *Economia da cadeia produtiva do livro*¹⁷, de Fábio Sá Earp e George Kornis, e mesmo o conhecido *Conceptos de sociologia literária*¹⁸, de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, por exemplo – obras de diferentes tempos e espaços –, definem edição, mas não editor. Na referida *Enciclopédia*, é essa a conceituação da área: “De forma geral, edição é todo o processo de produção de uma obra, desde o recebimento do texto original (ou manuscrito) até a impressão, passando por diversas etapas e decisões gráficas e redacionais”.¹⁹ Figura-se assim o processo editorial como necessariamente posterior e parcialmente independente do fazer autoral. Também para Altamirano e Sarlo, “a edição é um dos momentos mais evidentemente sociais da produção literária. Tal como é concebida hoje, é resultado dos três últimos séculos, embora, estritamente falando, livros se editaram (no sentido que se fez pública mais de uma cópia por intermédio de alguém que não era seu autor) desde a Antiguidade”.²⁰

Pode-se observar, desse modo, que ocorre uma separação flagrante entre o fazer autoral, ligado à ideia de criação, e os processos editoriais – entendidos esses como atividade realizada por outros indivíduos que teriam por missão transformar o texto em livro e torná-lo público ao transformá-lo em livro. Está subsumida na conceituação da área uma presença: a do editor. Talvez a falta de uma definição mais precisa de o que é um editor se dê pela forma mais ou menos autoevidente do termo: editor é aquele que edita. Todavia, a fortuna crítica sobre o conceito parece indicar também o obstáculo da superposição de identidades e fazeres desse agente do campo. Um exemplo é o estudioso da história do “capitalismo editorial”, Jean-Yves Mollier, que, em um

¹⁵ Ao comentar o processo de construção de sua pesquisa acerca da edição argentina, José Luis de Diego afirma: “no se trataba, en rigor, de un desarrollo diacrónico, sino de lo que, en terminología bourdiana, podríamos llamar sucesivos estados del campo”. DIEGO, José Luis de. Editores, políticas editoriales y otros dilemas metodológicos. *Los autores no escriben libros: nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2019, p. 14.

¹⁶ *Enciclopédia Intercom de comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

¹⁷ EARP, Fábio Sá e KORNIS, George. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), 2005.

¹⁸ ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz, *op. cit.*, p. 34-39.

¹⁹ *Enciclopédia Intercom de comunicação, op. cit.*, p. 438.

²⁰ Tradução nossa. No original: “La edición es uno de los momentos más evidentemente sociales de la producción literaria. Tal como hoy se la concibe, es resultado de los tres últimos siglos, aunque, estrictamente hablando, libros se editaron (en el sentido que se hizo pública más de una copia por intermedio de alguien que no era su autor) desde la antigüedad”. ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz, *op. cit.*, p. 34.

artigo relacionando a história do livro à história da edição, comenta a dificuldade: “Há muito tempo hesitamos em lançar luz na figura do editor, mas a indiferenciação entre as profissões em torno do livro, anteriormente unidos sob o termo genérico de ‘livreiros’, não ajudou a vê-lo claramente”.²¹

Existentes tais apanhados, é desnecessário que historiemos completamente o termo. Entretanto, não desconhecendo o delimitador espaço-temporal, é importante que se diga que há conceitos-chave, mais ou menos aplicáveis de forma um tanto generalizante. O primeiro deles relaciona-se ao aspecto mais técnico da profissão. Nesse sentido, no âmbito do livro literário, editor é quem age para a edição do texto: decisões sobre encaminhamentos da narrativa e da revisão textual, questões relacionadas à produção, à formatação, à divulgação e à distribuição, inclusive envolvendo projeto editorial, entre outros. Tal conceito, no entanto, não dá conta da infinidade de funções atribuíveis a um editor, nem engloba as formas pelas quais é visto socialmente esse personagem.

No Brasil, uma dissociação bastante significativa, perceptível em língua inglesa, não ocorre, dificultando ou pluralizando as compreensões do termo. Em inglês, é comum a diferenciação editor/*publisher*, apartando a função especificamente de contato com o autor e interferência no texto daquela que é mais ligada à publicação efetiva, além de sua divulgação no mercado editorial. No livro *What editors do*, o organizador Peter Ginna tenta esclarecer o que fazem os editores. Para ele,

*o termo editor é enganoso, também. O que a palavra conota para a maioria das pessoas – corrigir e melhorar um texto de um autor – é somente uma parte do que editores de livros fazem. É um pedaço grande, mas não é a pizza inteira. A origem latina de editar, edere, que significa “trazer para fora” ou “apresentar” é útil para expandir nossa compreensão desse papel. Editores pegam o trabalho de autores e colocam perante leitores. Outra palavra para essa atividade, obviamente, é publicar, e outro exemplo do nosso confuso vocabulário profissional é a sobreposição de “editar” e “publicar” (em algumas línguas, “editor” e “publisher” são a mesma palavra). Todo mundo na empresa editorial, do designer do site ao atendente do estoque, é por definição parte do processo.*²²

O português é uma das línguas em que as tarefas de “editor” e “*publisher*” encontram-se na mesma palavra: “editor”. A ausência dessa diferenciação oculta mais do que a diferença entre quem trabalha diretamente com o autor e o livro (editor) e o dono da empresa que os publica (*publisher*) – funções comumente aglomeradas em uma única figura, aumentando a dificuldade em distingui-los. Ela oculta também a diferença entre editar e publicar. Para uma

²¹ MOLLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição: um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX. *Varia História*, v. 25, n. 42, Belo Horizonte, jul.-dez. 2009, p. 524.

²² Tradução nossa. No original: “the title editor is misleading, too. What the word editing connotes to most people – correcting and improving an author’s text – is only a part of what book editors do. It’s a big slice of the pie, but far from the whole pizza. The Latin origin of *edit*, *edere*, meaning ‘to bring out’ or ‘to put forth’ usefully expands our understanding of the role. Editors take the work of authors and put it before readers. Another word for that activity, of course, is publishing, and another instance of our fuzzy professional vocabulary is the overlap of ‘editing’ and ‘publishing’ (in some languages editor and publisher are the same word.) Everyone in a publishing company, from the website designer to a picker in the warehouse, is by definition part of the process. GINNA, Peter (org.). *What editors do*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, p. 2 e 3.

compreensão panorâmica, basta que nos lembremos da *Enciclopédia Intercom de Comunicação*, que define edição como “todo o processo de produção de uma obra”²³, citando a impressão como ponto final desse processo. Assim como o *publisher* toma decisões que antecedem (a exemplo da própria operacionalização da casa editorial) e sucedem o trabalho do editor (a exemplo da viabilização da distribuição e comercialização do livro), publicar, no contexto de uma casa editorial em que obras são editadas para serem publicadas, é um processo anterior e posterior ao editar, englobando-o.

Jean-Yves Mollier insere também nessa problematização o *bookseller*, ou seja, o vendedor de livros²⁴, figura que, durante muito tempo, esteve associada ao editor e mesmo hoje não pode ser dele apartada completamente. Carlos Gazzera, ao anunciar a duplicidade do termo em língua espanhola, comenta que

*a palavra editor, em espanhol, reúne e define em si mesma, funções bem diferenciadas em inglês com editor e publisher. Não temos em nossa língua um termo para definir as funções do publisher e, por isso, aqui adotamos o conceito e o diferenciamos, pelo seu rol de funções, do editor. Um editor é quem toma a responsabilidade de “editar” um original/manuscrito, ou seja, intervém no texto de modo que esse texto se leia em correlação com o restante dos textos da coleção ou série em que será alojado no catálogo da editora.*²⁵

Nota-se ainda a redundância: editor é aquele que toma para si a tarefa de editar. Mais do que uma identidade, há um fazer necessariamente ligado à definição desse personagem. É comum, entretanto, ouvirmos o termo “editor tradicional” por alusão mais especificamente ao trabalho do editor do século XX pré-concentração de mercado. É o que esclarece José Luis de Diego: “Não se deve presumir [...] que os editores tradicionais eram sujeitos passivos que esperavam em suas mesas pelo manuscrito salvador; ao contrário, eles eram frequentemente mediadores eficazes, homens que sabiam combinar com astúcia um projeto cultural com um negócio lucrativo”.²⁶ Em seguida, com base na pesquisa de Daniela Szpilbarg²⁷, aponta diversos tipos de editor: jornalista, comercial-puro, modernizador, empresário, digital, gestor.²⁸ Tal qual toda tipologia, sem dúvida, há uma grande margem para problematizações e manobras, como um exergo que o pesquisador não deixa de notar, dado que a realidade é sempre mais complexa do que suas teorizações. Fica claro, entre-

²³ *Enciclopédia Intercom de comunicação, op. cit.*, p. 438.

²⁴ Ver MOLLIER, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 534.

²⁵ Tradução nossa. No original: “la palabra editor, en español, reúne y define en sí misma, funciones bien diferenciadas en el inglés con editor y publisher. No tenemos en nuestra lengua un término para definir las funciones del publisher y por eso aquí adoptamos el concepto y lo diferenciamos, por su rol y funciones, del editor. Un editor es quien toma la responsabilidad de ‘editar’ un original/manuscrito, es decir, interviene en el texto de modo tal que ese texto se lea en correlación con el resto de los textos de la colección o serie en el que será alojado en el catálogo de la editorial”. GAZZERA, Carlos. *Editor/publisher. Editar: un oficio – atajos/rodeos/modelos*. Villa María: Eduvim, 2016, p. 33.

²⁶ Tradução nossa. No original: “No hay que suponer [...] que los editores tradicionales eran sujetos pasivos que esperaban en su escritorio el manuscrito salvador; por el contrario, solían ser mediadores eficaces, hombres que sabían combinar con astucia un proyecto cultural con un negocio redituable”. DIEGO, José Luis de, *op. cit.*, p. 211.

²⁷ Ver SZPILBARG, Daniela. Armas cargadas de futuro: hacia una historia feminista de la edición en Argentina. *Revista Malisia*, n. 4, La Plata, mayo, 2018.

²⁸ Ver DIEGO, José Luis de, *op. cit.*, p. 213.



tanto, e já o observamos, que a identidade desse agente está atrelada diretamente a seu fazer.

É amplamente difundida a ideia de Stoddard, citada por Chartier²⁹, de que os autores são responsáveis apenas pelos textos, o que visa colocar em evidência justamente a rede de “intermediários esquecidos”, para falar como Robert Darnton³⁰, que figuram no mundo da edição de livros. Ana Elisa Ribeiro complementa: “Desse ponto de vista, a edição/editoração é uma atividade especializada, nas mãos de especialistas que atuam em colaboração ou em rede, mas que se distinguem do *autor* do texto que, por obra de outros, se transformará em livro. Não se trata, portanto, de uma atividade individual, a menos que o autor de um texto tenha todas as *expertises* necessárias à produção total de uma obra até transfigurá-la em livro”.³¹

A especialização da tarefa enfatizada pela autora coloca em cena justamente a maturidade deste fazer, ocorrida ao longo dos séculos. Note-se que a pesquisadora indica uma distinção, na qual o autor não pode ocupar as funções intermediárias para a produção de seu livro a menos que tenha todas as *expertises* necessárias à produção de uma obra. Reservemos tal informação. De todo modo, a atual pluralização da cena da edição coloca alguns entraves para pensar tais papéis isoladamente.

Entre as muitas tarefas do editor, a edição do texto é a mais lembrada, mas existe ao menos uma vultosa tarefa do editor, que, se não é esquecida, parece ser facilmente deixada de lado. Na perspectiva da teoria de campo de Bourdieu, a concepção de editor é expandida da figura cuja partida histórica é o operário intelectual descrito por Febvre e Martin³² e torna-se um “personagem duplo”:

*Essas personagens duplas [editores ou donos de galerias] [...] são aquelas pelas quais a lógica da “economia” penetra até o coração do universo da produção para produtores; assim, precisam reunir disposições inteiramente contraditórias: disposições econômicas que, em certos setores do campo, são totalmente estranhas aos produtores, e disposições intelectuais próximas das dos produtores, dos quais podem explorar o trabalho apenas na medida em que sabem apreciá-lo e valorizá-lo.*³³

É do editor a tarefa de conciliar forças e interesses de diversas posições do campo editorial a fim de garantir que o trabalho do autor encontrará o seu leitor. É principalmente do editor a tarefa de jogar esse jogo bourdiano em nome da obra. Como diz Aníbal Bragança, “são os editores, enfim, que decidem que textos vão ser transformados em livros. E, pensando em qual público a que devem servir, como serão feitos esses livros. Mesmo quando não é deles a iniciativa dos projetos, é deles que parte a direção a seguir. É neste lugar de

²⁹ CHARTIER, Roger. Comunidade de leitores; Figuras do autor. In: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII*. Brasília: UnB, 1998.

³⁰ DARNTON, Robert. Os intermediários esquecidos da literatura. In: *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³¹ RIBEIRO, Ana Elisa. Autor, editor e livro literário: cenas contemporâneas das tecnologias do livro. In: *Livro: edição e tecnologias no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2018, p. 41 e 42.

³² FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 215.

³³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 245.

decisão e de comando, e de criação, que está o coração do trabalho de editor”.³⁴

O editor, nessa chave, é aquele que tem poder de veto ou de dar à luz, agindo para a modificação no que diz respeito às tomadas de posição. Assim, sua chancela, de certa forma, agiria como um crédito, uma estratégia de legitimação, pela transferência de capital simbólico de sua editora a um autor – que também pode transferir, ele próprio, capitais à casa editorial. É importante enfatizar, quando se coloca em evidência a forma bourdiana de pensar o campo, que as atitudes são sempre relacionais, ou seja, precisam ser avaliadas não individualmente, mas frente a um espaço em que agentes variados disputam pelo cetro.

Assim como é o caso do autor, o editor como o conhecemos atualmente também só foi cristalizada nos últimos séculos. Para Aníbal Bragança, a história da criação do editor, “em sentido pleno, surge no Ocidente quando Gutenberg cria a ‘escrita mecânica’ [...], inaugurando a era de cópias múltiplas e idênticas de um original”³⁵ e o trabalho do editor-impressor, ainda no século XV. Essa figura, como mencionado anteriormente, é identificada por Febvre e Martin como um operário intelectual:

*Extremamente livres no início e respeitados por seu saber, os companheiros [grau intermediário entre o aprendiz e o mestre] tornam-se então operários [...]. A partir desse momento [século XV], a imprensa cria um novo tipo de homem, o tipógrafo. Trabalhando com as mãos, como qualquer outro operário, os tipógrafos são trabalhadores manuais, mas também “intelectuais”, pois sabem ler e conhecem frequentemente um pouco de latim. Vivendo entre os livros, em contato com os autores, estando a par, antes de qualquer pessoa, das novas ideias, gostam de argumentar e revoltam-se com frequência contra sua condição.*³⁶

A figura do editor passou por uma série de mudanças impulsionadas pela evolução do capitalismo europeu³⁷ e adaptou-se a grandes acontecimentos, como o surgimento do autor-fomentador do século XVI e do autor-proprietário no século XVIII. Mas a figura moderna do editor somente foi consolidada no século XIX, como explica Chartier:

*Nos anos 1830, fixa-se a figura do editor que ainda conhecemos. Trata-se de uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição. O editor pode possuir uma gráfica, mas isto não é necessário e, em todo caso, não é isto que fundamentalmente o define; ele pode também possuir uma livraria, mas tampouco é isso que o define em primeiro lugar.*³⁸

O historiador francês observa, dessa data em diante, um ganho de autonomia por parte dos editores. Do século XVI ao XVIII a atividade editorial se organizava em torno da livraria, com a publicação de livros servindo como uma forma de manter a loja abastecida de material ou manter uma gráfica em

³⁴ BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor: notas para sua história. *Em Questão*, Porto Alegre, jul.-dez. 2005, p. 224.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 225.

³⁶ FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henri-Jean, *op. cit.*, p. 215.

³⁷ Cf. BRAGANÇA, Aníbal, *op. cit.*, p. 227.

³⁸ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro, op. cit.*, p. 50.

funcionamento. Foi a partir do século XIX que a edição se tornou a ocupação principal dessa figura, chamada de “editor-empresário” por Bragança.³⁹ Também colaborou com essa cristalização a Revolução Industrial: “Criam-se novos tipos de caracteres e os aperfeiçoamentos no prelo e na fabricação de papel já antecipam a grande revolução mecânica que irá transformar o mundo da edição no início do século XIX”.⁴⁰

Esse histórico levou à criação, no século XIX, de um editor nos moldes do observado por Bourdieu⁴¹, uma personagem dupla que exerce a atividade ao mesmo tempo intelectual e comercial “deste empreendedor singular que se vê também como um intelectual e cuja atividade se faz em igualdade com a dos autores; daí, aliás, suas relações frequentemente difíceis e tensas”.⁴² Nesse sentido, é bastante evidente a dupla inscrição do editor como um indivíduo simultaneamente voltado para o fomento do aspecto simbólico e do econômico. Demarque-se que, se a atividade do editor tem viés claramente ligado ao intelecto, o contorno desse personagem como figura intelectual não é um ponto pacífico nem na história da prática editorial, nem na própria conceituação de o que é um intelectual, discussão ela própria caudalosa. Para Pierre Bourdieu, pensador que se deteve igualmente em pensar a configuração do campo intelectual, a definição do termo não pode ser simplificada. Deve-se levar em conta uma “multiplicidade dos fatores que entram em jogo nas tomadas de posição, no interesse ou desinteresse relativamente ao compromisso político ou ideológico”.⁴³ Assim, as tomadas de posição de um editor frente à dupla inscrição outrora mencionada é que podem configurá-lo ou não como intelectual, em uma perspectiva relacional dentro do campo.

O autor autopublicado

Paralelamente à revisão histórica do surgimento das figuras do autor e do editor, é essencial retomarmos as origens do autor autopublicado, além de analisarmos a função-autor de Michel Foucault⁴⁴ à luz do nosso objeto. Isso porque, com a crescente popularização da prática de autopublicação, como aponta Sorá⁴⁵, é fácil imaginá-la como um fenômeno novo. Porém, a concentração dos processos de criação literária e de edição em uma única pessoa surgiu antes do editor moderno. Vale enfatizarmos que o surgimento do autor autopublicado foi registrado no momento da consolidação da figura do autor, no século XVIII, quando “vemos muitos autores tentando transformar-se em seus próprios editores”.⁴⁶ O pesquisador alemão Reinhard Wittmann consta-

³⁹ BRAGANÇA, Aníbal, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁰ FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henri-Jean, *op. cit.*, p. 250.

⁴¹ Ver BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*

⁴² CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, *op. cit.*, p. 52 e 53.

⁴³ CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (orgs.). *Intelectuais. Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 237.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

⁴⁵ SORÁ, Gustavo, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁶ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*, *op. cit.*, p. 65.

tou, nessa mesma época, o aparecimento do “escritor independente”, que ambiciona autonomia e um contato direto com seus leitores.⁴⁷

Apesar de pontuais, esses registros históricos revelam o quanto o autor está (ou busca estar) intimamente ligado ao fazer editorial. A figura do autor é, em certa medida, uma criação do editor-impressor e do editor-livreiro. Mas o escritor já se imaginava editando seus próprios livros antes mesmo da fixação da figura do editor moderno. Ora, até mesmo a conceituada função-autor de Michel Foucault pressupõe a presença de um editor, explicitando como são indissociáveis esses processos. Note-se, todavia, a necessidade de desfazer a simbiose, quase automática, entre o indivíduo que escreve e sua categorização como autor.

Foucault arrola quatro características da função-autor: nome do autor, relação da apropriação, relação de atribuição e posição do autor.⁴⁸ Em uma perspectiva bourdiana, em que é preciso levar em consideração quem ocupa posições capazes de legitimar autor, editor ou obra e o *habitus* de quem a publica, o nome e a posição do editor e da casa editorial se revestem de grande relevância, tal como o nome do autor e os espaços ocupados por uma obra no campo. Além disso, a própria relação de apropriação e de atribuição do autor são historicamente iniciativas do editor, como já apontamos. Foucault ainda enumera quatro características do discurso portador de função-autor: (1) apropriação do texto; (2) é exercida somente em alguns discursos e não de maneira universal⁴⁹; (3) “não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo [por ser] o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor”⁵⁰; (4) e a pluralidade de egos, que existem simultaneamente em um texto.

Analisando-as, é possível notar a marca do editor na “operação complexa”. É do editor a tarefa de colocar o texto diante do leitor; e essa intervenção complexa é executada por quem exerce o papel de editor – mesmo que ele seja o mesmo indivíduo que o autor. Observamos a marca do editor também na pluralidade de egos. O próprio exemplo do filósofo francês, “o ego que fala no prefácio de um tratado de matemática”, é uma referência ao paratexto, comumente responsabilidade do editor, uma vez que faz parte do processo de transformação do texto em livro, e não da criação do texto. A construção histórica e a atual noção de autor, no âmbito do livro literário, pressupõem a existência de um livro editado e publicado.

Ao aplicarmos essa compreensão à autopublicação, verificamos que as divisões entre autor e editor, que parecem instintivamente claras, tornam-se nebulosas. Assumir a publicação do próprio livro possibilita ao escritor um protagonismo nos processos editoriais que determinam os caminhos de uma obra pelo campo. Assim, torna-se imprescindível questionar: como esses autores autopublicados veem os processos editoriais que praticam? Considerando que a maior parte deles não têm formação ou prática anterior em edição⁵¹, é

⁴⁷ Ver WITTMANN, Reinhard. Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII? In: CHARTIER, Roger e CAVALLO, Guglielmo (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental*, v. 2. São Paulo: Ática, 1999, p. 152.

⁴⁸ Ver FOUCAULT, Michel, *op. cit.*

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 275.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 276.

⁵¹ Ver MAGALHÃES, Flávia Denise de. *Feira de publicações independentes*, *op. cit.*



igualmente passível de questionamento se desenvolvem seus próprios processos de edição ou se imitam práticas do mercado. Isso implica um distanciamento do fazer editorial do século XIX e uma aproximação a uma atividade editorial com outros atores, que revelam a possibilidade de outras posições nesse campo, graças à crescente facilidade de publicação impressa e *on-line*, consequências do advento da tecnologia digital.

André Schiffrin, em seu conhecido tomo *O negócio dos livros*, ao pretender fazer uma análise da configuração do campo editorial, afirma: “A ideia de que autores podem colocar-se à frente de seus computadores e simplesmente elaborar suas grandes obras sem apoio externo não é realista”.⁵² É importante lembrar que a publicação original de tal livro data de 2000, na qual o autor se refere aos “primeiros dias das novas tecnologias”.⁵³ Nesse sentido, dá-se o devido desconto à não prefiguração das facilidades tecnológicas que advieram depois disso. Todavia, alguns pontos de sua assertiva merecem consideração.

O primeiro é que hoje, se o escritor dispuser de todas as expertises necessárias à produção de uma obra – para fazer referência ao trecho retrocitado de Ana Elisa Ribeiro –, o que não é impossível em função do desenvolvimento de *softwares* de edição extremamente facilitados e disponíveis, ele consegue, sim, tornar real sua publicação, na acepção de trazê-la à luz. É, pelo contrário, uma perspectiva bem realista e tem acontecido com frequência por meio de plataformas publicadoras como as da Amazon, por exemplo. Contudo, a produção efetiva de um livro não é o principal percalço da edição hoje; logo, elaborar uma “grande obra”, no dizer do mesmo Schiffrin, seria algo mais complexo, pois necessitaria, justamente, das habilidades do editor no que concerne não somente à produção direta do livro, mas à sua capacidade de torná-la disponível ao público, visibilizá-lo, agir, a partir de um capital simbólico acumulado, para posicioná-la no campo de modo a que não desapareça na infinidade de informações que compõem os nossos dias.

Para além de tal questão, outro item se insinua subrepticamente na afirmação de Schiffrin, à qual já aludimos brevemente. Escritores à frente de seus computadores ou qualquer outra tecnologia para a produção de um texto só produziram um texto, precisando muito mais do que a escrita destes para a existência de um autor: “Para ‘erigir-se como autor’, escrever não é suficiente; é preciso mais, fazer circular as suas obras entre o público, por meio da impressão”.⁵⁴ Sem dúvida, é posição similar à de Chartier que Schiffrin assume, sem perder de vista entretanto, o deslocamento temporal que faz Chartier entender o ato de publicar como possível apenas por meio impresso. A propósito, gostaríamos de sublinhar que, ao produzir sua obra, dando-a ao público, se for capaz de impulsionar todos os agentes envolvidos no processo de legitimação de seu livro, o indivíduo torna-se editor e acaba por instituir-se como autor, mas o autor – como categoria – não tem como editar, sendo essa uma função exclusiva do editor, ainda que o indivíduo que ocupe as duas funções possa ser virtualmente o mesmo.

⁵² SCHIFFRIN, André. *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006, p. 17.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ CHARTIER, Roger. *Figuras do autor, op. cit.*, p. 45.

Cabe pontuar, embora de passagem, que a categoria autor, como a conhecemos, enfrenta modificações em época de escritas colaborativas, compartilhamentos e atribuições falsas ou equivocadas em épocas de internet. Tudo isso vale para pensarmos os atos – de escrever, de editar, de publicar e de circular – em constante mudança e restabelecimento de limites. Assim sendo, quando colocamos em exergo a categoria “autor-editor” queremos nos referir à denominação histórica de tal fazer, sem desconhecer que as funções ou categorias têm modos de existência distintos, independentemente dos indivíduos que as perfazem.

Acerca da categoria duplamente inscrita do autor autopublicado que escreve e se edita, é fundamental perceber algumas linhas de força que o mercado editorial, especialmente o dito independente, tem tomado para seu estabelecimento no campo da edição. Não é novidade para os analistas do campo o curso de hiperconcentração editorial ocorrido nas últimas décadas, que redundou, por sua vez, em uma espécie de reação independente. O historiar do processo é certamente mais complexo e nuançado, mas assistimos, junto à crescente onda de conglomerados, ao recrudescimento de iniciativas independentes que, se não são exatamente motivadas em totalidade pela concentração editorial, ocorrem *pari passu*.

Tais iniciativas, ancoradas sob o rótulo independente, ainda que não o assumam em sua totalidade ou divirjam do próprio conceito, surgem em um cenário cujas moedas de troca nem sempre são somente marcadas pela economia monetária *stricto sensu*, ativando, para seu funcionamento, outros modos de colaboração. Analisando o campo editorial norte-americano e britânico, John B. Thompson reflete sobre a polarização do mercado concentracionário *versus* iniciativas de pequenas casas editoriais. O sociólogo avalia que, para os conglomerados, a economia de escala atua como um forte apoio para a limitação de custos e fortalecimento dos lucros. Sob esse aspecto, redução de despesas operacionais, relações com fornecedores, negociações com varejistas e possibilidades de adiantamentos⁵⁵ seriam benefícios reais de que se podem valer os negócios de grande porte. As empresas muito pequenas, por sua vez, não teriam como se beneficiar de tal aporte, restando a elas outros modos de sobreviver em um campo fortemente marcado pela pressão das megacorporações editoriais. A esses “outros modos”, Thompson chama de “virtudes e vulnerabilidades” das pequenas firmas⁵⁶, e consistem em “uma economia de favores”.⁵⁷ A partir daí, Thompson busca entender por que motivo tais *players* podem sobreviver em um mercado fortemente disputado.

Por que essas disposições do campo editorial são importantes para a análise que aqui se faz, das múltiplas relações entre autor e editor? Segundo Thompson, várias dessas pequenas casas editoriais “são, na verdade, ‘autoeditoras’ – indivíduos que adquirem um ISBN para publicar um livro ou panfleto por conta própria ou com a colaboração dos numerosos serviços de autopubli-

⁵⁵ Ver THOMPSON, John B. A polarização do campo. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 162-165.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 167.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 173.

cação que podem ser encontrados na internet”.⁵⁸ Nota-se também nesse âmbito, portanto, em muitos casos, a sobreposição das figuras de autor e editor.

É impossível, de fato, definir tão somente um modo de trabalho para tantas e tão variadas formas de existência das pequenas editoras. Sabe-se, entretanto, que especialmente em relação às literaturas de margem, o fenômeno da autoedição é uma constante. A esse respeito, é emblemática a fala da editora Larissa Mundim, da Nega Lilu: “A gente começa se autoeditando e depois edita os outros”.⁵⁹ Parece ser corriqueiro na prática dos donos de pequenas editoras que, ao desejarem ocupar o lugar de autor, não encontrando quem os edite, transformam-se, eles próprios, em editores – e, conseqüentemente, em autores, não precisando, porém, encerrar sua carreira editorial pela publicação da própria obra. É Daniela Szpilbarg quem avalia:

*a autoedição é também um processo bem complexo e rico que existe de maneira crescente desde a crise de 2001 ou antes, no momento de concentração da indústria nos 90 e que reflete também muitos processos que se imbricam com o editor e sua consideração como intelectual criador de um catálogo. A autoedição de um autor ou autora para uma única obra que produz e distribui não termina ali: pode também ser o pontapé para esse autor ou autora que se autoedita dentro de um selo editorial porque tem a pretensão de construir um catálogo sem necessidade de outras vozes que o “autorizem”, e é necessário recuperar o trabalho de múltiplos autores e editores que, desde as margens da indústria, criaram projetos autogestados de enorme circulação.*⁶⁰

Parece ser o caso de fazer da necessidade uma virtude, para falar como Bourdieu.⁶¹ A economia dos favores, agiria para borrar as fronteiras entre diversos personagens intermediários da produção do livro, sendo muitas vezes o mesmo indivíduo, mas podendo ser igualmente de atores de outras editoras, atuando com vistas à criação de redes editoriais independentes, cujo fortalecimento acaba por impactar a ideia de bibliodiversidade.

Tal interpenetração de funções ocorre em certas ocasiões, como já dissemos, pela necessidade de se autoeditar, dadas as barreiras do mercado editorial conglomerado, centrado, no mais das vezes, na obtenção do lucro pela publicação de obras com potencial de vendas muito elevado. Regina Dalcastagnè, em sua conhecida pesquisa cujo emblema maior é a obra *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*⁶², alerta para certa padronização das vozes existentes nos romances produzidos pelas então maiores casas editoras do país. Ela colocou em evidência a análise dos catálogos de romances

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 169.

⁵⁹ MUNDIM, Larissa *apud* RIBEIRO, Ana Elisa. Mulheres na edição: o caso Tânia Diniz e o mural Mulheres Emergentes. *Cuadernos del Centro de Estudio en Diseño y Comunicación* [Ensayos], año 23, n. 107, Buenos Aires, 2020/2021, p. 74.

⁶⁰ Tradução nossa. No original: “la autoedición también es un proceso bien complejo y rico que existe de manera creciente desde la crisis del 2001 o antes, en el momento de concentración de la industria en los 90, y que refleja también muchos procesos que se imbrican con el editor y su consideración como intelectual creador de un catálogo. La autoedición de un autor o autora para una única obra que produce y distribuye no termina allí: puede también ser el puntapié para ese autor o autora que se autoedita dentro de un sello editorial porque tiene la pretensión de construir un catálogo sin necesidad de otras voces que lo ‘autoricen’, y es necesario recuperar el trabajo de múltiples autores y editores que desde los márgenes de la industria crearon proyectos autogestivos de enorme circulación”. SZPILBARG, Daniela, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 100 e 101.

⁶² DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

das editoras Rocco, Record e Companhia das Letras, eleitas por configurarem, em enquete junto a agentes representativos do campo literário, casas editoriais de grande porte e renome. Tal investigação, hoje, precisaria de uma análise do reposicionamento do campo editorial, mas, revelam, de todo modo, de forma válida ainda hoje, uma concentração do perfil representativo de quem é o “autor brasileiro”.

Se as grandes casas editoriais promovem uma concentração dos perfis de quem “vale” editar – na perspectiva de lucro e de obtenção de prestígio –, o restante dos escritores acaba por promover os próprios meios de vir a público e, assim, tornarem-se autores.⁶³ Um exemplo significativo se encontra na publicação de mulheres negras no nicho juvenil.⁶⁴ Tal nicho, em geral fortemente ancorado no mercado de *best-sellers*, tem se tornado uma alternativa comercial bastante rentável para editoras de grande e médio porte, como a belo-horizontina Autêntica e seu selo Gutenberg. Todavia, o perfil dos autores aí costuma manter-se na zona do conhecido, fazendo com que autoras negras, por exemplo, procurem cada vez mais outras vias de autopublicação, seja em plataformas como *Wattpad* ou, mais amplamente, por meio de estratégias como o *Kindle Direct Publishing*, que auxilia a transformação do texto em livro digital.

Enfim, os processos de criação e de edição tiveram suas origens em intenções distintas e perderam suas fronteiras, visivelmente demarcadas em um primeiro momento, à medida que são executados. Apesar disso, de maneira geral são separados quando viram objeto de estudo. Essa divisão, nascida da própria noção de autor e de editor, ainda no século XVIII, é lógica em um campo editorial “clássico”, em que há autores, que criam suas obras de forma isolada e sem preocupação com práticas editoriais ou como elas afetarão suas produções, e editores, essas figuras com um pé no capital simbólico e cultural e outro no capital financeiro⁶⁵, que avaliam e desenvolvem cada texto, transformando-o em livro. A realidade editorial atual, no entanto, não é mais somente essa. Continuam a existir editoras tradicionais, que trabalham seguindo preceitos históricos da publicação. Seja como for, quem lança o olhar para as casas editoriais de pequeno porte ou para as práticas dos autores autopublicados percebe que há outro fazer editorial ganhando espaço.

Esse circuito, ainda categorizado como alternativo, subverte práticas seculares da edição sem muita reflexão – possivelmente por causa disso. Isso não é, necessariamente, um problema. Não é possível, por ora, avaliar se há perda (cultural, de qualidade – ideias que, como se sabe, passíveis de discussão) com o aumento do número de autores autopublicados ou se esse movimento é simplesmente um primeiro momento de um rearranjo do campo. Essas questões poderão ser respondidas no futuro, quando se acelerarem, em maior escala, as mudanças tecnológicas⁶⁶ com as quais vivemos e elas vierem a

⁶³ Para se aprofundar na compreensão do campo literário, ver a obra de Pierre Bourdieu, com destaque para *As regras da arte*, *op. cit.*

⁶⁴ Ver ALMEIDA, Lorrany Mota de e MOREIRA, Paula Renata. Literatura juvenil de mulheres negras – Brasil, Século XXI. *Cuadernos del Centro de Estudio en Diseño y Comunicación* [Ensayos], n. 107, Buenos Aires, 2020. Disponível em <<https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4201>>.

⁶⁵ Usamos os conceitos de capital simbólico, cultural e financeiro de acordo com Pierre Bourdieu.

⁶⁶ Sobre as profundas mudanças no mundo com o advento da tecnologia digital, ver CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia*: um convite. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

consolidar novos contornos e fronteiras. Considerando o grande número de pessoas que se autopublicam, tanto no impresso quanto no meio digital, é indispensável entender se assumem, de fato, a tarefa do editor e, caso a resposta seja positiva, o modo como encaram esse fazer. Se a tarefa do editor é mal-compreendida ou ignorada, o resultado é uma avalanche de obras publicadas, mas não editadas.

Artigo recebido em 27 de fevereiro de 2023. Aprovado em 16 de abril de 2023.

A Esquina Editora: projeto comercial, projeto político e literatura (1978-1981)



Capa do livro *A bicha que ri*, de Francisco Bittencourt (org.), 1981, fotografia (detalhe).

Ícaro Silva Jatobá

Doutorando em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas, do Rio de Janeiro (FGV-RJ).
icarojatoba@hotmail.com.br

A Esquina Editora: projeto comercial, projeto político e literatura (1978-1981)

Esquina Editora: commercial project, political project and literature (1978-1981)

Ícaro Silva Jatobá

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a atuação editorial da Esquina Editora entre 1978 a 1981, bem como seus desafios políticos, ideológicos e econômicos. Até o momento, pesquisadores têm focado na atuação do jornal *Lampião da Esquina*, uma das principais publicações da editora, mas faltam estudos sobre os demais projetos da empresa, responsável pelo lançamento de livros de temática homossexual/sexual. Na metodologia, unimos a pesquisa em documentos produzidos pelo Serviço Nacional de Informação (SNI), o acervo hemerográfico do Grupo Dignidade e entrevistas que realizamos com o escritor Aguinaldo Silva, o editor gráfico Antonio Carlos Moreira e o escritor Nívio Ramos Sales. Em um período em que o regime político ditatorial censurava e incentivava formas de controle ao “desviantes”, entendemos que a Esquina possibilitou que as homossexualidades se vissem representadas na literatura, se destacando como a primeira editora do país a defender uma linha editorial que privilegiava exclusivamente tal temática.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; ditadura militar; história da literatura.

ABSTRACT

This article aims to analyze the editorial performance of Esquina Editora between 1978 and 1981, as well as its political, ideological and economic challenges. Until now, researchers have focused on the work of the newspaper Lampião da Esquina, one of the main publications of the publisher, but there is a lack of studies on the other projects of the company, responsible for the launch of books on homosexuality/sexual themes. In the methodology, we gathered research on documents produced by the National Information Service (SNI), the hemerographic collection of Grupo Dignidade and interviews we conducted with the writer Aguinaldo Silva, the graphic editor Antonio Carlos Moreira and the writer Nívio Ramos Sales. In a period when the dictatorial political regime censored and encouraged forms of control of the “deviant”, we understand that Esquina Editora made it possible for homosexuals to see themselves represented in literature, standing out as the first publisher in the country to defend an editorial line that privileged exclusively the theme.

KEYWORDS: literature; military dictatorship; history of literature.



Pensar a respeito da literatura brasileira significa ir além dos grandes clássicos publicados por famosas editoras, sobretudo quando analisamos uma produção atenta a outras vozes, outras realidades e feita por corpos e subjetividades que fogem de um padrão hegemônico. Em tempos de regimes autoritários, marcados por censuras políticas e morais, a literatura é vigiada de perto, assim como outros campos da vida social, e geralmente sofre com barreiras

e ações nitidamente antidemocráticas. No caso do Brasil não foi diferente. O regime instalado com o golpe civil-militar de 1964 favoreceu o cenário de perseguições e censuras, não só de cunho político, mas também por incidir sobre assuntos que colocassem em risco uma suposta “moral e bons costumes” da sociedade brasileira.

Quanto a essa temática, há na historiografia profícuo debate sobre a censura pós-1964. Nela despontam duas vertentes, uma de natureza político-ideológica e outra moral.¹ Segundo Carlos Fico, predominava na imprensa a censura de questões estritamente políticas, enquanto nas diversões públicas – filmes, peças de teatro, músicas e livros – os organismos censórios atuavam com objetivos relacionados à manutenção de um ideário moral para o país, ambas com métodos e códigos diversos. Não obstante, a visão apresentada por Quinalha considera toda censura como uma prática essencialmente política, que visa elevar barreiras que dificultam ou impeçam a circulação de pensamentos e ou manifestações de liberdade, impossibilitando a construção de uma sociedade plural.² Logo, a divisão estanque entre as duas censuras se torna pouco resolutive e pode até mesmo esconder traços importantes para o entendimento amplo do tema. Para Quinalha, no caso brasileiro, podemos tomar política e moral como dois lados de uma mesma moeda pertencente a um projeto de controle autoritário; ademais, devemos assumir uma posição crítica na categorização das censuras, tendo em vista a construção despolitizada da repressão moral por parte da ditadura.³

É necessário reconhecer que a censura sistemática de diversões públicas não foi criada a partir do golpe de 1964. No entanto, foi amplamente instrumentalizada pelos militares que assumiram o poder estatal, organizando-a através da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão responsável pelo controle e censura da circulação de livros, revistas, filmes e peças de teatro que atentassem contra a moral estabelecida.⁴ Apesar de não termos identificado nenhuma censura direta às obras divulgadas pela Esquina Editora – como a apreensão de livros –, isso não nega a existência de um cenário brutalmente repressor no Brasil. O fato de não ter sofrido censura direta não significa dizer que o caminho esteve livre para a sua atuação: pelo contrário, a ditadura esteve muito próxima da editora e dos jornalistas do *Lampião da Esquina*, com inquéritos policiais baseados no suposto crime de “atentado à moral e aos bons costumes” e devassa contábil.

Como apontado por Quinalha, com a relativa “abertura política” dos anos finais da década de 1970, a ascensão das novas esquerdas no Brasil incentivou a fala de si e sem representação direta.⁵ Desse modo, uma gama de novos movimentos sociais foi ganhando espaço com suas especificidades, entre

¹ Cf. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003&lng=en&nrm=isso>. Acesso em 2 abr. 2020.

² Ver QUINALHA, Renan. Censura moral na ditadura brasileira: entre o direito e a política. *Revista Direito e Práxis*, v. 11, n. 3, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rdp/a/zd8s7mKbBzNHXrsHrhm6DP/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 4 mai. 2020.

³ *Idem*.

⁴ Cf. FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, v. 3, n. 5, Rio de Janeiro, 2002.

⁵ Ver QUINALHA, Renan. Uma ditadura heteromilitar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. In: GREEN, James *et al.* *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

eles o incipiente movimento homossexual, que dava os seus primeiros passos de organização em meio a fluxos e contrafluxos do regime.⁶ O fim do autoritarismo nas relações, o prazer individual e a liberalização sexual eram demandas urgentes nas pautas reivindicadas pelos primeiros ativistas organizados, que, assim como outros agentes sociais, encontravam na imprensa alternativa a possibilidade de ampliar as discussões sobre suas vivências. Tanto que Napolitano chama atenção para o papel político assumido pelo campo cultural como ferramenta de combate ao regime militar e suas ideologias nesse período.⁷ Os bens culturais – e aqui destacamos a produção e comercialização de livros – evidenciavam a necessidade do consumo cultural, notadamente pela classe média. Na esteira disso, temas antes pouco abordados ou tratados de maneira dispersa, passaram a adquirir maior destaque em editoras que tinham como principal característica a oposição ao regime e suas ideologias, elas que foram chamadas por Maués de “editoras de oposição”.⁸

De fato, na década de 1970 ocorreu a proliferação de jornais e revistas que se pautavam por uma obstinada crítica ao regime militar. Em abril de 1978, o primeiro jornal homossexual de circulação nacional do Brasil, o *Lampião da Esquina*, editado pela Esquina Editora de Jornais e Revistas Ltda., se converteu num local de encontro onde as homossexualidades – modo como eram chamados os gays, lésbicas, bissexuais e travestis – lutariam por uma representação justa, sem estereótipos ou julgamentos conservadores. Embora já existam vários estudos em torno do jornal, ainda persiste uma lacuna historiográfica acerca do que estava por trás do periódico: a Esquina Editora, que como editora de livros que privilegiou a temática homossexual/sexual, fortalecendo sua condição de oposição à ideologia comprometida com a normatização e enquadramento das sexualidades “dissidentes”, sustentada no bojo de uma política repressiva de “ordem moral”.

Uma Esquina e um Lampião

*Brasil, março de 1978. Ventos favoráveis sopram no rumo de uma certa liberalização do quadro nacional: em ano eleitoral, a imprensa noticia promessas de um Executivo menos rígido, fala-se na criação de novos partidos, de anistia, uma investigação das alternativas propostas faz até com que se fareje uma “abertura” do discurso brasileiro. Mas um jornal homossexual, para quê?*⁹

Novas movimentações sociais agitavam os anos finais da ditadura brasileira, e foi em meio a elas que apareceu o *Lampião da Esquina*, organizado por um grupo de onze homens assumidamente homossexuais – o desenhista Darcy Penteado, o antropólogo Peter Fry, o crítico de cinema Jean-Claude

⁶ As agitações em torno das conquistas de direitos por parte da comunidade homossexual internacional serviram de inspiração para iniciativas nacionais. A produção e a venda de jornais, revistas e livros dirigidos à população homossexual, por exemplo, rapidamente se expandiram em países da Europa e nos Estados Unidos entre as décadas de 1970 e 1980. Ver ALTMAN, Dennis. *Homossexual: oppression and liberation*. New York: Outerbridge and Dienstfrey, 1971, e D’EMILIO, John. *Capitalism and gay identity*. In: SNITOW, Ann et al. *Powers of desire*. New York: Monthly Review Press, 1983.

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2019.

⁸ MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984*. São Paulo: Publisher, 2013.

⁹ *Lampião da Esquina*, n. 0, Rio de Janeiro, 1978, p. 2.

Bernardet e os jornalistas Adão Acosta, Aguinaldo Silva, Antônio Chrysóstomo, Clóvis Marques, Francisco Bittencourt, Gasparino Damata, João Antônio Mascarenhas e João Silvério Trevisan. Para Aguinaldo Silva, o jornal foi o mais subversivo da “imprensa alternativa”, alcançando a marca de 38 edições ao longo de pouco mais de três anos, entre os meses de abril de 1978 a julho de 1981.¹⁰

O *Lampião da Esquina* se constituiu na publicação de maior expressão da editora, que lhe proporcionou o necessário aparato burocrático para fazer dele o principal responsável pela união de vozes cujo objetivo consistia desmistificar a imagem das homossexualidades na sociedade. Por sinal, a própria Esquina foi fruto da iniciativa daquele grupo de intelectuais com o propósito de formar um jornal “homossexual brasileiro”. Em vista disso, as histórias de ambos se entrelaçam, razão pela qual é difícil reconstituir a trajetória da Esquina Editora sem consultar e citar as folhas do *Lampião da Esquina*. Até os órgãos do regime militar chegaram a reconhecer a relativa interdependência dos atores e sua ligação com as pautas homossexuais, conforme consta de relatório produzido pela Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSI): “Tanto a “Lampião Editora de Livros, Revistas e Jornais” como a “Esquina Editora de Livros, Revistas e Jornais” têm como endereço a Caixa Postal 41031-ZC-09 – Santa Teresa – Rio de Janeiro/RJ. Os citados jornais se constituem em porta-vozes do “Movimento Gay”, no Brasil, isto é, têm como objetivo promover o homossexualismo, caracterizando, portanto, um atentado à moral e aos bons costumes”.¹¹

Outro ponto que ratificou a correlação entre o *Lampião* e a Esquina foi a sustentação financeira das atividades dos dois. De acordo com Aguinaldo Silva, percebeu-se, de imediato, a possibilidade de expandir as ações da editora para além do *Lampião*.¹² Assim, o dinheiro captado com as vendas dos exemplares e com a carteira de assinantes do periódico serviria também para a publicação de livros, estes preferencialmente ligados à temática homossexual e/ou sexual, portanto, a assuntos afins e cotidianos no jornal. Por sua vez, os possíveis lucros obtidos com as vendas de livros ajudariam na continuidade do *Lampião*.

Para Aguinaldo Silva, o projeto editorial exigia proximidade com o teor do jornal: “O que queríamos era publicar livros ‘progressistas’, do nosso ponto de vista, ou seja, livros que de alguma maneira abordassem a temática dos *gays*, ou que pelo menos fossem libertários, do ponto de vista do sexo”.¹³ Tal projeto propiciaria ainda a oportunidade de publicação de autores sem chances de serem acolhidos em editoras de maior envergadura comercial; já os escritores que participavam do conselho editorial do *Lampião* não teriam seus livros editados pela Esquina, por serem, em sua maioria, pessoas de reconhecida entrada no mercado editorial. O conselho editorial assumia, assim, a função de editor, como o próprio jornal anunciava: “O mesmo Conselho selecio-

¹⁰ SILVA, Aguinaldo. *Turno da noite*: memórias de um ex-repórter de polícia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016, p. 110.

¹¹ Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça: BR_RJANRIO_TT_0_MCP_PRO_1135_d0001de0001.

¹² Entrevista de Aguinaldo Silva concedida ao autor, via Zoom, em set. 2020. Sempre que o nome do entrevistado for citado com o ano correspondente, estaremos nos referindo a essa entrevista.

¹³ SILVA, Aguinaldo, 2020.

nará no futuro – de acordo com a viabilidade do projeto agora posto em prática – sempre seguindo a linha adotada pelo jornal – os livros que a editora criada para editar *Lampião* publicará”.¹⁴

Aguinaldo Silva revelou que as conversas sobre os planos da Esquina aconteciam em plena reunião de pauta do jornal: “Na reunião de pauta alguém tinha ideia: ‘por que não publicamos determinado livro?’ [...] Por que não vamos fazer isso ou aquilo?’ Era tudo muito democrático, e as discussões eram muito exaustivas, porque nós participávamos para chegar a um consenso”. Segundo o nosso entrevistado, ele e Francisco Bittencourt foram as figuras mais atuantes dentro do projeto editorial da Esquina, somada à firme atuação de João Silvério Trevisan no âmbito do jornal. No campo gerencial, Aguinaldo Silva atuou igualmente com relativa autonomia, não só na editora como no periódico, muito possivelmente pela sua condição financeira: “foi uma fase em que eu saí de *O Globo* e fui para a *TV Globo*, então eu era a pessoa que mais tinha uma folga de grana. Muitas vezes eu contratava a edição do jornal, porque mesmo com a quantidade de assinaturas de livros que a gente vendia e jornal nas bancas, tudo era muito caro”.¹⁵

É pela escolha deliberada de trabalhar com temas homossexuais e/ou sexuais que reconhecemos a Esquina Editora como uma “editora de oposição”. Como argumenta Maués, não se trata apenas de identificar a sua ligação com partidos de esquerda para que uma editora seja considerada opositora. Isso requer a ponderação de um conjunto de critérios. A começar pela definição explícita de uma linha editorial que se mostre adversária das práticas e ideologias do regime.¹⁶ Afora isso, lançamentos que fujam das regras editoriais hegemônicas no mercado representam traços comuns a esse segmento opositor. No caso, a Esquina Editora reconhecia a importância da leitura e da literatura como ferramenta política, à medida que falar sobre e falar para homossexuais facilitaria a autoaceitação e promoveria o autoconhecimento das homossexualidades em um momento político de forte repressão. Nessa linha, o *Lampião da Esquina* funcionaria como uma vitrine para a divulgação das obras editadas pela Esquina ou por editoras que publicassem livros relacionados ao tema.

A necessidade de se ver e se reconhecer nos livros foi desejo explícito de diversos leitores do jornal que escreviam diretamente para os editores por meio da seção “Cartas na Mesa”. Em uma delas se lia: “Que tal o jornal manter uma coluna de indicação de livros, publicações e outros jornais guesis? Quantas pessoas estão interessadas em ler livros sobre o assunto, mas não sabem como achá-los?”; em outra: “o homossexual, assim como todo mundo, sente a necessidade de conversar abertamente, de ver-se retratado nos livros que lê, na pintura que vê, na música que ouve”.¹⁷

Bourdieu, ao falar das configurações do campo editorial francês em “*Une révolution conservatrice dans l’édition*”, destaca questões que podem ser úteis quando analisamos a tentativa de equilíbrio entre a proposta política

¹⁴ *Lampião da Esquina*, op. cit., p. 2.

¹⁵ SILVA, Aguinaldo, 2020.

¹⁶ MAUÉS, Flamarion. op. cit.

¹⁷ *Lampião da Esquina*, op. cit., p. 15

e o interesse comercial da Esquina Editora. O autor sugere que, a exemplo do livro, o editor é

*um “personagem duplo” e deve saber conciliar a arte e o dinheiro, o amor à literatura e a meta de lucro, por meio de estratégias que se situam em algum lugar entre dois extremos: a submissão cínica aos critérios comerciais e a indiferença heroica ou desatinada às necessidades econômicas. A competência do editor – e de todos aqueles que têm ligação com o livro, em qualquer função – é formada por duas partes antagônicas e pela capacidade de harmonizá-las: as aptidões propriamente literárias de quem sabe “ler” e as aptidões técnico-comerciais de quem sabe “contar”.*¹⁸

Portanto, pesando a utilidade política, alinhada à necessidade comercial, a Esquina resolveu oficialmente editar livros e divulgá-los nas páginas do *Lampião da Esquina*. De mais a mais, o conselho editorial avaliava que, se, por um lado, a temática homossexual estava ocupando espaços que anos antes seriam impensáveis, por outro, ela logo pareceu aliciada pela ótica capitalista e pela indústria cultural, o que não deixou de ser assinalado no periódico: “De repente o homossexualismo virou assunto [...] Dezenas de reportagens, “análises científicas”, filmes e obras literárias ganharam lugar de destaque nas prateleiras. Hoje quem quer fazer sucesso precisa de um pouco de frescura, e é preciso ter entre os amigos uma bicha qualquer, para provar a abertura. Assim, nos meios de comunicação, da grande à pequena imprensa, das maiores às menores editoras, todos passaram a investir no assunto”.¹⁹

Hollanda e Gonçalves sustentam que, à vista disso, o mercado editorial percebeu e tornou o momento de “abertura” um bom “negócio”.²⁰ Crítica a uma possível cooptação das pautas homossexuais pelas agendas liberais e a uma eventual comercialização massiva do “ser homossexual”, a Esquina Editora se obstinou em combater a forma como as homossexualidades eram apresentadas nas interpretações históricas, pelo conhecimento científico e no mundo editorial²¹ como um todo, em que comumente eram associados ao “desvio burguês” por setores da esquerda ou como “pederastas e doentes” por segmentos da direita. Contra essas livres associações e a cooptação das lutas, acenavam com uma solução: “Isso só será evitado se desmistificarmos a questão homossexual mostrando que ela tem origens muito concretas e que não está isolada do contexto social. Para não se tornar mais uma válvula de escape nem permitir a perpetuação do gueto”.²²

Antes mesmo da primeira edição de um livro da Esquina Editora ser efetivada, o jornal já contava com a venda de produções de outras editoras

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição. *Política & Sociedade*, v. 17, n. 39, Florianópolis, 2018, p. 222. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/329285767_Uma_revolucao_conservadora_na_edicao>. Acesso em 30 out. 2020.

¹⁹ *Lampião da Esquina*, op. cit., p. 12,

²⁰ Ver HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FILHO, Armando Freitas, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

²¹ Foi nesse período que as obras literárias e acadêmicas que abordavam as questões homossexuais passaram por significativas mudanças de linguagem, ao rejeitarem textos e conhecimentos científicos ultrapassados e, por vezes, preconceituosos, das décadas de 1930 e 1940, sob o domínio de um forte teor médico-legal. Ver GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

²² *Lampião da Esquina*, n. 2, Rio de Janeiro, 1978, p. 5.

através das seções “Biblioteca Universal Guei”, “Tendências” e “Literatura”. Entre essas obras figuravam as de escritores conhecidos do público, como Gasparino Damata, Oscar Wilde, Roberto Piva, João Silvério Trevisan, Aguiinaldo Silva e Cassandra Rios. Os resultados financeiros dessa atividade significavam uma importante fonte de renda para o jornal e, conseqüentemente, para a editora e, mais que isso, uma via de acesso a outros conhecimentos para seus leitores, satisfazendo, ao mesmo tempo, o que Schmidt define como “desejo por identidade”²³, ao possibilitar a inserção do sujeito na sociedade e no âmbito cultural.

“Um projeto muito ambicioso para nossas possibilidades”

Apesar de *Lampião* e o projeto de edição de livros terem surgido praticamente no mesmo momento, os esforços iniciais da equipe foram direcionados para o periódico, o que não nos surpreende, já que a maioria dos seus organizadores havia vivenciado as rotinas de um jornal, como edição, revisão, impressão e distribuição. Somado a isso, como ressalta Aguiinaldo Silva, o *Lampião* se converteu em ponto de encontro das pautas reivindicadas por outras “minorias”, que tratavam das questões ambientais, feministas e racial. Tal fato fez com que ele logo se tornasse a principal fonte de trabalho e renda para a editora.

Não demorou para que anúncios sobre obras literárias editadas pela Esquina fossem estampados nele. Porém, nem todos os livros anunciados foram efetivamente editados, reduzindo-se, assim, ao que denominamos “quase obras”. Pelo sim, pelo não, que esses livros ajudaram, de certo modo, a construir a espinha dorsal da linha editorial da empresa. Aguiinaldo Silva frisa que ela era diferente das demais:

*Era uma editora cujo objetivo era ser anárquica. Era deixar bem claro que editar livros não era uma coisa tão séria quanto as editoras da época faziam questão de ser, como a Civilização Brasileira, por exemplo. A gente queria causar. A ideia era essa. E, quanto a essa ideia, havia unanimidade, ou seja, vamos publicar livros que sejam totalmente fora de esquadro, que tenham a ver com o assunto que nos interessa, mas que transcendam esse assunto. Essa era a ideia, essa era a linha básica da editora.*²⁴

Com uma atuação editorial relativamente lenta, eis o catálogo de lançamentos da Esquina montado com base em nossa pesquisa (ver Tabela 1). A primeira obra literária anunciada como uma futura edição da Esquina ocupou, com relativo destaque, a seção “Literatura” na edição nº 2 do jornal, de junho de 1978. O título da notícia trazia em letras vermelhas: “Fragmento de um romance inédito, a ser lançado em livro pela Esquina”.²⁵ Tal fragmento, assinado pelo escritor Harry Laus, reproduzia um diálogo entre “O Cara” e “Lady Águia”, uma “cachorra sem preconceitos”, que ouvia as experiências sexuais vividas pelo primeiro – seu dono –, que desfrutava da liberdade ho-

²³ Ver SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: EBLE, Laetícia Jensen e DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

²⁴ SILVA, Aguiinaldo, 2020.

²⁵ *Lampião da Esquina*, n. 2, op. cit., p. 16.

mo(sexual), enquanto reprimia as experiências sexuais da cadela. O anúncio era acompanhado da ilustração de um homem e uma cachorra da raça dálmata, arte do desenhista Darcy Penteado. A data de lançamento, o preço do livro e as formas de aquisição não foram informados, nem mesmo o título da obra e sua autoria.

Tabela 1: Catálogo de livros da Esquina Editora

Livro	Ano	Autor
Obras anunciadas no <i>Lampião da Esquina</i> , mas não editadas/comercializadas		
<i>Monólogo de uma cachorra sem preconceitos</i>	1978	Harry Laus
<i>Histórias de amor</i>	1978	Aguinaldo Silva, Darcy Penteado, Gasparino Damata e João Silvério Trevisan
<i>Homosexual, oppression and liberation</i>	1979	Dennis Altman
Obras editadas e lançadas pela Esquina Editora		
<i>Escola de libertinagem</i>	1980	Marquês de Sade (trad. Aguinaldo Silva)
<i>Prova de fogo</i>	1981	Nívio Ramos Sales
<i>A bicha que ri</i>	1981	Francisco Bittencourt (org.)

De acordo com a jornalista Maria Aparecida Borges Vieira, a aproximação do autor com a Esquina resultou de uma ponte feita pelo conselheiro Darcy Penteado.²⁶ *Monólogo de uma cachorra sem preconceitos* acabou, no entanto, sendo lançado por conta do próprio Harry Laus.²⁷ Em entrevista, Aguinaldo Silva afirmou isso sinalizava a fragilidade da ambição de a Esquina de afirmar-se como uma editora ativa em meio às dificuldades financeiras com que se deparava.

Outro anúncio foi difundido na edição n. 4, de agosto de 1978, dessa vez a respeito da obra literária *Histórias de amor*, cujo título ia ao encontro de pedidos dos leitores na seção “Cartas na Mesa”: “Mais histórias de amor, que são ótimas”.²⁸ A propaganda do livro esteve presente no periódico em quase todos os números, mas a obra, que seria resultado da junção de textos de Darcy Penteado, João Silvério Trevisan, Gasparino Damata e Aguinaldo Silva, não foi lançada, tampouco editada. Salvo a participação de Damata, o lançamento representaria, de certo modo, uma quebra na regra estabelecida de que as edições da Esquina não seriam de autoria dos integrantes do conselho editorial.

Na entrevista que nos concedeu, Aguinaldo Silva explicou que a não publicação de *Histórias de amor* se deveu a problemas de coordenação entre os

²⁶ VIEIRA, Maria Aparecida Borges. *Os papéis de Harry Laus: um perfil do crítico de arte no jornalismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFSC, Florianópolis, 2009.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Lampião da Esquina*, n. 6, Rio de Janeiro, 1978, p. 14.

escritores. Enquanto ele e João Silvério Trevisan tinham conteúdos selecionados, os demais autores não entregaram os originais em tempo hábil. Porém, para Antonio Carlos Moreira, jornalista e colaborador do jornal, o livro expressava a divergência existente no interior dentro do conselho editorial sobre como abordar o tema homossexualidade: Aguinaldo Silva adotava linha mais popular, que buscava captar o público homossexual e, conseqüentemente, aumentar a margem de venda e lucro; João Silvério Trevisan visava a um perfil mais militante, que permitisse discussões mais profundas sobre o assunto.²⁹

O terceiro e último livro que chegou a ser anunciado em *Lampião* sem ser editado pela Esquina foi impactado por essas disputas políticas internas. Seu autor era o professor australiano Dennis Altman, que, em passagem pelo Brasil, foi entrevistado pelo periódico e abriu mão de seus direitos autorais em favor da Esquina, algo celebrado pelo jornal: “Dennis Altman cedeu à Esquina Editora os direitos de publicação do seu livro em português. A tradução, a cargo de Francisco Bittencourt, já está em andamento”.³⁰ Em princípio, como acentua Aguinaldo Silva, a editora não disporia mesmo de condições para arcar com os custos autorais. Ainda assim, dificuldades econômicas incontornáveis e as divergências políticas impediram a materialização da obra:

*Uma facção achava que o jornal tinha que ser apenas aquele assunto, porque era um assunto político, e outra facção achava que não tinha que assumir uma posição político/partidária de esquerda, e eu dizia: “eu sei que o jornal é muito mais à esquerda que esses partidos que vocês estão querendo apoiar. O jornal é muito mais à esquerda que esses projetos inteiramente fora do eixo.” Mas muita coisa que a gente pretendia fazer acabamos não fazendo, e acabou não fazendo por uma razão muito simples: chegou um dia que a gente teve uma grande discussão sobre isso e me acusaram de ser o “ditador” do jornal, o que mandava no jornal. [...] Queriam um jornal mais político, mas, não político das minorias, mas mais “político do mesmo”. E eu evitava muito isso; eu tinha momentos de grande tensão porque eu falava: “se você quer fazer um jornal desse não é para ser um jornal gay; vamos fazer então um jornal como Opinião, como Movimento. Mas, se esse é um jornal gay, a gente não pode simplesmente fazer política partidária”.*³¹

As divergências quanto ao modo de representação das homossexualidades e possíveis aproximações de partidos políticos desencadearam cisões no *Lampião* e na Esquina. Tal situação refletia, de certa maneira, as discussões dentro do incipiente movimento homossexual.

O levantamento das obras que seriam produzidos pela editora nos revela a intenção da Esquina. Aguinaldo Silva, figura basilar para o funcionamento da empresa, esclarece que outros textos de literatura homossexual figuravam na lista de interesses, sobretudo livros antigos, como *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e contos do escritor João do Rio: “nossa ideia era publicar livros que estivessem ligados ao tema e autores nacionais em relação aos quais já tinha caído a questão dos direitos autorais [...] a gente tinha muito

²⁹ Entrevista de Antonio Carlos Moreira concedida ao autor, via Zoom, em ago. 2020. Sempre que o nome do entrevistado for citado com o ano correspondente, estaremos nos referindo a essa entrevista.

³⁰ *Lampião da Esquina*, n. 16, Rio de Janeiro, 1979, p. 3.

³¹ SILVA, Aguinaldo, 2020.

a ideia de publicar João do Rio, cujos direitos autorais estavam prestes a cair, porque se a gente fosse pagar 10% de direitos autorais não ia dar”.³²

Em um período de alta incerteza política e econômica, os custos eram um gargalo de difícil transposição para o jornal e a editora: “Era muito difícil, então às vezes a gente programava ‘vamos fazer o livro tal’, mas aí a gráfica queria o adiantamento, e a gente adiava a coisa”, relata Aguinaldo Silva. Além disso, o *Lampião* lidava com uma severa perseguição política por parte do regime: Trevisan salienta que o jornal sofria a acusação da Polícia Federal pelo suposto crime de “atentado à moral e aos bons costumes”.³³ O inquérito policial a que o submeteram durou até 1979 e impactou tanto as suas atividades como as da editora, que foi alvo de um processo de devassa contábil à procura de irregularidades junto à Receita Federal. Obviamente, caso se constatasse algum desvio de conduta, isso poderia redundar no seu fim.

Para Aguinaldo Silva, as ações de perseguição em torno do *Lampião* e da Esquina foram suficientes para afetar a suscetibilidade de parte dos integrantes da equipe. Contudo, as autoridades reconheceram a “absoluta pobreza” em que se trabalhava lá ao terem acesso aos balancetes econômicos e aos rendimentos quase negativos da editora. Prova disso é que, quando Aguinaldo Silva contatou o procurador da República no Rio de Janeiro, Sérgio Ribeiro da Costa, para se inteirar do andamento da devassa contábil por que passava a Esquina, ele lhe – teria respondido: “Isso aqui é uma bobagem, não se preocupe, eu vou mandar arquivar isso”.³⁴

A falta de planejamento orçamentário, gerencial e até mesmo a inexistência de ações básicas referentes ao cotidiano de uma editora de livros, como a definição do quadro técnico de capista, diagramador, editor e revisor, nos chamam a atenção nos primeiros meses de atuação da Esquina. A despeito de toda a boa vontade e reconhecida coragem, Aguinaldo Silva admite que as expectativas superaram a realidade: “O projeto começou a ficar muito ambicioso para nossas possibilidades”.³⁵ De 1978 a 1979, os livros permaneceram no campo das promessas, o que acabou sendo assumido pelo jornal: “A gente passou quase dois anos prometendo aos fiéis leitores do *Lampião* que iríamos publicar livros, mas o projeto foi sendo adiado por falta de grana, até que as coisas melhoraram”.³⁶ Foi somente a partir de uma intensa campanha publicitária em busca de novas assinaturas que a Esquina conseguiu arrecadar dinheiro suficiente para seu primeiro lançamento. Dizia-se então: “*Lampião* precisa crescer. E ele só poderá fazê-lo se você, que o lê mensalmente, assumir sua condição de lampiônico e colaborar com ele. Estamos iniciando, neste número, a campanha das mil assinaturas; precisamos consegui-las até agosto, para que possamos dar início à publicação de livros gueis, de nosso calendário entendido (com fotos que nunca estiveram no gibi)”.³⁷

Além da campanha de assinatura, Aguinaldo Silva lembra que a festa “Bixórdia”, organizada pelo conselho editorial do jornal no Teatro Rival do

³² *Idem*.

³³ Ver TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

³⁴ SILVA, Aguinaldo, 2020.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Lampião da Esquina*, n. 21, Rio de Janeiro, 1980, p. 20.

³⁷ *Idem*, n. 2 – extra, Rio de Janeiro, 1980, p. 2.

Rio de Janeiro, alavancou a arrecadação de recursos para o início da editoração de livros. Percebe-se aqui a relação de forte dependência econômica, quando não a conexão conflituosa entre jornal e editora, pois, em princípio, a edição de livros deveria ajudar na manutenção financeira do *Lampião*, e não o contrário. Todavia, o escasso capital disponível era dividido entre o periódico e a Esquina, embora burocraticamente eles se ligassem a atividades diversas

A Esquina Editora e suas obras

Como vimos até aqui, a Esquina Editora tropeçou em obstáculos para efetivar a edição e o lançamento de seus livros. Entre as dificuldades econômicas, políticos e organizacionais para assegurar seu projeto. Seja como for, ela parecia começar 1980 com objetivos bem traçados, como atesta mais um anúncio veiculada no *Lampião*, evidenciando o desejo de lançar 4 livros e um calendário de homens nus naquele ano.

Apesar de não ser uma obra literária, esse calendário recebeu o selo de produção da Esquina (Figura 1), e o seu lançamento causou forte abalo nas relações internas da equipe, que, em parte, via a ação como sensacionalista e como algo que desvirtuava a missão originária do grupo. Aliás, por essa época, o jornal começou a divulgar imagens sensuais de homens, o que, para Trevisan, o afastava o periódico de discussões relacionadas ao ativismo e lhe imprimia um caráter mais comercial.³⁸ Em contraposição, no entendimento de Aguinaldo Silva, a diferença de opiniões sobre métodos utilizados na linguagem do *Lampião* trazia para o primeiro plano uma suposta rivalidade entre a ala paulistana, representada por João Silvério Trevisan, e a ala carioca, tendo à frente Francisco Bittencourt. Para aquele jornalista, as posições mais “debochadas” do grupo sediado no Rio de Janeiro incomodavam por vezes os colegas de São Paulo.³⁹ A propósito, Souto Maior⁴⁰ destaca as diferentes formas de encarar a militância homossexual e as cisões havidas entre Trevisan e Aguinaldo Silva, que, a seu ver, guardam relação direta com o fim do *Lampião* e, consequentemente, da Esquina Editora.⁴¹

Definida a origem de orçamento para o primeiro lançamento, a Esquina anunciou no *Lampião da Esquina* a obra que Aguinaldo Silva considera como um “livro de impacto”: *Escola de libertinagem*, do escritor francês Donatien Alphonse François de Sade, o célebre Marquês de Sade. Para Aguinaldo Silva o pontapé inicial da editora “tinha que ser um autor famoso, que fosse conhecido e tratasse do assunto. E aí foi que surgiu a ideia do livro. Foi o primeiro livro e já deixava bem claro: nós não vamos publicar coisas que não tenham nada a ver com o assunto do jornal, com os temas do jornal. Ao mesmo tempo era um livro polêmico, sempre será um livro polêmico”.⁴²

³⁸ Ver PEREZ, Livia. *Lampião da Esquina*. São Paulo, Doctela, 2016, DVD (82 min.).

³⁹ Cf. SILVA, Aguinaldo. *Turno da noite*, op. cit.

⁴⁰ MAIOR, Paulo Souto. *Assumir ou não assumir: o Lampião da Esquina e as homossexualidades no Brasil (1978-1981)*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

⁴¹ Tais discordâncias entre dois personagens centrais do movimento homossexual brasileiro envolvem uma conhecida disputa de narrativa histórica. Ver GREEN, James, op. cit., e TREVISAN, João Silvério, op. cit.

⁴² SILVA, Aguinaldo, 2020.

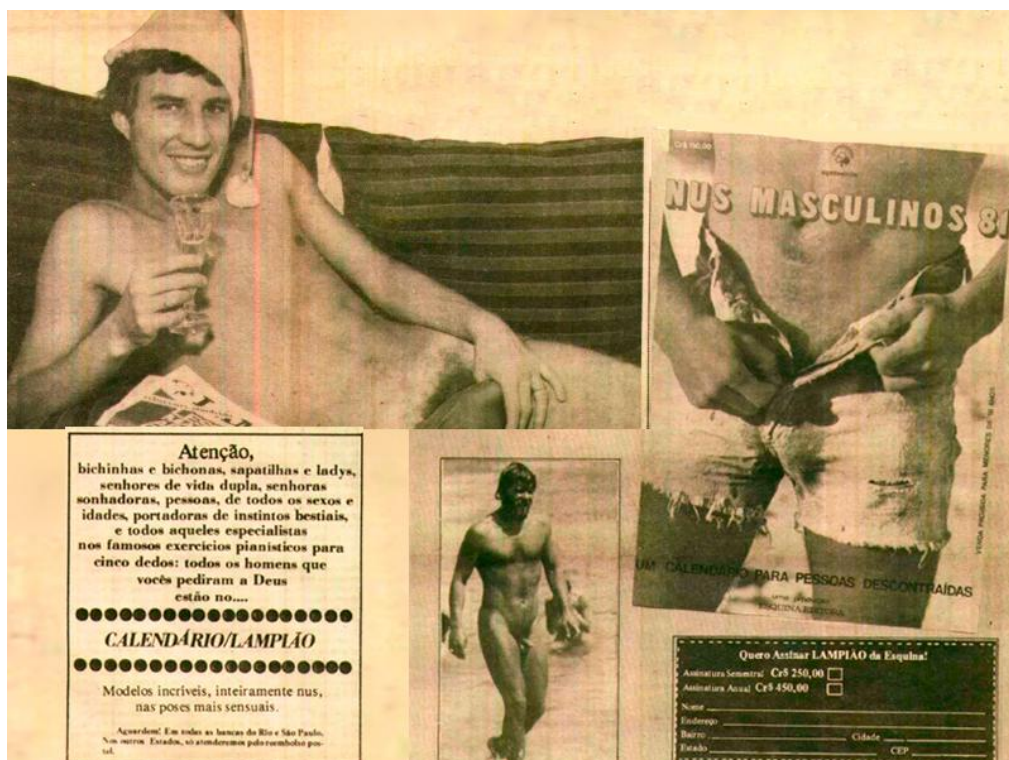


Figura 1. Calendário homens nus. *Lampião da Esquina*, n. 31, 1980.

Maués⁴³ pondera que a realização de eventos de lançamentos de livros e/ou noites de autógrafos podem favorecer a repercussão de determinadas obras. No caso da Esquina, foi o que aconteceu: para comemorar e propagar tal feito, organizou-se uma festa com 450 pessoas no Teatro Rival do Rio de Janeiro, com direito à participação do grupo transformista Dzi Croquettes.⁴⁴ O anúncio no *Lampião* dava o tom sobre o que os leitores poderiam esperar de *Escola de libertinagem*: “Um homossexual, uma lésbica, um casal heterossexual e, depois, uma quinta pessoa, um jardineiro assalariado, reunidos numa mansão, se entregam a todo tipo de exercícios amorosos; o objetivo: transformar a jovem e ingênua Eugênia numa grande amante, numa adepta fervorosa do pansexualismo. Um dos livros mais crus e ousados jamais escritos. A obra-prima do genial Marquês. O primeiro lançamento da Esquina Editora”.⁴⁵ Pelo trecho, evidenciava-se o desejo de ampliar as discussões sobre a liberalização sexual, pauta sempre candente na primeira onda do movimento homossexual brasileiro.⁴⁶

Para seguirem adiante, na ótica de Antonio Carlos Moreira⁴⁷ e Aguinaldo Silva⁴⁸, era necessária ajuda para aperfeiçoar o processo de gerência e

⁴³ MAUÉS, Flamarion, *op. cit.*

⁴⁴ Cf. *Lampião da Esquina*, n. 32, Rio de Janeiro, 1981, p. 17.

⁴⁵ *Idem*, p. 7.

⁴⁶ Didaticamente, para a melhor compreensão do desenvolvimento histórico do movimento LGBT brasileiro, é adotada por pesquisadores a apresentação das pautas e agendas em ondas. A primeira onda do movimento LGBT no Brasil (entre 1978 e 1983) seria caracterizada pela necessidade de organização e afirmação de uma identidade homossexual, incluindo seus aspectos sexuais, sociais e políticos. Ver GREEN, James. *Além do carnaval*, *op. cit.*

⁴⁷ Cf. MOREIRA, Antonio Carlos, 2020.

⁴⁸ Cf. SILVA, Aguinaldo, 2020.

assessoria das atividades editoriais da Esquina. Essa ajuda veio com o apoio de Sandra Siqueira, funcionária da José Olympio Editora, que, na sequência, assumiu a responsabilidade pela “coordenação de produção” da editora. A capa do livro (Figura 2) foi assinada pelo(a) capista Rafa, figura desconhecida por nossos entrevistados. De toda maneira, como relata Aguinaldo Silva, por ser considerada “ousada”, o livro não esteve totalmente disponível nas bancas de jornais, e naquelas em que a Esquina conseguiu vendê-lo, era inevitável acatar certas regras: “A gente conseguiu vender em duas ou três bancas no Rio de Janeiro; uma delas era no Hotel Serrador, que era na Cinelândia [...] a capa era muito ousada para época [...] chegaram a mandar colocar o livro em sacos plásticos, e eles vendiam uma pilha nas duas bancas. [...] lembro de uma livraria no Edifício Avenida Central que chegou a aceitar os livros, mas essa experiência foi trágica porque eles não pagavam”.⁴⁹



Figura 2. Capa e quarta capa do livro de Marquês de Sade, *Escola de libertinagem*, 1980.

Rodrigo Silva esclarece que o Marquês de Sade ficou conhecido no âmbito da literatura e da história pelo seu senso libertário e, para alguns críticos, como “libertino”, com obras capazes de questionar os valores morais e religiosos vigentes. O pesquisador relembra ainda que, no Brasil o livro já havia sido publicado pela Coordenada Editora, de Brasília, em 1968, com o título de *Filosofia da alcova ou Escola de libertinagem*, e tradução de Aguinaldo Silva.⁵⁰ É nesse ponto que encontramos outro motivo para a obra ser o lançamento

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Ver SILVA, Rodrigo. *O Marquês de Sade no Brasil: tradução, recepção e crítica de Historiettes, contes et fabliaux*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – UnB, Brasília, 2009. Disponível em <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/21839>>. Acesso em 3 set. 2020.

inaugural da Esquina. De quebra, ela implicava uma economia à editora, porque não seria preciso arcar com novos custos de tradução. Segundo Antonio Carlos Moreira, pesou nisso tudo o tino editorial de Sandra Siqueira, restando a ele o trabalho de “montagem e arte-final”:

Ele – Aguinaldo – pegou o livro impresso, já pronto, num processo de fotocopiar, com boa qualidade e aí foi fazendo emendas para tentar dar correção em alguns erros e algumas atualizações ortográficas; isso eliminava a preparação de texto, digitador, fotocomposição e até um trabalho mais elaborado de montagem final. Como eu já estava fazendo o trabalho de arte final e montagem do jornal, o Aguinaldo propôs que eu fizesse o livro. Então eu participei; eu pegava todas aquelas páginas, fazia emendas, depois eu fiz o “pestape”⁵¹, colar em uma base, com numeração etc. Então essa montagem manual do primeiro livro, eu que fiz, e aí depois foi para o fotolito e foi lançado.⁵²

Escola de libertinagem, com 170 páginas, foi apresentado à venda em *Lampião da Esquina* a partir de outubro de 1980, com custo inicial de Cr\$ 300,00. No ano seguinte, em 1981, em um cenário de alta incerteza econômica, o preço subiu para livro Cr\$ 350,00. Moreira explicita que a tiragem inicial foi de 3 mil exemplares, número de impressão padrão para a época. Aguinaldo Silva complementa essa informação: 2 mil exemplares foram reimpressos, devido ao sucesso de vendas alcançado.

Não demorou para que a Esquina lançasse o seu segundo livro. Em março de 1981 entrou em circulação *Prova de fogo* (Figura 3), do estreante Nívio Ramos Sales. Conhecido por sua função de pai de santo, o autor trouxe à obra a sua rotina no terreiro de umbanda e todas as questões vivenciadas nesse ambiente, simultaneamente sagrado e “profano”:

Um viril boiadeiro, ou uma sensual ciganinha? Toda a história da ambiguidade humana, da metade homem metade mulher de todos nós, levada para o terreno do ritualístico, do mágico, e ali resolvida de modo magistral [...] Um pai de santo, branco e formado em sociologia [...] é cavalo de duas entidades opostas. O viril Boiadeiro que usa chapéu de couro, fuma charuto e bebe cachaça, e a sensual Ciganinha, que se enfeita de fitas e rendas, só bebe sidra e fuma cigarrilha, e pela qual os ogãs do seu terreiro não se envergonham de se declarar apaixonados.⁵³

Pelo que pesquisamos, *Prova de fogo* se chamava originalmente *Posando para retratos* e foi concebido como material destinado à produção de um longa-metragem, dirigido pelo cineasta Marco Altberg e roteirizado por Aguinaldo Silva. Nívio Ramos Sales nos contou que a opção pela publicação via Esquina levou em consideração sua proximidade com o jornal *Lampião da Esquina* e o fato do roteiro do filme haver sido assinado por Aguinaldo Silva.⁵⁴ De acordo com Moreira, a ideia era unir o lançamento do filme e do livro, seguindo a lógica comercial, comum à época, de “veja o filme e leia o livro”.⁵⁵ No entanto, conforme Sales, o filme foi objeto de disputas judiciais com a pesquisadora

⁵¹ Processo de montagem/colagem de texto e/ou ilustrações.

⁵² MOREIRA, Antonio Carlos, 2020.

⁵³ *Lampião da Esquina*, n. 34, Rio de Janeiro, 1981, p. 9.

⁵⁴ Entrevista concedida por Nívio Ramos Sales ao autor, via Messenger, em jul. de 2020. Sempre que o nome do entrevistado for citado com o ano correspondente, estaremos nos referindo a essa entrevista.

⁵⁵ MOREIRA, Antonio Carlos, 2020.

Yvonne Maggie, que acusava o conteúdo de “plágio”⁵⁶, o que ocasionou o adiamento da edição do livro, concretizada somente com o fim da ação na Justiça que viabilizou a divulgação do filme.



Figura 3. Capa e quarta capa do livro *Prova de fogo*, de Nívio Ramos Sales, 1981.

O lançamento de *Prova de fogo* foi marcado pela realização de um evento a que se deu o nome de Festa Afro-brasileira, na sede da Fundação Nacional das Artes (Funarte), no Rio de Janeiro. Não bastasse o envolvimento da Funarte em plena ditadura, chama a atenção no convite (Figura 4) a participação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o que vai na direção da afirmação de Hingst, para quem esses órgãos e outros mais atuaram com relativa autonomia, em meio a um governo que não privilegiava a diversidade nas artes.⁵⁷

Com base em seus estudos antropológicos, Fry e MacRae ressaltam a existência de uma forte ligação entre a homossexualidade e poderes considerados “místicos”, que ajudaram a construir no imaginário brasileiro a associação do candomblé/umbanda como lugares de “bichas”.⁵⁸ Para Nívio Ramos Sales, essa relação de abertura e diversidade como características da religião faz com que, até os dias de hoje, ela seja conhecida como uma religião que “não tem preconceitos”, o que acaba aproximando muitos LGBTs.

⁵⁶ Nívio Ramos Sales diz que a antropóloga Yvonne Maggie teria acusado Marco Altberg de plágio, alegando que o filme era baseado em sua dissertação de mestrado intitulada *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito* (1975).

⁵⁷ HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – USP, São Paulo, 2013.

⁵⁸ FRY, Peter e MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1983.

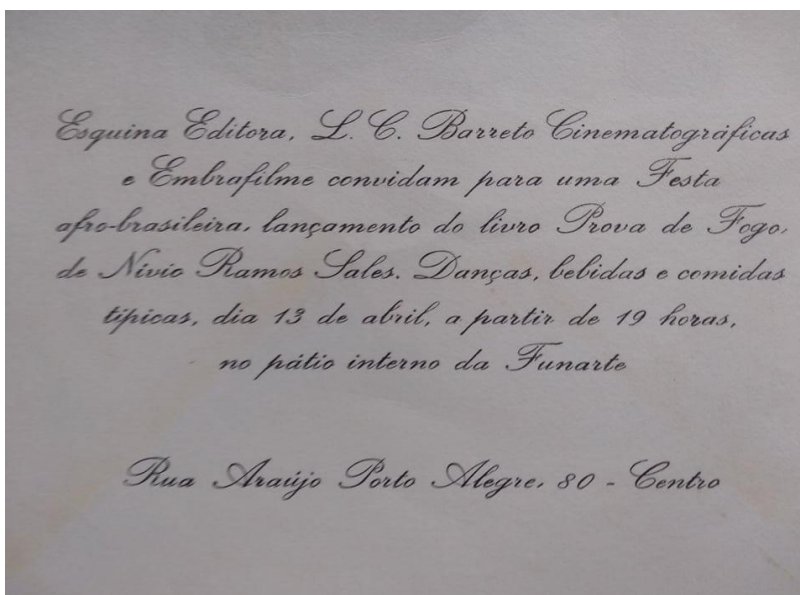


Figura 4. Convite de lançamento de *Prova de fogo*.

O livro custava inicialmente Cr\$ 350,00, mas um mês depois do seu lançamento o preço baixou para Cr\$ 300,00, o que não significou aumento de vendas. Pelo contrário, como informa Aguinaldo Silva, mesmo com a estratégia comercial de unir filme e livro, as vendas não foram promissoras. Nívio Ramos Sales garante que não assinou contrato com a Esquina e não recebeu nenhuma quantia em dinheiro por venda e/ou direitos autorais. A editora teria se limitado a lhe passar, pelas mãos de Aguinaldo Silva, os fotolitos do livro e aproximadamente 500 livros quando a Esquina encerrou suas atividades, em junho de 1981.⁵⁹

No lançamento seguinte, a editora abriu a possibilidade de receber a colaboração dos leitores do *Lampião* para compor um livro. Na visão de Aguinaldo Silva, seria uma obra para “rir da própria desgraça”⁶⁰:

*É o seguinte: um dos próximos lançamentos desta editora será um mimoso compêndio intitulado A bicha que ri [Figura 5], no qual a gente pretende publicar as melhores piadas – incluindo charges, historinhas etc – sobre bichas. E para que nossa antologia saia à perfeição, é preciso a colaboração de vocês: mandem para a gente aquela historinha que vocês ouviram, aquele desenho que guardaram, aquela charge que mantêm pregada na porta do guarda-roupa, e que sempre mostram ao bofe para descontraír antes do embate.*⁶¹

Nesse caso, Antonio Carlos Moreira revelou que a equipe da Esquina buscou inspiração na linguagem visual do *Pasquim* e de sua editora, a Codecri, numa época em ela editava livros de piadas e charges, chamados de publicações “marginais/alternativas”. Francisco Bittencourt foi o responsável pela organização e edição de uma sequência de piadas, anedotas, charges e situa-

⁵⁹ SALES, Nívio Ramos, 2020.

⁶⁰ SILVA, Aguinaldo, 2020.

⁶¹ *Lampião da Esquina*, n. 27, Rio de Janeiro, 1979, p. 16.

ções do cotidiano do homossexual brasileiro, que naquela altura vivenciava discussões e cisões nos grupos de militância organizada.⁶²

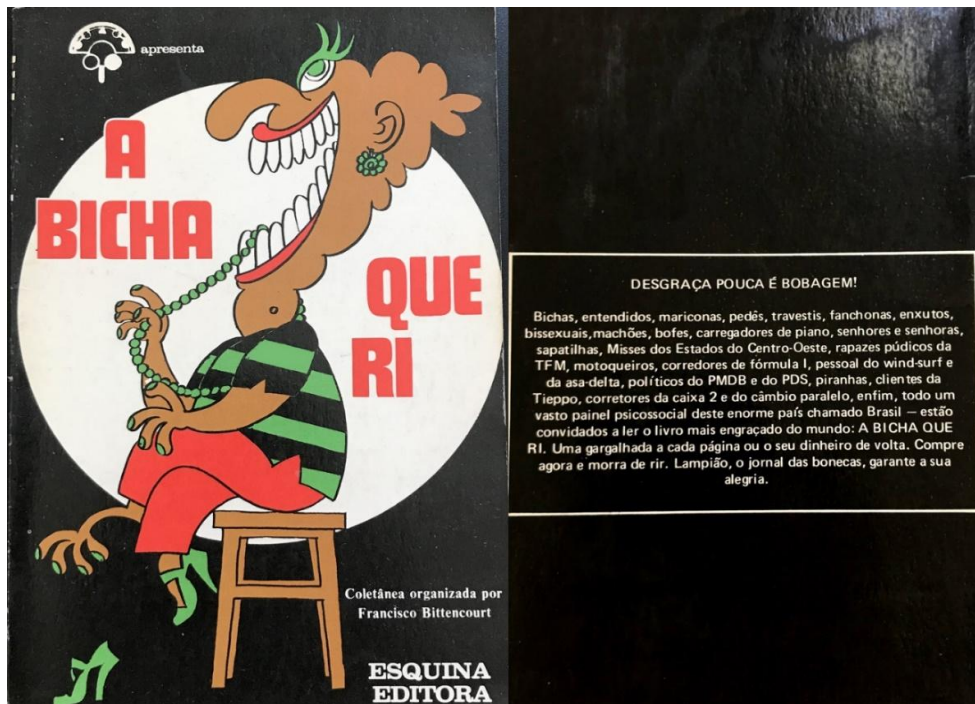


Figura 5. Capa e quarta capa do livro *A bicha que ri*, 1981.

Para Aguinaldo Silva, o lançamento de um livro que se valia do humor para apresentar o cotidiano homossexual foi uma aposta comercial da Esquina. A ideia despertou resistência por parte de alguns integrantes da comissão editorial, para quem o uso de uma linguagem mais formal era o modo mais apropriado para lidar com o tema. Contudo, nas palavras do nosso entrevistado, o “lado subversivo” do humor prevaleceu: “Ao mesmo tempo que é uma piada, tem um lado subversivo, né? Ela subverte a coisa; era a linha do jornal. Era fazer política sem parecer que estava fazendo política”.⁶³ Mais uma vez, nota-se aqui a busca pelo equilíbrio entre a necessidade comercial e o engajamento político. E Silva enfatiza que *A bicha que ri* foi o livro mais insurgente da Esquina, a começar pelo título, que ostentava a expressão “bicha”, muito utilizada como xingamento por aqueles que desejavam atacar os homossexuais. O *Lampião*, assim, promovia sua ressignificação, retirando-a do discurso machista e desmistificando-a por intermédio do humor. *A bicha que ri* seria o livro para todos rirem um pouco de si:

Bichas, entendidos, mariconas, pedês, travestis, fanchonas, enxutos, bissexuais, machões, bofes, carregadores de piano, senhores e senhoras, sapatilhas, Misses dos Estados do Centro-Oeste, rapazes púdicos da TFM, motoqueiros, corredores de fórmula I, pessoal do wind surf e da asa-delta, políticos do PMDB e do PDS, piranhas, clientes

⁶² Cf. MOREIRA, Antonio Carlos, 2020.

⁶³ SILVA, Aguinaldo, 2020.

da Tieppo, corretores da caixa 2 e do câmbio paralelo, enfim, todo um vasto painel psicossocial deste enorme país chamado Brasil – estão convidados a ler o livro mais engraçado do mundo: *A bicha que ri. Uma gargalhada a cada página ou o seu dinheiro de volta. Compre agora e morra de rir. Lampião, o jornal das bonecas, garante a sua alegria*.⁶⁴

As provocações bem-humoradas e por vezes ácidas a diversos setores sociais, da ala esquerdista ao regime militar, dos grupos homossexuais à Igreja Católica, tiveram ressonância: segundo Antonio Carlos Moreira, o livro atingiu a maior tiragem da editora e foi o de maior vendagem, com 10 mil exemplares impressos e praticamente todos vendidos.

Logo, por produzir e comercializar textos que representavam oposição às ideologias da ditadura militar, ou seja, aos cerceamentos e formas de controle da vida homossexual e/ou “desviante”, a Esquina se situa, como já dito, na categoria de “editoras de oposição”.⁶⁵ No fundo, ela transcende esse enquadramento, inscrevendo-se, na história do livro do Brasil, ao que tudo indica, como a primeira editora homo(sexual) do país, por concentrar toda a sua produção, mesmo que em número reduzido, em obras que abordassem a questão homossexual e/ou sexual, contribuindo para a desconstrução do imaginário brasileiro que associava as homossexualidades à linguagem médico-jurídica e/ou à devassidão.

Apagou-se a luz na esquina

É notório que os desafios econômicos, políticos e as dissidências internas tornaram a história da Esquina Editora um breve acontecimento. Esse tempo exíguo, entretanto, foi suficiente para ela se vincular a significativas mudanças em curso mundo afora, a começar pela possibilidade de mostrar as homossexualidades nos livros sem recorrer a estereótipos ou a linguagens e termos ultrapassados. Não é demais reafirmar que, em um cenário de turbulência econômica, as dificuldades financeiras da editora foram seu principal alçoz.

A organização administrativa, ou melhor dizendo, a falta dela, denota a relação quase que simbiótica entre jornal e editora. Em meio a isso, foram de grande monta as adversidades impostas pelo regime militar em torno das vivências homossexuais, pois elas afetaram, sob vários aspectos, a atuação dos jornalistas do *Lampião* e a vida da Esquina Editora, como no caso dos inquéritos policiais e no episódio de devassa contábil, perseguições sofridas nos primeiros meses do seu funcionamento. No entanto, constatamos que, mesmo aqueles livros que permaneceram no campo das ideias, expressaram o que veio a ser a linha editorial da Esquina. No caminho por ela trilhado, nas poucas obras editadas, as homossexualidades puderam se ver, entender e aprender sobre seus desejos sexuais, suas ligações religiosas e até rir de si.

Com isso, a Esquina Editora construiu uma rede de apoio e de autocohecimento para as homossexualidades brasileiras, tanto através do *Lampião* quanto dos livros lançados. A despeito da forte dependência do público do

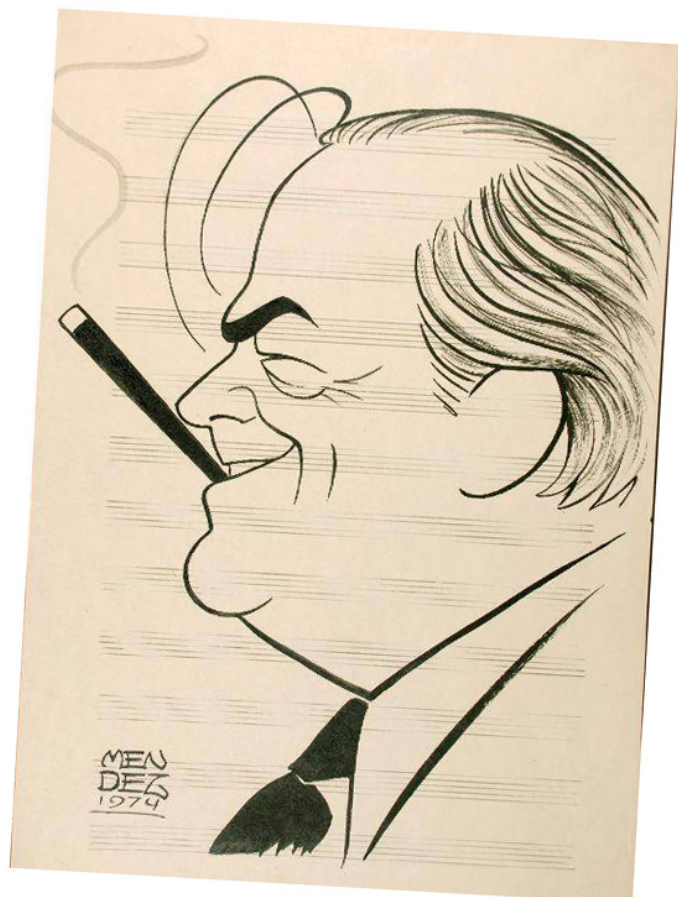
⁶⁴ BITTENCOURT, Francisco (org.). *A bicha que ri*. Rio de Janeiro: Esquina, 1981.

⁶⁵ MAUÉS, Flamarion, *op. cit.*

jornal, seu combustível foi a coragem para assumir a árdua missão de edição de livros com uma temática para muitos indigesta em tempos de repressão e de preconceitos. Por isso, não foi pouco o papel desempenhado pela Esquina na construção de uma representação homossexual diversa e democrática no mercado editorial brasileiro, ajustando os passos do país ao que acontecia em outras partes do mundo.

Artigo recebido em 28 de dezembro de 2022. Aprovado em 14 de abril de 2023.

Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês



Villa-Lobos. Caricatura de Mário Mendez, 1974, fotografia (detalhe).

Paulo de Tarso Salles

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP). Autor, entre outros livros, de *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018. ptsalles@usp.br

Loque Arcanjo Junior

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Departamento de Teoria Musical e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg). Pesquisador PQ/Uemg. Autor, entre outros livros, de *Heitor Villa-Lobos: os sons de uma nação imaginada*. Belo Horizonte: Letramento, 2016. loque.arcanjo@uemg.br

Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês*

Villa-Lobos before Paris, or: how delicious my French was

*Paulo de Tarso Salles
Loque Arcanjo Junior*

RESUMO

Este artigo pretende rediscutir a hipótese de Paulo Guérios, para quem a) Villa-Lobos passou a se construir como compositor brasileiro após sua primeira visita a Paris; b) as eventuais obras nacionalistas de Villa-Lobos, antes disso, foram apenas “projetos temporários” e seu principal objetivo era “demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista”. A partir de documentação obtida em jornais de época e dados oferecidos pelo próprio Guérios, é proposta uma interpretação distinta desses dados que aponta o compositor como um músico que vivenciou a cultura popular como um jovem periférico, recorrendo à assimilação “antropofágica” da cultura europeia para obter apoios suficientes que possibilitaram sua ida a Paris, onde, após o reconhecimento de sua poética, pôde dar vazão à representação musical da cultura brasileira, da qual se tornou uma espécie de “embaixador”.

PALAVRAS-CHAVE: Villa-Lobos; Semana de Arte Moderna; modernismo.

ABSTRACT

This article intends to rediscuss Paulo Guérios's hypothesis, for whom a) Villa-Lobos started to build himself as a Brazilian composer after his first visit to Paris; b) the eventual nationalist works of Villa-Lobos, before Paris, were only “temporary projects” and his main objective was “to demonstrate to others and to himself that he was an artist”. Based on documentation obtained from periodicals and data offered by Guérios himself, a different interpretation of those data is proposed, which points out the composer as a musician who experienced popular culture as a young man from the outskirts, resorting to the “anthropophagic” assimilation of European culture to obtain sufficient support that made it possible for him to go to Paris, where, after the recognition of his poetics, he was able to give space to the musical representation of Brazilian culture, of which he became a kind of “ambassador”.

KEYWORDS: Villa-Lobos; Week of Modern Art; modernism.



Este texto tem como propósito rediscutir a hipótese central sustentada pelo antropólogo Paulo Renato Guérios em sua dissertação de mestrado defendida em 2001 no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRJ. Ela foi posteriormente publicada sob o título *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. As publicações de Guérios tornaram-se, ao longo do tempo, referências para diversas pesquisas sobre a trajetória e a obra de Villa-Lobos. Dentre os méritos do trabalho, nota-se a relevante pesquisa documental que trouxe dados importantes sobre a trajetória biográfica de Villa-

* Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq.

Lobos, mas, em especial, a proposta de interpretação do processo de construção da nacionalidade musical do compositor. Sobre este ponto, Guérios contribuiu de modo decisivo para a desnaturalização do nacionalismo musical de Villa-Lobos, demonstrando como as articulações entre o compositor e as vanguardas europeias, principalmente aquela vinculada a cidade de Paris, foram decisivas para a sua identidade musical. Para o autor, foi sob o filtro do “olhar” parisiense sobre sua obra, em meio aos fluxos culturais no contexto dos anos 1920, que se forjou a imagem e a musicalidade do “compositor brasileiro”.

Guérios sintetiza seus argumentos no artigo “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”, publicado pouco antes de sua dissertação. No seu entendimento, após chegar em Paris em 1923, o compositor se convenceu da “imperiosa necessidade de sua conversão, de sua transformação em um compositor de músicas de caráter nacional. Como consequência, ele deixaria de tentar compor de acordo com as regras estéticas de compositores franceses, tão valorizadas no Brasil, para tentar retratar sua nação musicalmente, um projeto especialmente valorizado na França”.¹

O teor de seu artigo é complementado na biografia de Villa-Lobos que escreveu em seguida, onde refina sua hipótese: “foi em Paris e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro. Até sua ida para a Europa [...] ele buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista. Já havia composto algumas obras de caráter nacional, mas apenas como projetos temporários. A partir de sua viagem, descobriu-se e passou a construir-se como artista brasileiro”.²

Guérios chega a essa conclusão após um bem detalhado resumo da trajetória do compositor até o momento de seu encontro com o poeta Jean Cocteau no estúdio de Tarsila do Amaral em Paris. Cocteau “não gostou da música que Villa-Lobos lhe mostrou”³; na interpretação de Guérios, a opinião de um nome forte da vanguarda francesa teria revelado a Villa-Lobos o quão defasada estava sua informação sobre o desenvolvimento da arte musical europeia. Além disso, a consciência de pertencer à “periferia” de uma tradição importada pelo Novo Continente somou-se à observação do interesse pelo exótico, “que encontrava eco em todos os círculos artísticos da capital francesa”.⁴ Em consequência, ainda segundo Guérios, “Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivía fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros”.⁵

Com uma perspectiva semelhante à do artigo, a divisão dos capítulos do livro de Guérios aponta para um “sentido histórico” atribuído pelo autor à trajetória de Villa-Lobos, principalmente em “Anos de formação”, “A sociogê-

¹ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2003, p. 97.

² *Idem*, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. 2. ed. Curitiba: Editora do autor, 2009, p. 165.

³ *Idem*, *ibidem*, p. 90.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 94.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 98.

nese da música nacional”, “A produção do músico brasileiro” e “O novo lugar do músico brasileiro”. Nota-se, no encadeamento dos capítulos, o argumento de que o nacionalismo de Villa-Lobos possuiria um período de formação, outro de desenvolvimento e, por fim, o ápice, alcançado especialmente após sua viagem a Paris e concretizado na produção dos “Choros” e das “Bachianas brasileiras”, obras que permitiram ao compositor consolidar a imagem de “embaixador musical brasileiro”.

O problema que enxergamos na hipótese de Guérios e que está essencialmente conectado aos contextos socioculturais aos quais Villa-Lobos se vinculava no início do século XX, bem como à construção de sua nacionalidade musical, é sintetizado no parágrafo no qual o antropólogo nos conta que “Villa-Lobos passou a tirar seu sustento atuando como músico de orquestra em sociedades sinfônicas, cinemas e cafés. Ao mesmo tempo, conviveu com os músicos de rua da cidade, os chorões, em sua maioria funcionários públicos de baixo escalão que tocavam à noite [...] nas casas de periferia”.⁶

Apesar de a interação do compositor com músicos populares ser reconhecida, é feita a ressalva de que “não é possível saber a intensidade e a qualidade do contato de Villa-Lobos com os músicos populares de sua cidade”, mesmo que ele convivesse “nos mesmos espaços”, ocupasse “a mesma posição socioeconômica” e aprendesse a tocar violão (“o instrumento dos chorões”); Guérios sentencia que “sua formação erudita e seu trabalho em orquestras separavam-no dos músicos amadores populares”.⁷

Observa-se, neste e em outros relatos biográficos, o apagamento de um período crucial na formação musical e pessoal do compositor, que vai desde a morte de seu pai, Raul Villa-Lobos, em 1899, quando Heitor contava com 12 anos de idade, até 1915, quando realizou o primeiro concerto com obras de sua autoria, contexto no qual se iniciou de modo mais evidente o processo de difusão de sua obra. Nesse ínterim, alguns temas não considerados por Guérios podem trazer à tona a complexidade musical de Villa-Lobos.

Tal período foi decisivo para a invenção da nacionalidade musical em suas composições antes de 1923, bem como para suas composições mais originais produzidas em outros contextos. Vários fatores concorreram para tanto, dentre os quais destacam-se: a apropriação dos estudos de seu pai, Raul Villa-Lobos, referentes à fauna e à flora brasileiras; a presença de Villa-Lobos na região amazônica em 1912; as conexões entre Villa-Lobos, os chorões e a música urbana carioca, a exemplo de sua atuação nas bandas de carnaval nesse mesmo contexto.

O papel de Raul Villa-Lobos na construção da musicalidade do filho é um tema que ainda está para ser estudado. Em 1890, Raul Villa-Lobos foi nomeado funcionário da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, publicou a segunda edição de seu livro *A República Brasileira em 1890: ensaio chorográfico-histórico do Brasil*, pela Laemmert & C. Pela mesma editora, Raul havia lançado *Compêndio elementar de chorographia do Brasil, Pontos de História do Brasil, Lições de História Universal, Noções de astronomia, Phonologia, Botanica e Dicionário Geographico-Postal do Brasil*.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁷ *Idem*.

Entre essas obras, ressalte-se o seu *Ensaio chorográfico-histórico*, cujos temas podem ser associados à produção artística de Villa-Lobos, tais como a fauna e a flora brasileiras. Nele se apresentam longas descrições da geografia da região amazônica que irão reverberar posteriormente nas temáticas musicais de Villa-Lobos: “a vegetação que acompanha das margens brasileiras o Amazonas [...], as matas dos alagadiços marginaes [...] a fisionomia vegetal dos terrenos altos. [...] As matas que compõem-se alternativamente de lindas palmeiras e de árvores robustas”.⁸

É sintomático que no intervalo cronológico entre 1899, ano da morte de Raul, e 1915, pouco se saiba sobre a trajetória de Villa-Lobos. Como consta de uma nota do *Jornal do Brasil* de 3 de abril de 1901, dois anos após a perda do pai, Villa-Lobos tentara a continuação de seus estudos no Internato do Gymnasio Nacional, nome dado ao Colégio Pedro II depois da Proclamação da República, em 1889.⁹ A escola era uma instituição tradicional no contexto do Império e tornara-se o espaço para o processo de inserção dos membros da classe média e da elite, enquanto intelectuais atuantes, no cenário político. Não temos relatos nem documentação que ateste a presença de Villa-Lobos matriculado no internato, o que reforça a constatação sobre a condição social desfavorável na qual se encontrava o jovem músico.

O registro mais antigo conhecido, relatando sua atuação como violoncelista, é de janeiro de 1903 (aos 15 anos)¹⁰, quando tocou uma obra de Schumann com acompanhamento da pianista Hortência Leal em um clube. Outro registro, de 1904, apresenta-o como integrante de uma orquestra. É significativo notar que esses concertos demonstram a necessidade de Villa-Lobos de se inserir no ambiente da música erudita do Rio de Janeiro.

As narrativas de Villa-Lobos sobre esse contexto expressam a necessidade de pensarmos outros espaços de sociabilidade nos quais ele transitou e articulou diálogos musicais importantes para sua obra. Nas palavras dele, em 1901, aos quatorze anos de idade, “frequentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão”. Além disso, o compositor afirmou que aos dezenove anos “conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Sátiro Bilhar e outros”.¹¹

A busca por espaço no âmbito da música de concerto na capital da República não significa que Villa-Lobos estivesse rompido com a música popular: em 1910, ele acompanhou ao violão as modinhas cantadas por Catulo.¹² As

⁸ VILLA-LOBOS, Raul. *Ensaio chorográfico-histórico do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lemmert & C. Editores, 1890, p. 16.

⁹ Ver *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1901. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/6028>. Acesso em 20 jan. 2022.

¹⁰ Cf. SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. *Música Hodie*, v. 21, Goiânia, 2021, p. 233. Disponível em <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/61997>>. Acesso em 20 jan. 2022. O registro de *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1903 foi encontrado no acervo da Hemeroteca Digital.

¹¹ VILLA-LOBOS, Heitor. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida. Carta enviada por Villa-Lobos a Francisco Curt Lange. Acervo Curt Lange. Biblioteca Central/UFMG, Dossiê 2.2 S15.1097, s./d. (datilografado).

¹² Ver anúncio de duas conferências, a primeira delas sobre a modinha, a cargo de Alvarenga Fonseca, com referência à ilustração musical de Catulo da Paixão Cearense, que “acompanhado pelos Srs. Heitor Villa-Lobos e Arthur Alves, cantará as seguintes modinhas: ‘Os olhos dela’, ‘Meu ideal’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1910.



canções apresentadas por Villa-Lobos, Catulo e Arthur Alves têm muito a dizer sobre a trajetória do compositor e suas redes de sociabilidades no Rio.¹³ “Meu mystério” foi escrita por Catulo Cearense em parceria com Guilherme Cantalice, parceiro, entre outros músicos, de Pixinguinha; “O sertanejo enamorado” e “Você não me dá” são obras em parceria com Ernesto Nazareth¹⁴; “O que tu és”, música de Anacleto de Medeiros (1886-1907); “Os olhos d’ela” e “Meu ideal”, em parceria com Irineu de Almeida (1890-1916), e “Tu passaste por este jardim”, em parceria com Alfredo Dutra (1820-1930).¹⁵

Nessas circunstâncias, Magaldi assinala que Ernesto Nazareth tocava na luxuosa sala de espera do novo Cineteatro Odeon. Sua habilidade de oferecer ao público que a frequentava público gêneros tais como valsas, polcas, *schottisches* e mazurcas e atender a um gosto musical internacionalmente consolidado, fazia de suas composições obras transnacionais que respondiam às demandas cosmopolitas da plateia carioca na Primeira República.¹⁶

Em janeiro de 1912, outra matéria de jornal o mostra como regente de uma inflamada banda dos marinheiros, em um baile carnavalesco, no qual foram inclusive executados dois “maxixes modernos” de sua autoria: “Zabumbático oligarcha” e “Batuta”.¹⁷ Ou seja, o convívio de Villa-Lobos com músicos populares é bem documentado dos 12 aos 25 anos de idade. Entre as salas de espera do Cine-Odeon e os bailes de carnaval, esses “maxixes modernos” evidenciavam a simbiose entre os gêneros musicais afro-brasileiros, como o maxixe, e os gêneros musicais europeus como a polca. Representavam a mistura própria ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro que desafiava a dicotomia “centro/periferia” sob a qual Guérios percebeu a obra de Villa-Lobos. Esses gêneros conectados aos fluxos culturais envolviam uma cultura musical local e os diálogos com os estilos musicais consagrados internacionalmente.

¹³ Seguindo as indicações de Mônica Velloso, em relação ao estudo dos modernismos no Brasil, a noção de “redes de sociabilidades” implica o estudo das diversas estruturas das organizações, que muitas vezes não se davam de maneira formal, como no caso paulista, mas constituíam lugar de trocas e de construção de uma dinâmica própria, baseada nas práticas e na circulação de saberes. Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, e *idem*, *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

¹⁴ As obras para violão escritas por Villa-Lobos entre 1908 e 1920, tal como a “Suíte popular brasileira” (1908-1912), expressam essa leitura do popular por parte do compositor brasileiro. “Choros nº 1”, escrito para violão solo, em 1920, por exemplo, além de constituir uma mistura de ritmos que se aproximam de uma polca amaxixada, foi dedicado a Ernesto Nazareth.

¹⁵ Sobre a música popular no Brasil nas primeiras décadas do século XX, Marcos Napolitano afirma que “a consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes. [...] Se na tradição europeia, com o sistema musical erudito dominante, esse processo já se fazia sentir, nas Américas o lugar social da música popular e a fragilidade do sistema de música erudita tomaram-no mais complexo e, ao mesmo tempo, mais rico, na medida em que a música popular atraía alguns músicos muito talentosos e desgarrados de suas vocações eruditas e elitistas [...] Assim, ao longo das décadas de 20 e 30, assistimos à consolidação histórica de um campo “musical-popular”. Alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação deste processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933)”. NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 18 e 19.

¹⁶ Ver MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, ano 1, v. 2, Campinas, jan.-jun. 2013, p. 53.

¹⁷ Cf. SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, a partir de matéria no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1912. O Museu Villa-Lobos incorporou essas composições esquecidas, cujas partituras estão desaparecidas, no catálogo de obras do compositor. Ver MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

Essa musicalidade aparece nas “Danças características africanas” presentes no repertório da Semana de Arte Moderna de 1922, como será tratado a seguir.

A especificidade da trajetória de vida de Villa-Lobos e de sua inserção no universo cultural carioca em relação à modernização da capital brasileira se manifestou em meio a negociações e simbioses sonoras realizadas no contexto da *Belle Époque* e aos debates estéticos suscitados por historicidades entre o local e o global. Como frisa Quintero-Rivera, ao se referir a São Paulo e Havana das décadas de 1920 e 1930, esses universos culturais revelavam a efervescência de discussões, polêmicas, tramas estéticas e políticas com suas contradições, sinuosidades e representações sobre o nacional. A produção artística se expressava na busca de novas linguagens e redescobertas de tradições locais que marcaram uma ruptura com o “eurocentrismo acadêmico” da *Belle Époque* e promoveu a elaboração de novos paradigmas estéticos que “engendraram representações mais inclusivas do nacional”.¹⁸

Naquele mesmo ano de 1912, Villa-Lobos empreendera uma viagem de pelo menos sete meses a Belém e Manaus. O repertório apresentado pelo compositor nessas cidades se restringia ao estilo romântico do século XIX. Porém, as suas experiências na região amazônica não podem ser reduzidas a isso. Suas invenções musicais posteriores associadas à floresta amazônica exprimem referências musicais locais representadas, por exemplo, pelo uso de instrumentos típicos e de temáticas relacionadas às vivências pessoais naquele contexto.¹⁹ Musicalidades que procuram representar a paisagem sonora amazônica vinculada à flora e fauna brasileiras, e/ou aludindo à cultura dos povos indígenas, aparecem em algumas de suas obras que integraram o repertório da Semana de 1922, como o “Quarteto simbólico”, sobre o qual falaremos mais adiante.

Ainda em 1912, Villa-Lobos deu os primeiros passos como compositor do gênero operístico. Nesse ano, ele passou a compor sua ópera “Izaht”. É importante salientar que Villa-Lobos já havia esboçado duas óperas, intituladas “Aglaia” e “Elisa”. “Izaht”, obra em quatro atos, foi resultado da reelaboração dos materiais das outras duas.

*O libreto de Fernando Azevedo Júnior e do próprio Villa-Lobos, que assinou Epaminondas Villalba Filho (uma referência a seu pai, que assinou livros como Epaminondas Villalba), narra a história de Izaht, uma bailarina de cabaré que vive nas cercanias de Paris, no século XIX. Orquestrada em 1914, a primeira apresentação pública de um trecho da obra aconteceu em agosto de 1918, em concerto promovido pelo próprio compositor no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O prelúdio e o quarto ato foram apresentados sob o título de Eniht-Izaht. Em 1921, com o apoio do presidente da República, Epitácio Pessoa, Villa-Lobos consegue organizar uma segunda apresentação com trechos da obra, dessa vez o prelúdio e o terceiro e quarto atos.*²⁰

¹⁸ QUINTERO-RIVERA, Mareia. La crítica como mediación cultural: Mário de Andrade y Alejo Carpentier en diálogo con los compositores contemporáneos. *Em Pauta*, v. 19, n. 32/33, Porto Alegre, 2008, p. 23.

¹⁹ Sobre isso, ver ARCANJO, Loque. Villa-Lobos e sua “viagem maravilhosa” à Amazônia: uma cartografia sonora do Brasil. *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo, ECA/USP, 2021, v. 1.

²⁰ FRESCA, Camila e TONI, Flavia Camargo. Algumas considerações sobre a ópera “Zoé” de Villa-Lobos a partir da análise de seus manuscritos. *Anais do VII Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, ECA/USP, 2022, v. 1, p. 127. Disponível em <<https://sites.google.com/usp/br/simposiovilla-lobos/anais-svl>>. Acesso em 3 dez. 2022.

Entre 1899 e 1912, Villa-Lobos esteve, no mínimo, dividido entre os campos popular e erudito. Guérios ainda menciona que o então jovem estudante de música não pôde prosseguir com os estudos no Instituto Nacional de Música (INM), que frequentou apenas em 1904.²¹ Assim, a “intensidade e qualidade” da convivência de Villa-Lobos com músicos eruditos nesse período parece ter sido sensivelmente menor do que sua interação com os músicos populares, embora a narrativa de Guérios sugira o contrário. A carreira de Villa-Lobos se orientou exclusivamente para a composição dentro da estética erudita somente em 1913, aos 26 anos, após seu casamento com Lucília Guimarães, uma pianista, compositora e professora formada pelo INM.

Não é possível reduzir a importância ou menosprezar a “qualidade” da convivência de Villa-Lobos com os chorões. Muitos desses músicos populares sabiam ler partituras e tocavam com destreza outros repertórios além do estilo popular, integrando as orquestras que atuavam em cinemas e cafés. É o caso do flautista Agenor Bens, por exemplo, chorão que tocou com Villa-Lobos e Lucília no primeiro recital que o compositor logrou realizar apenas com suas obras, em Friburgo, na região serrana do estado do Rio de Janeiro, em 1915.²² Por sinal, os instrumentistas de sopro, em geral, especialmente os dedicados aos metais, participavam com naturalidade dessa transição entre esses ambientes, gerando redes de sociabilidade. O regente e compositor Anacleto de Medeiros, diretor da Banda do Corpo de Bombeiros, foi outro desses músicos com trânsito entre os universos popular e erudito.²³

A subavaliação desse momento da vida de Villa-Lobos despreza a distância social e econômica entre ele e os demais integrantes do movimento modernista. Anita Malfatti foi estudar em Berlim e Nova Iorque com recursos da família²⁴; Tarsila do Amaral, filha de fazendeiros proprietários de terras na região de Itu (SP), foi morar e abrir um estúdio na capital paulista e viajou a Paris em 1920 para estudar, com recursos próprios²⁵; Oswald de Andrade era filho de portugueses radicados em São Paulo, de classe alta. Também foram membros da elite econômica nomes como Ronald de Carvalho, Victor Brechere, Di Cavalcanti, Graça Aranha e Menotti del Picchia; Mário de Andrade, por sua vez, nasceu em uma família de classe média e teve uma existência um pouco mais modesta que os demais, porém bem mais confortável que a de Villa-Lobos.²⁶

Portanto, a trajetória inicial de Villa-Lobos não se resume simplesmente em “demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista”, como propõe

²¹ A mudança de direção do INM, sob a gestão do compositor Henrique Oswald, encerrou o curso noturno, horário que o compositor poderia comparecer às aulas. Cf. GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos, o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 165.

²² Cf. SALLES, Paulo de Tarso. Estreias e intérpretes dos quartetos de cordas de Villa-Lobos: algumas anotações complementares. *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo, ECA/USP, 2021, v. 1. Disponível em <<https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos/anais-svl/anais-vi-svl-2021>>. Acesso em 20 nov. 2022.

²³ Até mesmo no território da ópera houve interação entre Villa-Lobos e músicos populares, como na apresentação do Prelúdio, 3º e 4º atos de “Izalt” em 11 jun. 1921 no Municipal do Rio, com Vicente Celestino no papel do Conde Makian. Cf. MUSEU VILLA-LOBOS, op. cit., p. 156 e 157.

²⁴ Anita Malfatti foi financiada por seu padrinho Jorge Krug. Cf. BATISTA, Marta R. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006.

²⁵ Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4.ª ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010.

²⁶ Mário de Andrade mantinha conexões com os círculos mais abastados, a quem chamava de “os donos da vida”. Cf. JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 12.

Guérios, mas principalmente em garantir os meios de subsistência para si e sua família – considerando sua mãe e irmãos, bem como o começo de sua vida conjugal com Lucília Guimarães. Tocar em restaurantes, casas de chá e em cinemas era uma atividade profissional mal remunerada com que constituía sua renda, complementada com o trabalho de sua esposa. O relato de Lucília é bastante revelador:

A 12 de novembro nos casamos. Continuei lecionando, e o Villa tocando, de dia, na Confeitaria Colombo, e, à noite, no “Assírio”, restaurante localizado no Teatro Municipal.

Ficamos morando com minha família, já então em uma casa da Rua Fonseca Teles nº 7, em S. Cristovão.

Apesar das dificuldades que atravessávamos, o Villa (assim o chamava) começou a compor suas primeiras obras, com afinco e, como não tocasse piano ainda, era eu quem fazia as primeiras execuções, parciais.²⁷

Villa-Lobos e Tarsila do Amaral

Quando Guérios cita Tarsila (em carta de 1923), que diz se sentir “cada vez mais brasileira” e agradece “por ter passado na fazenda a minha infância toda”²⁸, certamente está selecionando um ponto de convergência com Villa-Lobos, que naquele momento era amigo próximo da pintora, frequentava seu estúdio em Paris e dedicara a ela e a Oswald o magnífico “Choros n. 3”. Mas considerar que a experiência de ambos com a cultura popular seja equivalente é um equívoco enorme, não devido a uma hierarquia quantitativa, e sim pelas diferenciações qualitativas que foram obliteradas por Guérios.

Não há como equiparar a formação artística de uma filha de fazendeiros, nos tempos áureos do café no estado de São Paulo, com a de um filho de uma viúva que lavava panos de prato para uma confeitaria no centro do Rio de Janeiro.²⁹ Isso não diz respeito à qualidade, representatividade ou relevância da produção desses artistas, mas é um elemento que diferencia suas trajetórias e possibilita compreender melhor o significado da adoção de uma estética nacionalista quando ambos compartilhavam a atmosfera da vanguarda parisiense.

Para Tarsila, foi uma revelação do potencial criativo que ela pôde entrever em suas reminiscências como observadora com interações pontuais com a vida rural e as pessoas que viviam nesse ambiente; para Villa-Lobos, isso tornava possível escancarar sua própria formação musical, as técnicas que aprendeu nas rodas de choro, o retorno ao violão, instrumento que precisou deixar de lado quando optou pela carreira de compositor erudito. Se ambos

²⁷ GUIMARÃES, Lucília *apud* GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Moderna, 1972, p. 224. Pode-se inferir que o fato de Villa-Lobos não possuir, então, habilidades com o piano, mas, por outro lado, haver tomado contato com as rodas de choro e com os instrumentos próprios a este universo musical, vai ao encontro das críticas de Mário de Andrade ao cenário musical paulista, caracterizado por um repertório menos versátil que aquele no qual Villa-Lobos se formou musicalmente. Ver ANDRADE, Mário de. *Pianolatria*. *Revista Klaxon*, n. 1, São Paulo, 1922.

²⁸ AMARAL, Tarsila do *apud* GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense*, *op. cit.*, p. 96.

²⁹ A oposição entre Tarsila e Villa-Lobos não pretende entrar pela questão de gênero; tão somente reproduz a aproximação feita por Guérios; todavia, os resultados não seriam muito diversos se ao invés de Tarsila fosse tomado como exemplo qualquer outro integrante do movimento modernista.



vivenciaram a experiência de se sentirem “periféricos”, as vias que levam a essa conclusão são bem distintas: o “desrecalque localista”³⁰ para Tarsila tem o sabor de reminiscência estética; para Villa-Lobos, representava a possibilidade de abandonar o disfarce bem-comportado das convenções formais e assumir suas origens musicais; além disso, ele experimentou o tratamento dado à “periferia” ainda em seu próprio país, ao ver-se diante da contingência de esconder aquilo que era justamente o que o meio artístico parisiense buscava: a expressão de uma cultura “nova”, de uma musicalidade não acomodada às convenções clássicas.

Em uma publicação de 1939, Tarsila fala sobre as cores vistas nas festas populares que presenciou no interior paulista, durante sua infância na fazenda: “Ensinarão-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante [...]. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna”.³¹

Compare-se com uma recordação de Villa-Lobos, em entrevista de 1954, sobre um episódio de sua juventude: “Sabe o que aconteceu uma vez? Estávamos tocando nas proximidades da casa de um juiz. Veio a polícia e pediu para que nós a seguissemos. Mas na esquina, o policial convidou-nos a ir tocar em outro bairro que ele pagaria tudo. [...] Esses policiais [...] que nós chamávamos de ‘secretas’, foram nossos perus por muito tempo. Aliás, a polícia sempre nos prendia como capoeiras!”³²

Ao propor a perspectiva teórica e metodológica de sua análise das “práticas e relações estabelecidas entre os diferentes atores sociais” com os quais Villa-Lobos manteve contato em Paris, Guérios diz:

*Não traçaremos, contudo, um “contexto” global no qual os personagens estariam “imersos”. Tal abordagem empobreceria as possibilidades analíticas, visto que, como afirma Bensa (1998:46), “o contexto é imanente às práticas, e faz parte delas”. Enfocaremos, sim, as práticas e as relações estabelecidas entre os diferentes atores sociais envolvidos, determinando através da pesquisa empírica suas propriedades sociais, suas aspirações e o momento que viviam em suas trajetórias de vida.*³³

Considerando “os diferentes atores sociais envolvidos”, os pontos de vista de Tarsila e de Villa-Lobos não poderiam ser mais diversos. Apesar de a interação de ambos com a cultura popular ter sido vívida e duradoura, em Tarsila havia a mediação do distanciamento social; essa separação não houve para Villa-Lobos devido a sua realidade socioeconômica, na qual a intervenção policial como agente regulador da segregação é naturalizada. Essa convivência o levou a produzir obras com caráter popular, às quais ele se viu constrangido a renunciar, aprendendo novas técnicas para ser aceito por um outro

³⁰ Expressão cunhada por Antonio Candido no ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. Ver CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

³¹ AMARAL, Tarsila do *apud* AMARAL, Aracy A., *op. cit.*, p. 150.

³² VILLA-LOBOS, Heitor. Graças a Deus já fui muito vaiado. *Manchete*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1954, p. 47 e 48 (entrevista).

³³ GUÉRIOS, Paulo Renato. Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 82.

círculo, dedicado à música erudita.³⁴ A consequência, nas duas trajetórias, é semelhante: a representação de uma sensibilidade nacional na obra pictórica de Tarsila e nos sons estilizados na obra musical de Villa-Lobos³⁵, fluindo sem restrições após a aceitação dessa poética brasileira pela crítica francesa.

A música de Villa-Lobos na Semana de 22

Outro argumento utilizado por Guérios é o de que a produção musical de Villa-Lobos, antes de ir a Paris, só faz alusões pontuais à música popular. Isso parece ser válido, considerando as obras programadas durante a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922. Um estudo relevante e de grande repercussão escrito por José Miguel Wisnik observa que as obras apresentadas nesse evento são pouco representativas do estilo nacional do compositor³⁶; adverte também que nada foi composto especialmente para aquele acontecimento. De fato, o repertório então selecionado praticamente repete um concerto do compositor em 1921 no Rio de Janeiro, ao qual compareceram Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que, naquela ocasião, conheceram e aprovaram o trabalho de Villa-Lobos, sacramentando o convite para ele ir a São Paulo a fim de participar da Semana de 22.

Embora seja aceitável dizer que as obras villa-lobianas na Semana pouco tinham de “nacional”, não se trata de algo conclusivo do ponto de vista analítico-musical. Algumas delas, como certas canções sobre poemas de Ronald de Carvalho no idioma francês, são obviamente associadas com canções de Debussy a partir de poemas de Paul Verlaine; determinadas críticas vão além da constatação dessa influência para apontar supostas imperfeições em relação a esse modelo, sem admitir que tais “desvios” ou “erros” possam ser justamente uma ação deliberada do compositor para afirmar seu estilo.

Os três concertos ocorridos durante a Semana ofereceram uma amostragem bem variada da produção de Villa-Lobos para formações camerísticas: os trios para piano e cordas e as sonatas para violino ou violoncelo, com acompanhamento de piano, bem como o “Quarteto de cordas nº 3” (1916), ilustram a aproximação com o método cíclico definido no *Cours de composition musicale* de Vincent d’Indy (1909), livro que Villa-Lobos estudava desde 1914. Levando isso em conta, ficaria a impressão de que Villa-Lobos, afinal, não estava muito distante do pensamento acadêmico e buscava o domínio das formas clássicas. Contudo, um exame mais minucioso dessas composições pode trazer revelações surpreendentes.³⁷

³⁴ Poderíamos fantasiar e acrescentar que Villa-Lobos viveu na própria pele a experiência da “antropofagia” proposta por Tarsila e Oswald nos anos 1920, “devorando” rapidamente a música europeia para sobreviver na “selva erudita” brasileira.

³⁵ Cabe ressaltar que a estilização é um aspecto da maior importância em Villa-Lobos, que, na verdade, não pretendia ser popular, embora se apropriasse de elementos populares e muitas vezes os cristalizasse em figurações simbólicas de nacionalidade musical.

³⁶ Wisnik anota: “segundo a ótica do nacionalismo modernista posterior, há pouco particularismo nas suas manifestações – apenas alguns impulsos característicos, mesmo assim recobertos e desfigurados pela técnica utilizada”. WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 141.

³⁷ Villa-Lobos emprega, no “Quarteto de Cordas nº 3”, redes pentatônicas com base em uma estratégia bastante pessoal, criando um sistema de modulações em torno da coleção pentatônica. Ver SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018. Em que pese boa parte da crítica destacar o pentatonismo como referência à música de Debussy, a escala pentatônica é encontrada

As “Danças características africanas”

Além das canções “francesas” e das peças cíclicas, a programação trouxe canções em português, algumas peças características para piano solo e música de câmara em formações mais inusitadas e sem forma preestabelecida. Nessa porção do repertório, é mais fácil identificar sinais do estilo que Villa-Lobos iria desenvolver nos anos seguintes. E certos problemas da crítica musical ficam mais nítidos. Wisnik, por exemplo, avalia as “Danças características africanas” tomando como referência a versão para piano solo – mas a obra foi apresentada na Semana de 1922 com um octeto instrumental que inclui flauta, clarinete, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.³⁸ A escolha metodológica de Wisnik é perfeitamente compreensível, pois não havia outra opção quando ele escreveu e publicou o seu livro. O primeiro registro gravado das “Danças” com o octeto só foi lançado em 2021.³⁹ Assim, a partitura para piano solo é uma aproximação válida para analisar alguns aspectos da obra, mas insuficiente para a compreensão de todo seu potencial.

Condicionado pela uniformidade timbrística do piano, Wisnik pondera que “as próprias alusões folclóricas são dúbias”, considerando que o título mudou de danças “africanas” para “indígenas”⁴⁰; em sua opinião, a rítmica sincopada ainda “recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês”.⁴¹ E ele prossegue sua descrição: “ao quadro de uma rítmica maciçamente reiterativa, altamente periódica e, portanto, marcada pela regularidade, insere-se uma harmonia que foge à tonalidade pelas alterações modais, pelo caráter não resolutivo dos acordes, pelo uso, em alguns pontos, da escala de tons inteiros [...]. A harmonia procede por suspensão e ruptura de expectativa, [...] a sequência rítmica reveste-se de alta previsibilidade”.⁴²

As “Danças características africanas” contêm muitos elementos que remetem ao maxixe, sobretudo na versão para oito instrumentos que foi apresentada na Semana de Arte Moderna; a versão original para piano perde a riqueza de colorido que lembra as orquestras que animavam as antessalas dos cinemas nas quais Villa-Lobos tantas vezes atuou como violoncelista. As reinterpretações apontadas por Wisnik são valorizadas, saltando de um instrumento a outro. O primeiro movimento, “Farrapos”, uma espécie de “maxixe modernista” em três partes, permite até especular se não reaproveita algo dos maxixes já mencionados, tocados no carnaval de 1912.

em diversas culturas no mundo, dos indígenas brasileiros aos gaitistas escoceses, dos guitarristas de *blues* ao teatro Nô japonês, das zampinhas andinas aos cantares aborígenes da Austrália. O uso de ostinatos no movimento final do quarteto de Villa-Lobos reforça a ideia de uma representação estilizada de dança indígena. As demais peças em forma sonata trazem elementos que mostram a apropriação que o compositor fez dela dentro de seu estilo.

³⁸ A versão para octeto das “Danças características africanas” foi apresentada por Villa-Lobos em Paris em 11 abr. 1924.

³⁹ Ouvir o CD *Toda semana: música e literatura na Semana de Arte Moderna*. Produção e idealização de Flávia Toni, Camila Fresca e Claudia Toni. Direção musical de Claudio Cruz. Sesc, 2021.

⁴⁰ Os índios karypunas (ou karipunas) do Amapá uniram-se à população negra que conseguiu escapar do cativeiro ou foi alforriada, o que justifica o título “africana” dado por Villa-Lobos. Ver *site* do ISA. Disponível em <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/karipuna-do-amapa/379>>. Acesso em 22 out. 2022. A dubiedade de Villa-Lobos, nesse caso, expressa justamente uma característica dessa etnia.

⁴¹ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 146.

⁴² *Idem*.

O segundo movimento é “Kankukus”, igualmente com três partes, no formato ABACA, no qual a seção A assume a característica de uma polca (como no terceiro movimento do “Quarteto simbólico” ou no segundo movimento do “Quarteto de Cordas nº 1”). As fermatas dessa seção inicial, interrompendo alguns gestos melódicos ascendentes que levam a acordes de quinta aumentada, a um só tempo remetem tanto ao “Choros nº 1”, do próprio compositor, quanto à valsa para piano “La plus que lente” (1910), de Debussy, peça que costuma ser criticada por seu caráter “popularesco”.

No movimento final, “Kankikis”, vemos um enérgico tema principal com elementos que mesclam marcações indígenas (quartas paralelas, notas repetidas, articulação em *staccato*) com a acentuação sincopada afro-brasileira, cuja sonoridade “selvagem” não tem absolutamente nada a ver com o “impressionismo francês”.

Ao citar as “Danças características africanas” (1914/1915), Guérios afirma que “a ‘modernidade’ de Villa-Lobos – uma ‘modernidade’ debussysta – fez com que ele fosse o único compositor convidado para apresentar suas obras na Semana de Arte Moderna de São Paulo”.⁴³ Porém, as três “Danças características africanas” deveriam ser apreciadas sem o filtro francês atrelado a Villa-Lobos. No âmbito da Semana de 22, a obra é uma inegável contribuição para a construção de uma “sonoridade nacional”. Sua “rítmica maciçamente reiterativa”⁴⁴ não destoa das produções de Les Six⁴⁵, daí que sua “negra beleza” foi apreciada pela crítica parisiense.⁴⁶

Elementos nacionais no “Quarteto Simbólico”

O “Quarteto simbólico” (1921), também conhecido como “Quatuor”, cujo subtítulo é “Impressões da vida mundana”, é obra ainda mais subavaliada. Sua formação instrumental, com flauta, sax, harpa (ou piano)⁴⁷, mais celesta e coro feminino, remete diretamente a algumas obras significativas do impressionismo francês, como os “Nocturnes” (com coro feminino e orquestra, de 1892-1899) e a “Sonata para flauta, viola e harpa” (1915), ambas de Debussy.

A despeito disso, os termos de comparação entre Debussy e o “Quarteto simbólico” de Villa-Lobos se concentram na superfície das composições: a óbvia semelhança na instrumentação – a combinação harpa/celesta foi muito valorizada na primeira metade do século XX, tanto no repertório camerístico como no sinfônico⁴⁸; o uso do coro feminino entoando vogais é uma sonorida-

⁴³ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁵ Entre os jovens compositores franceses da época, surgiu o movimento do “Grupo dos Seis”, reunindo Darius Milhaud (que morou no Rio de Janeiro entre 1917 e 1918), Germaine Tailleferre, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey e Arthur Honegger, cujo referencial estético era a música de Eric Satie, além da poesia e ideias de Jean Cocteau.

⁴⁶ Luiz Guimarães reproduz crítica do *Monde Musical* de 1 abr. 1924: “peças violentamente coloridas como o *Ottetto* de M. Villa-Lobos, cujas três partes com os sugestivos títulos Farrapos, Kankukus e Kankikis são, se ousar dizer, da mais negra beleza”. GUIMARÃES, Luiz, *op. cit.*, p. 100 (tradução do autor).

⁴⁷ Na apresentação na Semana de 22, foi utilizado o piano, em vez da harpa. Coube a Frutuoso Vianna tocar essa parte e a Ernani Braga, a da celesta. Cf. TONI, Flávia e FRESCA, Camila. “Três festas de arte”, ou a semana que sacudiu São Paulo. In: *Toda semana*, *op. cit.*, p. 40 (libreto do CD).

⁴⁸ A combinação de harpa e celesta pode ser encontrada ainda em obras sinfônicas dos anos 1950, como em “Formel” (1951) de Stockhausen, ou em “Pli Selon Pli” (1957-1962) de Boulez.



de bastante evocativa – que no caso de Debussy serviu para representar sereias, mas que no quarteto de Villa-Lobos ganha outras proposições menos definidas. A diferenciação entre essas poéticas está na estrutura, sobretudo nas figurações rítmicas e melódicas, no gestual e no fraseado.

Mário de Andrade estudou “fórmulas melódicas brasileiras” no *Ensaio sobre música brasileira*.⁴⁹ No capítulo dedicado ao ritmo, ele desenvolve a questão da síncopa, um dos aspectos definidores da música brasileira que resulta do conflito entre a métrica musical portuguesa e a prosódia musical indígena e africana. Mais recentemente, Carlos Sandroni defende que a noção de síncopa parte de um princípio eurocêntrico segundo o qual a métrica europeia é vista como “normal” e os elementos provenientes de outras culturas seriam “deformações” ou “irregularidades”.⁵⁰ Grosso modo, isso ajuda a entender por que o uso de ritmos afro-brasileiros ou inspirados na música indígena eram malvistas em um ambiente inspirado exclusivamente na tradição europeia, como os conservatórios e orquestras brasileiras.

É compreensível que os elementos nacionalistas estejam em segundo plano nas obras que Villa-Lobos escreveu para as salas de concerto entre 1911 e 1921. Atuante como músico popular (pelo menos até 1912), tocando violão nas rodas de choro e serestas, regendo maxixes diante de bandas de carnaval, a aceitação de sua música nos redutos “clássicos” demandava a supressão de elementos populares. Era preciso demonstrar “erudição” e dialogar com a tradição musical europeia. Sua estratégia foi a assimilação da sonata cíclica de d’Indy, da harmonia modernista de Franck e Debussy e a utilização de timbres mais suaves e evanescentes da chamada “música impressionista”. Com isso, o compositor ainda desafiava o cânone musical romântico predominante no Rio, dividido entre o lirismo da ópera italiana e o sinfonismo germânico. Essa atualização estética, por meio da moderna música francesa, seria a porta de entrada para outra “revolução” de caráter cultural que iria trazer para o plano de frente a valorização da música popular feita no Brasil.

Nesse sentido, o “Quarteto simbólico” é sutil, com características francesas na superfície sonora (especialmente pela combinação dos timbres), mas adotando uma estrutura formal livre, rapsódica, na qual os temas vão se encadeando sem um esquema predeterminado – ocasionalmente, com elementos primitivistas claramente inspirados em ritmos ameríndios e afro-brasileiros e na paisagem sonora das florestas. Villa-Lobos retomou esse procedimento formal em uma de suas obras mais importantes, composta em 1923 e estreada em Paris: o *Noneto*.

No “Quarteto simbólico”, sob a superfície sonora quase “penumbrista”⁵¹ resultante da combinação de harpa e celesta, deparamo-nos com vários exemplos de melodia primitivista, alguns com muita semelhança com o estilo indígena mais ostensivo que Villa-Lobos apresentou nos “Choros” ou no

⁴⁹ Ver ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira* [1928]. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

⁵⁰ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/Editora UFRJ, 2001.

⁵¹ O chamado “penumbrismo” literário no Brasil é associado a Ribeiro Couto, referindo-se a um gênero posicionado entre o simbolismo e o modernismo. Esse poeta discorre sobre a origem dessa tendência estética em carta a Rodrigo Octavio Filho, reproduzida no acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em <<https://correio.ims.com.br/carta/o-que-e-o-penumbrismo/>>. Acesso em 24 set. 2022.

“Noneto”. O caso mais curioso – e estereotipado – é o canto com percussão labial empregada no terceiro movimento.⁵² Embora a partitura não tenha nenhuma alusão explícita ao indígena, o efeito é bastante associado com a representação pejorativa consagrada pelo cinema estadunidense, frequentemente reproduzida no carnaval brasileiro ou em certas comemorações (muito) equivocadas do Dia do Índio.

Os três movimentos do “Quarteto simbólico”, “Allegro con moto”, “Andantino” e “Allegro deciso”, estão descritos no quadro abaixo, que contém algumas passagens marcantes e seus possíveis significados interpretativos.⁵³

Descrição	Localização
<p>No início do “Allegro con moto” são apresentados dois temas que se assemelham ao estilo “francês” de Debussy, impressão reforçada pelo timbre dos instrumentos, especialmente a melodia a cargo da flauta e o acompanhamento com harpa e celesta (temas 1 e 2); uma rápida escala ascendente abre espaço para um tema mais “brejeiro” de caráter sincopado (tema 3), com jeito de música brasileira.</p> <p>A atmosfera volta a ficar mais intimista, mas um novo tema parece evocar a típica modinha carioca (tema 4), com as síncopas na flauta e melodia no sax.</p> <p>O tema principal é reapresentado, com algumas transformações. Um novo tema surge à flauta, com acompanhamento da harpa. Sua estrutura melódica lembra certos cantos rituais afro-brasileiros, comuns no culto de Xangô. Após um complexo solo de harpa, a flauta repete a melodia de caráter ritual.</p> <p>Na <i>coda</i>, as intervenções entrecortadas de flauta e sax, com acentos bruscos, evocam o primitivismo que pode ser associado à música indígena ou afro-brasileira. O encerramento é feito com nova melodia com elementos do tema de Xangô e cantos indígenas.</p>	<p>1º movimento: Tema 1 (“francês”): de 0’30 a 2’00.</p> <p>Tema 2 (“serenata”): de 2’18 a 3’09.</p> <p>Tema 3 (“brasileiro”): de 3’10 a 3’30.</p> <p>Tema 4 (“modinha”): de 3’45 a 4’13.</p> <p>Tema de Xangô: de 6’09 a 6’47.</p> <p>Tema “primitivista”: de 8’52 a 9’04. Antecipa a paisagem sonora de floresta em <i>Uirapuru</i> e <i>Amazonas</i>.</p>
<p>O início do “Andantino” retoma o tema principal do primeiro movimento, de acordo com a estratégia cíclica proposta por D’Indy. Mas o ostinato inicial, com acordes repetidos por celesta e harpa e pela nota Si, apoiada reiteradamente pela flauta, já se parecem com as paisagens sonoras que Villa-Lobos utiliza para evocar a selva brasileira (por exemplo, em <i>Amazonas</i> e <i>Uirapuru</i>).</p>	<p>2º movimento: tema cíclico (sax) e ostinato (até 1’00).</p>

⁵² A passagem pode ser ouvida na gravação do “Quarteto simbólico” conduzido pelo maestro Claudio Cruz no CD *Toda semana*, *op. cit.*, entre 2’00 e 2’30.

⁵³ As gravações podem ser ouvidas no endereço <<https://sesc.digital/colecao/todasemana>>. Acesso em 22 set. 2022. Os comentários e indicações de tempo feitos neste quadro remetem a esse registro.

<p>A entrada do coro feminino, repetindo o tema cíclico, afeta o ostinato, que se torna um pouco mais variado, concluindo em um <i>glissando</i> (efeito bastante explorado na escrita para coro no <i>Noneto</i>). Outro aspecto importante é a evocação do timbre de um dos <i>Nocturnes</i> para orquestra de Debussy, no qual o coro feminino representa o canto das sereias.</p> <p>Após um dueto sinuoso entre flauta e sax, ouve-se uma variação do tema de Xangô, reforçando o caráter cíclico da obra; até mesmo o coro reforça a melodia, com valores mais longos e solo de uma das sopranos.</p> <p>O coro, em seguida, realiza um efeito fantasmagórico, com um glissando que sobe e desce, após três acordes atacados por celesta e harpa.</p> <p>O sax entoa uma melodia usando apenas quatro notas da escala pentatônica, um pouco à maneira indígena. O coro responde, com uma versão mais densa, evocando o pentatonismo de Debussy.</p> <p>Segue-se um complexo solo da flauta, sobre o qual o coro entoa uma melodia mais lenta em contraponto.</p> <p>O coro retoma o tema cíclico principal, com acompanhamento da harpa (valendo-se do recurso de sons harmônicos); a cadência é marcada por outro glissando nas vozes.</p> <p>Melodia de caráter brejeiro na flauta. Conclusão com melodia na região grave da harpa.</p>	<p>Tema cíclico (coro feminino), de 1'00 a 1'55.</p> <p>Duo flauta e sax (1'55 a 2'40). Variante do tema de Xangô (flauta), de 2'41 a 3'58.</p> <p>Glissando fantasmagórico, de 3'58 a 4'19.</p> <p>Melodia pentatônica no sax, de 4'19 a 4'45. Resposta do coro, até 5'10.</p> <p>Solo de flauta, com contraponto do coro, até 6'01.</p> <p>Tema cíclico no coro; cadência em glissando, até 7'01.</p> <p>Melodia sincopada na flauta, de 7'27 a 8'01.</p>
<p>O “Allegro deciso” abre com um ostinato à maneira de uma polca (harpa e celesta); sobre essa textura, a flauta toca uma melodia de caráter primitivista com notas repetidas em <i>staccato</i> e ritmo sincopado. A celesta e, depois, o sax, imitam a melodia em cânone.</p> <p>O ostinato permanece, mas o caráter muda com a figuração mais plana da flauta, entrecortada por glissandos da harpa; flauta e celesta repetem a melodia com uma variante em trêmulo, que passa para o segundo plano; o sax assume a melodia principal.</p> <p>A flauta retoma o tema cíclico principal, ouvido nos movimentos anteriores. O coro repete o tema, com um efeito interessante, com o qual as cantoras percute os lábios, à moda do canto “indígena” estereotipado pelo cinema hollywoodiano. A cadência, mais uma vez, é feita com glissando vocal. Segue-se um solo de harpa, à maneira de uma <i>cadenza</i>.</p> <p>Repetição modificada da polca inicial, com a melodia iniciando na celesta, passando para a harpa; o sax faz acentuações apoiadas, quase percussivas, que desencadeiam um contraponto ágil na flauta (lembrando</p>	<p>3º movimento: melodia sincopada na flauta, até 0'30.</p> <p>Melodia mais plana: flauta e sax (até 1'12).</p> <p>Tema cíclico principal na flauta (até 2'04). Repetição do tema pelo coro, com percussão labial (até 2'29).</p> <p>Solo de harpa (até 2'55).</p>

<p>mais uma vez certas passagens do <i>Noneto</i>). A flauta retoma a melodia da polca, encerrando com uma nota sustentada.</p> <p>O sax toca uma melodia mais plana, repetida e desenvolvida pela flauta, concluindo com um glissando mais agressivo da harpa.</p> <p>Na coda, a flauta entoia enfaticamente o tema da polca em versão resumida, seguida por glissandos descendentes da harpa, que se sucedem vertiginosamente até o acorde dissonante com coro e instrumentos.</p>	<p>Repetição da “polca”, com melodia começando na celesta, passando por harpa e flauta (até 3’36).</p> <p>Melodia com notas longas de sax, passando para a flauta (até 4’02).</p> <p>Coda: tema da polca, glissandos da harpa e acorde com coro e instrumentos.</p>
--	---

As sonoridades das “Danças características africanas” e do “Quarteto simbólico” expressam uma “interação semiótica” por intermédio da qual ocorrem “várias formas de recuperação do passado como intenção de construção de um diálogo”. Esse passado pode ser recuperado, “como poética-política ou estratégia artística face a um projeto construtivo do presente”. E, assim, como “imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica”.⁵⁴

A reverberação das paisagens sonoras que irão aparecer em obras como “Choros 6, 8, 9, 10”, “Amazonas” e “Uirapuru” já estava, de modo embrionário, presente no “Quarteto simbólico”. Essa obra configura operações poéticas que apontam para diversos mecanismos de traduções entre linguagens sonoras e imagéticas, tais como “a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens”.⁵⁵ A modinha e a serenata compartilhadas com Catulo da Paixão Cearense no referido sarau apresentado em parceria com Villa-Lobos em 1910, como demonstrado anteriormente, seriam incorporadas ao “Quarteto simbólico” em sincronia com os temas franceses e cíclicos, operando como bricolagens e apropriações musicais, evidenciando como, na produção de Villa-Lobos, “o passado pode ser incorporado como estilização”.⁵⁶

Com relação às “Danças características africanas”, o maxixe e os seus elementos “sincopados” podem ser associados às reminiscências das suas atuações nas bandas carnavalescas e das polcas amaxixadas presentes, por exemplo, no “Choro n. 1” para violão (1920). Em conformidade com um modelo determinado, próprio ao momento no qual Villa-Lobos buscava se reafirmar como compositor que sabia manejar a musicalidade europeia, ele trazia consigo a complexidade dos universos musicais populares nos quais transitou ao longo de sua trajetória.

Reavaliação

⁵⁴ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 12.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 7.

O objetivo deste texto consistiu em discutir a tese de Guérios, que se alicerça em dois pontos que podem ser expressos, grosso modo, da seguinte maneira: a) a construção, por Villa-Lobos, de sua imagem como compositor brasileiro se deu, fundamentalmente, após sua primeira visita a Paris; b) antes dessa viagem, as eventuais obras nacionalistas do compositor não passaram de “projetos temporários”, pois seu principal propósito, até então, era provar – aos outros e a si mesmo – que era um artista.

É indiscutível que Villa-Lobos e os demais modernistas, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, entre outros, adotaram a cultura popular como inspiração para o modernismo brasileiro ao perceberem o interesse dos europeus por temas exóticos. Porém, Villa-Lobos vivenciou o desrespeito nacionalista de forma diferente da de seus pares modernistas; entre os 12 e 25 anos, ele conviveu com músicos populares, de quem foi aluno, colega e vizinho, partilhando experiências e estratégias de subsistência. Embora conservasse algo do verniz burguês remanescente da vida familiar sob a tutela de Raul Villa-Lobos, sua condição social foi abalada com a queda de *status* econômico após a morte do pai.

A aprendizagem musical de Villa-Lobos oscilou entre dois mundos: a cultura popular, nas ruas do Rio, e a tradição europeia, cultuada nos teatros cariocas. Uma carreira como compositor erudito só seria viável com a assimilação das convenções formais e o manejo de gêneros consagrados na Europa, como sinfonias, óperas e formações camerísticas clássicas. Depois do casamento com Lucília Guimarães em 1913, ele se afastou do violão e das rodas de choro, serenatas e bailes de carnaval. Mesmo assim, na música em estilo “europeu” que Villa-Lobos compôs entre 1912 e 1916 encontram-se indícios de cunho nacionalista, que está explícito nas “Danças características africanas”. Criações como “A prole do bebê nº 1” (1918), “O carnaval das crianças” (1919) e “Quarteto simbólico” (1921) ilustram a tendência de valorização da cultura popular, prestes a galgar o primeiro plano.

A tese de Paulo Guérios não é incorreta quando aponta que em Paris surgiram condições, não existentes no Brasil, para que Villa-Lobos passasse a se apresentar como um compositor inspirado pela cultura popular; seu principal problema é a sugestão de que isso foi apenas questão de oportunismo, desprezando o pertencimento dele àquela classe social e artística. O juízo de que Villa-Lobos, antes de ir a Paris, “buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista” apaga a trajetória de luta do jovem músico autodidata para sair da periferia artística no Rio de Janeiro. Sem “devorar” Debussy, Villa-Lobos jamais teria ido a Paris. Lá, finalmente, ele pôde “regurgitar” as técnicas que assimilou dos europeus e revelar o que aprendeu dos chorões.⁵⁷ Somente após obter a chancela da crítica parisiense, sua música começou a ser aceita pela crítica brasileira. Villa-Lobos foi um jovem pobre que conseguiu transformar suas supostas “deficiências” em sua maior virtude –

⁵⁷ Isso justifica a alusão feita no título ao filme *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, baseado nas histórias de Hans Staden, nas quais um aventureiro francês é devorado pelos Tupinambás após conviver com eles durante algum tempo na selva brasileira. Debussy não teve melhor sorte, diante de Villa-Lobos!

sob esse aspecto, sua trajetória é uma alegoria da vida de muitas pessoas periféricas.

Desse modo, outro objetivo deste artigo foi demonstrar que Villa-Lobos não se tornou um músico brasileiro em Paris. Sua formação musical, cristalizada nas rodas de choro, em meio aos maxixes modernos e ao carnaval carioca, e seu contato com os sons e as imagens da fauna e da flora brasileiras permitiram ao músico “deglutir” a música francesa de Debussy e D’Indy, referências centrais da música erudita ocidental no início do século XX.

Da mesma maneira que o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu Francês*, mobiliza o repertório literário construído por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928), Villa-Lobos, ao tentar se colocar como músico de concerto, mostrou, “contra todas as catequeses”⁵⁸, que a “civilização europeia” pode ser devorada musicalmente. Esse “outro”, devorado e misturado à cultura do antropófago, converte-se em algo original, não “retorna” apenas sob o signo do exotismo.

As sonoridades “brasileiras” produzidas por Villa-Lobos foram reforçadas no período posterior à sua viagem a Paris. Porém, o que emerge da sua paleta sonora após 1923 não é produto do processo de exotização, mas sim resultado da “deglutição” da música europeia realizada por ele ao tomar como referência suas experiências musicais no universo cultural brasileiro entre 1910 e 1920. Foram o desrecalque e a recuperação dessa musicalidade que possibilitaram a construção de sua poética contra “todos os importadores de consciência enlatada”.⁵⁹

Artigo recebido em 11 de dezembro de 2022. Aprovado em 23 de janeiro de 2023.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 49.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 51.

Interpretar, compreender, explicar: fundamentos de minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos



*Villa-Lobos, o maquinista do
trenzinho caipira.
Caricatura de Novaes, 2012,
fotografia (detalhe).*

Paulo Guérios

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pós-doutorando pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris). Autor, entre outros livros, de *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. gueriosp@gmail.com

Interpretar, compreender, explicar: fundamentos de minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos

Deuten, verstehen, erklären: foundations: of a previous research about Heitor Villa-Lobos

Paulo Guérios

RESUMO

A partir de um convite para comentar um artigo crítico acerca de minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos, retomo neste texto os fundamentos teórico-metodológicos e os principais argumentos defendidos em meus trabalhos acerca do compositor. Na primeira parte, comento algumas das leituras feitas a respeito de minha pesquisa no artigo em pauta, demonstrando como não é possível me reconhecer nelas. A seguir, estabeleço um contraste entre as hipóteses apresentadas pelos autores e aquelas que sustento. Para tanto, ressalto, a partir de citações de minha pesquisa, como ela constituiu-se como uma etnografia em arquivos, que buscou restituir, com base no exame cuidadoso das fontes primárias, as práticas dos agentes vinculados a diferentes redes sociais; e mostro como o objeto das interpretações em meu trabalho são essas práticas, tomadas como referências os sentidos a elas atribuídos pelos próprios agentes.

PALAVRAS-CHAVE: Heitor Villa-Lobos (1887-1959); etnografia em arquivos; Max Weber: sociologia compreensiva.

ABSTRACT

In this text, I present the theoretical and methodological foundations of my research about the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. The text was written after an invitation to comment on a critical article about this research, and it is structured in two parts. In the first one, I present some of my arguments about Villa-Lobos' trajectory, and I demonstrate how they are not recognizable in the readings made about them in the critical article in question. Next, I establish a contrast between my hypotheses, and those presented by the authors of the article. This discussion shows how my investigation, that was based on an archival ethnography, restored the practices of the agents linked to the different social networks Villa-Lobos was related to. Thus, a careful examination of primary sources allowed me to present an interpretation of these practices, following the assumptions of Weber's comprehensive sociology.

KEYWORDS: Heitor Villa-Lobos (1887-1959); archival ethnography; Max Weber: comprehensive sociology.



Minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos, da qual tratarei neste artigo, foi realizada ao longo do ano 2000, e defendida no início de 2001 como uma dissertação de mestrado em Antropologia junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, retornei a ela algumas vezes – no início, a partir de demandas de produção de artigos, de textos para programas de concertos e revistas, de apresentações em congressos, de conferências, de entrevistas na TV; mais tar-

de, em apresentações orais, no Brasil e em Paris, onde fiz parte de minha formação de doutorado em 2004.

No doutorado, optei por buscar outros campos de estudo. Meu interesse por trajetórias de vida e pela relação que as pessoas estabelecem com seu passado, que surgiu como uma problemática geral subjacente a minha pesquisa de mestrado, combinado com minha intenção de realizar um trabalho de campo etnográfico não mais em arquivos, mas em uma comunidade, conduziu-me a outras leituras, e a outras especialidades dentro da Antropologia (primeiramente, o estudo de sociedades camponesas e de comunidades descendentes de imigrantes, e, mais recentemente, de redes de intelectuais). Não voltei, assim, a dedicar-me à pesquisa empírica acerca de Villa-Lobos, a despeito de contatos mais pontuais estabelecidos com outros pesquisadores sobre o assunto neste período (destaco aqui os encontros estimulantes com colegas como Leopoldo Waizbort e Manoel Corrêa do Lago).

Foi uma satisfação, assim, receber, no final de 2022, uma mensagem de Adalberto Paranhos, editor da *ArtCultura*, com um convite para “escrever um texto no qual me posicionaria sobre [...] um artigo, escrito a quatro mãos, por dois *experts* em Villa-Lobos”. Adalberto me avisava: “ao longo do texto, questionam-se algumas teses sustentadas por você”; em anexo, vinha o resumo do artigo, em que os autores afirmavam, “a partir de documentação obtida em jornais de época e dados oferecidos pelo próprio Guérios, [propomos] uma interpretação distinta desses dados”.

Ao longo do tempo, esta minha pesquisa, realizada há mais de 20 anos, foi recebida generosamente, e acabou por tornar-se uma referência importante no campo de estudos a que se dedicou. Quais razões poderiam explicar a vitalidade do texto? Os próprios Salles e Arcanjo (cujo artigo serviu de ponto de partida para esta revisita a minha pesquisa) indicam duas respostas a essa questão: a “relevante pesquisa documental” do texto, e a “desnaturalização do nacionalismo musical de Villa-Lobos”.¹ Minhas hipóteses a esse respeito são análogas às deles.

Assim, um dos motivos que poderia explicar os motivos de minha pesquisa ter sido considerada relevante pode dizer respeito às perguntas que elabora – e, especialmente, ao fato de que essas perguntas são elaboradas a partir de uma investigação empírica profunda das redes sociais em que Villa-Lobos se movia. A Antropologia Social que aprendi a praticar na época, em minha formação no mestrado do Museu Nacional², é um saber construído a partir dos fenômenos observados em campo, que busca colocar em primeiro plano as percepções e os sentidos atribuídos aos fatos sociais pelas próprias pessoas cuja trajetória é pesquisada.

¹ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque. Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 25, n. 46, Uberlândia, jan.-jun. 2023, p. 139 e 140.

² Para além da orientação estimulante e erudita de Luiz Fernando Dias Duarte, foi central, ao longo de minha formação no Museu Nacional, o contato com Lygia Sigaud e com outros pesquisadores ligados ao grupo liderado por Moacir Palmeira. Sobre esse grupo, ver, por exemplo, GARCIA JR., Afrânio. Fundamentos empíricos da razão antropológica: a criação do PPGAS e a seleção das espécies científicas. *Mana*, v. 15, n. 2, Rio de Janeiro, 2009, ROCHA, Maria Eduarda (org.). *Bourdieu à brasileira*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2022, e TRINDADE, Héliogio e Lygia Sigaud. In: TRINDADE, Héliogio. *Ciências Sociais no Brasil: diálogos com mestres e discípulos*. Brasília: Anpocs, 2012.

Por um lado, então, trata-se de elaborar os problemas de pesquisa a partir das indicações do trabalho de campo etnográfico – no meu caso, realizado em arquivos, pois parti da consideração do “arquivo como campo povoado por sujeitos, práticas e relações suscetíveis à análise e à experimentação antropológica”.³ Ao falar sobre *Coral gardens and their magic*, de Malinowski, Phyllis Kaberry mostrou como, nos escritos do antropólogo polonês, “nós somos conduzidos às situações de campo repetidamente, e, acompanhados do etnógrafo, examinamos e reunimos as evidências”.⁴ Malinowski, assim, convida o leitor a acompanhá-lo em seu esforço de integrar gradualmente uma enorme quantidade de observações de campo díspares e contraditórias, elaborando a partir delas questões de pesquisa específicas – acerca das sanções dos comportamentos tidos como inadequados, das lógicas empregadas na produção e na distribuição dos alimentos, ou das posições e hierarquias que surgiam ao longo das interações sociais nos locais em que ele pesquisava.⁵ É através da observação dos usos e das práticas, mostra Malinowski, que se torna possível compreender diferentes aspectos da vida das pessoas que (ou com quem) se pesquisa. Do mesmo modo, minhas questões de pesquisa foram propostas a partir dos materiais empíricos. Foram as fontes primárias que me informaram acerca do que era relevante para o próprio Villa-Lobos a cada momento de sua trajetória.

Por outro lado, meus textos enfocaram não apenas a “obra” de Villa-Lobos, mas, de modo indissociável, sua “vida”.⁶ A referência metodológica central para que meu trabalho fosse construído dessa forma foi o sociólogo Norbert Elias, que propôs que o estudioso deve restituir os processos de interação social que ocorrem nas “redes de interdependência” abordadas na pesquisa.⁷ Esta ideia é fundamental para a compreensão de meu estudo sobre Villa-Lobos: não escrevo partindo do pressuposto de que a “cultura”, a “nacionalidade”, ou quaisquer outros objetos substantivados pelo pesquisador expliquem os fenômenos observados em campo. A pesquisa, ao contrário, se constitui partir da restituição minuciosa das interações entre Villa-Lobos e as pessoas a que ele se ligava. Não se ocupa, assim, exclusivamente da análise da substância musical das composições de Villa-Lobos. A compreensão de sua música passa, constitutiva e necessariamente, pela compreensão das dinâmicas de funcionamento das redes sociais às quais ele estava ligado. Essas dinâmicas são, como aponta o próprio termo, dinâmicas: são processos, e, enquanto tal não têm sentido pré-definido, tampouco são previsíveis ou passíveis de controle por parte dos agentes.

³ CASTRO, Celso e CUNHA, Olívia. Quando o campo é o arquivo. *Estudos Históricos*, n. 36, Rio de Janeiro, jul.-dez 2005, p. 4.

⁴ KABERRY, Phyllis. Malinowski's contribution to field-work: methods and the writing of ethnography. In: FIRTH, Raymond (ed.). *Man and culture: an evaluation of the work of Bronislaw Malinowski*. London: Routledge & Kegan Paul, 1957, p. 79.

⁵ Ver MALINOWSKI, Bronislaw. *Coral gardens and their magic: a study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1935.

⁶ Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 12.

⁷ Ver ELIAS, Norbert. *What is Sociology*. New York-Hutchinson-London: Columbia University Press, 1978. Segui igualmente a proposta de Elias de “derrubar as cercas artificiais” estabelecidas entre as diferentes Ciências Sociais. Ver ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 38.

Destaco aqui o caráter processual e imprevisível dos processos sociais porque, a despeito de ser este um pressuposto fundamental de meu trabalho, ele parece ter escapado às leituras que Salles e Arcanjo fazem do texto. Aproveitarei, assim, este ensejo para, a partir de meus comentários às afirmações desses autores, reafirmar o sentido do que escrevi, restituir os fundamentos teórico-metodológicos de minha pesquisa, e apontar as diferenças entre suas maneiras de operar com os materiais empíricos e as minhas. Adicionalmente, apontarei como compreendo a perspectiva analítica por eles adotada e as interpretações que eles oferecem sobre os materiais que apresentam.

Este artigo inicia-se com uma restituição dos argumentos centrais de meu trabalho, a partir da explicitação dos motivos pelos quais não reconheço meu texto em algumas das leituras que Salles e Arcanjo dele fazem. A seguir, falarei de algumas hipóteses e ideias apresentadas por eles de que não partilho, apontando as diferenças que percebo, entre nossos trabalhos, no modo de tratar e interpretar os dados.

A “música nacional” e o “músico brasileiro” como fenômenos histórico-sociais

O “sentido histórico”

“A divisão dos capítulos do livro de Guérios”, afirmam Salles e Arcanjo,

aponta para um “sentido histórico” atribuído pelo autor à trajetória de Villa-Lobos, em especial: “Anos de formação”, “A sociogênese da música nacional”, “A produção do músico brasileiro” e “O novo lugar do músico brasileiro”. Nota-se, no encadeamento dos capítulos, o argumento de que o nacionalismo de Villa-Lobos possuiria um período de formação, outro de desenvolvimento e, por fim, o ápice, alcançado especialmente após sua viagem a Paris e concretizado na produção dos Choros e das Bachianas Brasileiras, obras que permitiram ao compositor consolidar a imagem de “embaixador musical brasileiro”.⁸

Estas palavras denotam uma incompreensão do argumento geral de meu livro. Minha pesquisa não tem por objeto a “formação, o desenvolvimento e o ápice do nacionalismo” de Villa-Lobos. Um capítulo inteiro, chamado “A sociogênese da música nacional”, serve justamente para marcar que a noção de “nacionalidade” tem um caráter construído e contingente às interações sociais e às decisões dos agentes, não sendo tratada como uma substância que se desenvolve organicamente. Como argumento neste capítulo, “as representações sobre a nação e sobre a música nacional são feitas e refeitas ao longo do tempo quando colocadas em jogo por diferentes atores: elas são aqui vistas como *ideias que possuem uma existência social e cujo conteúdo está sempre em processo*”.⁹ Minha pesquisa, assim, não toma como objeto um “nacionalismo de Villa-Lobos”, que estaria sujeito a um período de formação, outro de desenvolvimento, e outro de ápice. A “nacionalidade” é, nela, um conjunto de ideias e representações com as quais Villa-Lobos, como um ator social ligado a redes

⁸ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 140 e 141.

⁹ GUÉRIOS, Paulo, *op. cit.*, p. 71.



em que elas assumem certos sentidos e valores diversos e específicos, é instado a se relacionar. E ele as empregará, ao longo de suas interações, para marcar, a cada momento, uma posição específica nas redes sociais ligadas à música erudita.

Os títulos dos diferentes capítulos, assim, não se referem a um suposto desenvolvimento orgânico e paulatino do “nacionalismo” de Villa-Lobos, mas a assuntos diversos entre si. O capítulo “Anos de formação” refere-se à exploração das fontes relativas à infância e juventude de Villa-Lobos. Como explicarei em maiores detalhes adiante, o foco nos anos de formação é fundamental para meu argumento porque foi ao longo deles que Villa estabeleceu contato com dois universos bastante distintos – o mundo dos músicos populares, e o mundo dos músicos eruditos. Este período se estende, em minha pesquisa, até o momento em que ele decide finalmente constituir-se como um compositor erudito, algo que ocorreu provavelmente ao redor do final de 1912 e do início de 1913. No capítulo seguinte, retorno no tempo para falar da sociogênese da ideia de “música nacional” de caráter erudito (ligada à concepção ocidental de uma arte universal), e de seus desenvolvimentos históricos no Brasil antes de Villa-Lobos. O título “A produção do músico brasileiro”, do capítulo a seguir, guarda uma dupla acepção: por um lado, diz respeito ao processo social ao longo do qual Villa-Lobos passou a se produzir enquanto “músico brasileiro” – ou seja, passou a adotar, como imagem de si, aquela de um compositor erudito dedicado à produção de uma “música nacional” brasileira; e, por outro lado, diz respeito a suas produções musicais em si – ao fato de que ele passou a enfatizar e a colocar em destaque em suas composições elementos estéticos que poderiam configurá-las enquanto “músicas nacionais”. E, por fim, “O novo lugar do músico brasileiro”, como demonstra o texto do capítulo 5 e mesmo a fotografia que lhe serve de epígrafe visual, diz respeito ao fato de que ele se tornou, na medida mesma da crescente autocracia do regime varguista, o papel de “músico oficial do regime” (não apenas seu “embaixador”): um músico que criou um projeto de controle da produção musical brasileira em todas as suas manifestações – do popular ao erudito, conforme a compreensão hierárquica vigente na música erudita na época.

Percebe-se, assim, como o “sentido histórico” a que se referem Salles e Arcanjo diz respeito ao que eles próprios leram no meu texto, a não às ideias que foram nele desenvolvidas. Os diferentes capítulos por eles citados não se referem à constituição do “nacionalismo de Villa-Lobos” em uma “história” que seguiria etapas de “formação, desenvolvimento e ápice”, mas sim a processos sociais imprevisíveis, ligados intrinsecamente às relações específicas estabelecidas entre Villa-Lobos e seus pares a cada momento de sua trajetória. Essas ideias são desenvolvidas explicitamente no livro, em várias ocasiões – por exemplo, no trecho em que me refiro à crítica que Pierre Bourdieu estabelece à noção de “ilusão biográfica”, onde afirmo que “Villa-Lobos não foi a mesma pessoa ao longo de toda a sua existência, e seus diferentes *projetos* não foram coerentes entre si. Sua trajetória de vida esteve sempre em processo”.¹⁰

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 18 e 19.

O “apagamento” da convivência de Villa com os músicos populares

A ênfase de Salles e Arcanjo na ideia de que minha pesquisa “menos-prezaria” o contato de Villa-Lobos com os músicos populares com que ele conviveu ao longo de sua vida causou-me estranhamento, dado que a afirmação desse contato é um dado central para o desenvolvimento de meus argumentos. Segundo eles, meu livro defenderia “que Villa-Lobos est[ava] rompi-do com a música popular”; já eles próprios, ao contrário, é que afirmariam que “entre 1899 e 1912, Villa-Lobos esteve, no mínimo, dividido entre os campos popular e erudito”.¹¹ A seguir, explico por que motivos essas leituras não restituem corretamente os argumentos de meu texto.

Como disse acima, o fato do duplo pertencimento de Villa, aos meios popular e erudito, é um argumento central do livro. Seu segundo capítulo se divide entre as análises das dinâmicas sociais que ocorriam em grupos de elite e populares. Nele, afirmo explicitamente que Villa-Lobos teve contato tanto com as redes ligadas à música erudita – citando os programas de concertos de música erudita dos quais participou como violoncelista – quanto com as redes ligadas à música popular – neste caso, citando as fontes em que o próprio Villa-Lobos e pessoas próximas a ele se referem ao assunto, dado que tais encontros não deixam traços em arquivos.¹² De fato, foi essa experiência, tida ao longo de seus anos de formação, que lhe permitiu, mais tarde, compor a música brasileira que compôs.

Os “anos de formação” de Villa-Lobos não são assim, em minha pesquisa, a parte inicial da “formação de seu nacionalismo”; foram, sim, os anos ao longo dos quais ele “teve um contato iniciático com a música erudita [...], por intermédio do pai [...] [e] teve uma formação totalmente diversa daquela dada a seus pares na música erudita, tendo convivido com pessoas de outro mundo social. Essas condições foram propícias ao surgimento de um produtor de quebras e rupturas”.¹³

Ou seja, conforme o argumento que apresento no livro, foi a convivência com o universo da música erudita e com os chorões – foi seu duplo pertencimento aos meios erudito e popular – que lhe propiciaram, ao decidir tornar-se um compositor erudito a partir de seu retorno ao Rio de Janeiro no final de 1912, contar ao mesmo tempo com uma formação valorizada positivamente nos meios a que passou a se vincular a partir de então – seu contato com a música erudita – e outra depreciada nesses meios – seu conhecimento da música popular, que ele evitaria utilizar devido a essa depreciação. Seria apenas

¹¹ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 145.

¹² “O meio restrito dos instrumentistas eruditos não era, contudo, o único meio que Villa-Lobos frequentava em sua juventude. Há várias indicações de que ele teria também convivido com os chorões. Em seu relato a Mariz, o compositor afirmou que, quatro anos após a morte de seu pai, mudou-se para a casa de uma tia para que pudesse conviver com os chorões em suas noites de boêmia, o que era proibido pela sua mãe. Como ele diria anos depois a Mindinha, sua segunda esposa, “quando entrei naquele meio [dos chorões] não foi para me divertir, e sim para me imbuir daquele clima”. Hermínio Bello de Carvalho cita um depoimento de Di Cavalcanti no qual o pintor se recorda de um jantar com Villa-Lobos e com o poeta e chorão Jaime Ovalle, que, quando “estava tocando violão e chegava o Villa, já dizia: ‘Lá vem o violão clássico’”. Os cunhados de Villa-Lobos lembram-se também de visitas a Villa-Lobos feitas pelo sambista Sinhô e pelo próprio Catulo da Paixão Cearense, “amigo do tempo das serestas”. GUÉRIOS, Paulo, *op. cit.*, p. 58. Na nota que se segue a esse trecho, mostro como Villa declarava que a “maneira de tocar” de Sátilo Bilhar teria sido inspiradora para a composição do “Choros nº 1” para violão.

¹³ GUÉRIOS, Paulo, *op. cit.*, p. 62.

na década de 1920, após a progressiva transformação do “popular” em um elemento cultural valorizado, e após sua experiência em Paris, que ele poderia lançar mão destes conhecimentos e dessa convivência para apresentar-se e construir-se, de modo central, como um compositor erudito de “música brasileira”. Por este motivo, o fato de ele ter convivido com os chorões é uma chave central de minha argumentação – ao lado da restituição de como ele teve contato precoce com a música erudita junto ao seu pai, e de como ele se sustentava trabalhando em orquestras, com seu violoncelo.

Salles e Arcanjo, no entanto, compreendem de modo equivocado o que escrevi, a partir de interpretações espúrias de vários trechos do livro. Por exemplo, quando afirmo, acerca de Villa-Lobos, que “sua formação erudita e seu trabalho em orquestras separavam-no dos músicos amadores populares”¹⁴, não estou, como eles afirmam, “sentenciando” que Villa não convivia com os músicos populares, ou criando “ressalvas” em relação a essa convivência. Estou afirmando que, por ter contato com a música erudita, Villa contava com características diferentes, se separava (se distinguia) deles. Ele era categorizado de outra forma nos meios musicais, porque detinha um conhecimento e um vínculo social com um meio valorizado socialmente; era percebido, assim, como ocupando outra posição, separada em relação à dos que não detinham esse conhecimento e esse vínculo – os músicos populares.

Um outro exemplo: quando afirmo que “não é possível saber quando Villa-Lobos começou a conviver com os chorões e qual a duração ou a qualidade de seu contato com eles”¹⁵, estou me referindo a minha avaliação acerca do que as fontes que utilizei em minha pesquisa me permitem afirmar a respeito da convivência de Villa-Lobos com o universo da música popular. Estou, assim, explicitando os limites que enxergo em minha argumentação – deixando o leitor ciente de que considero que as fontes com que conto para falar da convivência de Villa com os chorões parecem-me insuficientes para uma afirmação categórica a respeito da duração ou da qualidade (da natureza) deste contato (“qualidade – *subst. fem.* – 1. Propriedade, atributo ou condição das coisas ou das pessoas capaz de distingui-las das outras e de lhes determinar a natureza”).¹⁶ É fundamental, pela metodologia de pesquisa que adoto, que as fontes sejam capazes de indicar as interações concretas dos agentes. Elas não permitiam fazê-lo com o devido rigor, pois não me informavam acerca de questões básicas acerca dessas interações: Villa-Lobos participava de festas como aquelas em que os músicos populares tocavam em casas da periferia? Se sim, com que frequência? Qual era sua posição nessas redes – com quem ele se relacionava, dentro do universo social hierarquizado e multifacetado constituído por essas pessoas, e com que frequência em cada caso? Como era visto em cada uma dessas diferentes relações – como um par, ou como um músico erudito? Em minha avaliação, assim, as fontes não me permitiam responder a

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 58, e *idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana* v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2003, p. 87. Salles e Arcanjo identificam essa segunda paginação erroneamente, referindo-a à 2ª edição de meu livro.

¹⁵ GUÉRIOS, Paulo, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 58, *idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 5. ed. Mossunguê: Positivo, 2010 (versão eletrônica).

perguntas específicas acerca da natureza de suas relações.¹⁷ O que Salles e Arcanjo concluem da leitura de meu texto, ao contrário, é que essa frase significa que nele eu “menosprez[o] a ‘qualidade’ da convivência [de Villa-Lobos] com os chorões” – entendendo a palavra “qualidade”, aparentemente, como um julgamento de valor acerca dessa convivência.

Ao mesmo tempo, o que essas fontes permitiam afirmar? Conforme coloco no meu texto, o contato de Villa com os chorões indica que, “certamente, essa convivência teve impacto em sua formação”: “além de não ter seguido uma formação erudita rigorosa, Villa-Lobos formou-se musicalmente também em contato com a música popular urbana carioca”.¹⁸ Se tivesse passado por uma formação erudita rigorosa, ele poderia ter se afastado definitivamente dos meios populares; se não tivesse tido o contato com os meios populares, ele não teria um trunfo essencial para se constituir como um compositor “brasileiro” a partir da década de 1920. O ponto fundamental de minha argumentação, neste capítulo, é assim afirmar esse duplo pertencimento de Villa-Lobos – e não apagar sua convivência com os chorões.¹⁹

“Villa-Lobos não se tornou um músico brasileiro em Paris”

Segundo Salles e Arcanjo,

*outro objetivo deste artigo foi demonstrar, também, que Villa-Lobos não se tornou um músico brasileiro em Paris. Sua formação musical, cristalizada nas rodas de choro, em meio aos maxixes modernos e ao carnaval carioca, e seu contato com os sons e as imagens da fauna e da flora brasileiras permitiram ao músico “deglutir” a música francesa de Debussy e D’Indy, referências centrais da música erudita ocidental no início do século XX.*²⁰

Para os autores, assim, Villa-Lobos “não se tornou um músico brasileiro em Paris”. Qual é, no entanto, a relação entre ele ter tido contato com os



¹⁷ Os programas de concerto, por sua vez, permitiam-me demonstrar que ele mantinha um vínculo contínuo com as redes ligadas à música erudita, como instrumentista.

¹⁸ GUÉRIOS, Paulo, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ Ainda sobre a questão do “apagamento”: segundo as conclusões de Salles e Arcanjo, minha pesquisa “apaga a trajetória de luta do jovem músico autodidata para sair da periferia artística no Rio de Janeiro”. SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 155. Isso é afirmado a despeito dos trechos em que falo que sua família “passou a sobreviver do trabalho de dona Noêmia [na] Confeitaria Colombo” e em que os irmãos de Lucília falam das dificuldades financeiras no início do casamento. GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 102). Eles tampouco citam a passagem do compositor por Paranaguá, onde trabalhou em um pequeno comércio e tocou em uma orquestra; ou sequer falam do longo trecho do livro em que falo detalhadamente das dificuldades para levar a cabo as execuções de suas primeiras obras. Ver *idem, ibidem*, p. 101-128. Adicionalmente, sempre segundo Salles e Arcanjo, minha pesquisa indicaria que “a trajetória inicial de Villa-Lobos [...] se resume simplesmente em ‘demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista’”. SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 145. Como ocorre em outros momentos de seu artigo, os autores optam por citar um trecho do meu livro em que resumo argumentos anteriores (voltarei a isso adiante). No trecho em que originalmente trato deste assunto, contudo, não estou enfocando sua “trajetória inicial” desde 1899; estou enfocando especificamente a construção de sua imagem como compositor erudito a partir de 1913, quando ele decide dedicar-se a essa carreira. Neste momento, ele não poderia dar ênfase a composições de caráter nacional; o importante era afirmar-se nestas redes sociais, de acordo com as regras nelas vigentes – demonstrar que era um compositor erudito.

²⁰ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 21.

chorões e ter se tornado um “músico brasileiro”? Como se deu essa transformação? O que significa, afinal, “tornar-se um músico brasileiro” em Paris?

Já mostrei como é equivocada a ideia de que haja, em minha pesquisa, um “apagamento de um período crucial na formação musical e pessoal do compositor” relativo ao período convivência de Villa com a música popular.²¹ Nesse momento, é importante retomar, no quadro de minha pesquisa, o significado de afirmar que Villa-Lobos, a partir de sua viagem a Paris, “passou a constituir-se como artista brasileiro”²², “converteu-se em um músico brasileiro”²³, ou, em outras palavras, como ele “tornou-se um músico brasileiro”.²⁴ Em meu livro, essa discussão diz respeito a um processo social de construção de si, que ocorre na medida em que as pessoas emprestam sentido a suas ações ao longo de suas interações com outras pessoas.

Mencionei como, no capítulo 3 do livro, fiz um estudo da genealogia sócio-histórica da música nacional, demonstrando como “nação” e “música nacional” são “ideias que possuem uma existência social e cujo conteúdo está sempre em processo”.²⁵ Quando falo que Villa-Lobos “constitui-se como”, “converte-se em” ou “torna-se um” músico “brasileiro”, refiro-me a essa mesma noção de “nação” – uma noção não substantivista; se há um processo sócio-histórico ao longo do qual se constroem as noções de “nação” e de “música nacional”, é também a partir de um processo sócio-histórico que Villa-Lobos passará a constituir-se como um compositor de música erudita “brasileira”, e será percebido como tal por seus pares e seus estudiosos.

A partir deste olhar, não seria possível Villa-Lobos “passar a constituir-se como artista brasileiro”, “converter-se em um músico brasileiro” ou “tornar-se brasileiro” apenas a partir de sua convivência com os chorões (ou, de modo mais polêmico, a viagens pela Amazônia, ou a uma suposta “apropriação dos estudos de seu pai”²⁶ referentes à fauna e à flora). Quando falo de Villa como um artista “brasileiro”, estou me referindo a sua vinculação ao projeto de produzir uma arte erudita de caráter “nacional”, a um projeto de “universalização” (expressão em uma forma artística tida como “superior”, “elevada”) do “particular” (das manifestações artísticas de caráter “nacional, relativas ao “povo brasileiro”) – conforme o que foi discutido no capítulo 3 do livro.²⁷ Para se tornar um compositor de uma “música brasileira” de caráter erudito, foi preciso que ele se dedicasse especificamente a universalizar esses elementos relativos a um *Volk* “brasileiro” em linguagens reconhecidas como eruditas. Nesse sentido, foi fundamental o fato de ele ter convivido nesses dois meios.

O que Villa-Lobos tinha, a partir de sua formação, era a possibilidade de desenvolver potencialidades relativas a esses dois pertencimentos. Sua trajetória de vida foi o processo social ao longo do qual ele desenvolveu essas potencialidades. Dependendo das relações específicas que ele estabelecesse, isso poderia não ter ocorrido – pois, para utilizar uma expressão de meu arti-

²¹ *Idem, ibidem*, p. 141.

²² GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 141.

²³ *Idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, op. cit., p. 81.

²⁴ *Idem*, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 143.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 71.

²⁶ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, op. cit., p. 145.

²⁷ GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 71-82.

go, o fato de ele se dedicar a compor músicas de caráter nacional “não era uma consequência necessária, não era uma característica intrínseca à [sua] possibilidade de criação”.²⁸

O domínio da música erudita, assim, era uma condição básica para que isso ocorresse; e o domínio da linguagem da música popular carioca por parte de Villa-Lobos, adquirido ao longo de sua convivência com os chorões, tornava-o especialmente qualificado para essa tarefa. Mas, como mostro na pesquisa, no momento em que Villa-Lobos decidiu tornar-se um compositor erudito, no início da década de 1910, as referências diretas à música popular eram depreciadas nas redes cariocas ligadas à música erudita; eram consideradas coisa de “assobiador” – e, conforme argumento no livro, “explica-se assim por que, durante a década de 1910, Villa-Lobos só utilizou diretamente em uma pequena parcela de suas obras os elementos estéticos dos músicos populares com quem mantinha contato desde muito cedo, os chorões”.²⁹ Villa-Lobos, assim, poderia ter buscado se constituir desde o início de sua carreira de compositor erudito às músicas eruditas de caráter “nacional”, e se apresentado como um “músico brasileiro”. No entanto, após ter decidido se dedicar a ser um compositor erudito, ele o fez apenas em momentos pontuais. Isso deveu-se, por um lado, a ele ainda não dominar plenamente as diferentes linguagens estéticas da música erudita enquanto compositor, e não poder assim ser reconhecido como um compositor erudito³⁰; deveu-se também, e de modo central, às dinâmicas de funcionamento das redes de músicos eruditos cariocas da época.

Em minha pesquisa, assim, “tornar-se um músico brasileiro” significa constituir-se como pessoa a partir de processos sociais, da associação de determinados valores a determinadas estéticas, da adoção de discursos e ideias sobre si. Como afirmo em meu artigo, isso se deve “não à descoberta de que ele teria uma essência brasileira, mas sim a um processo de transformação que foi colocado em marcha por uma série de mecanismos sociais de atribuição de valor”.³¹ Assim, o modo pelo qual ele vai “construir-se como”/“tornar-se um compositor brasileiro” é contingente às interações concretas por ele estabelecidas. Em minha pesquisa, são os materiais empíricos que indicam como, a cada dado momento, ele se apresenta e se constrói: antes de 1913, não se apresenta como um compositor erudito; a partir de 1913, apresenta-se como um compositor erudito ligado mais estritamente a estéticas metropolitanas; e, após sua ida Paris, passa a dedicar-se, de modo central, à composição de uma música erudita de caráter “nacional” – e a apresentar-se, de modo central, como um tal compositor.

É também por estes motivos que a produção musical erudita de Villa-Lobos após sua ida a Paris é amplamente reconhecida como mais “brasileira” do que aquela da década de 1910. Esse reconhecimento não é definido por mim: ele diz respeito a uma percepção social acerca da natureza de suas com-

²⁸ *Idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 99.

²⁹ *Idem*, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 109. Note-se, novamente, como a afirmação de um “apagamento” das vivências da juventude de Villa-Lobos denota uma leitura equivocada do sentido de minha obra como um todo.

³⁰ Caso se apresentasse como vinculado a estéticas da música popular, corria o risco de ser assimilado, antes, ao universo dos músicos populares.

³¹ GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 99.

posições, e aparece em várias fontes contemporâneas a ele, trabalhadas em meu livro. Mário de Andrade, por exemplo, refere-se a sua produção da década de 1910 como ligada a um “internacionalismo afrancesado”³², e Milhaud e Cocteau indicam que sua referência essencial era Debussy.³³ Percebe-se assim como Villa-Lobos logrou apresentar-se aos outros, neste período, como um compositor erudito não “brasileiro”. Já as produções feitas após sua ida a Paris são amplamente reconhecidas como mais “brasileiras”, tanto por seus contemporâneos quanto por estudiosos que escreveram sobre ele mais tarde – cito em minha pesquisa os casos de Bruno Kiefer e Gérard Béhague, que consideram essas produções “brasileiras” porque nelas identificam, a partir da análise musicológica, os critérios socialmente aceitos e construídos acerca do que constituiria uma “música brasileira”: têm como fundamentos estéticos essenciais de seus projetos estéticos a polirritmia da música popular, os ritmos irregulares da música indígena, o caldeamento das raças – fundamentos que partem de definições socialmente construídas do que seria uma “música brasileira”, e por extensão, um “músico brasileiro”.

O que acontece, então, logo que Villa-Lobos chega a Paris? Se seguirmos Salles e Arcanjo, minha argumentação foi de que “a opinião de um nome forte da vanguarda francesa [Cocteau] teria revelado a Villa-Lobos o quão defasada estava sua informação sobre o desenvolvimento da arte musical europeia”.³⁴ No entanto, o leitor atento de meus textos terá notado, em primeiro lugar, que o próprio Cocteau julgou que a estética da peça com que o compositor decidiu se apresentar para ele ao piano quando de seu encontro “não passava de uma emulação dos estilos de Debussy e Ravel” – o que indica que Villa-Lobos ainda não se apresentava, nesse momento, como um compositor brasileiro. Em segundo lugar, ele verá que, em meu artigo, o encontro com Cocteau é tratado como “um momento exemplar do início de um processo conversivo ao final do qual [Villa] se tornaria um artista brasileiro, compondo apenas músicas de caráter nacional e dando depoimentos emocionados sobre seu pertencimento à nação”³⁵ – ou seja, ao final do qual adotaria plenamente esse projeto de construção de si. Essa transformação não se deu a partir de um encontro com uma pessoa, mas sim a partir da valorização compartilhada de determinadas estéticas por atores dos mais diversos: “as opiniões dos brasileiros que viviam em Paris com Villa-Lobos, os comentários da crítica, as reações dos artistas que o cercavam às suas atitudes, o imaginário que lhe transmitiam a respeito de seu país”.³⁶ Como meu texto afirma a partir da reunião de inúmeras fontes primárias, Villa-Lobos é partícipe de um regime social amplo de valorizações e leituras estéticas, e se transforma pessoal e artisticamente de maneira intensa ao longo desse processo.

Assim, em meu trabalho, a “nacionalidade” de Villa-Lobos e de sua música é considerada como de natureza sócio-histórica e não substantivista, e é construída a partir das interações sociais. Este pressuposto básico parece

³² *Idem, ibidem*, p. 24.

³³ Ver *idem, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, op. cit.*, p. 132, e *idem, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, op. cit.*, p. 81.

³⁴ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 140.

³⁵ GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

escapar à leitura de Salles e Arcanjo também quando eles se referem aos trechos em que falo sobre Tarsila do Amaral. Segundo eles, meu texto “consider[a] que a experiência de ambos com a cultura popular [é] equivalente” e “equipar[a] a formação artística de uma filha de fazendeiros [...] com a de um filho de uma viúva que lavava panos de prato para uma confeitaria no centro do Rio de Janeiro”, já que, ao falar de Tarsila, eu estaria “certamente [...] selecionando um ponto de convergência com Villa-Lobos”.³⁷ Pergunto-me como é possível que, ao ler e citar o trecho de meu artigo em que me refiro a Alban Bensa, e em que apresento meu projeto de “enfoca[r] as práticas e as relações sociais estabelecidas entre os diferentes atores sociais envolvidos”, Salles e Arcanjo acreditem que eu esteja “equiparando” o passado de Villa e Tarsila; a convergência entre Tarsila e Villa-Lobos, em meu texto, diz respeito a suas interações concretas – ao fato de que ambos estiveram ligados à mesma rede de artistas em Paris, e não que tenham tido “a mesma experiência com a cultura popular” em sua infância e juventude. Em Paris, ambos estão passando pela vivência de perceber que elementos estéticos compreendidos como “nacionais”, que eram desvalorizados no Brasil em relação aos elementos europeus, eram centralmente valorizados na Europa. Para ambos, essa experiência significou que agora a arte “nacional” poderia ser valorizada – o que redundou, para Tarsila, em poder agora reler sua infância e imaginar-se como uma “caipirinha”, como ela afirma na citação que faço de suas palavras³⁸; e para Villa-Lobos, como digo em meu artigo, em “começar enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil”.³⁹

Para resumir em que consiste a tese que defendo nessa parte de minha pesquisa sobre Villa-Lobos: em sua juventude, ele esteve ligado a dois mundos sociais; teve uma iniciação precoce na música erudita, junto ao pai, e uma convivência com meios populares, relacionada a sua situação econômica após a morte do pai. Esse duplo pertencimento gerou condições de possibilidade para ele constituir-se como um produtor de rupturas. Se não tivesse tido contato com os meios populares, teria as mesmas potencialidades de outros compositores eruditos; se não tivesse tido iniciação precoce no mundo da música erudita, teria as mesmas potencialidades dos músicos populares, e não se envolveria no projeto da construção de uma “música brasileira” conforme às regras estabelecidas pela arte erudita.

Segundo o viés analítico que adoto, não cabe definir se Villa-Lobos era, em sua essência, um “músico brasileiro” antes de ir a Paris; importa-me, antes, acompanhar o processo ao longo do qual ele se liga, de diferentes maneiras, às representações vigentes sobre a “música nacional”. Ele poderia ter se definido a partir desse projeto estético e dessa apresentação de si desde antes de sua ida a Paris – mas não o fez. O que ele adota como comportamentos, apresentação de si, ou estética musical, assim, é contingente às interações sociais que ele estabelece a cada momento, e aos sentidos que ele empresta a essas interações. A possibilidade de desenvolver plenamente a potencialidade de apresentar-se como um “músico nacional” só se apresentou como viável quando, por um

³⁷ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 146.

³⁸ Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 132.

³⁹ *Idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 98.



lado, ele já havia desenvolvido o domínio das técnicas composicionais da música erudita e era reconhecido como um compositor erudito, e, por outro, quando as redes sociais a que ele estava ligado colocaram como um preceito essencial para que ele fosse considerado um “artista” que sua música cumprisse os critérios que a definissem enquanto “brasileira”. Foi em Paris que isso ocorreu, e que ele “tornou-se um músico brasileiro” – ou seja, passou a apresentar-se como um músico erudito ligado à sua origem “nacional” e a compor, agora de maneira predominante, obras relativas a ela.⁴⁰

Nas leituras que fazem de meu livro e de meu artigo, Salles e Arcanjo defendem seus argumentos a partir de recortes de trechos de minha escrita, afastando-os do eixo geral de argumentação ao longo do qual apresento minhas ideias. Seu argumento fundamental é construído a partir da seguinte citação de meu livro: “foi em Paris e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro. Até sua ida para a Europa [...] ele buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista. Já havia composto algumas obras de caráter nacional, mas apenas como projetos temporários. A partir de sua viagem, descobriu-se e passou a construir-se como artista brasileiro”.⁴¹

Este não é o trecho em que, como eles afirmam após a citação, eu chego a “uma conclusão”.⁴² É um trecho em que eu retomo de modo resumido uma argumentação muito mais complexa, desenvolvida anteriormente.⁴³ Cito abaixo o trecho em que eu efetivamente “chego a uma conclusão”, que aparece várias páginas antes, no livro:

*Os materiais apresentados ao longo dessa seção permitem que se perceba como a música nacional era apenas uma das possibilidades de realização de Villa-Lobos enquanto compositor até sua primeira viagem à Europa. Villa-Lobos chegou a compor algumas músicas de declarada inspiração nacional utilizando elementos estéticos da música urbana, tendo em vista os festejos do centenário da independência; mas o prioritário para ele, nesses primeiros anos, era afirmar para os outros e para si mesmo que ele era um grande Artista, emprestando uma importância cósmica ao termo. Para isso, ele dispôs-se a compor para as mais diversas formações de instrumentos com as mais diversas técnicas. [...] Em 1923, Villa-Lobos já era visto como um grande músico de vanguarda, combatido por “conservadores” e festejado por “modernos”, e começava a ser discutido e apreciado também em outros estados. A sua primeira ida a Paris seria responsável por uma inflexão em sua trajetória: lá, Villa-Lobos descobriria um novo sentido e uma nova amplitude para um projeto de compor música nacional. É disso que trataremos a seguir.*⁴⁴

⁴⁰ Ver *idem*, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 141.

⁴² SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 140.

⁴³ Isso acontece em outras partes de seu artigo (cf, por exemplo, a nota 21 deste texto). Perceba-se como eles cortam, na segunda linha da citação, algumas palavras. Essas palavras são “como vimos”, e remetem esta apresentação resumida por eles citada a trechos anteriores do livro. Esses trechos resumidos prestam-se mais facilmente a leituras distorcidas de meu texto; seus referentes, evidentemente, são os argumentos detalhados que construo a partir das fontes primárias.

⁴⁴ GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 127 e 128.

Assim, segundo os argumentos que apresento em minha pesquisa, o caráter “nacional” da música é atributivo.⁴⁵ Nela, não me proponho a indicar se Villa é “brasileiro”, mas sim a restituir o processo social ao longo do qual ele passa a se construir e a se apresentar centralmente como um compositor erudito de músicas de caráter “nacional”, a “descobrir um novo sentido e uma nova amplitude para um projeto de compor música nacional”. Minha pesquisa é, então, um estudo de um processo de construção de si, mediado por discursos e práticas relativos à arte e à nação: trata-se de um estudo da trajetória social.

Diferenças epistemológicas e metodológicas: o emprego da noção de contexto

Na parte anterior deste artigo, discorri sobre o porquê de não reconhecer minha pesquisa na leitura que Salles e Arcanjo fazem dela. Nesta parte, pretendo falar sobre como compreendo algumas das leituras que eles constroem acerca da vida e da obra de Villa-Lobos; sobre os motivos pelos quais não partilho destas leituras; e mencionar em que sentidos algumas de suas propostas me parecem interessantes. Falarei, para além das diferenças nas interpretações que eles fazem das fontes disponíveis, das diferenças metodológicas entre nossos trabalhos – especialmente em relação ao tratamento dessas fontes.

Mencionei acima como considere, em minha pesquisa, que as fontes sobre os contatos de Villa com os chorões não permitiam uma avaliação mais precisa da natureza das relações ali estabelecidas. Para Salles e Arcanjo, em um sentido oposto, as fontes relativas a esse período comprovam que “o convívio de Villa-Lobos com músicos populares é bem documentado dos 12 aos 25 anos de idade”.⁴⁶ Esses empregos muito diversos das mesmas fontes indicam que as duas pesquisas não operam a partir do mesmo viés analítico. Para tratar desse assunto, comecemos falando sobre como Salles e Arcanjo tratam da trajetória de Villa-Lobos nos anos entre 1899 e 1913.

Se examinarmos com atenção quais são as fontes relativas a esse período em seu artigo que apresentam informações diversas em relação àquelas já apresentadas em minha pesquisa, perceberemos que apenas duas dizem respeito diretamente a Villa-Lobos. Em uma delas, ele aparece acompanhando Catulo da Paixão Cearense em uma “ilustração musical” de uma conferência sobre a modinha. Em outra, ele aparece como regente de uma banda de baile de carnaval apresentando dois maxixes de sua autoria.⁴⁷ Essas duas fontes são

⁴⁵ A “nacionalidade”, assim como a “etnia”, são “categorias atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios atores; conseqüentemente, têm como característica organizar as interações entre as pessoas”. BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Thomas (org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, p. 27. Sobre a ligação entre o funcionamento de grupos “étnicos” e “nações”, ver WEBER, Max. Nationalität und Kulturprestige. In: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Teil II. Tübingen. Besorgt von Johannes Winkelmann. Studienausgabe. 1980. Disponível em <<http://www.zeno.org/nid/20011439475>>. Acesso em 16 fev. 2023.

⁴⁶ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁷ Essas fontes não implicam contradições em relação aos argumentos que apresento em minha pesquisa. Mencionei em meu texto a relação de Sátiro Bilhar e de Catulo com Villa. Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 58. Salles e Arcanjo preferem reportar-se a esse fato a partir de outra referência. Sobre os convites a chorões para se apresentarem em eventos com plateias de

ligadas pelos autores à apresentação das ligações de Catulo com outros artistas populares; a referências a Ernesto Nazareth; e a uma menção às noções de “trajetória” e de “redes de sociabilidades”.⁴⁸

A leitura do artigo indica, contudo, que a noção de “rede de sociabilidades” não é empregada de fato ao longo da argumentação. Esta noção implica na restituição atenta das dinâmicas concretas das interações sociais – na descrição das práticas: os embates acerca das definições legítimas, as tensões, as hierarquizações. Assim, eles citam a noção de redes e apontam para a sua existência, mas não a tomam como norte metodológico. O que se percebe em seu artigo, ao contrário, é o uso muito recorrente da noção de “contexto”. Cito abaixo algumas das ocasiões em que essa noção aparece:

*O problema que enxergamos na construção da hipótese de Guérios e que está essencialmente conectado aos contextos socioculturais aos quais Villa-Lobos se vinculava.*⁴⁹

*quando realizou o primeiro concerto com obras de sua autoria, contexto no qual se iniciou de modo mais evidente o processo de difusão de sua obra.*⁵⁰

*A escola era uma instituição tradicional no contexto do Império.*⁵¹

*As narrativas de Villa-Lobos sobre esse contexto expressam a necessidade de pensarmos outros espaços de sociabilidade nos quais ele transitou.*⁵²

*Nessas circunstâncias, Magaldi assinala que Ernesto Nazareth tocava na luxuosa sala de espera do novo Cineteatro Odeon.*⁵³

*sua inserção no universo cultural carioca em relação à modernização da capital brasileira se manifestou em meio a negociações e simbioses sonoras realizadas no contexto da Belle Époque.*⁵⁴

Esses trechos indicam uma diferença metodológica fundamental entre nossas pesquisas, que diz respeito ao modo de tratar as fontes e de construir conhecimento a partir delas. O problema não está, em si, no emprego da palavra “contexto”, mas em como os autores o empregam – na metodologia construída a partir de seu uso. Ao invés de restituir as relações sociais presentes nas redes a que eles se referem, Salles e Arcanjo assimilam essas dinâmicas a um suposto “contexto” que as englobaria. Esse “contexto”, indicado pelo analista, é então utilizado como instrumento metodológico para explicar as ações

elite, ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 53 e 54. Quanto aos maxixes compostos por Villa, eles importam a Salles e Arcanjo para demonstrar que Villa tinha conhecimento da estética da música popular, o que também já é afirmado em meu trabalho. Note-se que Villa passou a evitar situações como essa, em que poderia ser aproximado ao universo da música popular, após 1913. O mesmo ocorria com Alberto Nepomuceno, nome central nas redes da música erudita carioca, que, ao compor operetas populares, não as assinava com seu nome, nem aparecia em público executando-as. Ver *idem, ibidem*, p. 91.

⁴⁸ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 141.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 142.

⁵² *Idem*.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 143.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 144.

sociais. O objeto de análise não é a observação e restituição dessas ações, mas, como afirma o historiador Giovanni Levi, “a normalização de uma forma de comportamento em um sistema coerente que explica aquele comportamento, suas funções e o modo como ele opera”.⁵⁵ O contexto serve então como um “pano de fundo”, para explicar as trajetórias individuais⁵⁶, do qual se extraem as “razões gerais que permitiriam explicar situações particulares”, “mesmo que nem sempre se vá além de uma simples exposição dos dois níveis de observação”.⁵⁷

Assim, por exemplo, Salles e Arcanjo apontam para a “mistura própria ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro” e para as “demandas cosmopolitas da plateia carioca na Primeira República”⁵⁸, mas não exploram como se dava, de fato, essa convivência entre as elites e os meios populares: não tratam dos preconceitos de membros da elite em relação aos meios populares, não mencionam as hierarquias existentes entre os próprios chorões, nem o tratamento diferencial emprestado a diferentes artistas. Eles não qualificam, assim, a “plateia carioca” de quem falam, nem as relações que configuram essa “mistura própria do cosmopolitismo da cidade”, nem a diversidade dos perfis dos artistas que incorporam diferentes estéticas em suas produções.⁵⁹ O “universo cultural carioca” de que falam aparece, em seu artigo, como um “contexto” totalizado, de que Villa-Lobos faria parte, e que explicaria seus comportamentos. Para tratar das “redes de sociabilidade” no Rio de Janeiro do início do século, ao contrário, seria necessário marcar sua diversidade: há ali os boêmios literatos, ligados a uma Paris imaginada; há as redes mais ligadas à música erudita, que compartilham essa valorização de Paris e das estéticas europeias, como mostram seus discursos e suas práticas⁶⁰; há as redes dos boêmios populares. Cada uma dessas redes é fragmentada, tem suas divisões e hierarquias; e os agentes a elas ligados delas pode circular pelas outras, onde serão julgados pelos critérios de pertencimento vigentes em cada uma.⁶¹

⁵⁵ LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 154.

⁵⁶ *Idem*, Les usages de la biographie. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 44, n. 6, Paris, 1989, p. 1331.

⁵⁷ REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 27.

⁵⁸ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁹ A esse respeito, ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 53 e 54.

⁶⁰ Neste sentido, a referência que faço em meu artigo às noções de “centro” e “periferia” remete aos materiais empíricos empregados em minha argumentação, que demonstram claramente a existência de uma percepção compartilhada, entre os agentes sociais de que estou falando, acerca de uma hierarquização entre o Brasil e a França. O próprio Villa-Lobos se referiu a essa hierarquização em diversos momentos, como cito mesmo no texto publicado na orelha da primeira edição do livro. Essa distinção não significa que não houvesse interações (de diversos tipos) entre elementos europeus e locais no Rio de Janeiro – mesmo porque as dinâmicas dessas interações são descritas em meu trabalho – mas sim que havia uma assimetria percebida pelos agentes. Essas noções, assim, se referem a uma realidade empírica presente nos materiais estudados.

⁶¹ É interessante refletir sobre as especificidades da inserção de cada agente nessas diferentes redes. Villa-Lobos, com seu pertencimento às redes da música erudita e da música popular, acaba por ter a possibilidade de tornar-se um compositor de música erudita de caráter nacional. Já Ernesto Nazareth, mais admirado por Milhaud em 1920 do que Villa-Lobos (porque, para Milhaud, a produção musical de Villa-Lobos – citado por ele como compositor erudito – é europeia em excesso), constrói outro projeto estético, não ligado às formas da música erudita. Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 131 e 132. A atenção a essas especificidades, uma das grandes vantagens analíticas



Ao mesmo tempo, a noção de contexto permite ao analista afirmar mais do que aquilo que as fontes indicam. Um exemplo claro pode ser encontrado quando Salles e Arcanjo se referem à “apropriação” que Villa-Lobos teria feito dos “estudos de seu pai”, Raul Villa-Lobos.⁶² Em seu texto, eles indicam, a partir de citações do livro *Ensaio chorográfico-histórico do Brasil*, de Raul, que se encontram ali “temas [que] podem ser associados à obra de Villa-Lobos, tais como a fauna e a flora brasileiras. Nele se apresentam em seu livro longas descrições da geografia da região amazônica que irão reverberar posteriormente nas temáticas musicais de Villa-Lobos: ‘a vegetação que acompanha das margens brasileiras o Amazonas [...], as matas dos alagadiços’”.⁶³

Não é apresentada, contudo, nenhuma demonstração empírica de que a inspiração de Villa-Lobos para compor suas obras ligadas à temática da natureza e da floresta tenha vindo da leitura dos livros de seu pai. Essa conexão apenas assume seu sentido pleno no artigo de Salles e Arcanjo a partir do pressuposto de que os livros de Raul seriam parte do “contexto” em que Villa-Lobos cresceu. A afirmação da relação entre os escritos de Raul e as composições de Heitor extrapola assim as informações constantes das fontes. Esse é outro aspecto relativo ao tratamento dos materiais empíricos, pois, em rápidos movimentos argumentativos, transforma algo que parece plausível na afirmação de um fato, ou de uma relação causal.

Algo similar acontece na argumentação de que as “invenções musicais posteriores [de Villa-Lobos] associadas à floresta amazônica exprimem referências musicais locais representadas, por exemplo, pelo uso de instrumentos típicos e de temáticas relacionadas às experiências pessoais naquele contexto [os autores referem-se à viagem de Villa-Lobos à Amazônia em 1912]”.⁶⁴

As fontes disponíveis a esse respeito também não indicam inequivocamente a existência deste vínculo causal. Para marcar a diferença no tratamento das fontes entre nossos trabalhos, cito aqui um trecho em que faço um balanço das viagens de Villa-Lobos em sua juventude: “é certo, porém, que não foram poucas as experiências vividas por Villa-Lobos nessas viagens realizadas entre 1908 e 1912. Ele [...] pode ter tido também contato com músicos das regiões que visitou”.⁶⁵ Perceba-se que, dada a indisponibilidade de fontes que me permitam afirmar a vinculação direta das obras relativas à Amazônia às viagens que Villa-Lobos fez para a região em 1912, coloco essa questão como uma hipótese – mas não afirmo a existência dessa vinculação, nem tiro consequências dessa hipótese, pois isso escaparia ao rigor que empresto ao tratamento das fontes em meu trabalho. No caso em pauta, apenas afirmo a existência de ligações entre composições de Villa-Lobos e músicas indígenas quando, como ocorre no capítulo 4, disponho de fontes que me informam inequivocamente a esse respeito. Assim, por exemplo, tenho acesso a fontes que informam que ele buscou os registros que Roquette-Pinto fez de canções Pareci; é apenas após escutar essas gravações (que reproduzo em meu CD-ROM

do emprego da noção de “rede”, permite uma discussão mais nuançada das dinâmicas sociais que ocorrem no Rio de Janeiro nessa época.

⁶² SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 141.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 142.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 144.

⁶⁵ GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 62.

multimídia, que acompanhou minha dissertação e que publiquei em conjunto com a 2ª edição de meu livro), e após reconhecer os temas dessas canções em composições de Villa-Lobos, que posso afirmar positivamente que tal vínculo existe.

O risco das interpretações baseadas na noção de “contexto” foi bem descrito por Levi: a totalização dos ambientes sociais implicada no emprego da noção de “contexto” tem implicações importantes, e está ligada a um modo específico de acionar e de interpretar as fontes empíricas.

Interpretar, compreender, explicar

Conforme a proposta de Norbert Elias, considero que as pessoas estão constantemente imersas em redes de dependências recíprocas que as levam a atuar levando em conta a projeção que fazem de sua posição nessas redes. Assim, interesses, valores e aspirações são regulados socialmente de acordo com a percepção que cada indivíduo tem, a cada momento, de sua situação na configuração social à qual está ligado. Essa configuração não tem existência independente; nasce a cada momento do constante processo de integração e interpenetração das diversas pessoas que se relacionam entre si.⁶⁶

O trecho acima citado da introdução a meu livro sintetiza o modo pelo qual proponho uma interpretação das fontes empíricas que trabalho no texto. É aí que defino como as ações observadas em campo (interações sociais, discursos, falas, composições musicais) devem ser relacionadas às percepções que os próprios agentes constroem acerca do funcionamento das configurações sociais a que estão ligados. A tarefa do analista está então ligada à compreensão das interações sociais ao longo das quais estes agentes definem “interesses, valores e aspirações” que servirão de parâmetros para suas ações – a partir das quais se constituirão como pessoas.

Assim, não é o pesquisador que define os parâmetros para sua análise; ele busca compreender como esses parâmetros são construídos pelos agentes cujas ações ele observa – e são as fontes que o informarão acerca desses processos sociais. Elias constrói esta proposta analítica a partir dos fundamentos definidos por Max Weber em seu clássico *Economia e Sociedade*. Para Weber,

Nós chamamos de Sociologia [...] uma ciência que propõe compreender pela interpretação a ação social e, através dela, explicar causalmente seu desenvolvimento e seus efeitos. Nós entendemos por ‘ação’ um comportamento humano [...], quando ou desde que o agente ou os agentes lhe associem um sentido subjetivo. E, por ação social, a ação que, de acordo com seu significado pretendido pelo agente ou agentes, se refere ao comportamento de outros, em relação aos quais orienta seu desenvolvimento.⁶⁷

O movimento interpretativo, assim, é dependente da interpretação dos “significados pretendidos pelos agentes” ao agir. Os agentes associam um sentido a suas ações; essas ações são referidas às ações dos outros, e orientadas

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 12. A obra de Elias, especialmente seu estudo sobre Mozart, foi à época minha referência fundamental para considerar a importância, para a interpretação das condutas, de compreender o que confere sentido à vida de cada pessoa, a partir de seu próprio ponto de vista. Ver ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁶⁷ WEBER, Max, *op. cit.*, p. 1 (tradução minha).

em relação a eles. Esta “compreensão pela interpretação” (*deutend verstehen*) de como os próprios agentes estabelecem uma ligação entre suas ações e os sentidos a elas associados é o método que Weber propõe como base para explicar (*erklären*) seus desenvolvimentos e seus efeitos: é a compreensão do sentido da ação visada pelo agente, assim, que permite que essa interpretação tenha caráter explicativo.

Na prática de pesquisa, isso implica, como falamos acima, na necessidade de que as interpretações partam da restituição das ações dos sujeitos, e dos sentidos que eles emprestavam a essas ações. Tomemos como exemplo o assunto que Salles e Arcanjo decidem explorar em minha pesquisa: a análise que faço da “conversão de Villa-Lobos em um músico brasileiro”. Coloco em destaque, na epígrafe do capítulo 4 de meu livro, a transformação que ocorre na apresentação de si de Villa-Lobos entre uma entrevista dada logo antes de sua ida a Paris, em que ele se apresenta como um erudito ocidental, ligado às “culturas clássicas”; e uma entrevista dada pouco tempo após seu retorno, em que ele se apresenta como um artista de seu país, considerando a veneração das mesmas culturas clássicas como “esnobismo”. Antes de ir a Paris – mesmo após a Semana de Arte Moderna – ele ainda não se apresenta como um compositor erudito dedicado à música “nacional”; após seu retorno, essa é a tônica de seu discurso, e de seu projeto estético. Entre esses dois momentos, restituo minuciosamente as interações concretas que ele teve na Europa, revisando a partir das fontes como aos poucos configura-se para ele, ali, a viabilidade de passar a reconfigurar sua carreira, frente aos outros e a si mesmo, na direção da produção de uma música erudita centralmente focada em um caráter “nacional”. Devido a essas indicações, contidas nas fontes, acerca dos sentidos que Villa-Lobos atribuía a suas ações em cada momento, posso afirmar que ele “tornou-se” ou “converteu-se em um músico brasileiro” após suas vivências em Paris.

Foi a partir desta estratégia teórico-metodológica, e não da construção de “contextos”, que organizei minha pesquisa e busquei constituir um conhecimento acerca da trajetória de Villa-Lobos. A cada composição à qual me referi ao longo da pesquisa, a cada programa de concerto que eu encontrava nos arquivos, associei não apenas o esforço de buscar compreender a intenção estética manifestada na superfície musical (tanto pela audição quanto pelas leituras que diferentes estudiosos faziam de cada obra), mas também uma procura ativa de fontes nos arquivos e nos microfilmes da Biblioteca Nacional, em busca de manifestações de Villa-Lobos sobre as obras no momento em que elas eram apresentadas em público, e de manifestações de críticos contemporâneos a ele que se referiam aos concertos após sua ocorrência – para poder restituir as dinâmicas que ocorriam nas redes sociais a que esses diferentes agentes estavam ligados.

A verticalização da análise musicológica

Por fim, buscarei estabelecer um contraste entre este modo pelo qual abordei a presença de elementos estéticos tidos como “nacionais” nas obras de Villa-Lobos anteriores a sua ida a Paris, e o trecho final do artigo de Salles e Arcanjo, em que eles concentram suas análises em duas das obras apresentadas pelo compositor na Semana de Arte Moderna: as “Danças características

africanas” e o “Quarteto simbólico”. Salles e Arcanjo colocam em destaque estas duas obras por elas poderem, em sua avaliação, “trazer revelações surpreendentes” em algumas “passagens marcantes”.⁶⁸

No caso das “Danças características africanas”, importa-lhes demonstrar como as peças “apresentam muitos elementos que remetem ao maxixe”, ou como em certos trechos sua “sonoridade ‘selvagem’ não tem absolutamente nada a ver com o impressionismo francês”. Segundo eles, “ao citar as ‘Danças características africanas’ (1914/1915)”, Guérios afirma que “a ‘modernidade’ de Villa-Lobos – uma ‘modernidade’ debussysta – fez com que ele fosse o único compositor convidado para apresentar suas obras na Semana de Arte Moderna de São Paulo”.⁶⁹

Quanto à citação de meu trabalho, há um duplo equívoco por parte dos autores. Em primeiro lugar, quando menciono, no trecho por eles citado de meu artigo, a percepção dos organizadores da Semana acerca da “modernidade” de Villa-Lobos, não estou me referindo às “Danças características africanas”, mas sim ao “Quarteto simbólico” e à “Fiandeira” – como consta do próprio parágrafo que eles citam.⁷⁰ Em segundo lugar, eu mesmo já havia marcado, em meu livro, a hipótese de uma ligação entre o “ritmo gingado” presente em trechos das “Danças características africanas” e os ritmos populares urbanos das músicas dos chorões.⁷¹ Originalmente, essas peças foram compostas para o piano no início da carreira de compositor erudito de Villa-Lobos, e estão entre suas poucas produções, na época, que incorporam elementos da música popular. Em uma longa nota acerca do trabalho de José Miguel Wisnik sobre o repertório da Semana, cito também como este autor se refere às “Danças” como uma mistura entre um “refinamento” de Debussy e uma “selvageria característica” do próprio Villa-Lobos.⁷² A presença de elementos tidos como “brasileiros” nessas obras, assim, não escapa às leituras que faço delas.

Por fim, algumas observações quanto ao “Quarteto simbólico”, e também quanto ao arranjo instrumental que, como bem buscam demonstrar Salles e Arcanjo, foi feito para a apresentação das “Danças características africanas” na Semana de Arte Moderna. Na economia da argumentação de Salles e Arcanjo, a busca de “passagens marcantes” nessas obras serve para reafirmar a presença de elementos passíveis de serem associados a uma estética “nacional” em obras compostas por Villa-Lobos antes de sua ida a Paris. Eles afirmam, se bem entendi sua escrita, que certos elementos estéticos das modinhas e serenatas que Villa-Lobos tocava com os chorões em sua juventude estão presentes nesta obra, misturadas a elementos estéticos “franceses e cíclicos”

⁶⁸ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 148 e 152.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 150.

⁷⁰ A frase anterior àquela citada por Salles e Arcanjo é: “Um segundo concerto promovido por dona Laurinda atraiu a atenção dos artistas modernistas paulistas; nele, Villa-Lobos apresentou suas obras mais “ousadas” esteticamente, como o “Quartetto simbólico” e a peça “A fiandeira” para piano solo, claramente inspirada na música de Debussy”. GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 89.

⁷¹ “A síncope e o ritmo gingado presentes em algumas obras compostas por Villa-Lobos nessa época, como as Danças Características Africanas, talvez possam também ter sua origem nos ritmos populares urbanos das músicas dos chorões, com os quais Villa-Lobos tinha contato”. *Idem, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, op. cit.*, p. 224, nota 12.

⁷² Ver *idem, ibidem*, p. 229, nota 44.

(ou seja, debussyistas); ao mesmo tempo, buscam demonstrar que estratégias composicionais e paisagens sonoras de obras posteriores já “reverberavam” nela.

Tanto o “Quarteto simbólico” quanto o arranjo das “Danças características africanas” para octeto instrumental são datados entre 1921 e 1922. O que ocorria nesta época com Villa-Lobos, segundo coloquei em meus textos?

Ao longo de minha pesquisa, fiquei constantemente atento a possíveis referências de Villa-Lobos a uma relação entre uma composição sua e uma estética “nacional”. Encontrei um material a esse respeito em uma entrevista dada por ele justamente em 1921, a respeito de um concerto em que ele apresentou obras como o “Choros nº 1” e a “Lenda do caboclo” – composições explicitamente vinculadas a essa ideia: Villa-Lobos se refere a elas como “peças de caráter bem brasileiro”, associando sua produção, neste momento, às possibilidades que ele via de elas “figurar[em] nos festejos do centenário” da Independência.⁷³ Em minha pesquisa, o fato de esse dado aparecer nessa data e nessa situação corrobora a hipótese de que, até haver uma justificativa para a composição de obras eruditas de caráter “popular” ou “brasileiro” nas redes sociais a que ele estava ligado, ele evitava ser associado à produção de uma música de caráter “nacional”.⁷⁴ Em 1921, isso já era possível, mas ainda não redundava em uma transformação em seu projeto artístico geral e em sua apresentação de si (lembramos como em sua entrevista antes da viagem a Paris e ao apresentar uma composição para Cocteau ele não escolhe executar essas músicas de caráter “nacional”).

Do ponto de vista de minha pesquisa, as leituras estéticas apresentadas por Salles e Arcanjo – caso trabalhemos com a hipótese de que suas interpretações acerca das significações dos trechos musicais por eles destacados são válidas, dado que não é Villa-Lobos quem indica ser este o sentido desses trechos, mas seus analistas – podem constituir pistas interessantes. Não no sentido de indicar a “brasilidade” de Villa-Lobos a partir desses trechos, ou de avançar a ideia (não demonstrável pelas fontes, e, em princípio, contraditória com o que as fontes indicam) de que esses trechos sejam “uma ação deliberada do compositor para afirmar seu estilo”⁷⁵, mas, sim, se associadas a outras fontes contemporâneas, no sentido de lançar luz sobre as minúcias dos processos sociais ao longo dos quais Villa-Lobos inseriu ou evitou inserir elementos estéticos tidos como “brasileiros” em suas composições. Pois o processo de “conversão” ao longo do qual Villa-Lobos “tornou-se” um compositor erudito declaradamente dedicado à música de caráter “nacional” apenas se efetivou como tal após as interações que ele estabeleceu na capital francesa, e após a percepção de que este seria o caminho para ouvido e acolhido como um grande compositor.

Assim, a verticalização da análise da superfície musical proposta por Salles e Arcanjo é valiosa e muito bem-vinda; mas, segundo os fundamentos teórico-metodológicos que sigo em minha pesquisa, ela apenas assume um

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 119.

⁷⁴ Assim como corrobora a hipótese de que seu contato com os chorões foi por ele associado a sua maneira de compor uma música “nacional”: é justamente ao “Choros nº 1” que ele associa o “modo de tocar” de Sátiro Bilhar (cf. a nota 12 deste artigo).

⁷⁵ SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 148.

caráter explicativo se for acompanhada da análise de fontes que indiquem os sentidos atribuídos pelo compositor a suas diferentes ações, a cada momento de sua trajetória.

Perspectivas

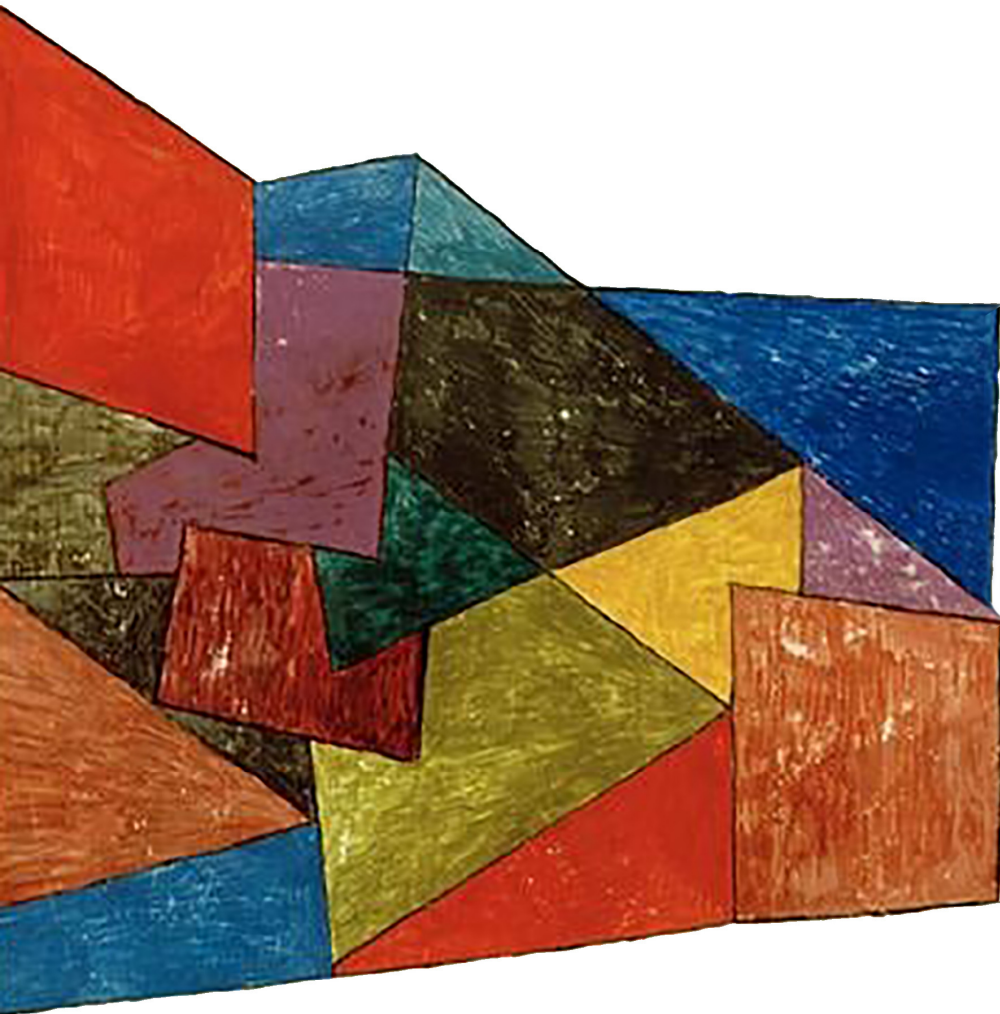
Concluo aqui essa apresentação dos fundamentos de minha pesquisa sobre Villa-Lobos. Espero ter conseguido esclarecer as diferenças entre as perspectivas teórico-metodológicas que fundamentam meus trabalhos e aquelas de Salles e Arcanjo, a partir dos contrastes estabelecidos entre meus escritos e as argumentações que eles apresentam no artigo em pauta.

Espero igualmente que este artigo sirva aos diferentes interesses dos estudiosos de Villa-Lobos. Entendo que, a despeito das dissensões que surgem naturalmente a partir do esforço de produção de conhecimento nas Ciências Humanas, se observarmos essas Ciências a partir de um ponto de vista mais amplo, elas constituem uma tarefa de caráter colaborativo.

Ao longo de minha breve conversa com o editor Adalberto Paranhos quando de seu convite para a escrita deste artigo, agradei a oportunidade que ele oferecia para que pudéssemos levar adiante nossas apreciações sobre a trajetória e a obra de Villa-Lobos. Ele respondeu-me que o que move a seção Polêmica da revista ArtCultura é, justamente, a intenção de “descortin[ar] visões distintas sobre um mesmo tema”. Este texto buscou contemplar essa expectativa.

Artigo recebido em 29 de março de 2023. Aprovado em 22 de abril de 2023.

Anacronismo conceptual: el pecado del historiador intelectual



Força tempo (Kraftwetter),
de Paul Klee, 1933,
fotografia (detalhe).

Elías J. Palti

Doutor em História pela University of Califórnia, em Berkeley/EUA. Professor na Universidade de Buenos Aires (UBA) e na Universidade Nacional de Quilmes (UNQ). Pesquisador do Conicet. Autor, entre outros livros, de *O tempo da política: o século XIX reconsiderado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. eliaspalti@gmail.com

Anacronismo conceptual: el pecado del historiador intelectual

Conceptual anachronism: the sin of intellectual historian

Elías J. Palti

RESUMO

Los anacronismos conceptuales fueron siempre considerados como uno de los peores pecados en el que podría incurrir un historiador intelectual. El afán de descubrir cómo se fue modificando el sentido de los conceptos fundamentales del discurso político y social y comprender así qué los especifica históricamente requeriría contextualizar los mismos. Particularmente relevante al respecto es la propuesta “contextualista discursiva” de Quentin Skinner y la llamada Escuela de Cambridge. Sin embargo, recientemente ha sido objeto de severas críticas. No sólo se ha puesto en debate la posibilidad de reconstruir históricamente los diversos contextos discursivos y lograr desprenderse del “presentismo” de nuestras propias perspectivas y presupuestos. Lo que se pone en duda es si tal vocación historicista resulta realmente pertinente para la correcta comprensión de los textos del pasado. La misma llevaría a desconocer esa dimensión trascendente de los discursos que les permite trasponerse a sus contextos originarios de producción y proyectarse en el tiempo. Frente a estas críticas en el presente ensayo se reafirma la necesidad de contextualizar históricamente los discursos, así como las consecuencias perversas, en términos metodológicos, implícitas en las posturas que lo niegan.

PALABRAS CLAVE: Historia intelectual; anacronismo conceptual; crítica del contextualismo.

ABSTRACT

Conceptual anachronisms has been always considered one of the worst sins by an intellectual historian. The will to discover how the meaning of the fundamental concepts of political and social discourse was modified would demand to contextualize them. Particularly relevant in this sense is Quentin Skinner and the so-called Cambridge School's "discursive contextualist" proposal. However, it has recently come under severe criticism. Not only has the possibility of historically of recreating the various discursive contexts and getting rid of the "presentism" of our current perspectives and presuppositions been disputed. What is at stake is whether such a historicist vocation is really relevant for the correct understanding of the texts of the past. It would lead to ignore that transcendent dimension of discourses that allows them to become transposed from their original contexts of production and project forward into time. In the face of this criticisms, the present essay reaffirms the need to historically contextualize discourses as well as the perverse consequences, in methodological terms, implicit in the positions that deny it.

KEYWORDS: Intellectual History; conceptual anachronism; criticism of contextualism.



Una de las escenas más recordadas de “Los caballeros de la mesa cuadrada”, de Monty Python (1975, *Monty Python and the Holy Grail*, en su título original), es aquella en la que el rey Arturo se cruza con un campesino anarquista el cual, en una larga arenga, le cuestiona su título de monarca. Se trata, afirma, de una usurpación al poder del pueblo, obtenido por la explotación de la clase trabajadora, por sus políticas imperialistas, etc. etc. El origen de esta escena desopilante, casi surrealista, radica en colocar juntas dos figuras, y dos discursos que, muy obviamente, no se corresponden históricamente. Esta apelación a los anacronismos fue, de hecho, uno de los recursos más utilizados en los films de Monty Python, y de los que tuvieron un efecto más hilarante en el público.

En realidad, en la literatura, la pintura, el cine, pueden encontrarse gran cantidad de anacronismos, mucho menos obvios, y, en general, menos divertidos. Algunos de ellos, deliberados, como los de Monty Python, aunque lo más común es que se produzcan de manera inadvertida. En unos casos, resultan de meros descuidos, como cuando los actores que interpretan a gladiadores romanos olvidan sacarse el rolex de sus muñecas antes de la filmación. Más frecuente, sin embargo, es que se deban a una falta de conocimiento o de rigor histórico por parte de escritores, directores o guionistas. El público, en general, no alcanza a detectarlos, y, si lo hace, suele ser indulgente y los acepta como una suerte de licencia artística. Entre los historiadores, en cambio, no suele perdonarse semejante “pecado”.

Los anacronismos pueden asumir formas variadas. En el caso de la historia intelectual, que es lo aquí nos ocupa aquí, se tratan de los anacronismos conceptuales, los cuales no deben confundirse con meros errores de interpretación. Por ejemplo, si yo afirmo que un/a autor/a dijo tal cosa, y se me demuestra que esto no es así, eso sería un error de interpretación de mi parte, pero no necesariamente un anacronismo conceptual. Para afirmar esto último debería poder demostrárseme que el/la autor/a en cuestión no solo no dijo eso, sino que nunca podría haberlo dicho. Demostrar lo primero es relativamente sencillo, basta con analizar detenidamente sus escritos. Lo segundo, en cambio, es mucho más complejo de demostrar, puesto que hacerlo demanda abrir los textos hacia aquello que se encuentra más allá de ellos, aquel universo conceptual que yace por detrás pero que se encuentra inscripto en ellos como su misma condición de posibilidad. Lo cierto es que solo entonces la historia intelectual se convierte en una verdadera empresa hermenéutica, una que no se reduzca a la mera paráfrasis de lo que en los propios textos se afirma.

Hay que decir, sin embargo, que no todos en el medio académico resultan tan reacios a los anacronismos conceptuales, sobre todo aquellos que provienen de otras disciplinas humanísticas, como la filosofía. Al menos para aquellos que piensan que la filosofía trata acerca de verdades eternas, la contextualización histórica de un pensamiento no les resultará pertinente.¹ Cuan-

¹ Como afirma Randall Collins en *Sociology of philosophies* respecto de los intelectuales, en general. Éstos, dice, “son gente que produce ideas descontextualizadas”. “Estas ideas”, continua, “las suponen verdaderas independientemente de toda localización, de cualquiera que las ponga en práctica... Los productos intelectuales se los entiende, al menos por parte de sus creadores y consumidores, que pertenecen a un ámbito particularmente elevado... Poder reconocerlos como objetos sagrados, en el sentido más fuerte; habitan el mismo ámbito y hacen el mismo tipo de invocación a la realidad última, como lo hace la religión”. COLLINS, Randall. *Sociology of philosophies: a global theory of intellectual change*. Cambridge

to mucho ésta, piensan, podrá explicar la génesis del mismo, pero no nos dirá nada aún acerca de su validez. Incluso entre los propios historiadores intelectuales la cuestión sigue siendo materia de disputa. No solo hay quienes cuestionan si es realmente posible evitar los anacronismos conceptuales, sino también si es deseable. En lo que sigue habremos de repasar los distintos argumentos al respecto, tratando de destacar, más allá de las objeciones que puedan hacerse a la necesidad de historizar el pensamiento, cuáles serían las consecuencias de, al menos, no intentarlo. En definitiva, de lo que se trata es de escudriñar los presupuestos de orden epistemológico que subyacen a las distintas posturas en disputa.

El “contextualismo discursivo” como método histórico-intelectual

Quienes en el campo de la historia intelectual han elaborado de manera más sistemática acerca de la necesidad de contextualizar el pensamiento han sido los miembros de la llamada “Escuela de Cambridge”, cuyos principales representantes son Quentin Skinner y John Pocock. El texto teórico clave al respecto es “Meaning and understanding in the history of ideas” (1969), de Skinner.² Allí Skinner traza los lineamientos teórico-metodológicos fundamentales que habrán de presidir la obra de esta escuela. El mismo se ha convertido, de hecho, en el texto de referencia más importante en el área, al menos en el ámbito anglosajón, aunque no solo en él. Comenzaremos, pues, repasando brevemente cuál es la propuesta de Skinner, para luego analizar algunas de las críticas de las que fue, a su vez, objeto. Esto, como veremos, nos permitirá observar, más allá de las posturas de la mencionada escuela, aquellas aristas problemáticas más generales que plantea el tema en cuestión.

En dicho texto, Skinner comienza por desmontar lo que llama la serie de “mitologías” o falacias metodológicas que se observan en los modos tradicionales en que se escribe la historia de ideas. El principal blanco de su crítica es la escuela de History of ideas, iniciada por Arthur Lovejoy, que buscaba trazar la historia de las ideas individuales, lo que Lovejoy llamaba las “ideas-unidad”. Según Skinner, desde dicha perspectiva, las ideas aparecen como suertes de entidades eternas que atraviesan los diversos contextos conceptuales. Si bien su significado se modifica a lo largo del tiempo, esto no afectaría su identidad como tales. Las distintas definiciones de una idea se tratarían de meras declinaciones a partir de una raíz común, la cual permanecería inalterada.

El cambio que proponen Skinner y la escuela de Cambridge, Pocock lo define como “un movimiento que lleva de enfatizar la historia del pensamiento (o, más crudamente, ‘de ideas’) a acentuar algo diferente, para lo cual ‘historia del habla’ o ‘historia del discurso’, aunque ninguno de ellos carece de problemas o resulta irreprochable, pueden ser los mejores términos hasta aho-

Mass: Belknap Press of Harvard: 1998, p. 19, *apud* JAY, Martin. *Genesis and validity: the theory and practice of intellectual history*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2022, p. 45.

² SKINNER, Quentin. *Meaning and understanding in the history of ideas*. In: *Visions of politics I: regarding method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. El mismo se trata, en realidad, de una versión algo modificada de la original aparecida en la revista *History and Theory*. n. 8, Middletown, 1969.

ra hallados”.³ Según afirma, esto supuso una verdadera “revolución historiográfica”; condujo a la redefinición del objeto mismo de análisis, y, en consecuencia, de los modos de aproximarse al mismo.

Los discursos o los lenguajes, a diferencia de las ideas, poseen un principio de unidad, constituyen totalidades de sentido. Y solo así, comprendiendo los mismos en su materialidad, se pueden percibir aquellas otras funciones, además de la puramente referencial, que son inherentes a los usos del lenguaje, y que, al desgajar los textos en una serie de ideas inconexas, se pierden de manera inevitable. En la definición de Skinner, esto permite incorporar al análisis de los textos del pasado la consideración de su dimensión pragmática de los discursos, esto es, entender no sólo qué se dice los textos, sino también, y sobre todo, qué estaban haciendo sus autores/as al decir lo que dijeron. Retomando lo señalado por John Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*, al decir algo nosotros estamos, al mismo tiempo, haciendo materialmente algo.⁴ Existe, en fin, una dimensión performativa añadida a los usos del lenguaje, que es lo que se trataría de comprender.

La comprensión de un determinado acto de habla como tal demanda, pues, reconstruir el contexto comunicativo particular en el que el mismo tuvo lugar, el conjunto de relaciones pragmáticas dentro de la cual dicho acto de habla se produjo (quién habla, a quién, dónde, cómo, etc.). La perspectiva de la escuela de Cambridge va a ser así conocida como “contextualista”. Sin embargo, el contexto a la que se refiere ésta no es el “contexto histórico” más general, como suele entenderse. El suyo es, más específicamente, un “contextualismo discursivo”, es decir, el conjunto de categorías que un/a autor/a tenía disponibles para poder decir lo que dijo.

Encontramos aquí el sentido de esa “revolución historiográfica” de que habla Pocock. Se trata, básicamente, de un traslado de la reflexión desde los contenidos referenciales de los textos (las ideas contenidas en ellos) al de sus condiciones discursivas de posibilidad. El objetivo último, como señalamos, es prevenir los anacronismos conceptuales, es decir, evitar hacerles decir a los/as autores/as algo que nunca podrían haber dicho ya que escapaba del universo conceptual dentro del cual su discurso se inscribía. En definitiva, para Skinner, es esta dimensión pragmática de los lenguajes lo que especifica históricamente a los discursos. Si perdemos de vista la misma, éstos se convierten en meros conjuntos de afirmaciones vagas y genéricas que bien podrían hallarse en cualquier tiempo y lugar. No habría nada allí que nos permita descubrir aquello que especifica una determinada forma de pensamiento, entender por qué lo que en él se afirma solo pudo haberse hecho en un momento y lugar particulares, y no en ningún otro, en un sentido conceptual, y no meramente fáctico (es decir, que si bien no se lo hizo podría perfectamente haberse hecho).

Skinner retoma aquí una expresión de Collingwood acerca de la lógica de las preguntas y las respuestas. De lo que se trataba, para Collingwood, era entender, en cada caso, cuál era la pregunta a la cual el texto en cuestión buscaba ofrecerse como una respuesta. Esto lo lleva a Skinner a identificar la di-

³ POCOCK, John Greville Agard. *Virtue, commerce and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 1 y 2.

⁴ AUSTIN, John L. *How to do thing with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.



mención pragmática de los discursos con la intencionalidad autoral: qué es lo que buscaba hacer el/la autor al decir lo que dijo. Éste habla así de la elaboración de un texto como “hacer una movida”, como ocurre en una partida de ajedrez, en la cual un jugador, al mover una pieza, intenta interactuar con otro jugador y modificar la situación en el tablero. Para entender la misma, pues, es necesario saber cuál es el objetivo hacia el cual se orientó tal movida, o, en este caso, tal acción lingüística, qué se propuso lograr su autor/a mediante ella.

Solo de este modo, dice, podría comprenderse su sentido concreto, evitando proyectar sobre los textos del pasado nuestras propias categorías o expectativas presentes, distorsionándolos así gravemente; en fin, haciéndoles decir algo que sus autores/as nunca pretendieron haber dicho o siquiera imaginado. Ahora bien, como señala Sami Syrjämäki, los lectores de Skinner suelen omitir el hecho de que éste era consciente también de las dificultades implícitas en su metodología “contextualista discursiva”, esto es, el hecho, hasta cierto punto inevitable, de que nuestros marcos conceptuales presentes impregnen o contaminen nuestra comprensión del pasado con categorías que le son extrañas a él.⁵ De todos modos, más allá de las dificultades que esto plantea, el intentar comprender los textos en sus propios términos seguiría siendo el objetivo hacia el cual se orienta la historia intelectual. Es allí, en definitiva, en el lograr establecer cierta distancia crítica respecto de nuestros propios presupuestos presentes y acceder a formas de pensamientos extrañas para nosotros, que se juega la posibilidad de que el estudio de los textos del pasado deje de ser un mero ejercicio narcisista por el que solo busca encontrarse reflejadas en ellos nuestras propias ideas.

El problema de la trascendencia de las ideas respecto de su “contexto discursivo”

La teoría contextualista discursiva propuesta por Skinner, como señalamos, marcó un hito fundamental, siendo aún hoy un punto de referencia obligado para todos los estudios en el área. No obstante, también ha sido objeto de críticas. Una de las más sistemáticas es la que lleva a cabo Peter Gordon en un estudio reciente suyo titulado “Contextualism and criticism in the history of ideas”: “Me propongo examinar”, dice allí, “algunos de los principios subyacentes que sostienen a la idea del contextualismo como la norma suprema para la práctica histórico-intelectual”.⁶

En realidad, su crítica del contextualismo deriva del modo en que define el mismo: “Quizás la premisa más profunda en apoyo del contextualismo es la creencia que, para cada idea, principio o ideología hay uno y solo un contexto nativo en el cual puede comprendérselo propiamente”. Y continua: “por contextualismo entiendo la premisa epistemológica y normativa (e implícita-

⁵ Véase SYRJÄMÄKI, Sami. *Sins of a historian: perspectives on the problem of anachronism*. Academic Dissertation – University of Tampere, Tampere, 2011.

⁶ GORDON, Peter E. Contextualism and criticism in the history of ideas. In: MCMAHON, Darrin and MOYN, Samuel (eds.). *Rethinking modern european intellectual history*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 32.

mente metafísica) que a las ideas solo se las comprende propiamente si se las estudia en el contexto de su articulación inicial”.⁷

Desde esta perspectiva, el “contexto discursivo” aparece como “una esfera holística de sentido, autocontenida y cerrada, que, como una mónada leibniziana, ‘no tiene ventanas’”.⁸ Y esto impide, para él, observar cómo una idea “viaja más allá de su contexto original de articulación hacia otros contextos en los cuales su inteligibilidad permanece intacta”.⁹ Tal “acordonamiento” del contexto original, dice, “tiene el efecto desafortunado de inhibir nuestra apreciación de cómo las ideas se transforman y ramifican en la *longue durée*”.¹⁰ El supuesto aquí implícito es que el único sentido legítimo de una idea es su sentido nativo. En última instancia, asegura, este método reposa sobre una falacia, “gran parte del prestigio del contextualismo deriva de la falacia lógica que confunde validez con génesis”.¹¹

Encontramos aquí, entonces, la primera de las críticas al contextualismo discursivo, según el cual el mismo ignora la capacidad de las ideas de trascender su contexto originario de enunciación y migrar, inscribiéndose en contextos distintos al nativo. Sin embargo, esta crítica solo parece válida respecto de una visión restringida del concepto contextualista discursivo, y que no es claro que sea realmente el que Skinner y los miembros de la escuela de Cambridge sostienen. El mismo no necesariamente refiere, o le confiere ningún privilegio al contexto nativo de enunciación de una idea. Lo que buscaría, en realidad, es distinguir esos distintos contextos discursivos en los cuales la idea dada se inscribe en el curso de sus traslados (cuándo, cómo, dónde, etc., cada enunciación suya fue producida). De este modo, lejos “de inhibir nuestra apreciación de cómo las ideas se transforman y ramifican en la *longue durée*”, es, precisamente, aquello que nos permitiría percibir tales transformaciones; de hecho, el único modo de hacerlo. Afirmar lo contrario equivaldría a suponer que las transformaciones significativas que experimentan las ideas no se encuentran conectadas con los contextos discursivos diferenciales de los cuales, en cada caso, participan, como si las ideas fuesen entidades autogeneradas, que contienen en sí la capacidad de su propia transformación. En suma, supondría la reificación de las ideas.

Lo que subyace a esa crítica es, en última instancia, una confusión entre “ideas” y “lenguajes” o “discursos”. Mientras que las ideas, en efecto, migran, los lenguajes no, ellos se encuentran siempre históricamente situados. Son entidades plenamente históricas en el sentido de que contienen en sí un principio de irreversibilidad temporal. Es decir, que descansan sobre la base de un conjunto de supuestos contingentemente articulados, por lo que no puede proyectarse, ya sea retrospectiva o prospectivamente, más allá del horizonte dentro del cual esos supuestos resultan efectivos, no al menos sin reducirlos a meros conjuntos de ideas genéricas que, en efecto, podrían descubrirse en todo tiempo y lugar.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 36.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 38.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 45.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 47.

En un trabajo aparecido en un libro reciente, “Historical explanation and the event: reflections on the limits of contextualization”¹², Martin Jay ofrece una versión distinta de esta misma crítica. Según señala, una idea participa de variedad de contextos discursivos, entendido esto no solo en un sentido diacrónico, sino también sincrónico. Es decir, según señala, nunca el contexto discursivo es algo homogéneo y unificado, sino que en él intervienen pluralidad de voces, en muchos casos antagónicas, por lo que el sentido que adquiere un texto en un contexto discursivo dado nunca puede establecerse de manera unívoca. Como dice Jay, “un contexto dialógico, a menudo agonista, se encuentra siempre ya fracturado, aun cuando todos los participantes están dispuestos a observar reglas y convenciones a un meta-nivel que limiten el caos y conviertan el ruido en cierto grado de comunicación exitosa”.¹³

En realidad, este es un punto que ya John Pocock había señalado, afirmando que en lo que llama “el lenguaje general discurso de una época” participan siempre pluralidad de sublenguajes o subcódigos, cada uno de los cuales, afirma, constituye un “contexto” por derecho propio, haciendo así inevitables las fracturas comunicativas y las ambigüedades significativas. Nuevamente, esta crítica no necesariamente refuta la teoría contextualista discursiva sino solo a una visión restringida suya (que, quizás, en este punto, sí coincida con la de Skinner, aunque ya no con la de Pocock), la cual comprende el mismo como un horizonte de sentido último homogéneo y unificado. El contexto discursivo cabría aquí interpretarlo, en cambio, como refiriendo a un campo de interacciones agonísticas entre pluralidad de sublenguajes; en fin, como remitiendo a lo que Pocock llama el “lenguaje general de discurso de una época”.¹⁴ El peligro implícito en esta visión “pluralista” del contexto (peligro en el que incurre el propio Pocock) es que el mismo puede, sin embargo, llevar a perder de vista el hecho que esta pluralidad de “contextos” no existen de forma aislada, que interactúan entre sí. Y, en definitiva, lo que se trata de comprender es ese mismo juego de interacciones recíprocas, cuál es el sistema de interrelaciones que se establece, en cada caso, entre ellos y cómo, llegado el momento, éste se transforma. En fin, que por detrás de los “contextos” sigue aun existiendo un “contexto” al que se busca acceder.

El problema de la intencionalidad autoral

Uno de los puntos más cuestionados a la teoría skinneriana es su identificación del contexto discursivo, en tanto que el horizonte último para comprender los discursos, con la intencionalidad autoral. Como le ha sido señalado, y el propio Skinner terminará admitiendo, subyace allí un supuesto ingenuo respecto de la transparencia para los/as propios/as autores/as del sentido de sus textos en tanto que acciones verbales. Éstos, en realidad, cobran sentidos muchas veces muy distintos a los que sus autores concibieron, y cuya interpretación excede también su capacidad.

¹² JAY, Martin, *op. cit.*

¹³ *Idem, ibidem*, p. 39.

¹⁴ POCOCK, John Greville Agard, *op. cit.*, p. 8.

Gordon, sin embargo, adopta otra estrategia crítica que consiste en tomar este mismo postulado de Skinner para volverlo contra su propia teoría. “Cuando un filósofo o teórico político articula sus ideas, es común que su intención”, dice, “sea hablar más allá de su propio tiempo y comunicarse con una audiencia más amplia, que se extienda del presente hasta un futuro remoto”.¹⁵ El ejemplo que ofrece es el de Spinoza, cuya doctrina de la substancia, asegura, no fue propuesta como un argumento “solo para los habitantes de Ámsterdam y de Europa Occidental del siglo XVII”, sino que la imaginaba como participando de un contexto cultural mucho más amplio, “Se puede incluso pensar que el horizonte propio, tal como lo define la intencionalidad autoral habría sido uno que considerara el significado de una idea *sub specie aeternitatis*”.¹⁶

En realidad, como señalamos, la identificación de Skinner del contexto discursivo con la intencionalidad autoral resulta problemática, y es verdad que, si nos guiamos por dicha regla, deberíamos considerar como simplemente válida la intención de Spinoza de trascender su contexto específico de enunciación y dirigirse a una audiencia más amplia. Nuevamente, sin embargo, tal argumento resulta demoledor solo de tal modo estrecho de considerar el contextualismo discursivo. Al respecto caben dos aclaraciones. En primer lugar, analizar un contexto discursivo no necesariamente supone tomar las intenciones del autor como válidas. El objetivo, más bien, es comprender las mismas; más precisamente, abordar la serie de preguntas que se desprenden de allí y que solo a través de una análisis del propio contexto discursivo podrían responderse: ¿Qué llevó a un autor como Spinoza a suponer que estaba hablando a una audiencia más amplia (en realidad, universal)?, ¿cómo imaginaba la misma?, ¿como la comunidad de los fieles, o un foro racional?, ¿cuál era la futura recepción para su doctrina que él predecía?, ¿pensaba que sus premisas habrían de ser consagradas como verdades universales por la Historia, o por dios en el día del juicio final, o, tal vez, por una comunidad científica impersonal? Solo las respuestas a estas preguntas pueden darle sentido a la propuesta de Spinoza. Y ello demanda comprender las condiciones que hicieron posible y concebible esa misma intención. En suma, de lo que se trata es abordar la paradoja de cómo su intención de trascender su contexto discursivo resulta de ese mismo contexto discursivo al que se propone trascender.

La segunda observación refiere a la recepción concreta de las ideas de Spinoza; cómo las mismas traspusieron su contexto nativo y se inscribieron en otros distintos. El punto aquí es que, si bien sus ideas interactuaron con lectores futuros, la recepción de las mismas nunca fue meramente pasiva. Esta supuso inevitablemente su reinterpretación de acuerdo con las claves provistas por los marcos conceptuales de su tiempo. Un argumento distinto al respecto propone Margaret Leslie. Si bien acepta esto último, insiste aun en que el rigorismo historicista impide ver el hecho de que los anacronismos conceptuales, es decir, que tales interacciones entre pasado y presente han resultado a menudo muy productivas para el pensamiento.

¹⁵ GORDON, Peter E., *op. cit.*, p. 42.

¹⁶ *Idem.*

El ejemplo que ofrece es el de Gramsci, quien se inspiró en Maquiavelo para elaborar su teoría política, lo cual es cierto.¹⁷ No obstante, el hecho de que Gramsci se haya inspirado en Maquiavelo no debería conducirnos a aceptar literalmente su perspectiva del mismo. El criterio de productividad no debería confundirse con un criterio de verdad. Por ejemplo, es cierto que Miguel Ángel se inspiró en dios para pintar la Capilla Sixtina, y que tal creencia resultó, como puede comprobarse, enormemente productiva. Pero esto no prueba que dios realmente exista. En todo caso, de lo que se trata es de comprender cuál era esa imagen de dios sobre la que él se basó, y que se encuentra plasmada en la propia obra. Del mismo modo, que Gramsci se haya inspirado en Maquiavelo, y que ello haya resultado muy productivo, no significa que el Maquiavelo de Gramsci existiera realmente. Perder de vista esta distinción supondría cierta dosis de ingenuidad epistemológica. El problema que resulta de allí es que esto bloquea la posibilidad de llevar a cabo aquella tarea clave para la comprensión de la propia obra de Gramsci, que consiste en reconstruir la serie de operaciones que produjo en su lectura de los textos de Maquiavelo, el trabajo que realizó sobre los mismos.¹⁸

Lo dicho nos devuelve a las diferencias entre ideas y lenguajes. Un lenguaje no es un conjunto de ideas. No podemos descubrir qué distingue un lenguaje de otro si nos enfocamos exclusivamente en las ideas que contienen ambos, ya que lo que los distingue no se encuentra allí, sino en el modo en que tales ideas se encuentran, en cada caso, mutuamente articuladas, puesto que es de allí que las mismas toman su significado. Por ende, si nos quedamos en el plano de los contenidos referenciales de los discursos, de las ideas, y de cómo las mismas migraron, como si se trataran de unidades discretas, atomistas, nunca podremos descubrir las transformaciones que experimentaron. El resultado será una imagen de la historia intelectual como un continuo que atraviesa de manera uniforme las distintas épocas y contextos discursivos. Para poner un ejemplo, el día que dos átomos de hidrógeno se fusionaron con uno de oxígeno, los átomos permanecieron siendo los mismos, pero el resultado fue el surgimiento de un elemento completamente nuevo. Ahora, si prestamos atención exclusivamente a los átomos, no podremos comprender la naturaleza de la transformación producida por su fusión, y mucho menos cuán crucial fue este acontecimiento en la historia del universo (el cual, entre otras cosas, hizo posible que estemos aquí). Del mismo modo, es posible que en Gramsci encontremos muchas de las mismas ideas que encontramos en Maquiavelo, pero el punto fundamental es cómo aquél rearticula las mismas dándole ya un sentido muy distinto al que tenían en Maquiavelo.

En esta disputa entre “contención y movimiento”, según la define Gordon, éste adopta una postura ecléctica. De hecho, así planteada la cuestión, en tales términos dicotómicos, una postura intermedia aparece como la más razonable. “Uno debe buscar un balance entre ellos”, asegura.¹⁹ Sin embargo, este tipo de soluciones eclécticas tienden a eludir antes que a resolver el problema. Una de las consecuencias paradójicas de no tomar en cuenta los contextos discursivos puede desprenderse de la referencia que hace Gordon a la

¹⁷ Véase LESLIE, Margaret. In defense of anachronism. *Political Studies*, v. XVIII, n. 4, London, 1970.

¹⁸ Al respect, véase LEFORT, Claude, *Le travail de l'oeuvre Machiavel*. Paris: Gallimard, 1986.

¹⁹ GORDON, Peter E, *op. cit.*, p. 47.

perspectiva de Habermas respecto de la relación entre pasado y presente: “El punto fue planteado muy bien por Jürgen Habermas cuando caracteriza el “historicismo actual” como “un empirismo” que “le niega seriedad a los reclamos de validez de carácter universal que subyace a cada afirmación y a cada negación del sujeto que adopta una posición”.²⁰

Habermas se refiere allí a las presiones del pasado sobre el presente, las promesas “incumplidas” del pasado que está aún en espera de su redención. Él las asocia con lo que llama el “proyecto inacabado de la modernidad”, el cual, a su vez, sería la propuesta original de la Ilustración. Esta, en realidad, se trata de una visión claramente estilizada de lo que entiende por el “proyecto de la Ilustración”, que sería, para él, el de la “modernidad”, en general y al que interpreta, a su vez, con un ideal racional universal que se encontraría supuestamente implícito performativamente, al menos de manera contrafáctica, en toda acción comunicativa. No creo que sea necesario precisar por qué se trata de una idea insostenible, desde una perspectiva histórico-conceptual. Lo que Habermas entiende por el “proyecto inacabado de la Ilustración” es, muy obviamente, su propio proyecto proyectado sobre el pasado. Y con ello termina colocando bajo una etiqueta común, la de “modernidad”, el rango completo de teorías, perspectivas, metodologías y “proyectos” que se desplegaron a lo largo de la época moderna, los cuales eran, en realidad, sumamente diversos e incluso mutuamente incompatibles. Para llegar a su propuesta, Habermas debe así someter a la historia del pensamiento a un proceso de selectividad a todas luces arbitrario y subjetivo.

El punto aquí son las consecuencias paradójicas implícitas en el rechazo de Gordon a la visión “holista” de los contextos discretos y su invocación al “pluralismo” metodológico. Tan pronto como dicho llamado intenta especificarse se vuelve en su contrario; es decir, conduce de manera inevitable a imaginar la historia completa del pensamiento (o, al menos, el pensamiento moderno) como un si se tratara de un único contexto uniforme, sin fisuras. Al “holismo” contextual se le termina así oponiendo un “holismo” trashistórico. La alegada pluralidad se resuelve así en una identidad genérica e indiferenciada. En última instancia, lo que subyace tras el pluralismo metodológico es una visión teleológica de la historia, como la larga marcha hacia la realización de ese supuesto “proyecto inacabado”, la cual vuelve inevitables los anacronismos conceptuales.

El punto más fuerte de la crítica de Gordon remite a su señalamiento de una idea acotada de Skinner del “contexto discursivo”, puesto que el mismo se enfoca exclusivamente en las ideas políticas, dejando de lado otras esferas del pensamiento que lo constituyen:

La propuesta metodológica de Skinner se orientaba originalmente solo a un subcampo específico, autodefinido como “la historia del pensamiento político”. Pero no es claro que un ámbito particular de pensamiento acerca de la política pueda “acordonarse” del resto del ámbito intelectual sin perderse de vista significados más vastos (metafísicos, religiosos, epistemológicos, etc.) que subtienden a nuestro pensamiento de la política.

²⁰ *Idem.*

*La versión fuerte de contextualismo debe implicar a todos los modos de pensamiento si implica a alguno de ellos.*²¹

Cabría entender, pues, que la crítica de Gordon estaría dirigida, no hacia el contextualismo como tal, sino al modo restringido y restrictivo en que Skinner y los fundadores de la escuela de Cambridge lo interpretan. Podría así considerarse como abogando por una perspectiva más comprehensiva, interdisciplinaria, del mismo. En realidad, esta demanda parece perfectamente válida, y entiendo que sería aceptable también para los miembros de la escuela de Cambridge. Existen aún, sin embargo, problemas más profundos, de índole epistemológica, implicados en el “contextualismo discursivo”.

El problema epistemológico de base

Lo que subyace a las críticas al contextualismo discursivo es algo que, en realidad, lo excede. Se trata, en la mayoría de los casos, de una desconfianza hacia las propuestas metodológicas, en general. En el clima intelectual prevaleciente en las últimas décadas, impregnado de eclecticismo y “pluralismo”, cualquier metodología, más allá de su contenido concreto, aparece como exudando autoritarismo epistémico, como una suerte de regreso a los *grands ré-cits*. Frente a esto podría alegarse que no solo el anti-contextualismo, sino incluso el rechazo más general hacia la teoría tampoco pueden escapar de ello; también tienen implícita una pretensión normativa respecto de cómo debería practicarse la historia intelectual. En realidad, el reclamo de pluralismo metodológico es aún vacío, y tan pronto como una quiere llenárselo de contenido, precisar su sentido, esto conlleva de manera inevitable el postular directrices y normas para la escritura de la historia del pensamiento.

Esto, de todos modos, no es necesariamente invalidante. Deberíamos distinguir este tipo de normativismo de aquél que genera la preocupación de los historiadores. Esto requiere, a su vez, establecer una distinción de niveles de discurso, entre el del discurso-objeto y el del metadiscurso. Una cosa es el normativismo que busca imponerle a los/as autores/as del pasado lo que deberían haber dicho, y otra muy diferente es el tipo de normativismo que busca simplemente cómo puede comprenderse mejor qué dijeron éstos/as. Ambos conllevan una pretensión de verdad, pero dos ideas muy distintas de ella. Nuevamente, una cosa es la pretensión de encontrar la idea “verdadera” de democracia, libertad, justicia, etc., y otra muy distinta es la pretensión – mucho más modesta – de entender qué pensaba tal o cual autor/a acerca de la democracia, la libertad, la justicia, etc., sin juzgar acerca de su veracidad. Mientras que la primera pretensión resulta esterilizante para la historia intelectual, puesto que conduce a deshistorizar el pensamiento, la segunda constituye la premisa misma sobre la cual se funda la disciplina.

En última instancia, el eclecticismo, el llamado al “pluralismo metodológico”, como marco interpretativo para abordar la disciplina, describir su estado de la cuestión, en suma, adoptado como su propio metadiscurso, resulta vacío de sentido. Al decir que la práctica de la historia intelectual es hoy

²¹ GORDON, Peter E., *op. cit.*, p. 33.

diversa, y que no se la puede pretender ceñir a ningún marco uniforme, en realidad, no decimos nada. Indudablemente, la escritura de la historia intelectual es hoy plural, diversa. En el área coexisten muchos tipos de aproximación y perspectivas diversas, e incluso opuestas. Ahora, lo mismo podría haberse dicho hace cincuenta años atrás, y, probablemente, también dentro de cincuenta años. De hecho, la escritura de la historia intelectual siempre ha sido y será inevitablemente plural y diversa. El punto en cuestión es que la misma ha sido siempre también diferentemente diversa. La diversidad de hoy es diversa de la diversidad de ayer, y a la diversidad de mañana. De lo que se trata, en el fondo, es de entender cómo estas diferentes diversidades divergen entre sí, qué rasgos, tendencias, patrones podemos hallar que nos permitan discernir cada una de estas diversas formas de diversidad, y así comprender las transformaciones epistémicas más amplias que el campo de la historia intelectual experimentó en su transcurso.

El eclecticismo, en realidad, solo puede definir tales diferencias en términos puramente cuantitativos. Todos los problemas epistemológicos que la misma suscita se reducen así a establecer los grados relativos de diversidad presentes en cada contexto. Ahora bien, las mutaciones epistémicas a partir de las cuales los contextos discursivos y lenguajes emergen no remiten meramente a cuán diversos o cuán homogéneos son. Suponen una redefinición del campo mismo de objetividades virtuales en función del cual los discursos habrán de articularse en cada caso. Y es esto, en fin, lo que se trata de analizar; no solamente cómo cambió lo que se dice en los discursos sino aquello mismo de lo que ellos hablan, que es lo que a lo que se orientaría el contextualismo discursivo. Explicitar esto, en realidad, escapa al alcance del presente trabajo. No obstante, lo que subyace aquí es aquella pregunta fundamental: ¿hasta qué punto es ello posible?, ¿cómo podemos, si es que se puede, desprendernos de nuestras categorías presentes en nuestra comprensión del pasado?, en fin, ¿hasta qué punto es posible evitar los anacronismos conceptuales?

En realidad, así planteado, no hay una respuesta posible. Se trata de una de esas problemáticas en torno a las cuales se ha debatido por dos mil años, al menos, sin que se pudiese hallarse una solución. Y tampoco habremos de hallarla aquí. En todo caso, se trata de una cuestión que excede al campo específico, nos remite a la pregunta acerca de si es posible el conocimiento histórico, y, aún más allá, el conocimiento del mundo, en general. De hecho, el mismo interrogante atraviesa también toda la reflexión contemporánea en el campo de la filosofía de la ciencia, sin que pueda hallarse una teoría al respecto que se encuentre libre de objeciones fundamentales. El desafío, precisamente, es evitar pretender resolver la cuestión sin antes desenvolver todas las aristas problemáticas allí implícitas, declararlas resueltas mediante soluciones (eclécticas) que, en realidad, no resuelven nada, y con lo cual se cerraría el análisis en el punto exacto en el que debería comenzar. Lo cierto es que, solo entonces, una vez que aceptamos llevar esta problemática hasta sus últimas consecuencias, podremos, si no resolverla, al menos desarrollar estrategias para lidiar con ella.

El giro desde las ideas a las condiciones de posibilidad de los discursos, los lenguajes subyacentes, apunta, precisamente, en esta dirección. Un aspecto fundamental es que los lenguajes, a diferencia de las ideas, son indeterminados semánticamente, es decir, como es intuitivamente evidente, en un



lenguaje dado uno puede perfectamente decir una cosa y también todo lo contrario. Un lenguaje, pues, no se puede definir según algún conjunto de enunciados (ideas, principios o máximas), puesto que consiste en un dispositivo para la producción de enunciados; nos remite, en fin, a un segundo orden de realidad simbólica.

Así, a diferencia de los modelos de pensamiento o tipos ideales, que prescriben de antemano lo que debemos encontrar en los textos, con lo que vuelve a la investigación histórica una empresa tautológica, ya que no encontraremos nada, de orden conceptual, que ya no sepamos de antemano (esto es, formas de pensamiento que se asemejan a uno y otro de los modelos en cuestión, o bien alguna suerte de mezcla inconsistente entre modelos diversos), el enfoque en los lenguajes no nos permite anticipar que es lo que habremos de encontrar, qué es lo que los/as autores/as han hecho con ellos, puesto que lo que puede hacerse con ellos es siempre infinito, no se encuentra predeterminado, y sólo puede descubrirse como resultado de la propia investigación. En definitiva, el giro hacia los lenguajes políticos tiene por objeto abrir un espacio de análisis aun cuando debamos siempre, no podamos nunca evitar, partir de un cierto marco de referencia.

El interrogante más radical, sin embargo, es si la investigación histórica puede llevarnos a revisar también esos mismos marcos conceptuales. Llegado a este punto solo se puede postular alguna hipótesis, sabiendo que no puede superar el estatus de tal. Una hipótesis posible pasa por introducir un principio de historicidad de las formaciones conceptuales más fuerte que el visto hasta aquí. Es decir, pensar que lo que hace de los lenguajes entidades propiamente históricas no es solamente el hecho de que se fundan en una serie de supuestos contingentemente articulados, como señalamos anteriormente, sino también que, como consecuencia de ello, no pueden nunca realizar su vocación de instituirse de manera plena como sistemas racional y lógicamente integrados, que en su centro se encuentra un residuo ineliminable de irracionalidad, un núcleo inasible conceptualmente, lo que los vuelve siempre inevitablemente precarios, y determina, en fin, su apertura a la temporalidad, al cambio.

Esto que, retomando la expresión que Kurt Gödel, se conoce como el principio de incompletitud constitutiva de los sistemas explicaría, en última instancia, por qué los mismos se alteran históricamente. En definitiva, si ello es posible, más allá de las circunstancias de orden fáctico que llevan a ello, es porque los mismos son siempre, como dijimos, constitutivamente precarios, en definitiva, nunca pueden estabilizar su contenido semántico, el sentido de sus categorías nucleares permanece inasible, indeterminado, y es esto lo que abre el campo a la disputa por la fijación del mismo. Éstos, en fin, contienen puntos ciegos, líneas de fisura que les son inherentes, y es allí por donde, llegado el momento, habrán de fracturarse.

Lo cierto es que esa misma incompletitud constitutiva de los sistemas conceptuales que observemos al nivel del discurso-objeto se replicaría también en el plano del metadiscurso. Y es esto lo que abriría cierto espacio a la reflexión, en el sentido de poder generar cierta distancia crítica respecto de los propios presupuestos presentes, la capacidad de ponerlos entre paréntesis, y, eventualmente, tornarlos objetos de escrutinio crítico. En el texto antes mencionado de Jay expone esta hipótesis a partir de una reflexión sobre las obras de

Claude Romano y Frank Ankersmith, y que consiste en un intento de conjunción de sus posturas respectivas.

Por un lado, como afirma Romano en *L'événement et le monde* (1998) y *L'événement et le temps* (1999)²², los cambios a nivel conceptual tienen una naturaleza acontecimental, en el sentido de que no se tratan de meras prolongaciones de las condiciones o estados preexistentes sino que marcan un quiebre respecto de los mismos, abriendo un horizonte hacia lo hasta entonces impensable:

*Desarrollando lo que llama una "hermenéutica acontecimental", argumenta que hay un vínculo entre "evento" y "advenir", que en francés invoca también el futuro (avenir). Advenir, además, debe entenderse en conexión con la aventura imprevista que él engendra. Antes que instancia de una ontología estática, el evento en cuanto advenir son como lo que Nietzsche llamaba "relámpagos", cortes radicales con el statu quo. Ocurren sin intencionalidad o preparación, nos suceden antes que ser causados por nosotros.*²³

El acontecimiento o evento es "an-árquico" en el sentido de que no deriva de un principio originario previo (*arkhē*) que determina su sentido o que lo produce. Éste, además, "trae consigo un equipaje de nuevas posibilidades que proveen novedad y apertura a un proceso que, de otro modo, se reduciría a la repetición de lo mismo".²⁴

De Ankersmith, por otro lado, Jay toma la idea de la experiencia histórica de lo sublime, la cual sería la traducción al plano historiográfico de la idea de acontecimiento en el plano histórico, es decir, expresa la naturaleza acontecimental que puede adquirir nuestra comprensión de aquellos otros acontecimientos pasados.²⁵ La experiencia histórica de lo sublime, en la práctica histórica, remitiría al sacudimiento que produciría la confrontación con aquello que nos resulta extraño, que remueve nuestras certidumbres presentes, y suscita un efecto de extrañamiento respecto ellas. Lo que hace posible esto es, precisamente, que tampoco estos modos de abordar el pasado se tratan de sistemas cerrados y lógicamente integrados, que poseen siempre también líneas de fisura que les son inherentes. En síntesis, según señala Jay: "Los acontecimientos, en el sentido fuerte postulado por Romano y otros teóricos franceses recientes, son ocurrencias raras en el pasado. Las experiencias históricas sublimes son no menos infrecuentes en el presente. Pero cuando ambas se juntan, ninguna explicación causal puede contener su fuerza explosiva".²⁶

Vemos aquí también cuál sería la función presente del estudio del pensamiento pasado. No se trata ya de extraer lecciones del pasado, como postulaba la idea ciceroniana de la *historia magistra vitae*, y muchos historiadores aun persiguen, lo que obliga siempre a incurrir en toda suerte de anacronismos conceptuales. De hecho, solo así se pueden hacer jugar en el presente horizontes de pensamiento muy lejanos a los nuestros, y al tipo de problemáticas

²² Véase ROMANO, Claude. *L'événement et le monde*. París: Presses Universitaires de France, 2021, y *idem*, *L'événement et le temps*. París: Presses Universitaires de France, 2012.

²³ JAY, Martin, *op. cit.*, p. 41.

²⁴ JAY, Martin, *op. cit.*, p. 42.

²⁵ Véase ANKERSMIT, Frank R. *Sublime historical experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

²⁶ JAY, Martin, *op. cit.*, p. 47.

a las que nosotros hoy nos confrontamos, esto es, eliminando llanamente a la historia, desconociendo la historicidad de las formas de comprensión del mundo. No obstante, aunque la investigación histórico-intelectual no nos permite extraer lecciones para el presente, podría lograr algo aún más importante, que es ayudarnos a ganar en autorreflexividad, a lograr una mayor conciencia respecto de la radical contingencia de nuestros supuestos más fundamentales y volverlos así materia de disputa.

Lo dicho nos devuelve a la pregunta inicial, aquella acerca de la validez del anacronismo, y, en particular, del anacronismo conceptual. La hipótesis de Jay puede aceptarse o no, puede incluso negarse la posibilidad misma de tener algún tipo de conocimiento del pasado que se aparte de nuestros marcos presentes y nos obliguen a revisar los mismos, en fin, que en el curso del conocimiento histórico puedan producirse este tipo de “acontecimientos” conceptuales, ese tipo de “experiencias sublimes” de que habla Ankersmith. Sin embargo, aun así esto no autoriza a aceptar llanamente los anacronismos conceptuales. En última instancia, lo que se trasluce por detrás de aquellas metodologías que apelan de manera sistemática a ellos, y que incluso los reivindican, es una patología siempre radicada en el propio presente del historiador. Por detrás de la generación de anacronismos conceptuales subyace algo más que un escaso sentido histórico: una vena normativa sobre el pasado y, en última instancia, cierto dogmatismo intelectual. Aquí el problema ya no es si se puede o no conocer verdaderamente el pasado, y los sistemas conceptuales correspondientes a épocas distintas a las nuestras, sino que ello no autoriza tampoco a extraer la conclusión de la no existencia de una distancia radical entre presente y pasado, que exista algún supuesto hilo de continuidad esencial que unifique y comunique los modos de pensamiento a través de los siglos. Dicho de otra forma, que, aun cuando no puedan evitarse, tampoco pueden aceptarse los anacronismos conceptuales, lo que supone considerar al presente como una mera continuación lineal del pasado, reducir la historia del pensamiento a una especie de presente continuo, en fin, cancelar la historia misma.

Lo que subyace por debajo de esta metodología ahistórica es, en el fondo, como decía, algo más que una carencia de sentido histórico: una vocación normativa que conlleva siempre un dogmatismo intelectual que lleva a suponer las propias categorías como suertes de verdades eternas, que siempre fueron o al menos debieron haber sido así. En definitiva, el postular que se puedan simplemente analogar las formas de pensamiento pasadas y presentes trasunta el desconocimiento de la radical contingencia de los fundamentos de nuestros propios modos de concebir la política y las sociedades, que es lo que la historia intelectual, y más precisamente la confrontación con universos conceptuales muy diversas a las nuestras, buscaría revelarnos.

Artigo recebido em 6 de fevereiro de 2023. Aprovado em 1 de março de 2023.

Rita Lee, mulher-alienígena: trajetória de uma cantora, compositora e *performer* de outro planeta



Rita Lee. *Folha de Londrina*,
11 mar. 2023, fotografia
(detalhe).

Renato Gonçalves Ferreira Filho

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-São Paulo). Autor, entre outros livros, de *Marina Lima – Fullgás*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
r.goncalves.f@gmail.com

Rita Lee, mulher-alienígena: trajetória de uma cantora, compositora e performer de outro planeta

Rita Lee, alien-women: trajectory of a singer, songwriter, and performer from another planet

Renato Gonçalves Ferreira Filho



Há artistas da música popular brasileira cujas análises, quando feitas *post mortem*, serão superlativas e destacarão aspectos como autoria, virtuosismo, relevância cultural, contribuição à história da música etc. Dificilmente o gênero sexual estará em primeiro lugar ou sequer ele aparecerá – a menos que estejamos falando de uma artista mulher. Quando se é mulher, a condição feminina, tal qual Simone de Beauvoir a formulou¹, parece ser não apenas o ponto de partida, como também o ponto de convergência para se compreender tais vidas e obras, seja pela via da exceção, quando a mulher ousa ocupar certos espaços dominados por homens, seja pela via da exclusão, quando a artista, por ser mulher, é relegada a um apagamento sistemático.

Esse é o caso de Rita Lee, cantora, compositora e *performer* cuja morte recente nos convida a refletir como a sua trajetória foi atravessada pelo seu gênero e como, igualmente, ela contribuiu para ressignificar o lugar de exclusão das mulheres no contexto musical ao se assumir como uma alienígena, metáfora que tomo emprestada de seu universo autoral e mítico para designar sua postura *outsider* em diferentes contextos, como se ela “viesse de um outro planeta”.

A seguir, saliento passagens dessa mulher-alienígena na tentativa de esboçar um breve quadro que, revisitando a jornada de Rita Lee, busca expor nuances de sua excepcionalidade dentro do cenário da música popular-comercial brasileira, da estreia à sua partida.

Uma mutante que prova do fruto proibido

Desde o princípio, a carreira de Rita Lee é marcada pela exceção.

Sua passagem pela banda Os Mutantes, ao lado de Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, foi um momento-chave para a construção de uma mutante, que, como uma boa tropicalista, misturou gêneros musicais e desenvolveu o humor como tônica composicional e cênica. Diante do que se via nos festivais da canção, a garota ruiva vestida de noiva em meio a dois homens fantasiados de personagens quixotescos se destacava pelo frescor de seu experimentalismo.² Na imagem que projetava, essa *persona* da jovem Rita Lee brincava com as representações clássicas do gênero, em que o casamento é um dos destinos

¹ Ver BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

² Cf. SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume, 2010.

naturalizados das mulheres, na mesma medida em que ainda insinuava um triângulo amoroso, como representado na contracapa do terceiro disco³, em que aparecem os três deitados seminus em uma cama.

Mas a lua de mel durou cinco discos: “a gente resolveu que a partir de agora você está fora dos Mutantes porque nós resolvemos seguir na linha progressiva-virtuosa e você não tem calibre como instrumentista”⁴, ouviu Rita Lee de Arnaldo Baptista, em 1972, como rememora a ex-Mutante em sua primeira autobiografia. Em outras passagens, a cantora e compositora deixou ainda mais explícito o que, no entendimento dela, estava por trás da suposta falta de “calibre como instrumentista”: “machismo puro”.⁵

A experiência de carreira solo de Rita Lee, que já havia sido desenhada no LP *Build up*⁶, de 1970, tornou-se o “primeiro dia do resto da sua vida”, parafraseando-se o título do seu disco pós-expulsão da banda.⁷ Contudo, o problema “sem nome”⁸ de ser mulher e querer se firmar como uma musicista ainda a perseguiria: como compartilha na sua segunda autobiografia, naquele período, após ter um disco negado pela gravadora, Rita chegou a ter uma reunião com altos executivos da indústria fonográfica, todos homens, que queriam que ela vestisse “tipo minissaia e casquinha cor-de-rosa, fazendo a cocotinha fofinha e bem comportadinha [...] falando de amor pueril e bobinho”. Sua resposta veio com uma atitude: “me levantei da mesa, mandei todos tomarem no cu e fui para o banheiro da gravadora queimar um baseado”.⁹ O contrato foi rescindido e a cantora, já em outra gravadora, viria a lançar *Fruto proibido*¹⁰ em 1975.

Se, na mitologia judaico-cristã, o fruto proibido fora o motivo de expulsão dos homens do paraíso, dando à Eva, quem primeiro caiu em tentação, a pecha eterna de pecadora, Rita Lee provou e ofereceu à música brasileira o sabor da contravenção de uma mulher no *rock*: “comer um fruto que é proibido/ você não acha irresistível?”, ela nos provocava.¹¹

“O que foi que aconteceu com a música popular brasileira?”

Consagrando-se como um dos principais estandartes do *rock* da década de 1970 no Brasil, Rita Lee parecia não se encaixar nem no projeto de MPB (Música Popular Brasileira), que trazia prestígio às gravadoras, nem nas canções meramente comerciais¹², ainda que dialogasse com ambas as frentes. De um lugar quase estrangeiro em sua própria cultura, ela ousou brincar com os

³ Ver Os Mutantes. *A divina comédia ou ando meio desligado*. LP Polydor/PolyGram, 1970.

⁴ LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016, p. 113.

⁵ Uma das passagens em que Rita Lee comentou sobre a sua expulsão da banda foi a sua entrevista para o programa televisivo de Jô Soares em 1993. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hBIVcA_31lw>. Acesso em 11 jun. 2023.

⁶ Rita Lee. *Build up*. LP Polydor/PolyGram, 1970.

⁷ *Idem*, *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. LP Polydor/PolyGram, 1972.

⁸ Aqui faço uma referência ao “problema sem nome” identificado por Betty Friedan para designar o mal-estar de gênero sentido pelas mulheres. Ver FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

⁹ LEE, Rita. *Rita Lee: outra autobiografia*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2023, p. 180.

¹⁰ Rita Lee e Tutti Frutti. *Fruto proibido*. LP EMI, 1975.

¹¹ “Fruto proibido” (Rita Lee), Rita Lee e Tutti Frutti. *Fruto proibido*, op. cit.

¹² Aqui uso a divisão identificada e proposta por DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

medalhões da indústria musical em “Arrombou a festa”¹³, canção que ganhou ao menos registro em duas diferentes versões e na qual narra com sarcasmo a farra dos gêneros e dos figurões daquele momento: “ai, ai, meu Deus/ o que foi que aconteceu/ com a música popular brasileira?/ todos eles falam a sério/ mas esse sério me parece brincadeira”.

Embora pudesse ser lida como uma crítica, Rita Lee parecia capturar um momento de efervescência e consolidação da grande indústria, sob uma sensibilidade *camp*¹⁴, que busca desarmar com o riso toda a pretensão artística que dissimulava os apelos comerciais que fundamentariam toda produção da indústria cultural, colocando-se, inclusive, nessa história: “e a Rita Lee parece que não vai sair mais dessa/ pois pra fazer sucesso arrombou de novo a festa”.¹⁵

Com sua postura provocativa, Rita Lee passou a chamar a atenção de seus pares. Nesse sentido, foram exemplares “Quando”¹⁶, apresentada pelos Doces Bárbaros, que fala da vinda de “uma menina loura”, proveniente “de uma cidade industrial”, “solta, decidida, cheia de vida etc. e tal”, e, posteriormente, “Sampa”¹⁷, de Caetano Veloso, que a descreve como a “mais completa tradução” de São Paulo. Tais referências já intuía que o trabalho autoral e performático da cantora paulista desenvolvia as idiossincrasias de uma nova forma de canção tipicamente urbana de vocação *pop*, que foi sendo lapidada até o lançamento do disco de 1979.

No radar *pop* de Rita Lee já na década de 1970, couberam composições feitas sob medida para fenômenos midiáticos e de performatividade sexual como as Frenéticas, “Perigosa”¹⁸, e Ney Matogrosso, “Bandido corazón”.¹⁹ Seria, aliás, por intermédio de Ney Matogrosso que ela encontraria seu grande parceiro de vida e obra, Roberto de Carvalho, então músico da banda do ex-Secos & Molhados.

“Como Luz del Fuego, não tinha medo”: representações do feminino

Com a chegada de Roberto de Carvalho, marido, pai de seus três filhos e companheiro de composições, Rita Lee lançou seus discos mais radiofônicos a partir de 1979. Enquanto se afastava da figura rockeira e se firmava como uma *hitmaker*, sua voz de médio alcance começou a explorar mais sistematicamente tons mais suaves de seu timbre *cool* – que, vale lembrar, interessou a João Gilberto, que, em 1980, a convidou para um dueto ao vivo.²⁰

Nos anos 1980, com composições que inundaram as estações de rádio e as trilhas sonoras de novelas, a *persona* de Rita Lee deu voz a canções de um

¹³ “Arrombou a festa” (Rita Lee e Paulo Coelho), Rita Lee. *Arrombou a festa*. Compacto Som Livre, 1976.

¹⁴ Cf. SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

¹⁵ “Arrombou a festa II” (Rita Lee e Paulo Coelho), Rita Lee. *Rita Lee*. LP Som Livre/EMI-Odeon, 1979.

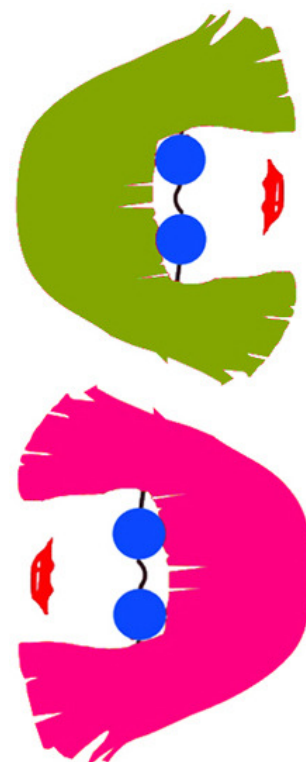
¹⁶ “Quando” (Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil), Doces Bárbaros. *Doces Bárbaros*. LP PolyGram/Philips, 1976.

¹⁷ “Sampa” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Muito: dentro da estrela azulada*. LP PolyGram/Philips, 1978.

¹⁸ “Perigosa” (Nelson Motta, Rita Lee e Roberto de Carvalho), Frenéticas. *Frenéticas*. LP WEA, 1977.

¹⁹ “Bandido corazón” (Rita Lee), Ney Matogrosso. *Bandido*. LP Continental, 1976.

²⁰ A apresentação, ocorrida no especial *Grandes nomes*, da TV Globo, em 1980, foi de “Joux Joux Balangandans” (Lamartine Babo). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YfpzJHQrePo>>. Acesso em 11 jun. 2023.



amor malicioso, sutilmente erótico e subversivo, como nos gemidos de contra-ataque em “Doce vampiro”²¹ e no convite irresistível em “Bem-me-quer”²²: “rasgue a minha roupa/ mas, por favor, não dê beliscão”. Ou ainda na posição explícita “de quatro no ato”, de “Lança perfume”²³, ou quando esteve “no escurinho do cinema/ chupando drops de anis”, em “Flagra”.²⁴ Sob certo aspecto, ela se mostrava em linha de sintonia com composições de homens e mulheres que emergiram com força na música brasileira, especialmente nos anos 1970, pondo em evidência o corpo como território do prazer, em contraposição à moral sexual hegemônica.²⁵

Na corda-bamba da censura da ditadura militar, que ainda atuaria até 1985, a cantora driblava as acusações de ir “contra a moral e os bons costumes”²⁶, falando de um universo feminino novo, no qual a mulher expressava seus desejos, abrindo frente para outras compositoras e cantoras, como Marina Lima e Tetê Espíndola.²⁷ Em Rita Lee, a temática do feminino é uma constante.²⁸ Ora a compositora brinca debochadamente com os estereótipos de gênero, como em “sexo frágil/ não foge à luta” (“Cor-de-rosa choque”²⁹); “toda mulher se faz de coitada/ toda mulher é meio Leila Diniz” (“Todas as mulheres do mundo”³⁰); e “eles amam as loucas/ mas se casam com outras” (“As loucas”³¹). Ora celebra as mulheres malditas na história, como em “Elvira Pagã”³², “Luz del Fuego”³³ e “Pagu”³⁴ – como se enxergasse nessas mulheres suas iguais na excepcionalidade que as irmanava.

Visões de outro planeta

É certo que o contraditório rondou a vida e a obra de Rita Lee. Polêmicas, alimentadas por uma sociedade conservadora, não faltaram em sua carreira. Desde a sua detenção sob a alegação de porte de maconha em 1976 – sendo ajudada por Elis Regina para ser liberada³⁵ –, até o conflito que teve

²¹ “Doce vampiro” (Rita Lee), Rita Lee. *Rita Lee*, op. cit.

²² “Bem-me-quer” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. LP Som Livre/EMI-Odeon, 1980.

²³ “Lança perfume” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*, op. cit.

²⁴ “Flagra” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. LP Som Livre/EMI-Odeon, 1982.

²⁵ Para uma visão geral sobre o assunto, ver PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970. Contrapulso: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, v. 1, n. 1, Santiago, 2019.

²⁶ Guilherme Samora comenta que Rita Lee é citada em ao menos 250 documentos censórios. Ver JONES, Rita Lee. *Favorita*. São Paulo: Editora Globo, 2018.

²⁷ Cf. GONÇALVES, Renato. *Marina Lima: Fullgás*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

²⁸ Para um estudo aprofundado sobre as representações da mulher e do feminino em Rita Lee, ver SANTOS, José Antônio Barbosa Alves dos. *As faces de Eva: o universo feminino no léxico de Rita Lee*. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – USP, São Paulo, 2013.

²⁹ “Cor-de-rosa choque” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Flagra*. LP EMI, 1982.

³⁰ “Todas as mulheres do mundo” (Rita Lee), Rita Lee. *Rita Lee*. CD EMI, 1993.

³¹ “As loucas” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Reza*. CD Biscoito Fino, 2012.

³² “Elvira pagã” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. LP Som Livre/EMI-Odeon, 1979.

³³ “Luz del Fuego” (Rita Lee), Rita Lee e Tutti Frutti. *Fruto proibido*, op. cit.

³⁴ “Pagu” (Rita Lee e Zélia Duncan), Rita Lee e Zélia Duncan. *3001*. CD Universal Music, 2000.

³⁵ Rita Lee comenta o episódio, bem como a relação que estabeleceu com Elis Regina, na sua primeira autobiografia. Como retribuição à generosidade da cantora gaúcha, escreveu “Doce de pimenta” (Rita Lee e Roberto de Carvalho). Ver LEE, Rita. *Uma autobiografia*, op. cit.

com a Polícia Militar em Aracaju em 2012, durante um de seus últimos *shows*³⁶, a figura pública da artista foi pauta dos debates de comportamento. Por sinal, sua atuação como comentarista rendeu uma das melhores temporadas do programa semanal *Saia Justa*, do canal GNT, entre 2002 e 2003.

No campo das composições, ela nunca fugiu de temas de difícil abordagem, como, por exemplo, o hiv/aids, que já figurou ao menos em duas de suas canções³⁷, nas décadas de 1980 e 1990, quando era uma temática estigmatizada. A relação com as drogas, também, como em “Perto do fogo”³⁸, que faz referência à erva, e “Vidinha”: “faço terapia/ malho todo dia/ pratico yoga/ não uso mais droga [...] ô, vidinha de merda”.³⁹

Em seu vocabulário, não havia palavras que não deveriam ser ditas. Tudo poderia caber na canção, até mesmo os rumores de que estaria com leucemia, que virou tema de “Não titia”⁴⁰, em 1985. Como observou Flávia Oliveira⁴¹, seu glossário era popular e, perseguindo tudo o que de espontâneo existe na coloquialidade, seu discurso sempre se pautou pela extrema franqueza. Em parte, isso justificará o seu traquejo natural com o Twitter, rede social na qual esteve presente com grande desenvoltura, elaborando frases de sucesso entre os jovens.⁴² As novas gerações, inclusive, se interessaram pela sua irreverência, como em trecho de vídeo propagado no qual ela debocha daquela que inspirou a criação de “Tão”⁴³: “ai, ela é toda boazinha, ela é toda do bem, ela é jovem... ah! Vá se foder, sabe? Chata pacas!”⁴⁴

A canção-manifesto “Obrigado não”⁴⁵, de 1997, talvez seja um dos principais posicionamentos sobre a sua visão libertária, com versos como “cuidado com polícia/ cuidado com ladrão”; “por que whisky sim?/ por que cannabis não?”; e “foi-se a ditadura militar/ foice e martelo não vão mais vingar/ servir exército só se for da salvação”. Afinada com as mudanças comportamentais trazidas pelos novos tempos – dos quais ela foi uma das molas propulsoras –, é do videoclipe da canção, dirigido por Gringo Cardia, o primeiro beijo entre dois homens na filmografia da música brasileira.

³⁶ Ainda que muitos acreditem que a apresentação na capital sergipana foi a última da carreira de Rita Lee, essa informação é falsa. O espetáculo de despedida ocorreu em 2013, durante as comemorações do aniversário da cidade de São Paulo no Vale do Anhangabaú.

³⁷ Cf. FERREIRA FILHO, Renato Gonçalves. Pôde-se cantar o hiv/aids? A trajetória do vírus e da síndrome no *pop rock* brasileiro nas décadas de 1980 e 1990. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 23, n. 43, Uberlândia, 2021.

³⁸ “Perto do fogo” (Rita Lee e Cazuzza), Rita Lee. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. LP EMI-Odeon, 1990.

³⁹ “Vidinha” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Reza*, *op. cit.*

⁴⁰ “Não titia” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Rita e Roberto*. LP Som Livre/EMI-Odeon, 1985.

⁴¹ Ver OLIVEIRA, Flávia. Rita Lee, um glossário. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 jun. 2023. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/opiniao/flavia-oliveira/coluna/2023/06/rita-lee-um-glossario.ghtml>>. Acesso em 11 jun. 2023.

⁴² Os famosos *tweets* de Rita Lee, segundo a família, serão registrados em livro a ser lançado. Cf. DELCOLLI, Caio. Rita Lee escreveu caderno de *tweets* à mão, diz filho, que prepara obras póstumas. *Folha de S. Paulo*, 17 maio 2023.

⁴³ “Tão” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Multishow ao vivo*. CD Biscoito Fino, 2009.

⁴⁴ Trecho retirado do registro audiovisual *Biografitti*, s./d. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=u23BJQs7a_Q>. Acesso em 11 jun. 2023.

⁴⁵ “Obrigado não” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Santa Rita de Sampa*. CD Universal Music, 1997.

Santa Rita de Sampa abençoa todas as ovelhas negras

Como síntese da vida e obra de Rita Lee, “Ovelha negra”⁴⁶, lembrada à exaustão por admiradores no momento de sua partida, talvez seja uma das canções que melhor traduza os sentidos que marcaram a sua trajetória. A ovelha negra expulsa pela sua distinção assumiu e ressignificou seu destino: autoproclamou-se a padroeira da liberdade, abraçou os diferentes e as diferenças e formou um rebanho de fãs. Como vinda de uma outra galáxia, transformou a exclusão em excepcionalidade, angariando novos habitantes para o seu universo, com grande atenção às crianças e aos animais, que foram tema de seus livros infantis, lançados desde 1986.⁴⁷

Apesar de ter sido uma iconoclasta contra tudo o que aparentasse ser sério demais, Rita Lee sempre gostou de construir uma aura mítica ao seu redor, como quando vestiu o manto de Nossa Senhora Aparecida e se chamou de Santa Rita de Sampa, “protetora dos frascos e comprimidos”.⁴⁸ Reciprocamente, foi admirada por diferentes gerações que ela acolheu como uma luz-guia, seja pela postura libertária que lhe foi própria, seja pela resiliência ao encarar o câncer e a inspirar outros pacientes, situação que é compartilhada em *Outra autobiografia*.⁴⁹

No videoclipe de sua última canção lançada em vida, “Change”⁵⁰, enquanto surge como uma figura intergaláctica tecnicolor, vestindo uma peruca feita de fios de pérolas brancas que caem pelo seu rosto, ela nos traz seu derradeiro ensinamento: “mude a pergunta ‘por quê’, mude a pergunta ‘por que não?’ Porque a vida não é assim ou assado”.⁵¹

Não haveria melhor lugar para a cerimônia de passagem da cantora, compositora e *performer* que avistou um “disco voador”⁵², pediu socorro aos “marcianos”⁵³, prometeu “roubar os anéis de Saturno”⁵⁴ e imaginou o ano de 3001⁵⁵ que o Planetário do Ibirapuera, no coração da cidade em que primeiro aterrizou sua espaçonave; tampouco, para quem foi excepcional em diferentes sentidos, é aleatória a sua sugestão de epitáfio: “ela nunca foi um bom exemplo, mas era gente boa”.⁵⁶

Texto recebido em 13 de junho de 2023. Aprovado em 25 de junho de 2023.

⁴⁶ “Ovelha negra” (Rita Lee), Rita Lee. *Fruto proibido*, op. cit.

⁴⁷ Ver, por exemplo, LEE, Rita. *Dr. Alex*. São Paulo: Global, 1986.

⁴⁸ “Santa Rita de Sampa” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Santa Rita de Sampa*, op. cit.

⁴⁹ Ver LEE, Rita. *Outra autobiografia*, op. cit.

⁵⁰ “Change” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee, Roberto de Carvalho e Gui Boratto. *Change*. Single digital Universal Music, 2021.

⁵¹ “Change la question ‘pourquoi?’ Change la question ‘pourquoi pas?’ Parce que la vie n’est pas comme ci ni comme ça”, diz originalmente o refrão.

⁵² “Disco voador” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Babilônia*. LP EMI, 1978.

⁵³ “Alô, alô, marciano” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Acústico MTV*. CD Universal Music, 1998.

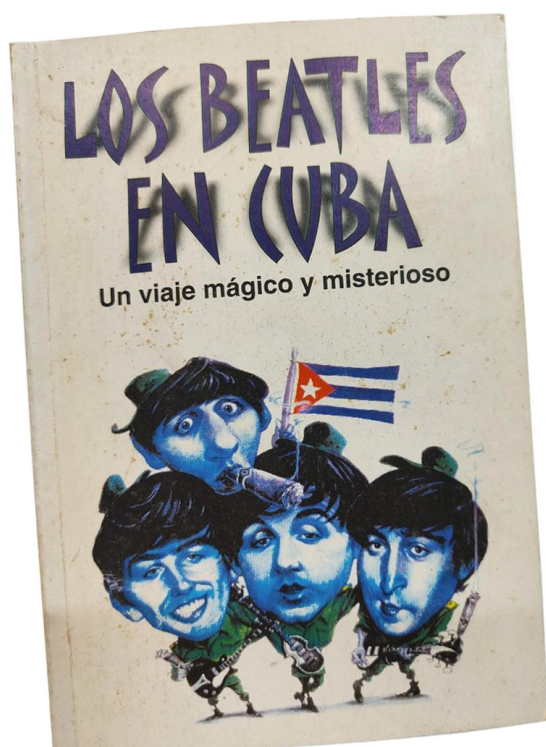
⁵⁴ “Desculpe o auê” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee. *Bombom*. LP Som Livre/EMI-Odeon, 1983.

⁵⁵ “3001” (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Tom Zé), Rita Lee. *3001*, op. cit.

⁵⁶ LEE, Rita. *Uma autobiografia*, op. cit., p. 266.

“Estudo, trabalho, fuzil” e rock em Cuba:

a música dos Beatles no *Noticiero
Icaic Latinoamericano* (1965-1972)



Capa do livro *Los Beatles en Cuba: un viaje mágico y misterioso*, de Ernesto Juan Castellanos (org.), 1997, fotografia (detalhe).

Glauber Brito Matos Lacerda

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). glauber.lacerda@uesb.edu.br

Mariana Martins Villaça

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autora, entre outros livros, de *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010. mariana.villaca@unifesp.br

“Estudo, trabalho, fuzil” e rock em Cuba: a música dos Beatles no *Noticiero Icaic Latinoamericano* (1965-1972)

“Study, work, rifle” and rock in Cuba: music of the Beatles in *Noticiero Icaic Latinoamericano* (1965-1972)

Glauber Brito Matos Lacerda
Mariana Martins Villaça

RESUMO

Neste artigo buscamos compreender os significados, do ponto de vista cultural e político, da presença da música dos Beatles no *Noticiero Icaic Latinoamericano* em um contexto de restrições à difusão do rock em Cuba, ao mesmo tempo em que o protagonismo juvenil florescia e os produtos culturais destinados à juventude se mostravam indispensáveis, ao governo cubano, para o estímulo ao engajamento político e à formação do “homem novo”. Por meio do levantamento e análise da trilha musical de várias edições do período entre 1965 e 1972, marcado pela beatlemania, refletimos sobre o uso das canções, em seus múltiplos formatos e versões, demonstrando os diferentes papéis que a música assume, ao se combinar ao material visual. Em diálogo com a bibliografia sobre o tema, procuramos evidenciar como essa polissêmica trilha musical, ora permeada de ambiguidade, ora de explícito discurso político, permite explorar a potencialidade do *Noticiero* como fonte histórica da Revolução Cubana, tão marcada por buscas, embates e desafios.

PALAVRAS-CHAVE: Beatles; Cuba; *Noticiero Icaic Latinoamericano*.

ABSTRACT

In this paper, we seek to understand the significance, from a cultural and political point of view, of the presence of the Beatles' music in Noticiero Icaic Latinoamericano in a context of restrictions on the dissemination of rock music in Cuba, at the same time that the youth protagonism was flourishing and the cultural products aimed at youth were proving to be indispensable, to the Cuban government, to stimulate political engagement and the formation of the “new man”. Through the research and analysis of the soundtrack of several editions from the period between 1965 and 1972, marked by Beatlemania, we reflect on the use of songs, in their multiple formats and versions, demonstrating the different roles that the music assumes, when combined with the visual material, in dialogue with the bibliography on the subject. We aim to demonstrate how this polysemic musical score, sometimes permeated with ambiguity, sometimes with explicit political discourse, allows us to explore the potentiality of Noticiero as a historical source of the Cuban Revolution, so marked by searches, clashes, and challenges.

KEYWORDS: Beatles; Cuba; *Noticiero Icaic Latinoamericano*.



Este artigo sintetiza alguns resultados de uma pesquisa colaborativa, realizada pelos autores, voltada às trilhas musicais do cinejornal cubano denominado *Noticiero Icaic Latinoamericano* (NIL) e sobre a qual cabe fazermos um breve histórico. Antes disso, devemos esclarecer que ele foi produzido e exibido ao longo de três décadas (1960 a 1990) e é um patrimônio audiovisu-

al considerado, pela Unesco, como “memória do mundo”. Por se tratar de uma fonte histórica valiosa sobre os principais acontecimentos mundiais desse período, focado pelas lentes cubanas, suas edições foram em grande parte digitalizadas e recentemente disponibilizadas na plataforma do Institut National de l’Audiovisuel, por meio de um convênio firmado entre este instituto francês e o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic), que o produziu.

A possibilidade de acesso às edições motivou o desenvolvimento, na França, em 2019, de um projeto internacional de investigação envolvendo especialistas no tema, como historiadores, musicólogos, pesquisadores da área de cinema e comunicação. Os autores deste texto participaram do projeto intitulado *Recherche collective sur le Noticiero Icaic Latinoamericano*, desenvolvido entre 2019 e 2021 sob a coordenação das professoras Nancy Berthier (Universidade de Sorbonne) e Camila Arêas (Universidade de La Réunion). Todos os pesquisadores incorporados ao projeto, convidados em virtude de suas experiências anteriores na investigação do cinema cubano, analisaram determinadas temáticas presentes em um extenso *corpus* documental.¹

Ao final dessa experiência, que resultou em um colóquio e na publicação de um livro, sentimos a necessidade de aprofundar algumas características intrigantes do *Noticiero* que não esgotamos em nossas abordagens realizadas no âmbito dessa rede de pesquisa.² Uma delas diz respeito à trilha sonora do *Noticiero*, na qual observamos uma notável recorrência de releituras e arranjos de canções dos Beatles, banda cuja difusão pública era muito restrita, em Cuba, ao ser associada aos gêneros musicais “imperialistas” por algumas autoridades e intelectuais vinculados ao Partido Comunista de Cuba.³ Compreender as condições e os sentidos de sua veiculação como parte da trilha sonora do cinejornal, que era considerada inovadora e moderna no âmbito da linguagem audiovisual, nos pareceu uma questão pertinente para a análise dessa fonte documental, como pretendemos demonstrar.

Assim nasceu uma pesquisa colaborativa, em curso desde 2022, cujos primeiros resultados buscamos apresentar aqui, a partir do projeto intitulado “A música no *Noticiero Icaic Latinoamericano*”.⁴ O recorte temporal eleito, 1965 a

¹ Tais análises foram publicadas na coletânea BERTHIER, Nancy e ARÊAS, Camila (orgs). *Noticiero Icaic: 30 ans d’actualités cinématographiques à Cuba*. Bry-sur-Marne: INA Editions, 2022, que contará com uma edição em espanhol a ser publicada em 2023.

² Mariana Villaça analisou as temáticas educação e saúde no *Noticiero* e Glauber Lacerda se ocupou da cobertura conferida ao Vietnã em BERTHIER, Nancy e ARÊAS, Camila (orgs), *op. cit.* Ambos apresentaram suas conclusões no Colóquio El Noticiero Icaic: una fuente sobre/de/para la historia, sediado na Universidade de Sorbonne (14 e 15 de outubro de 2021), e na mesa El internacionalismo tercermundista del *Noticiero Icaic Latinoamericano* y del cine cubano: intercambios, redes e imaginários, que integrou o IV Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo (1 a 3 de setembro de 2022). A pesquisa de Mariana Villaça conta com auxílio da Fapesp.

³ José Ardévol, compositor, músico e diretor de orquestra, em seu ensaio *La música y su orientación en el presente cubano* (1960), e a crítica de arte ligada ao Partido Comunista de Cuba, Mirta Aguirre, em *Realismo, realismo socialista y la posición cubana* (1965), exaltam as referências populares da cultura cubana e a correspondência entre as obras e a ideologia comunista. Ver VILLAÇA, Mariana. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

⁴ Este projeto, de autoria de Glauber Lacerda, cadastrado na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, consiste na elaboração de uma cartografia das edições do cinejornal com especial foco na identificação das músicas e análise do papel da trilha sonora. Além dos autores deste artigo, que se debruçaram sobre a presença dos Beatles e do *rock* nessas edições, também participam desse trabalho, desenvolvendo outras

1972, obedece à identificação de edições que usam de maneira destacada a música dos Beatles, recobrando o período de grande propagação da chamada *beatlemania*, após a conquista das paradas de sucessos dos Estados Unidos em 1964. Esse recorte contempla ainda o surgimento, em 1969, do Grupo de Experimentación Sonora do Icaic (Gesi), criado para dinamizar a produção de trilhas musicais para os filmes cubanos e que, segundo nossa hipótese, influenciou o uso desse tipo de sonoridade na produção do *Noticiero*, a despeito de ser alvo de polêmica ou do rótulo de “contrarrevolucionário” na sociedade cubana, como abordaremos mais adiante.

De acordo com o musicólogo James Deaville⁵, tanto os primeiros manuais de composição para filmes quanto as coletâneas de música⁶ para filmes, publicados antes do advento do som sincrônico, já se dedicavam a instruir sobre quais seriam as formas musicais adequadas para cada situação apresentada nas notícias que compunham os cinejornais. A música, portanto, já era um elemento importante na formatação da notícia no sentido de forjar significados específicos nos arranjos de imagem e som. As entradas musicais, com as convenções culturais que lhes eram inerentes, direcionavam a compreensão do público sobre as situações e contextos mostrados nos cinejornais. Para citar alguns exemplos, às reportagens sobre guerras podiam se atribuir marchas militares; às cenas das grandes metrópoles, músicas típicas do lugar; aos atos públicos dos chefes de Estado, o hino nacional que os representa. Desse modo, as constantes associações entre música e imagens na fruição das reportagens ajudam a produzir uma maior competência na decodificação das mensagens por parte do público.

Se no campo da composição musical e do mercado de partituras havia um interesse pela música cinematográfica mesmo antes do cinema se estabelecer como sonoro, os primeiros estudos acadêmicos ganharam maior notoriedade na década de 1980, com o lançamento de *Unheard melodies* (1987), de Claudia Gorbman. Valendo-se de um enfoque psicanalítico e narratológico, ela analisa o funcionamento da música sinfônica de matrizes românticas no cinema clássico hollywoodiano. A publicação abriu caminho para outros autores que passaram a se dedicar à música no cinema, tais como Kathryn Kalinak, Jeff Smith, Rick Altman e Anahid Kassabian. É notável, dentro desse cenário, a atenção crescente, a partir dos anos 1990, aos usos de canções populares nos produtos audiovisuais e suas implicações nos contextos sócio-históricos em que se inserem. Pablo Piedras e Sophie Dufays, buscando tangenciar um estado da arte sobre a utilização da canção popular no cinema, apontam as muitas funções que as canções pré-existentes desempenham na dramaturgia audiovisual para diferentes autores. Segundo eles,

abordagens, as pesquisadoras Cristina Alvares Beskow, doutora em Processo e Meio Audiovisuais pela ECA-USP, e a musicóloga cubana Ivette Janet Céspedes Gómez, doutoranda em Música na UFRJ.

⁵ Ver DEAVILLE, James. *Sounding the world: the role of music and sound in Early "Talking" newsreel*. In: ROGERS, Holly. *Music and sound in documentary film*. London-New York: Routledge, 2015.

⁶ Antes da chegada do cinema sonoro, circulou uma série de compilações de partituras relacionando situações dramáticas com peças musicais. Entre as mais célebres obras do gênero, estão a *Sam fox moving picture music* (1913), de J. S. Zamecnik, a *Kinothek*, lançada em Berlim entre 1919 e 1927, e a *Motion picture moods for pianists and organists: a rapid reference collection of selected pieces* (1924), organizada por Ernő Rapée. Cf. OLIVEIRA, Juliano. *A significação na música de cinema*. Jundiá: Paco, 2018.

*Los efectos específicos de las canciones preexistentes proceden de su calidad de alusión cultural e intertextual (Lanin y Caley, 2005), de su capacidad para remitir a la memoria individual y colectiva y a períodos históricos particulares (Smith, 1998), y de volver familiar un pasado no vivido (Wojick y Knight, 2001), lo que explica su potencial tan nostálgico como irónico (Inglis, 2003; Ashby, 2004; Dyer 2012). Tanto sus componentes musicales como evocaciones múltiples que contienen sus letras les permiten activar un fuera de campo y abrir el espacio limitado de la diégesis a otras dimensiones y significaciones.*⁷

Como veremos, a recorrência dos Beatles no *Noticiero* coexiste com um “fora de campo”, como dizem Piedras e Dufays, em que se nota uma tensão entre expressões culturais juvenis emergentes na Cuba dos anos 1960, afins com a música e aspectos comportamentais propagados pela banda inglesa, e setores da cultura oficial. Estes viam tais influências com maus olhos, pois, no seu entendimento, poderiam ser conflitivos com valores defendidos pela Revolução. Nosso estudo, portanto, mais do que escrutinar os usos das canções dos Beatles nos *noticieros*, analisa o contexto de circulação das edições dos cinejornais para aferir possíveis significados extrafílmicos nas canções preexistentes e como estas agregam valor às reportagens do *Noticiero*.

Ainda são incipientes as pesquisas específicas em torno das canções populares no *Noticiero Icaic*. A tese de doutorado de Glauber Lacerda⁸ tem um capítulo sobre as canções dedicadas a Ho Chi Minh nas reportagens sobre o país indochinês. Outros estudos, que não se voltam especificamente para o conteúdo musical do cinejornal, tratam do tema de forma paralela, caso das teses de Cristina Beskow⁹ e de Alessandro de Sousa e Silva.¹⁰ Visando preencher parcialmente essa lacuna, o projeto “A música no *Noticiero Icaic Latinoamericano*” vem mapeando as músicas presentes no cinejornal com o auxílio de ferramentas de inteligência artificial do Google, ao mesmo tempo que se propõe analisar as implicações dessas entradas musicais no programa. Este artigo, repetimos, é um resultado desse estudo. Ele está organizado em quatro partes. Na primeira, apresentamos ao leitor o *Noticiero* ressaltando características importantes para a compreensão de seu formato, sua singularidade estética e seu papel político. Na segunda, enfocamos a década de 1960 e as especificidades da cultura jovem¹¹ que surge em Cuba nesse período, cena em que brota a



⁷ PIEDRAS, Pablo e DUFAYS, Sofhie. *Conozco la canción: melodias populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018, p. 9.

⁸ LACERDA, Glauber Brito Matos. *Ouçõ Cuba, vejo Vietnã: monumento e mimeses da poética anti-imperialista do Noticiero Icaic Latinoamericano*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – UFBA, Salvador, 2021.

⁹ BESKOW, Cristina. *O documentário no nuevo cine latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2016.

¹⁰ SILVA, Alessandro de Sousa e. *A câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2020.

¹¹ Utilizamos a expressão cultura jovem em sintonia com autores que destacam, a partir dos anos 1960, o florescimento do protagonismo juvenil (político, artístico, comportamental) na sociedade, com grande impacto na produção e no consumo cultural. Nesse cenário, a cultura jovem foi considerada, por Eric Hobsbawm, matriz de uma revolução cultural. Ver HOBBSAWM, Eric. *A revolução cultural*. In: *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Fenerick e Marquioni defendem que, nesse contexto, o *rock* ganhou uma dimensão ampla, atrelada à contracultura e aos valores da nova esquerda. Ver FENERICK, José Adriano e MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Revoluções do álbum branco: vanguardismo, nova esquerda e música pop*. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 17, n. 31, Uberlândia, jul.-dez. 2015, p. 23.

peculiar beatlemania cubana. Na terceira parte, analisamos algumas edições em que a trilha musical recorre à sonoridade dos Beatles, expondo nossa interpretação dos usos e sentidos dessas escolhas. Por fim, procuramos colocar a produção do *Noticiero* em diálogo com debates e dilemas imperativos na cena cultural e musical cubana da época.

Um cinejornal e seus sons

O *Noticiero Icaic Latinoamericano* (a partir de agora, *Noticiero* ou *NIL*) marcou presença nas telas cubanas entre 1960 e 1990. Em 30 anos do programa fílmico, foram lançadas 1493 edições, praticamente uma estreia por semana, com duração, em média, de 10 minutos. Além de noticiar os feitos da Revolução, entre outros acontecimentos nacionais, o *Noticiero* também se dedicou a temas internacionais, em especial às constantes denúncias sobre os abusos do imperialismo estadunidense e à celebração dos avanços do campo socialista ao redor do mundo. Embora Santiago Álvarez seja o mais destacado realizador que esteve à frente das atualidades cubanas – ocupando o posto de diretor geral por três décadas¹² –, outros cineastas, tais como Miguel Torres, Manuel Pérez e Fernando Pérez também assinaram a direção de algumas edições.

Nos primeiros anos de circulação do cinejornal, o cinema independente e o documentário passavam por sensíveis transformações em consequência de uma convergência de tecnologias desenvolvidas nas décadas anteriores. As câmeras leves, os gravadores síncronos portáteis e as películas de alta sensibilidade à luz impactaram profundamente os debates e as formas do “cinema do real” em diferentes lugares do mundo. Contudo, de acordo com a pesquisadora cubana Dailey Fernández, a primeira compra de equipamentos feita pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos – órgão criado nos primeiros meses após a Revolução, em 1959, para gerenciar toda a cadeia produtiva do país – privilegiava o cinema de estúdio, porque as tecnologias leves eram vistas, naquele então, como amadoras.¹³ Ainda assim, acompanhar as edições do *Noticiero* ao longo de tempo, nos permite constatar mudanças importantes que incorporaram elementos do documentário moderno, ao passo que também verificamos experimentações na banda sonora que apontam para possíveis singularidades do programa em relação aos seus congêneres.

De maneira geral, as trilhas sonoras¹⁴ do *Noticiero* são inicialmente tributárias do documentário expositivo de tradição griersoniana. Com base em uma observação atenta de edições dos *Noticieros* do começo de 1960, notamos a predominância do uso de *voz over*, marcada por um tom solene e didático,

¹² Apesar de o nome de Santiago Álvarez só aparecer pela primeira vez como diretor na edição 105, de 11 jun. 1962, o cineasta afirma, em entrevista a Amir Labaki, que já trabalhava no *Noticiero* desde os primeiros números. Ver LABAKI, Amir. *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 41 e 42.

¹³ Segundo a autora, “la primera compra de equipos partió de la concepción de un cine industrial y no de equipos ligeros, mucho más efectivos en la grabación de sonido durante la filmación. La nueva tecnología usada en Europa por la vanguardia cinematográfica (cámara de 16mm y grabadora de sonido síncrono) era vista en Cuba como poco profesional, propio del aficionado común, del cine documental de bajos recursos o de materiales destinados a la televisión”. FERNÁNDEZ, Dailey. *Confluencias de los sentidos: diseño sonoro en el cine cubano de ficción*. La Habana: Ediciones Icaic, 2018, p. 56.

¹⁴ Compreendemos trilha sonora como o conjunto de todos os sons que integram um produto audiovisual e não apenas a música, conforme se define no senso comum.

sempre mais intensa e inteligível que os demais sons, arranjo sonoro definido por Michel Chion¹⁵ como verbocêntrico. Os efeitos sonoros – como aplausos, burburinhos e tiros de armas de fogo –, mixados abaixo da narração, conferem materialidade sonora ao que se vê na tela. Já na trilha musical, além da utilização recorrente de músicas conhecidas, carregadas de significado cultural para a Cuba pós-1959 – como o “Himno del 26 de julio” (Agustín Díaz Cartaya), primeiro tema de abertura do *Noticiero* –, percebemos a constante presença de temas musicais menos difundidos para a audiência cubana, muitas vezes ressignificados nos arranjos de imagem e som. Sobre esse tópico, é comum nos relatos de profissionais que atuaram no *Noticiero* o destaque dado ao uso criativo da música no programa, cujos méritos são frequentemente atribuídos a Santiago Álvarez.¹⁶ A despeito de não ser versado em teoria musical nem mesmo ser um músico intuitivo, o cineasta se se tinha na conta de um melômano sabedor do potencial expressivo da música nos filmes. Durante os anos 1960, percebemos uma crescente ousadia na exploração de sonoridades no cinejornal. A voz *over* do locutor vai sendo menos utilizada, e outras opções sonoras, principalmente a música, ganham lugar na construção da narração.

Entre as edições dirigidas por Santiago Álvarez, podemos ressaltar o *Noticiero* 272, de 23 ago. 1965, em que se escuta a canção “Now!” (Jule Styne, Betty Comden e Adolph Green), lançada em 1963 e interpretada por Lena Horne. Na reportagem, a música é modulada com imagens que denunciam a violência policial e celebram a resistência dos afro-estadunidenses na luta pelos direitos civis. A edição se transformaria, com algumas modificações, no premiado curta-metragem *Now!* (Santiago Álvarez, 1965), no qual essa gravação é o fio condutor, que organiza a narração e a edição de imagens. Na ótica do próprio Álvarez, foi uma experiência ocorrida dois anos antes do consagrado curta que teria influenciado radicalmente o modo como percebia a música no cinema. Trata-se da edição 142, de 25 fev. 1963, que apresenta o funeral de Benny Moré, um dos mais populares compositores e *crooners* cubanos de todos os tempos. Apesar do momento lutuoso da perda do ídolo nacional, a reportagem representa os atos fúnebres em torno da morte do “bárbaro do ritmo” com grandes sucessos do artista, na sua maioria, canções alegres, dançantes, provocando uma interessante contraposição entre som e imagem. Essas duas experiências nos fornecem amostras da concepção criativa de utilização da trilha musical que vai sendo desenvolvida por Santiago Álvarez, que traduziu seu procedimento, 20 anos depois, nos seguintes termos:

Uso la música, su música [de Benny Moré], con una intención narrativa y de montaje que nunca antes había hecho. Fijo resortes de lenguaje, descubro valores de la banda sonora, me doy cuenta que no solo la imagen es importante, empiezo a combinar, a montar, para lograr asociaciones. [...] Lo emocional no está en el corazón como

¹⁵ Ver CHION, Michel. *A audiovisual: som e imagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011, p. 12.

¹⁶ No documentário *El camino de Santiago: periodismo, cine y revolución en Cuba* (Fernando Kichmar, Argentina, 2013), vários músicos e profissionais do som – como Silvio Rodríguez, Sergio Vitier, Daniel Diez e Jerónimo Labrada – são unânimes em apontar a importância de Santiago Álvarez na estética sonora dos *noticieros*.

*piensan muchos. La emoción está en el cerebro. Razonar sin emoción es perder la efectividad de la razón.*¹⁷

Em consonância com a máxima alvareziana de que "racionalizar sem emoção é perder a eficácia da razão", Michael Chanan afirma que a música no cinema de Santiago Álvarez se vale dos significados culturais para engajar o público por uma via que não seja exclusivamente cognitiva, mas também sensorial e afetiva. Para Chanan, a canção popular no cinema de Álvarez serve para "mobilizar o intelecto popular, que não é apenas formado pelo intelecto discursivo, e, por essa mesma razão, corre o risco de ser sufocado pelos truques dos comentários convencionais".¹⁸

Essa faceta dos "significados culturais" que podemos iluminar ao focarmos a música do *Noticiero*, como salienta Chanan, parece se confirmar aos nos darmos conta de que, conforme depoimentos de cubanos que acompanharam as estreias semanais ao longo da década de 1960, o cinejornal era a plataforma midiática em que se escutavam números musicais cuja execução pública era restrita em Cuba. Segundo Jerónimo Labrada¹⁹, "sonidista"²⁰ que trabalhou no *Noticiero*, a música dos Beatles, ou a de Led Zeppelin, Iron Butterfly e The Mamas and The Papas, tinham nas trilhas sonoras das reportagens do *NIL* um dos seus únicos meios de difusão no país caribenho. Em consonância com Labrada, Silvio Rodríguez²¹, renomado cantautor cubano, recorda que os arquivos do *Noticiero* eram uma fonte para se encontrar gravações musicais raras de se achar na Havana da década de 1960.

Na fase de elaboração da cartografia que efetuamos em nossa pesquisa, não identificamos, nas trilhas sonoras do *Noticiero*, músicas especialmente compostas para o cinejornal, apenas a utilização de gravações preexistentes. Talvez o curto intervalo entre uma edição e outra, cuja periodicidade era semanal, não viabilizasse o uso de composições originais. Os relatos de profissionais que trabalharam no *NIL*, colhidos por Mayra Álvarez para o livro *El Noticiero y sus voces*, apontam para as fontes de onde provinha o repertório musical do programa. Sobressai o próprio arquivo do Icaic, em parte constituído por acervos formados antes de sua criação, no processo de nacionalização dos estúdios existentes em Cuba. Além disso, havia discos comprados no exterior²² e gravações feitas por captação clandestina de emissoras de rádio estadunidenses que eram registradas em fitas magnéticas e aproveitadas nas re-

¹⁷ ÁLVAREZ, Santiago *apud* ÁLVAREZ, Mayra. *El Noticiero y sus voces*. La Habana: Ediciones La Memoria del Centro Pablo de la Torriente Brau, 2012, p. 63. O livro informa que esses remetem a uma entrevista concedida a Manuel Pereira, publicada na revista *Cine Cubano*, n. 104, em 1983.

¹⁸ CHANAN, Michael. *Cuban cinema*. Minneapolis-London: University of Minnesota, 2004, p. 223 e 224 (tradução nossa do original: "mobilizing popular intelligence, which is not merely unformed by discursive intellect but, for this very reason, lies in danger of suffocation by the tricks of conventional commentary").

¹⁹ Em entrevista realizada por Mayra Álvarez em 29 abr. 2009. Ver ÁLVAREZ, Mayra, *op. cit.*, p. 243.

²⁰ Como se denominam os profissionais de som na língua espanhola.

²¹ Em depoimento no documentário *El camino de Santiago: periodismo, cine y revolución en Cuba*, *op. cit.*

²² O cinegrafista Lázaro Fernández, em entrevista concedida a Mayra Álvarez em 18 jan. 2010, relata que o *Noticiero* lançou mão de músicas da *Suite heroica de las Américas*, de Pérez Prado, que ele trouxe de uma viagem ao Canadá. Contudo, não fica claro se o disco pertencia a Fernández ou se ele o comprou para o Icaic. Ver ÁLVAREZ, Maya, *op. cit.*, p. 192.

portagens.²³ Essas estratégias de aquisição de materiais possibilitavam o acesso a novidades do mercado que já não chegavam a Cuba, em virtude do embargo econômico, sendo uma forma de manter atualizada a sonoridade do cinejornal. É digno de nota que, em meio às gravações que soam nas reportagens, predomina um repertório associado a uma nascente cultura jovem global e, em particular, dentro de Cuba.

Cultura jovem cubana

A década de 1960 assistiu à afirmação do protagonismo juvenil e à emergência de culturas jovens ao redor do mundo.²⁴ Os avanços tecnológicos, as facilidades de se viajar por distâncias maiores em menos tempo e a sofisticação das mídias de massa permitiram à juventude novas experiências comportamentais relacionadas à moda, ao sexo, às drogas e à música popular massiva, especialmente o *rock'n'roll*. A Revolução Cubana, com suas lideranças juvenis, também alimentou o imaginário revolucionário compartilhado por setores da juventude em escala mundial. Anne Luke assinala que, embora houvesse um protagonismo juvenil no primeiro decênio após o triunfo de Fidel Castro, a realidade cubana era singular quando comparada com outros países ocidentais.²⁵

Mesmo que a moda e o *rock* tenham influenciado o comportamento e o gosto de moças e rapazes da ilha, a austeridade de influentes segmentos da sociedade, como a Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) com seu lema “Estudio, trabajo y fusil”, pressionava os jovens cubanos para que não se espelhassem nas expressões contraculturais dos EUA e da Europa. Luke ilustra tais divergências com os exemplos de publicações da UJC que rechaçavam as atitudes e a produção artística de jovens que frequentavam o bairro de El Vedado (região historicamente abastada de Havana), entendendo-as, muitas vezes, como desvios pequeno-burgueses. Nessa visão, os adeptos dessa subcultura cultivavam uma vida boêmia, vestiam-se com roupas fora dos padrões convencionais, ouviam música norte-americana, dançavam *twist*, consumiam álcool e expressavam, ainda que na esfera particular, uma sexualidade dissidente. Por isso eram denominados, pejorativamente, de “*enfermitos*” (doentinhos, em português).²⁶ Contudo, a partir da segunda metade dos anos 1960, começaram a se estabelecer na cena cubana artistas que contestavam determinados valores sem que para tanto adotassem um discurso antissistêmico. Foi o caso de cantautores vinculados ao movimento que viria a ser chamado Nueva Tro-



²³ Daniel Longres, em entrevista de 20 fev. 2011, por responsável pela música do NIL nos anos 1980, informa que gravava músicas de rádios norte-americanas através de uma estação montada no bairro de Alamar, no leste de Havana. Ver ÁLVAREZ, Maya, *op. cit.*, p. 264.

²⁴ Tânia da Costa Garcia analisa, no caso da América Latina, as relações entre consumo e engajamento político no âmbito da cultura jovem. Ver GARCIA, Tânia da Costa. Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina na segunda metade do século XX. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio e GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). *Cadernos de Seminário: cultura e política nas Américas*, v. 1, Assis, 2009. Disponível em <<https://leha.fflch.usp.br/publicacoes-projeto-tematico>>. Acesso em 30 jan. 2023.

²⁵ LUKE, Anne. Listening to los Beatles: being young in 1960s Cuba. In: GORUSCH, Anne E. and KOENKER, Diane P. (eds.) *The socialist sixties: crossing borders in the Second World*. Bloomington-Indianápolis: Indiana University Press, 2013, p. 287 e 295.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 291-293.

va – como Silvio Rodríguez e Pablo Milanés –, que assumiam sua admiração pela música anglófona, notadamente pelos Beatles, usavam cabelos longos e se trajavam com roupas que subvertiam o gosto comum. Tais agentes culturais não se furtavam de se considerar como revolucionários, se bem que problematisassem aspectos da cultura oficial.

Nesse cenário, o *Noticiero* direcionava boa parte do seu discurso para a juventude, tendo em seu horizonte a formação do “homem novo”.²⁷ A música juvenil, comercial, se mostrava, então, como estratégia valiosa de mobilização desse segmento social. Sendo os noticiários quase sempre pouco interessantes como entretenimento, apelar para recursos vários a fim de seduzir o espectador, mantê-lo atento e envolvido, foi certamente uma característica da linguagem desenvolvida em Cuba para esse veículo.

A utilização da música *pop* e a exploração da beleza feminina de jovens garotas foram alguns dos recursos bem-sucedidos para atenuar o clima algo enfadonho da apresentação de notícias, que exibiam estatísticas, encontros diplomáticos, eventos cívicos ou outros temas recorrentes. Para ilustrar esse apelo aos interesses da juventude, veja-se a edição 441, de 19 fev. 1969, na qual uma reportagem mostra os estudantes da Escola Secundária Carlos de la Torre trabalhando no cultivo de cebolas. Enquanto ouvimos uma banda brasileira da Jovem Guarda, Lafayette e seu conjunto, interpretando uma balada, “Esqueça” (versão de “Forget him”, composta por Tony Hatch, em 1963), são focadas as garotas, abaixadas, plantando raminhos de cebola. Elas olham diretamente para câmera, posando e sorrindo. A “notícia” do trabalho voluntário, assim, cede espaço ao charme juvenil, embalado por uma canção romântica, com arranjo “moderno”. De maneira análoga, “Dom Quixote” (de Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias), da banda brasileira Mutantes, soa na vinheta da edição 479, de 6 jan. 1970, introduzindo uma reportagem sobre um encontro de Fidel Castro com cortadores de cana vietnamitas, empenhados no trabalho voluntário na “safra dos 10 milhões”.²⁸ O trecho instrumental da música, com uma atmosfera jovial – em tom maior, com guitarras distorcidas, baixo elétrico e naipe de metal –, parece mitigar a dureza do trabalho no campo de baixo do sol que incide fortemente sobre as latitudes do país antilhano.

Para além do uso não diegético de músicas, o *NIL* também apresentou números musicais de artistas cubanos e internacionais cuja obra falava diretamente à juventude. Como representantes nacionais, ouviram-se a dupla Mirtha y Raúl na edição 468, de 29 set. 1969, cantando “Muy cerca del arru-yelo”, o conjunto Los Bucaneros performando “La sogá”, no *Noticiero* 390, de 25 dez. 1967, e o jovem Silvio Rodríguez interpretando “Bajo el arco del sol”, no *NIL* 413, de 25 jun. 1968. No que tange aos artistas internacionais, Pete Seeger cantou na edição 351, de 13 mar. 1967, “La Guantanamera”, versão que ajudou a popularizar o tema fora de Cuba como uma espécie de hino à solidariedade internacionalista. Trechos da apresentação de Miriam Makeba, acom-

²⁷ Cf. VILLAÇA, Mariana. Éducation et santé: des priorités pour la construction de la nouvelle société. In: BERTHIER, Nancy e ARÊAS, Camila (orgs), *op. cit.*

²⁸ A “safra de los diez millones” foi uma campanha empreendida pelo Estado cubano entre 1969 e 1970. A meta estabelecida era a produção de 10 milhões de toneladas de açúcar que, vendidas para os países do campo socialista, alavancariam o desenvolvimento do país. A iniciativa estimulou o trabalho voluntário de amplas parcelas da sociedade cubana e de estrangeiros simpatizantes da Revolução.

panhada pelo Grupo de Experimentación Sonora do Icaic²⁹, no Teatro Amadeo Roldán, em Havana, foram vistos no *NIL* 573, de 7 set. 1972.

Ao se tratar do Gesi, devemos apontar que uma característica presente na musicalidade “jovem” pretendida pelo *Noticiero* – infelizmente um pouco difícil de pesquisar uma vez que essa presença é pouco identificada formalmente nas edições –, é a participação do grupo nas trilhas sonoras. Formado em 1969 sob a direção do maestro e arranjador Leo Brouwer, o Gesi foi concebido por Alfredo Guevara, dirigente do Icaic, com o objetivo de modernizar as trilhas musicais dos filmes cubanos. A história da formação desse grupo, objeto de alguns estudos publicados, é pertinente para este trabalho, pois seu diretor, Brouwer, concebeu uma proposta de formação e orientação musical para os integrantes que pressupunha estudar as músicas dos Beatles, com especial foco nos célebres arranjos orquestrais audaciosos do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), bem como de outros que o sucederam.³⁰

Beatles em Cuba

Já em 1964, quando a febre em torno dos Beatles se espalhou pelo mundo, pelo menos duas edições da revista *Bohemia*, um dos principais semanários do país, se referiu a eles banda inglesa na seção “Viernes a viernes”, assinada por Orlando Quiroga. No número publicado em 10 de julho, há apenas uma rápida alusão à música da banda inglesa, com uma foto do baterista Ringo Starr. No entanto, a edição lançada dois meses depois, em 11 de setembro, vem com uma matéria que trata exclusivamente da banda, fazendo referência à beatlemania e à relevância cultural que a cidade de Liverpool ganhou após a ascensão do quarteto. Chama a atenção a importância que o colunista dá aos cabelos dos integrantes do conjunto, independentemente de qualquer crítica dirigida à música que faziam, o que é revelador do incômodo latente diante dos aspectos comportamentais que a *beatlemania* suscitava. Para Quiroga, os cortes de cabelo de John, Paul, Ringo e George eram “el principal atractivo del grupo”, que talvez teriam sido inspirados no David, de Michelangelo, ou nos antigos mitos ingleses.

A política cultural governamental, contudo, principalmente após a adoção, em 1961, do regime socialista, não era nem um pouco favorável à disseminação de produtos culturais em língua inglesa, identificados ao capitalismo e ao agressivo imperialismo norte-americano. A música dos Beatles, sucesso arrebatador nos Estados Unidos – notadamente após sua ampla difusão, em 1964, e a turnê da banda nesse país, em 1965 –, era encarada como nociva à juventude cubana, que deveria se voltar, cada vez mais, para a “autêntica” cultura nacional ou às expressões artísticas “de protesto”.

Ainda que não tenham sido encontrados nas pesquisas sobre o tema registros de uma lei formal proibindo a difusão das canções dos Beatles (e do *rock and roll*, como um todo), sabe-se, por inúmeros depoimentos, das dificuldades de acesso a essas obras e da inconveniência de alguém ser acusado de “diversionismo ideológico” por ostentar um disco da banda. Os idos dos anos

²⁹ Embora os músicos do Gesi não sejam identificados nas imagens, um dos inventários dos *noticieros* feitos pelo Icaic descreve a participação do grupo na *performance* da cantora.

³⁰ Cf. VILLAÇA, Mariana. *Éducation et santé, op. cit.*, p. 114.

sessenta, em Cuba, foram um período intenso de gestos simbólicos contra o imperialismo, atitudes voluntaristas e campanhas massivas em defesa da Revolução. Tanto o governo quanto as autoridades que conduziam o campo cultural e os meios de comunicação cobravam dos jovens a adoção de uma franca postura nacionalista contra a futilidade do entretenimento capitalista, o “gosto burguês”, além de outras bandeiras, associadas à adesão aos valores e princípios do socialismo. A despeito desse rechaço à música que fazia sucesso nos EUA, sua penetração não pôde ser evitada. Como lembra Silvio Rodríguez, “en aquella época [...] no se permitía pasar la música de Los Beatles en la radio; era la época de andar con los discos de Los Beatles envueltos en periódicos; [...] cada vez que tenía la oportunidad, decía lo que era cierto: que mi música o mi forma de hacer las canciones le debía muchas cosas a la música de los Beatles, y que yo los consideraba una vanguardia musical en el mundo.”³¹

No livro *Los Beatles en Cuba: un viaje magico y misterioso*, publicado em 1997 como resultado do Coloquio Internacional sobre la Transcendencia de los Beatles, realizado em Havana³² e dedicado a analisar o impacto mundial e nacional da banda, não há um consenso acerca dessa proibição a que se referiu Rodríguez. Alguns autores de capítulos desse livro, a partir de suas próprias experiências pessoais, alegam a inexistência de qualquer proibição formal, argumentando que, na verdade, as próprias emissoras de rádio e tv espontaneamente optavam por divulgar outros tipos de música, com o intuito de proteger os jovens da influência da cultura norte-americana (pois, ainda que os Beatles fossem ingleses, o gênero *rock and roll* e o sucesso alcançado nos Estados Unidos os colocavam no *status* de “ícones do capitalismo”).³³ Também aludem à dificuldade dos jovens em ter acesso aos LPs da banda nessa época por conta do bloqueio econômico, mas que, não obstante, era comum ouvir o som dos Beatles por meio da captação das ondas sonoras de rádios que transmitiam da Flórida, caso da programação da BBC de Londres voltada à América Latina.

Outro argumento evocado nesses trabalhos, para explicar a dita proibição ou a pouca circulação das obras dos Beatles nos anos de 1960, em Cuba, é a autocensura, ou seja, a decisão pela recusa, na própria sociedade cubana, em consumir produtos considerados imperialistas em um momento de forte mobilização social contra o inimigo que ameaçava o processo revolucionário. Minimizar a ideia da proibição dos Beatles em Cuba é a posição assumida por Ernesto Juan Castellanos, organizador do livro e autor do epílogo, intitulado justamente “Censura de los Beatles: mito o realidad?”, e endossada em outro capítulo, escrito por Guille Vilar, “De Los Beatles a los Panchos”. Segundo Castellanos, não havendo uma proibição oficial, muitos cubanos teriam prefe-

³¹ RODRIGUEZ, Silvio *apud* Mariana. *Polifonia tropical, op. cit.*, p. 113 (cf. La noche de los paraguas – entrevista a Silvio Rodríguez. *Granma*, La Habana, 15 abr. 1985).

³² Ver CASTELLANOS, Ernesto Juan (org.). *Los Beatles en Cuba: un viaje mágico y misterioso*. La Habana: Ediciones Unión, 1997. Há desencontro de informação sobre as datas do colóquio: numa resenha, afirma-se que este ocorreu entre 15 e 17, enquanto, na reportagem seguinte, a data mencionada é entre 15 e 20 out. 1996. Cf. matéria de 23 out. 1996. Disponível em <<https://ipsnoticias.net/1996/10/cuba-la-censura-empezo-por-los-beatles/>>. Acesso em 1 fev. 2023.

³³ Cameron Zywina, ao resenhar *Los Beatles en Cuba*, cita três autores de capítulos que defendem tal posição: Guillermo Villar, Pedro Cruz e Noel Nicola. Disponível em <<https://indexarticles.com/reference/popular-music-and-society/los-beatles-en-cuba-un-viaje-magico-y-misterioso-the-beatles-in-cuba-a-magical-mystery-tour/>>. Acesso em 26 out. 2022.

rido rechaçar os Beatles, nos meios de comunicação (como rádios, revistas), por convicção política. A isso Vilar acrescenta os entraves na circulação dos discos estrangeiros em Cuba por não serem comercializados no contexto do bloqueio. Seja como for, essas explicações nos parecem um pouco reducionistas para uma situação inegavelmente marcada por barreiras internas à difusão da música dos Beatles ou de outros ícones culturais associados aos EUA.

Ainda que inexistisse uma lei explicitamente destinada a esse veto, certamente a propagação ou a adesão à beatlemania não implicava meramente uma escolha pessoal. Admitir o gosto pela banda de *rock* britânica poderia ser interpretado, pelas autoridades policiais, pelos representantes dos CDRs (Comitês de Defesa da Revolução) ou pelos “extremistas” – como diz Castellanos ao se reportar àqueles que integravam instituições culturais como o Instituto Cubano de Radiodifusión, um “círculo de decisión muy rígido”³⁴ –, como um “desvio” ou, como se falava na época, uma “conducta impropia”.³⁵ Usar roupas ao estilo *hippie*, ostentar cabelos compridos ou *black power*, consumir literatura *beatnik* e incorporar outros traços da contracultura eram igualmente signos de “má conduta para um jovem cubano que deveria demonstrar publicamente estar alinhado ao comunismo, sacrificar-se pela pátria, não alimentando hábitos, valores ou modismos “pequeno-burgueses”. Para Castellanos, de fato “hubo un grupo de desdichados que tuvieron que soportar que les rompieran algún disco de Los Beatles en plena calle”.³⁶

Depoimentos como o de Silvio Rodríguez e outros publicados em *Los Beatles en Cuba*, como os de Yolanda Valdés e Alfredo Sainz Blanco, ratificam a existência de represálias a quem exibisse LPs do grupo ou publicamente demonstrasse sua admiração por ele. O temor por tal julgamento contribuía para audições “clandestinas” em festinhas ou a reprodução caseira de fitas cassetes com os sucessos da banda. Castellanos, mesmo argumentando em defesa da não proibição oficial, se contradiz ao mencionar que, dado o sucesso dos Beatles nos EUA, eles se converteram, em Cuba, em um “insólito tabú de la noche a la mañana” e foram inseridos em uma extensa “lista negra”, principalmente entre 1964 e 1966.³⁷

Apesar da visível batalha de memórias acerca dessa questão, amenizando ou endossando a responsabilidade governamental por tal situação, é fato que o consumo musical dos Beatles decorreu, em grande medida, da ação da juventude, de forma “*underground*”. Ainda assim, a força dessa influência transbordou os limites da orientação socialista, e é possível constatar, nesse mesmo período tido como restritivo em relação à difusão dos sucessos da banda, claros indícios da circulação da imagem ou de *standards* dos Beatles por organismos avalizados pelo governo, como a já mencionada revista *Bohemia*, a *Rádio Progreso* ou o próprio Icaic, como atestam várias edições do *Noticiero*.

³⁴ CASTELLANOS, Ernesto Juan (org.), *op. cit.*, p. 145.

³⁵ MISKULIN, Sílvia Cezar. Intelectuais, política cultural e revolução cubana. In: PRADO, Maria Ligia (org.), *Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura*. São Paulo: Contexto, 2021, p. 263. Miskulin aborda, nesse e em trabalhos anteriores, diversas polêmicas sobre a censura comportamental e cultural em Cuba, dentre as quais sobressai, em certa época, a perseguição aos homossexuais.

³⁶ CASTELLANOS, Ernesto Juan (org.), *op. cit.*, p. 147.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 145.



Castellanos, autor de outras publicações sobre os Beatles, em Cuba³⁸, comenta que, passados os anos de maior controle, verificou-se uma distensão, e as músicas do grupo começaram a circular em canais oficiais. A seleção de canções dos Beatles para a trilha sonora de um desfile de modas organizado pelo Centro de Orientación de la Moda del Ministerio de la Industria Ligera, em 1965, e a escolha de um tema dos Beatles para uma vinheta de encerramento de um programa da *Rádío Progreso*, em 1966, são as provas fornecidas por esse pesquisador sobre a liberação governamental da difusão da música da banda, dado seu inegável impacto na ilha.

Talvez seja exagero atestar uma “liberação”: entendemos que ocorreu um uso seletivo do repertório musical dos Beatles por órgãos autorizados e com uma finalidade propagandística específica, algo um pouco diferente de supor que qualquer cidadão poderia consumir livremente, ou publicamente, esse tipo de música. Boa parte dos autores cubanos que escrevem sobre o assunto optam por fugir a um posicionamento direto acerca desse tema, muitas vezes preferindo silenciar ou registrar que, independentemente de proibições, os Beatles foram ouvidos, apreciados e assimilados em Cuba.

Lázaro Blanco Encinosa, em publicação supostamente destinada a avaliar “mitos e realidades” sobre os Beatles em Cuba³⁹, assegura que eles frequentaram paradas de sucessos cubanos, caso de “The fool on the hill” (1968), “una de las preferidas en las listas de éxitos de los programas radiales”, e frisa a preferência dos músicos da ilha por John Lennon, considerado mais vanguardista, mais poeta e mais roqueiro que seu parceiro, Paul McCartney. Ao deter-se nessa questão menor – a quase unanimidade do público especializado em torno de Lennon como seu Beatle preferido –, embora para tentar fazer justiça aos talentos de McCartney (que não mereceu uma estátua individual em Cuba), o que vemos é uma opção pelo silenciamento a respeito de polêmicas verdadeiramente candentes sobre as restrições culturais no país. De todo modo, dentre as exíguas observações feitas por Blanco Encinosa sobre a recepção de canções dos Beatles, a menção a “The fool on the hill” nos parece interessante e algo provocativa, porque muitos que viveram essa época lembram que ela canção foi utilizada pelo cineasta Nicolás Guillén Landrián como sátira a Fidel Castro, no documentário *Coffea Arábica* (1968), produzido pelo Icaic e logo censurado.

Esse indício de que o tema Beatles em Cuba pode se desdobrar em camadas de problematização também se confirma pela inauguração, extemporânea, de uma estátua de bronze em homenagem a Lennon, de autoria de José Villa Soberón, em dezembro de 2000, em um parque de El Vedado, batizado com o nome do músico. Vizinho à praça, foi inaugurado em 2011, o Centro Cultural Submarino Amarillo, com decoração inspirada na animação *Yellow Submarine* (George Dunning. EUA/Reino Unido, 1968), com músicas e representações pictóricas dos integrantes da banda inglesa. Entre os tributos prestados aos Beatles no interior do país, contam-se o Parque o Abbey Road, na

³⁸ Entre outros, além da coletânea citada, outros livros de Ernesto Juan Castellanos, foram editados em Havana: *El sargento Pimienta vino a Cuba en un submarino amarillo* e *John Lennon en La Habana with a little help from my friends*, respectivamente pelas editoras Letras Cubanas, em 2000, e Unión, em 2005.

³⁹ Ver BLANCO ENCINOSA, Lázaro. Las canciones de los Beatles: mitos o realidades. *Temas*, n. 53, La Habana ene.-mar., 2008.

cidade de Santa Clara, e o Bar Los Beatles, em Camaguey. A monumentalização recorrente do grupo, uma espécie de reparação, sugere que havia uma suposta “dívida” moral do governo cubano em relação ao quarteto. A opção governamental de erguer uma estátua de Lennon – o integrante considerado mais ativista e politizado, principalmente em sua carreira solo –, e as demais homenagens à banda facilitaram a legitimação de um discurso oficial que não prescindiu do critério político de avaliação da arte, tão presente na política cultural dos anos 1960 e 1970.

Diante desse cenário, propomo-nos agora mostrar as diferentes apropriações e sentidos que as músicas dos Beatles adquiriram no *Noticiero*, entre 1965 a 1972, período no qual se encontram 17 edições em que identificamos essa sonoridade como parte dessa potente trilha musical.⁴⁰ Para tanto, evidenciaremos algumas recorrências, buscando agrupar os casos semelhantes, a fim de fundamentar nossa reflexão.

Beatles no *Noticiero*

Na amostragem que realizamos, percebemos usos recorrentes dos Beatles em reportagens sobre assuntos variados: trabalho coletivo de jovens e trabalhadores (colheita de cana: edição 458, de 30 jun. 1969, 465, de 15 ago. 1969, e 471, de 10 nov. 1969; secagem de café: edição 379, de 25 set. 1967; construção de escola secundária: edição 549, de 16 mar. 1972). Nesses casos, predominam versões instrumentais das canções, com arranjos que perpassam diferentes tendências, seja com sonoridade barroca, solo de violão ou orquestras de instrumentos de metais, conferindo leveza e ritmo às atividades braçais executadas. A trilha sonora exerce papel fundamental ao revestir as imagens de esforço e trabalho de um caráter ameno, alegre, jovial e palatável. As músicas empregadas têm um caráter empático, isto é, caracterizam-se, como explica Chion⁴¹, por se valer das convenções culturais para fazer com que o público partilhe das sensações e emoções evocadas nos arranjos de imagem e som. Anne Luke⁴² observa que, a despeito das restrições nas execuções públicas de canções anglófonas, circulavam em Cuba versões traduzidas e instrumentais, que eram consumidas em *performances* ao vivo ou mediadas, como notamos no *Noticiero Icaic*. De maneira geral, o entendimento da letra tinha menos importância do que a escuta desinteressada no significado do que se canta. Assim, podemos aferir que os jovens cantarolavam as canções, ainda que sem compreender o conteúdo semântico, e, ao mesmo tempo, as músicas tinham significados culturais independentemente de serem cantadas em um idioma estrangeiro.

Na edição 549, de 16 mar. 1972, uma versão jazzística de “Help”⁴³ (1965) reveste o trabalho de brigadistas estrangeiros, dentre os quais se encontram asiáticos que ali estão atendendo ao chamado para a tarefa urgente de

⁴⁰ Em ordem cronológica, seguem os números das edições levantadas e suas datas: 247 (1 mar.1965), 346 (6 fev.1967), 374 (21 ago. 1967), 379 (25 set. 1967), 406 (8 maio 1968), 426 (4 out. 1968), 436 (9 jan. 1969), 439 (8 fev.1969), 441 (19 fev.1969), 458 (30 jun. 1969), 465 (15 ago. 1969), 471 (10 nov. 1969), 502 (27 jul. 1970), 512 (19 nov. 1970), 517 (14 jan. 1971), 549 (16 mar. 1972), 575 (22 set, 1972).

⁴¹ CHION, Michel, *op. cit.*, p. 14.

⁴² LUKE, Anne, *op. cit.*, p. 296.

⁴³ Não conseguimos identificar a origem dessa gravação.

construção de uma escola em poucos meses, antes do feriado de 26 de julho, conforme nos informa o locutor. O arranjo enfatiza o naipe de metais e percussão, enquanto os trabalhadores preparam cimento, carregam baldes, auxiliados por um maquinário moderno: grandes guindastes que erguem enormes vigas. A sonoridade, moderna, contribui para ressaltar o uso da tecnologia também ela moderna.

Outra constante na utilização de Beatles nas trilhas são as comemorações de efemérides e datas cívicas ou de conquistas patrióticas, como a festa de Primeiro de Maio (edição 406, de 8 maio 1968), o X Aniversário da Revolução (edição 436, de 9 jan. 1969), a homenagem a um mártir do M-26 de julho, Abel Santamaría, morto no Ataque ao Quartel Moncada (edição 502, de 27 jul. 1970) ou o desfile da delegação cubana nas Olimpíadas de Munique, onde atletas de Cuba foram medalhistas em diversas modalidades (edição 575, de 22 set. 1972).

Nessas ocasiões, e na maioria das edições nas quais se ouvem músicas dos Beatles, predominam, repetimos, registros instrumentais. Um exemplo é a versão orquestral de “Penny Lane” (1967), gravada pela orquestra do francês Paul Mauriat, nome icônico da chamada “*easy listening*”.⁴⁴ Para nós esse era, supostamente, o propósito nessas escolhas: evocar melodias “jóvens”, reconhecíveis, e que, em suas versões suavizadas pelos arranjos orquestrais (com grande destaque para as cordas), imprimissem às reportagens uma sonoridade moderna, porém mais suave e isenta da força presente em algumas letras ou arranjos de gravações originais.

Alguns exemplos menos numerosos apresentam a música dos Beatles de maneira jocosa, divertida, de forma complementar à abordagem bem humorada da temática em tela. É o caso da trilha romântica que ouvimos ao acompanhar uma matéria sobre fertilização e reprodução de gado bovino (edição 439, de 8 fev. 1969), as alusões à história da bicicleta em reportagens sobre as voltas ciclísticas promovidas em Cuba (edições 441, de 19 fev. 1969, e 549, de 16 mar. 1972) ou o anúncio de um novo sistema para aquisição de brinquedos no país, diante da alta procura por presentes às crianças nas datas festivas⁴⁵ (edição 517, de 14 jan. 1971).

A edição 439 nos parece ilustrar um pretendido efeito humorístico explícito: recorre-se a “Hold me tight” (Joshua Rifkin, 1965) em uma gravação que consta do álbum *The baroque Beatles book*. A edição já começa de modo irreverente, com uma animação didática apresentando a interação entre bolinhas que representariam genes diferentes (o “gene negro” e o “gene rojo”) para demonstrar a manipulação genética em inseminações que resultariam no aprimoramento da qualidade do gado em Cuba. A letra da canção, que muitos espectadores talvez conhecessem, fala de amor, o que confere, de cara, um aspecto jocoso ao tema da reprodução “artificial”, sublinhada pelas cenas de laboratório e vacas recebendo injeções. A despeito do prévio domínio da letra

⁴⁴ Termo utilizado para designar um estilo orquestral bem melodioso, que emergiu nos anos 1950, em LPs de grande sucesso comercial. Popularmente conhecido como “música de sala de espera”, “música de elevador”, esse estilo tem, em geral, muita presença de cordas e percussão leve e reverberou nas nos arranjos que se popularizaram por tentar aproximar o popular e o erudito nas trilhas sonoras de filmes.

⁴⁵ Aí se recorre a “From me to fantasy”, de George Martin, que integra a trilha do filme *Help* (Richard Lester. Reino Unido, 1965).

pelo público, a sonoridade do arranjo, que parodia a música barroca, com um órgão executando a melodia, garante o efeito cômico.

Algo semelhante, não menos inusitado, é uma versão instrumental de roupagem “barroca” de “Yesterday” (Lennon e McCartney, 1965), gravada pelo conjunto Los Planos Barrocos (no *Álbum de oro – história musical, vol. 5*), em uma matéria sobre a volta ciclística em Cuba, no fim da edição 441. Remetendo o espectador para fora do país, à história do ciclismo na Europa e aos primeiros modelos de bicicletas, aparece uma foto de uma modelo *pin-up* seminua, ao lado de uma bicicleta antiga, como se fosse uma Penny Farthing, coroando a reportagem. Nesse momento “Yesterday” é a melodia que alude ao “passado”, em clima intimista, sensual, associando ciclismo e erotismo.

O caráter sensual, referente ao comportamento juvenil na década de 1960, é verificado em dois outros *noticieros* ao som de músicas dos Beatles. A edição 374, de 21 ago. 1967, se inicia com imagens da Expo 67, em que Cuba participou com um pavilhão, apresentando suas criações nessa feira internacional realizada em Montreal, no Canadá. Junto às imagens de transeuntes que passeiam pelo espaço da exposição, ouvimos uma versão de “All my loving” (Lennon e McCartney), interpretada por Herb Alpert and Tijuana Brass no LP *South of the border*, de 1964. A nota finaliza com um desfile de moda, com modelos exibindo saias acima do joelho. A música segue na transição de uma reportagem para outra. Na matéria seguinte, assistimos a jovens cubanas sendo entrevistadas sobre o uso da minissaia, tendência que levantaria debates e tensões intergeracionais não só em Cuba como em muitos outros países. As moças opinam sobre o que pensam sobre a peça do vestuário e como suas mães e namorados veem o novo costume. Ao final, um grupo de homens jovens é questionado se aprova a minissaia, e todos respondem em coro que sim.

A edição 379, lançada um mês depois, em 25 set.1967, sobre as novas tendências da moda em Londres, dialogaria diretamente com esse estrato do *Noticiero*. As imagens de jovens europeus resgatando tendências do passado, como o chapéu coco, são musicalizadas por “I call your name” (Lennon e McCartney), numa interpretação da banda californiana The Mamas and The Papas, do disco *If you can believe your eyes and ears*, de 1966. O curto espaço de tempo entre as duas edições do *NIL* sugere que a recorrência de canções dos Beatles associadas a novos costumes da juventude se ligava à intenção de se mostrar que, mesmo havendo conflito internos sobre as mudanças de comportamento juvenil nos anos 1960, os cubanos estavam antenados com as novidades do mundo ocidental. A constatação ganha força tanto pelo fato de serem pautadas questões comportamentais nas edições do cinejornal quanto pela escolha das músicas, executadas no *Noticiero* ainda no frescor dos seus respectivos lançamentos.

Beatles em versão original

Cabe pontuar que também há, nesse conjunto, opções pela inserção de Beatles na trilha com sentidos mais abertos, polissêmicos e que se valem justamente de versões originais de gravações da banda. Esses casos, entretanto,



são em quantidade muito inferior aos registros instrumentais provenientes de gravações que são “releituras” das canções.⁴⁶ Em algumas dessas inserções, o uso da música original dos Beatles é muito sutil: ele se limita a pequenos trechos introdutórios de canções, que são interrompidos antes do início da melodia principal. É o que se dá com o “Flying” (Lennon, McCartney, Ringo Starr e George Harrison, 1967, gravada no álbum *Magical mystery tour*), utilizada como música de fundo para uma reportagem, conduzida pela voz off de Fidel Castro, que informa sobre o benefício da instalação de ar-condicionado em estábulos para aumentar a produção de leite do gado de raça europeia, prejudicada pelo calor caribenho. Essa informação, presente na edição 426 (4 out. 1968), que hoje pode até soar um pouco engraçada, é tratada com solenidade, e os 30 segundos em que ouvimos a música ao fundo, de clima futurista, sugerem uma atmosfera moderna, sensação ancorada na imagem do ar-condicionado e outros equipamentos empregados nos cuidados com o gado.

Outra canção cujo uso incidental se assemelha ao de “Flying”, por ser uma passagem curta e mais difícil de se identificar, é “The end” (Lennon e McCartney), do LP *Abbey Road* (1969), que figura nas edições 502 (27 jul. 1970) e 512 (19 nov. 1970) acompanhando a vinheta de apresentação do *Noticiero*. Ambas remetem a 1969, ano da “safra dos 10 milhões”, que foi nomeado oficialmente como “año del esfuerzo decisivo”. O breve solo de bateria de Ringo Starr, junto a uma animação com imagens de *machetes* que se abrem em leque, alude ao vigor necessário para que o povo cubano alcançasse a meta na produção açucareira que o levaria à superação do subdesenvolvimento.

A edição 247, de 1 mar.1965, merece destaque, pois é a única que aborda a banda como objeto da própria reportagem, além de se apoiar em sua música como parte da trilha. Em uma seção do cinejornal intitulada “La juventud se divierte con los Beatles”, sucedem-se imagens dos Beatles intercaladas à de chimpanzés dançando e tocando num circo. Em meio ao insólito paralelo, jovens experimentam perucas numa loja de departamentos e, em seguida, elas são penteadas de modo a se parecerem com os cortes de cabelo dos integrantes da banda. O tom burlesco se acentua ao vermos um chimpanzé que também se penteia. Esse trecho da edição, que se assemelha a um videoclipe, não tem locução: ouvimos, como trilha sonora, “Roll over Beethoven” (Chuck Berry), com os Beatles. O efeito dessa montagem, com intenção explícita de sátira aos beatlemaníacos e à própria banda, em consonância com a já comentada reportagem da revista *Bohemia*, no ano anterior, parece produzir um resultado ambíguo. Se, por um lado, há uma clara ridicularização dos Beatles, com sua associação a macacos, por outro lado promove a difusão de sua música, no ano da criação do Partido Comunista de Cuba, junto com imagens da excitação dos fãs, de modo que tal euforia se harmoniza perfeitamente à alegria de um ritmo da música extremamente dançante que é então ouvido. O próprio uso das imagens dos macacos (uma colagem de materiais cuja procedência não identificamos) na comparação com os músicos, algo que poderia ter uma

⁴⁶ Nas 17 edições que identificamos canções dos Beatles, temos 7 entradas de gravações originais do grupo – 2 dessas correspondem ao solo de bateria de “The end” e uma é um trecho de “Flying” –, além de 10 versões instrumentais de outros artistas. Ademais, registramos a presença de “I call your name” (Lennon/McCartney), com a banda norte-americana The Mamas and The Papas, e “From me to you fantasy”, (George Martin) para o filme *Help* (1965).

conotação muito pesada e grotesca, se reveste de humor, pois a *performance* dos bichos é simpática, com contornos “infantis”, circenses.

Em contraste com o tom satírico da edição 247, na 346, de 6 fev. 1967, a canção “Yellow submarine” (Lennon e McCartney) soa em protesto de estudantes da Universidade de Berkeley, na Califórnia, contra a Guerra do Vietnã. Em meio a imagens alusivas à atmosfera pacifista das manifestações, o locutor informa que a pauta dos manifestantes diz respeito ao recrutamento massivo de jovens para o conflito injusto no sudeste asiático. A música cujo refrão entoava “we all live in a yellow submarine” (“todos nós vivemos em um submarino amarelo”) – enquanto se exibem imagens da juventude empunhando cartazes com palavras de ordem contra a campanha bélica do governo estadunidense e resistindo à violência policial – criam um clima de coletividade com uma tinta de ludicidade. Assim, o *Noticiero* procura demonstrar que a luta contra os efeitos maléficos do imperialismo, bandeira constante da Revolução Cubana, está em toda parte, inclusive no seio do império.

Outro exemplo de utilização de gravações originais ocorre na edição 436, de 1969, que enfoca as comemorações do décimo aniversário da Revolução. Nela, nos últimos segundos, ouve-se a versão original de “Hey Jude” (1968), com os Beatles, simultaneamente à exibição de cenas do povo se dispersando e dos créditos finais. Antes disso, nessa sequência, primeiramente vemos que Fidel sai abruptamente do palanque, após aplausos. Assistimos à desmontagem do palanque, e a câmera enquadra o chão da praça tomado de papéis (principalmente jornais) que são arrastados pelo vento. Um corte introduz uma pintura retratando um trabalhador cortando cana, seguido de umno *machete*, o facão empregado na colheita da cana. Outra cena nos mostra o vento forte levando os restos dos cortes de cana no campo, e a edição se encerra com o letreiro “1969, año del esfuerzo decisivo”. O tom melancólico da canção e as imagens das pessoas em dispersão coroam o fim de um dia glorioso. A escolha de “Hey Jude” talvez buscasse sugerir a tristeza sentida pelos participantes ao término desse evento comemorativo. Não sabemos em que medida o público cubano compreendia a letra da canção, que remete à solidão e evoca a necessidade de consolo para alguém arrasado, que se sente literalmente angustiado e “mal”.⁴⁷ Anne Luke comenta, a esse respeito, que o consumo dos Beatles em Cuba estaria possivelmente mais associado a um ato de escuta do que ao entendimento da letra, como já mencionamos. Ainda assim, o tom algo desconsolado que emerge da trilha e das imagens não deixa de destoar do lema mobilizador do “esforço decisivo” que marca a edição.

“Hey Jude” também é reproduzida na edição 471, de 10 nov. 1969, em meio a imagens antigas de Che (falecido havia dois anos) trabalhando junto a operários. Mas, nesse caso, a versão original – que é precedida por outra, ao violão, na voz do cantor porto-riquenho José Feliciano, gravada em seu LP *La historia*, de 1969 –, a trilha se detém na repetição do refrão (“la la la, la..., hey, Jude”), coincidindo com os momentos finais da edição e perfazendo outro

⁴⁷ Lembremos os seus versos iniciais: “Hey, Jude, don't make it bad/ take a sad song and make it better/ remember to let her into your heart/ then you can start to make it better”. (Tradução: “Ei, Jude, não fique mal/ escolha uma música triste e fique melhor/ lembre-se de deixá-la entrar em seu coração/ Então você pode começar a ficar melhor”). Disponível em <<https://www.thebeatles.com/hey-jude>>. Acesso em 8 fev. 2023.

sentido à narrativa, exortativo, enaltecendor, uma vez que a música termina em coro e num momento de clímax.

Variações nos usos dos Beatles

Essas variações no uso dos Beatles demandam um esforço de sistematização. Retomando a proposta deste artigo, buscamos compreender a presença da música dos Beatles no cinejornal oficial cubano, em um contexto de restrições à sua circulação em Cuba, por razões políticas que a identificavam ao imperialismo cultural e ao capitalismo. Para tanto, dialogamos com a bibliografia que analisou o impacto desse fenômeno *pop* na ilha (a beatlemania), relativizando a existência de uma condenação oficial da banda pelo governo, visão em geral questionada por testemunhos que reiteram as dificuldades enfrentadas pela juventude no consumo dessa música. Ao revisitar esse cenário cubano dos anos 1960, nos deparamos com a força de uma "cultura jovem" à qual os veículos de comunicação não puderam se manter indiferentes. Um cinejornal que tinha a pretensão de mobilizar a juventude pela propaganda audiovisual, convencer o público da necessidade de apoiar as campanhas e projetos governamentais, empregar esforços e sacrifícios pessoais em prol das conquistas almejadas pelo socialismo apregoado pela Revolução, não se furtou a lançar mão de códigos, ícones e sons que calassem fundo nos corações e mentes dos jovens.

Dessa maneira, os Beatles, independentemente das polêmicas que envolviam a aceitação de sua música na sociedade cubana (e a posição de autoridades vinculadas ao Partido Comunista), estiveram bastante presentes nas trilhas sonoras com roupagens, usos e sentidos diversos. Tudo isso não pode ser analisado separadamente das concepções de trilha sonora e montagem desenvolvidas e aprimoradas, entre outros profissionais do Icaic, por Santiago Álvarez. Portanto, procuramos não descolar nossa análise dos procedimentos e estratégias consideradas marcas essenciais – e, muitas vezes, originais – do *Noticiero*.

Por meio do levantamento que fizemos, e a respectiva amostragem que ilumina a presença dos Beatles no cinejornal cubano, identificamos estratégias para atenuar a dureza dos temas das sucessivas campanhas e convocatórias (ao trabalho braçal das brigadas "voluntárias", por exemplo) diante da pouca sedução exercida por um noticiário semanal, se comparada aos apelos que um filme poderia suscitar no público. A música, utilizada com crescente intensidade nas reportagens, contribuiu para que o *Noticiero* não fosse excessivamente "verbocêntrico", característica incontornável dos famosos discursos de Fidel Castro que permeiam parte significativa das edições. A sonorização musical se mostrou crucial para o papel formativo do audiovisual produzido pelo Icaic, sob a perspectiva da construção de um "homem novo", engajado, apaixonado por seus ideais, disposto a suportar, com alegria e determinação, as tarefas e desafios de um processo difícil, a partir do lema "estudo, trabalho e fuzil", tão propagado pela União de Jovens Comunistas. Sob essa perspectiva, a música desempenhou função essencial, contribuindo para a identificação emocional, para o transbordamento das emoções em face das notícias e promessas de futuro.

O escrutínio das edições selecionadas evidenciou a criatividade conferida em apropriações variadas das canções dos Beatles, algumas buscando mediações (como as leituras orquestrais), outras acentuando os tons líricos; outras revestidas de humor, outras ainda jogando com a ambiguidade de climas intimistas, subjetivos, sugeridos pelas melodias e arranjos, ou pelo próprio sentido da beatlemania na sociedade contemporânea, em seu caráter jovial, rebelde, intenso. Nesse conjunto plural, nos parece especialmente interessante a versatilidade do tratamento dispensado a uma sonoridade que era “proibida” – ou, no mínimo, controversa –, não apenas para tornar mais atraente e eficaz o *Noticiero* – tarefa, a nosso ver, bem cumprida –, como também participando e dialogando com uma política cultural governamental que, a despeito de certas determinações oficiais, se efetivou, na prática, sob embates mais ou menos diretos, resistências veladas e algumas flexibilizações conquistadas. Enfim, os cineastas e profissionais do Icaic reconheceram a qualidade da música dos Beatles e aproveitaram-na de forma criativa na construção do *Noticiero*, que, graças justamente às ousadias experimentadas por seus realizadores, frequentemente fugiu à regra dos cinejornais convencionais, o que reforçou a sua consolidação como um documento histórico importante de um projeto revolucionário carregado de contradições e utopias.

Artigo recebido em 11 de fevereiro de 2023. Aprovado em 30 de março de 2023.

Loucura e verossimilhança em
***Drácula* (1897), de Bram Stoker**



Capa do livro *Drácula*:
edição comentada, de
Bram Stoker, 2017,
fotografia (detalhe).

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde atua nos cursos de graduação e de pós-graduação em História. Autor, entre outros livros, de *História e literatura: fontes, caminhos, abordagens*. Teresina: Cancioneiro, 2023. cleber.ufu@gmail.com

Loucura e verossimilhança em *Drácula* (1897), de Bram Stoker

Madness and verisimilitude in *Dracula* (1897), by Bram Stoker

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

RESUMO

O artigo analisa a loucura não apenas como patologia que integra a trama ficcional, mas também como expediente literário que confere verossimilhança à narrativa de *Drácula* (1897), o romance mais reconhecido de Bram Stoker. Além de destacar o papel nuclear desempenhado por Renfield, paciente do Dr. Seward, pretende-se demonstrar que a pluralidade de perspectivas, manifestada em diários e cartas redigidas por diferentes personagens, ampara uma unidade de sentido consolidada pela correspondência entre autor, obra e recepção. Dito de outra forma, a ausência de um narrador onisciente e a reunião de relatos provenientes de múltiplos pontos de vista permitem que o leitor assuma o papel do médico que estuda, diagnostica e trata o alienado, perscrutando a sua loucura. A proximidade entre alienista e louco, no entanto, torna imprecisa a fronteira entre sanidade e insanidade, o que faz supor a existência de uma “linguagem da loucura” a orientar o enredo forjado por Stoker.

PALAVRAS-CHAVE: Drácula; loucura; verossimilhança.

ABSTRACT

This article analyzes the madness not only as a pathology that integrates the fictional plot, but also as a literary device that gives verisimilitude to the narrative of Dracula (1897), the most recognized novel by Bram Stoker. In addition to highlighting the nuclear role of Renfield, Dr. Seward's patient, it is intended to demonstrate that the plurality of perspectives, manifested in diaries and letters written by different characters, supports a unit of meaning consolidated by the correspondence between author, work and reception. In other words, the absence of an omniscient narrator and the gathering of reports from multiple points of view allow the reader to assume the role of the doctor who studies, diagnoses and treats the alienated, scrutinizing their madness. The proximity between alienist and madman, however, blurs the line between sanity and insanity, which suggests the existence of a “language of madness” to guide the plot forged by Stoker.

KEYWORDS: Dracula; madness; verisimilitude.



Com encadernação em tecido amarelo e grandes letras escarlates grafadas em caixa alta, *Drácula*, quinto romance de Bram Stoker, foi publicado em maio de 1897. A trama mobiliza alguns expedientes discursivos com o intuito de pluralizar os olhares e, por extensão, as perspectivas das testemunhas: cartas, diários (de bordo e pessoais), recortes de jornais, telegramas, gravações

fonográficas.¹ A diversidade narrativa contribui com a verossimilhança do romance, pois a conjunção das experiências e a maneira como os relatos se sobrepõem asseguram a unidade do enredo.² Na nota introdutória, Stoker alega: “não há nenhuma afirmação sobre coisas passadas em que a memória pudesse falhar, pois todos os registros escolhidos são perfeitamente contemporâneos aos fatos e oferecidos a partir dos pontos de vista e dentro do espectro de conhecimentos das próprias pessoas que os fizeram”.³ No prefácio à edição islandesa de 1901, o autor reforça que os acontecimentos descritos perfazem uma “unidade lógica”, muito embora tenha alterado o nome das pessoas e lugares. Além disso, afirma que está “plenamente convencido de que não existe qualquer dúvida quanto à realidade dos acontecimentos descritos”, por “mais inacreditáveis e incompreensíveis que possam parecer à primeira vista”, e assegura conhecer o casal Harker e o dr. Seward, assim como o “cientista altamente respeitável”, identificado com o pseudônimo “Van Helsing”.⁴

O romance de Bram Stoker pode ser dividido em três momentos: no primeiro, Drácula adquire uma propriedade nos arredores de Londres. Em seu castelo, situado nos limites da Transilvânia, o conde hospeda o bacharel Jonathan Harker, encarregado de assegurar a transação. Na medida em que observa os hábitos nada convencionais de seu anfitrião, o advogado compreende que está em perigo e que sua estadia não era voluntária. Na segunda parte, o conde se instala em Londres e começa a atrair sua primeira vítima, Lucy Westenra, transformada em vampira a despeito dos esforços de John Seward e do experiente Abraham Helsing. Para caçá-la, dr. Seward e Van Helsing contaram com a ajuda de Arthur Holmwood e Quincey Morris. Mais tarde, Jonathan Harker e sua esposa, Mina, se juntam à equipe para investigar o paradeiro e impedir que o vampiro formasse uma nova estirpe em terras britânicas. Por fim, na parte final, quando se vê açoitado pelos caçadores, Drácula tenta regressar para casa a navio, mas é interceptado em sua fuga e destruído. A trama apresenta, portanto, três deslocamentos: a ida do advogado britânico à Transilvânia, a mudança do conde para Londres e sua tentativa frustrada de regresso.⁵

¹ De acordo com Cecilia Lasa, “o romance gira em torno de conceitos e processos específicos da literatura, como o status do narrador, a organização do material narrativo, a construção da verossimilhança e a relação do texto literário com seu contexto de produção, bem como com seu contexto imediato de recepção” (“the novel revolves around literature-specific concepts and processes such as the status of the narrator, the organization of narrative material, the construction of verisimilitude, and the relation of the literary text to its context of production, as well as to its immediate context of reception”). LASA, Cecilia. *The vampirisation of the novel: narrative crises in Dracula*. *Palgrave Communications*, v. 4, n. 53, London, 2018, p. 2.

² “Seu caráter polifônico, sem nenhum narrador onisciente, cria uma interessante repetição dos fatos entre os diversos narradores, até que sejam conhecidos todos os detalhes de uma história em aberto”. SOUZA, Alexandre Barbosa de. Apresentação. In: STOKER, Bram. *Drácula*: edição comentada. Rio de Janeiro: Zahar, 2017, p. 4.

³ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 9.

⁵ Na medida em que acompanha os testemunhos fornecidos pelas personagens, o leitor consegue se inteirar do perfil do vampiro: é um morto-vivo que se alimenta de vida e propaga a morte; possui as habilidades de um metamorfo, pois assume diferentes características para ocultar sua identidade, se deslocar de forma mais ágil, frequentar lugares quase inacessíveis; teme objetivos ou símbolos religiosos, como crucifixo, água benta e a hóstia; sucumbe quando uma estaca de madeira atravessa seu peito, mas também quando é queimado ou tem sua cabeça decepada; encarna a ambivalência romântica que conjuga o belo e o horrendo, assim como Dorian Gray, personagem de Oscar Wilde; não apresenta reflexo; detém uma força sobre-humana; congrega os elementos da natureza; apresenta hábitos noturnos; tem um cérebro e/ou um comportamento infantil (elemento proveniente da frenologia); possui traços criminosos (conforme os

De acordo com Christopher Frayling, a crítica associou o romance a um “vasto panteão de temas”:

*mal-estar na civilização; o retorno do reprimido; a sexualidade do pescoço para cima; o homoerotismo; a bissexualidade; a relativização dos gêneros; o colonialismo às avessas (uma revanche do Oriente contra o Ocidente) e um conflito racial cósmico entre a moderna linhagem anglo-saxã e a estirpe milenar de Átila, o huno; a histeria, a conquista do poder pelas mulheres – ou a negação dessa conquista; a sensação de deslocamento de um dublinense protestante de classe média, adornada por fugas rumo ao ocultismo, o desmoronamento da aristocracia e a sensação de ser estrangulado por uma fita vermelha.*⁶

Maurice Richardson⁷, por exemplo, adotou o método psicanalítico, assim como Christopher Bentley.⁸ Carol Senf⁹ e Christopher Craft¹⁰ priorizaram a questão do gênero. Outros trabalhos se detiveram em questões políticas, científicas e/ou raciais: Stephen Arata avaliou o *topos* da colonização reversa¹¹; Martin Willis estudou a narrativa a partir das teorias das doenças que circulavam na Inglaterra vitoriana (contagionistas, miasmáticas e dos germes)¹²; Daniel Pick¹³, Patricia Mckee¹⁴ e Evander Ruthieri da Silva¹⁵ analisaram a produção literária de Bram Stoker levando em consideração a teoria da degeneração.

Para refletir sobre *Drácula* é preciso, inicialmente, superar a ideia de que, a partir do Romantismo, a concepção de gênero se tornou inoperante. Como lembra David Duff, o declínio das teorias tradicionais não resultou em uma erosão da consciência do gênero, mas em um aprimoramento dela. Em outras palavras, os novos códigos estabelecidos pela crítica estão tão preocupados com o gênero quanto os antigos:

Mesmo a prática literária mais radical do período envolvia, tipicamente, não a transcendência dos gêneros, mas a transformação deles: gêneros literários foram revividos, fabricados, internalizados, ironizados, subvertidos, fragmentados, reunidos em novas combinações, adaptados a novos propósitos ideológicos, levados a refletir sobre si mesmos (e uns sobre os outros) – mas não, com raras exceções, totalmente abandonados. A ideia de que um texto literário pode ser um “gênero em si” adquiriu certa

saberes da fisionomia); contamina suas vítimas, o que torna possível a “reprodução” de uma espécie não humana.

⁶ FRAYLING, Christopher. Prefácio. In: STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Penguin, 2014, p. 12.

⁷ Ver RICHARDSON, Maurice. The psychoanalysis of ghost stories. *Twentieth Century*, v. 166, n. 994, New York-Cambridge, 1959.

⁸ Ver BENTLEY, Christopher F. The monster in the bedroom: sexual symbolism in Bram Stoker’s *Dracula*. *Literature and Psychology*, v. 22, n. 1, Teaneck, 1972.

⁹ Ver SENF, Carol A. ‘Dracula’: Stoker’s response to the New Woman. *Victorian Studies*, v. 26, n. 1, Bloomington, 1982.

¹⁰ Ver CRAFT, Christopher. ‘Kiss me with those red lips’: gender and inversion in Bram Stoker’s *Dracula*. *Representations*, n. 8, Oakland, 1984.

¹¹ Ver ARATA, Stephen D. The occidental tourist. *Dracula* and the anxiety of reverse colonization. *Victorian Studies*, v. 33, n. 4, Bloomington, 1990.

¹² Ver WILLIS, Martin. “The invisible giant”, *Dracula*, and disease. *Studies in the Novel*, v. 39, n. 3, Baltimore, 2007.

¹³ Ver PICK, Daniel. ‘Terrors of the night’: *Dracula* and ‘degeneration’ in the late nineteenth century. *Critical Quarterly*, v. 30, n. 4, Hoboken, 1988.

¹⁴ Ver MCKEE, Patricia. Racialization, capitalism, and aesthetics in Stoker’s “*Dracula*”. *Novel: A Forum on Fiction*, v. 36, n. 1, Durham, 2002.

¹⁵ Ver SILVA, Evander Ruthieri da. Almas ousadas, naturezas impetuosas: crime e degenerescência na literatura de Bram Stoker (1847-1912). *Dimensões*, v. 38, Vitória, 2017.

*importância, e há muitas composições românticas que destacam suas idiosincrasias genéricas por meio de legendas, notas de rodapé e de outras maneiras. Mas, tal era o tamanho do mercado e a sofisticação da indústria editorial que este também foi um período em que experimentos foram replicados, inovações padronizadas e novos gêneros estabelecidos, em alguns casos com extraordinária rapidez e sucesso comercial.*¹⁶

A temporalidade, durante os séculos XVIII e XIX, ocupa lugar de destaque nas discussões sobre gêneros, que passaram a ser, segundo o autor, um “exercício de memória”. Não se trata mais de seguir os protocolos da Instituição Retórica, ou seja, de obedecer a um modelo ou estrutura formal a ser emulada, mas de conceber os antigos gêneros como tradição. A autoria, no caso, não se baseia mais na *auctoritas*, na *imitatio* de referências legitimadas por preceptivas, mas na maneira como o escritor constrói os elementos de sua originalidade, operando num universo em que a obra passa a abranger a lógica de mercado e critérios relativos ao gosto estético ajuizado pela crítica, outra invenção romântica.

De acordo com Cecilia Lasa, *Drácula* absorve uma ampla variedade de gêneros para formular sua narrativa. Mais adiante, amparada nas reflexões de Terry Eagleton, a autora insiste que o vampirismo “não é apenas um tópico que responde à questão do que trata o trabalho de Stoker: o vampiro – sua natureza, sua fisiologia – explica como diferentes materiais linguísticos definem *Drácula* como um romance”.¹⁷ Para retomar as circunstâncias de formulação do romance, Lasa associa elementos literários e históricos:

*Como a Grã-Bretanha do século XIX tem que lidar com questões domésticas, como a agitação dos trabalhadores e das mulheres no contexto da industrialização, o país também testemunha a decadência de seu império e passa por uma crise que mina noções há muito estabelecidas, como progresso histórico inevitável. O protagonista vampírico é uma criatura gótica que encarna essas angústias culturais e surge como uma ameaça para os membros da burguesia que percebem nele a ameaça da restauração de uma ordem anterior vencida. A complexidade social se correlaciona com uma complexidade narrativa, uma vez que a obra do escritor irlandês esgota uma ampla variedade de gêneros com o efeito resultante de desvitalizar um narrador onisciente que pode organizar o conteúdo do romance.*¹⁸

¹⁶ DUFF, David. *Romanticism and the uses of genre*. New York: Oxford University Press, 2009, p. 201. (“Even the most radical literary practice of the period involved, typically, not the transcendence of genres but the transformation of them: literary genres were revived, fabricated, internalized, ironized, subverted, fragmented, brought together in new combinations, adapted to new ideological purposes, made to reflect on themselves (and on one another)—but not, with rare exceptions, abandoned altogether. The idea that a literary text can be a ‘genre in itself’ acquired some currency, and there are many Romantic compositions which foreground their generic idiosyncrasies through subtitles, footnotes, and in other ways. But, such was the size of the market and the sophistication of the publication industry that this was also a period in which experiments were replicated, innovations standardized, and new genres established, in some cases with extraordinary speed and commercial success”).

¹⁷ LASA, Cecilia, *op. cit.*, p. 2 (“is not just a topic which answers the question of what Stoker’s work is about: the vampire—its nature, its physiology—accounts for how different linguistic materials define *Dracula* as a novel”).

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 10. “As nineteenth-century Great Britain has to address domestic issues such as workers’ and women’s agitation in the context of industrialization, the country also bears witness to the decay of its empire and it undergoes a crisis of belief which undermines long established notions, such as unavoidable historical progress. The vampiric protagonist is a gothic creature who embodies those cultural anxieties and emerges as the threat for the members of the bourgeoisie who perceive in him the menace of the restoration of a vanquished previous order. The social complexity correlates to a narrative complexity, since the Irish

A complexidade histórica, no caso, redundando na complexidade narrativa, uma vez que a vitória contra o conde significaria a reabilitação do gênero romanesco. No entanto, “a vampirização do romance como gênero da burguesia não implica um regresso formal aos estilos anteriores; na verdade, mostra a crise pela qual esse gênero prosaico está passando na Inglaterra vitoriana, alimentado não apenas por forças externas à classe média, mas por um agente interno: a escritora”.¹⁹ Embora a argumentação da autora seja consistente ao supor que elementos históricos se manifestam no discurso, sabemos que as (im)precisões ou a pluralidade do gênero romanesco antecedem a publicação de *Drácula*.

Há uma série de dificuldades, por exemplo, quando se busca precisar as características de *Moby Dick* (1851): o leitor se depara com elementos cômicos, como o encontro entre Ishmael e o canibal Queequeg em uma estalagem de New Bedford. Além disso, Herman Melville recorreu a expedientes da epopeia, como a atmosfera beligerante, a associação entre temas ordinários e mitos universais, o itinerário simbólico do herói. Christopher Sten²⁰ sugere a existência de duas tradições épicas: uma antiga, à qual pertencem poemas como a *Iliada* e *Beowulf*, e uma moderna, caracterizada por uma gesta espiritual voltada para a ordem transcendente e/ou para o significado da vida humana. Seria o caso da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, e de *Paraíso perdido*, de Milton. Como Melville teria optado por intercalar os dois registros, Ishmael e Ahab acabariam cruzando a linha que os separa, ainda que o capitão do *Pequod* manifeste e coordene as iniciativas marciais, enquanto o narrador investe no universo da filosofia. Outros autores, como Raymond Hugues²¹, aproximaram o romance e o gênero trágico, especialmente às obras de Shakespeare.

No caso de *Drácula*, Cecilia Lasa compreende a multiplicidade de expedientes discursivos (cartas, diários, reportagens...), o rompimento com uma prosa realista, a ausência de um narrador onisciente e, especialmente, a presença de mulheres narradoras (Lucy Westenra e Mina Harker) como evidências de uma crise da representação literária do romance.²² Não seria preferível,

writer's work saps a wide variety of genres with the ensuing effect of devitalizing an omniscient narrator who can organize the content of the novel”.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 10. (“the vampirization of the novel as the genre of the bourgeoisie does not imply a formal regress to previous styles; it actually shows the crisis which that prosaic genre is undergoing in Victorian England, fed not only by forces external to the middle class but by an internal agent: the woman writer”).

²⁰ Ver STEN, Christopher. Sounding the whale: Moby-Dick as epic novel. In: BLOOM, Harold (ed.). *Herman Melville's Moby-Dick*. Updated Edition. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.

²¹ Ver HUGHES, Raymond G. Melville and Shakespeare. *The Shakespeare Association Bulletin*, v. 7, n. 3, Oxford, 1932. Estudiosos costumam atribuir a suposta falta de unidade de *Moby Dick* às diferentes fases de sua composição. É recorrente a ideia de que Melville teria reorientado os rumos da escrita após conhecer Nathaniel Hawthorne. Entretanto, segundo John Bryant, tais conjecturas são frágeis, uma vez que o romance se organiza entre a premissa do pensamento transcendental e sua negação; entre a sangrenta caça ao cachalote e o mundo superior do qual a baleia branca seria um símbolo. A multiplicidade de elementos, perceptível em uma “poesia em prosa” que mistura gêneros, na diversidade de vozes, no simbolismo, na psicologia, na dramatização de conflitos etc., estaria a serviço de uma coerência interna. Consulte-se BRYANT, John. *Moby-Dick as revolution*. In: BLOOM, Harold (ed.), *op. cit.*

²² Ver LASA, Cecilia, *op. cit.* No que diz respeito à questão do sexismo, Anne Quiangala afirma que *Drácula* “é uma história de dominação masculina marcada por um grave repúdio ao feminino e demais tipos de diferenças, e essas crenças delineiam as motivações tanto de heróis como de vilões”. QUIANGALA, Anne. Representação feminina em *Drácula*. In: STOKER, Bram. *Drácula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020, p. 564.

no entanto, conceber o romance como “ponto de referência de um novo modelo de representação da realidade no qual a autoria sustenta a narração e o engenho ficcional produz os termos da sua referencialidade”²³ Caso contrário, o problema da pluralidade narrativa, que antecede e persevera na obra de Bram Stoker, permanece insolúvel. Por outras palavras, a ideia de que *Drácula* retoma polêmicas que circulavam na Inglaterra de *fin-de-siècle* é verossímil, mas mencionar o conflito entre preceitos burgueses e aristocratas, ou o papel assumido pela mulher no campo literário, não explica todo o conjunto de convenções, lugares-comuns e elaborações estéticas que consolida a trama ficcional. As discussões sobre gênero (*gender*), por exemplo, não bastam para esclarecer os pressupostos do gênero (*genre*) discursivo.

Alguns autores, como David Gates²⁴, analisam *Drácula* a partir de suas características góticas e/ou da retomada de autores que investiram no mito do vampiro ao longo do século XIX, como John Polidori, Thomas Preskett Prest, Joseph Sheridan Le Fanu. Outros, como Federico Giordano, encontram nele um conjunto de expedientes afinados ao gênero da ficção científica. Embora seja incontestável a importância de trabalhos voltados para as origens ou o teor dos elementos que constituem ficção da era vitoriana, nosso intuito, mais modesto, é perceber de que maneira a loucura (enquanto patologia, mas também como expediente da linguagem), figurada em Renfield, aproxima o leitor da trama de Bram Stoker e de sua pluralidade narrativa, tratando-se de um recurso capaz de produzir efeitos de leitura que não devem ser apartados da ficção que os produz.

O caso Renfield

Depois que Lucy Westenra recusou sua proposta de casamento, o alienista John Seward resolveu se dedicar, inteiramente, ao trabalho, se ocupando de um paciente em particular:

*R. M. Renfield, aetat cinquenta e nove — Temperamento sanguíneo; grande força física; morbidamente excitável; períodos de apatia seguidos por expressões de alguma ideia fixa que não consigo determinar. Presumo que o temperamento sanguíneo, aliado a alguma influência perturbadora, tenha culminado na mais perfeita morbidez mental. É um homem potencialmente perigoso; e ainda mais perigoso quando desprovido de egoísmo. Nos homens egoístas, a cautela é uma armadura que provê segurança tanto para seus inimigos quanto para ele mesmo.*²⁵

O leitor encontra a descrição de Renfield e detalhes sobre seu comportamento no diário que Seward registra em um fonógrafo. Nos seus relatos há análises minuciosas referentes ao paciente, mas também comentários de ordem pessoal. Antes de abordar Renfield com o intuito de “dominar as minúcias de seu devaneio”, por exemplo, o médico admite que havia um “toque de crueldade” em seus métodos, uma vez que optou por conduzi-lo rumo ao

²³ ESTEVES, Lainister de Oliveira. As ficções editoriais e narrativas de Robinson Crusóe. *Aletria*, v. 31, n. 2, Belo Horizonte, 2021, p. 205.

²⁴ Ver GATES, David. *Bram Stoker's Dracula and the gothic tradition*. Thesis (Master of Arts) – McMaster University, Massachusetts, 1976.

²⁵ STOKER, Bram. *Drácula, op. cit.* (2014), p. 130.

“limiar mais extremo de sua loucura”, testando os limites de sua mente.²⁶ Na condição de gênero amparado em solilóquios, o diário evidencia detalhes que ajudam a compreender a forma de pensar e os dilemas íntimos de seu autor.

Embora não tenha seguido a carreira, alguns parentes de Bram Stoker se dedicaram à medicina, como é o caso de seu irmão mais velho, William Thornley Stoker, cirurgião que adotou os métodos do neurologista David Ferrier (1843-1928). Não é segredo que Bram Stoker recorreu a ele para obter informações técnicas precisas a respeito do tratamento de hemorragias no crânio, mencionado no romance. É notável, por exemplo, a semelhança entre a descrição de Renfield e a maneira como William Stoker, em um artigo de 1888, descreveu um paciente com lesão craniana: “On Thursday, June 16, '87, a laborer, named Patrick Rourke aet. 50, of robust habit and sanguine temperament, was received into the Richmond Hospital”.²⁷ Nos dois casos, adota-se o termo latino *aet(at)* e os pacientes são descritos como detentores de um “temperamento sanguíneo”.

Depois de discriminar aspectos do comportamento de Renfield, dr. Seward estabelece uma relação entre o perigo representado pelo paciente e o egoísmo: “O que estou pensando agora é o seguinte: quando o eixo de um temperamento é o ego, a força centrípeta fica equilibrada com a força centrífuga; mas quando o eixo é um dever, uma causa etc., a centrífuga é a mais poderosa, e apenas um acidente ou uma série de acidentes poderia equilibrá-la”.²⁸ Com a sobreposição da força centrífuga ocorre a amplificação do perigo, especialmente quando o paciente se deixa mover por um senso de dever.

Esta primeira intervenção do alienista aconteceu no dia 25 de maio. Em 5 de junho, o dr. Seward registra no diário:

*O caso de Renfield vai se tornando ainda mais interessante à medida que mergulho em sua personalidade. Ele tem certos traços muito desenvolvidos: egoísmo, sigilo e uma forte determinação. Quanto a essa última característica, gostaria muito de descobrir a qual alvo ou objetivo está voltada. Renfield parece ter algum desígnio ou plano secreto, mas ainda não sei do que se trata. Sua característica redentora é um interesse peculiar por animais — um interesse semelhante ao amor, mas que apresenta de tempos em tempos estranhos desvios e deformações; às vezes, acredito que se trata apenas de um tipo anormal de crueldade.*²⁹

O egoísmo é um de seus atributos. Se, por um lado, ele atenua o perigo ao limitar a manifestação da força centrífuga, o paciente também se deixa mover por um “desígnio ou plano secreto” e por uma relação imprecisa com animais. A princípio, seu passatempo predileto é apanhar moscas. No dia 18 de junho, o médico assinala que o foco de Renfield se voltou para aranhas. No dia 10 de julho, ele havia criado uma verdadeira colônia de aranhas e, diante da censura do alienista, assumiu uma postura inesperada:

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 129.

²⁷ STOKER, William Thornley. On a case of subcranial hemorrhage treated by secondary trephining. *Annals of Surgery*, v. 7, n. 6, Philadelphia, 1888, p. 401.

²⁸ STOKER, Bram. *Drácula*, *op. cit.* (2014), p. 130.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 140.

ele fez algo que me causou imensa repugnância. Uma horrível varejeira, inchada de tanto sugar os líquidos de alguma carniça, entrou zumbindo na sala; com incrível rapidez, Renfield a apanhou, segurou-a de forma exultante entre o indicador e o polegar e, antes que eu pudesse tomar alguma atitude, enfiou-a na boca. Enojado, eu o repreendi com toda a severidade, mas Renfield replicou que comer moscas era algo perfeitamente saudável e nutritivo; que todo inseto era vida, vida intensa e forte; e, ao comê-lo, ele assimilava sua saborosa força vital. Isso me deu uma ideia, ou os rudimentos de uma ideia. Preciso observar o que ele fará para eliminar o excedente de aranhas. É evidente que anda ponderando sobre algum difícil problema, pois está sempre com um caderninho nas mãos, no qual rascunha e rabisca sem parar. Há páginas e páginas cheias de cálculos — grupos de números somados uns aos outros, sendo que os resultados são somados a novos números, e assim por diante, como se estivesse fazendo uma auditoria.³⁰

Nesse momento, o leitor já é capaz de intuir as suspeitas do médico, afinal, Renfield acredita que o consumo de insetos permite a absorção de sua força vital. O termo “auditoria”, utilizado pelo autor, envolve precisão, cálculo. No relato de 18 de julho, dr. Seward admite que há “um método em sua loucura”. No dia seguinte, o paciente começa a cultivar pardais, mas, insatisfeito, solicita ao médico um pequeno felino. “Disse-lhe que, no momento, seria difícil realizar seu desejo, mas que eu faria todo o possível. Seu rosto se contraiu, e detectei um alerta de perigo: Renfield me lançou um olhar de soslaio, longo, feroz e cheio de intenções mortíferas. O homem é um maníaco homicida em estado dormente”.³¹

Pela fisionomia de Renfield, o alienista deduz suas intenções e presume que ele não passe de um “maníaco homicida em estado dormente”. Moscas, aranhas, pássaros e, agora, um gato. O interesse por animais cada vez maiores e a ideia de que é possível sugar sua força vital indicam um propósito e um método. Os acontecimentos do dia 20 de julho, por outro lado, confirmam o que, antes, não passava de uma suspeita; Renfield teve náuseas e vomitou penas. Dr. Seward receita uma forte dose de narcóticos e, com o paciente adormecido, ele consulta seu caderno. Daí a conclusão de que “aquele pensamento que andava zumbindo nas profundezas do meu cérebro está finalmente completo, e a teoria foi comprovada. Meu amigo maníaco-homicida pertence a uma categoria muito peculiar de loucura. Terei de inventar uma nova classificação para ele: é um maníaco zoófago (um devorador de vida); o que ele deseja é absorver quantas vidas for possível, e seu plano é realizar isso de forma acumulativa”.³²

Maníaco zoófago, um devorador de vida. Frente à descoberta, o médico cogita a possibilidade de não intervir, para que pudesse compreender melhor o funcionamento do cérebro humano: “Se eu decifrasse o segredo de uma única mente perturbada — se tivesse a chave para as fantasias de um único louco — poderia levar meu ramo da ciência a um patamar altíssimo, ao qual nem mesmo a fisiologia de Burdon-Sanderson ou a epistemologia de Ferrier poderiam se comparar”.³³

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 141.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 143.

³² *Idem, ibidem*, p. 144.

³³ *Idem*.



William Hughes, ao analisar a relação entre dr. Seward e Renfield, afirma que ambos realizam experimentos: o paciente ingere animais; o alienista acompanha o procedimento e busca compreender suas motivações. Além disso, um e outro registram seus avanços em um diário/caderno. Hughes sugere que o romance mantém uma divisão superficial entre “sãos” e “insanos”, embora insista na existência de um padrão comum das estruturas mentais, o que permite aproximar médico e paciente.³⁴ Marcia Gonçalves³⁵, por sua vez, estabelece um paralelo entre o alienista de Bram Stoker e o doutor Moreau, personagem emblemático de H. G. Wells que transformava animais em quase-humanos com o intuito de conceder à espécie humana a possibilidade de transcender a dor física. Segundo Gonçalves, Seward e Moreau cruzaram fronteiras sinuosas, pois confrontaram a ética para favorecer os avanços científicos.³⁶

Após vasculhar as anotações de seu paciente, dr. Seward chega à conclusão de que ele “fez um raciocínio perfeito”: “todos os loucos são racionais, dentro dos limites de sua loucura. Em seu sistema de contagem, qual será o valor de uma criatura humana? Valerá o equivalente a muitas vidas animais, ou deve ser contada como apenas uma vida?”³⁷ Decifrar os raciocínios de um louco, no caso, seria uma maneira de superar o fisiologista inglês John Scott Burdon-Sanderson, grande defensor da prática da vivisseção, e David Ferrier, um reconhecido neurologista escocês. Tal formulação não denuncia apenas a envergadura do plano traçado, mas também a *vanitas* do alienista, que ansiava por uma descoberta que pudesse projetá-lo entre grandes referências de sua época.

Monica Ayres sugere que o episódio envolvendo o alienista e Renfield retoma uma polêmica, comum à época, sobre vivisseção.³⁸ Stoker, no caso, estaria assumindo uma postura contrária ao uso de animais em experimentos científicos na medida em que a loucura do paciente se manifesta, justamente, na maneira como ele se relaciona com eles. Para a autora, Renfield é uma versão mais grotesca do dr. Seward, pois o primeiro consome a vida de moscas, aranhas e pardais, mas o alienista, ao invés de tentar ajuda-lo, acompanha seu comportamento movido por pretensões científicas, o que sugere que ambos se tornaram vítimas de uma aflição mental comum. Se há um posicionamento frente ao uso de animais em experimentos, é difícil dizer, mas a aproximação entre médico e paciente se sustenta, também, quando se leva em consideração os raciocínios que os movem.

No dia 30 de setembro, quando recebe a visita de Mina Harker, Renfield age como homem perfeitamente são, sendo capaz de falar dos loucos com

³⁴ Ver HUGHES, William. ‘So unlike the normal lunatic’: abnormal psychology in Bram Stoker’s *Dracula*. *Studies in English*, v. 11, Austin, 1993.

³⁵ Ver GONÇALVES, Marcia Heloisa Amarante. *Animalidade confundida: vilania e monstrosidade em Drácula*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFF, Niterói, 2012, p. 81.

³⁶ Outros paralelos entre *Drácula* e *A ilha do doutor Moreau* (1896) são possíveis, uma vez que a obra de Wells, baseada nas reflexões do biólogo Thomas Huxley e na crítica à ideia de progresso, pode ser lida segundo a chave da degenerescência. Além disso, segundo Laurent de Saes (in: WELLS, H. G. *A ilha do doutor Moreau*. São Paulo: Via Leitura, 2018, p. 141), ela “desafia os gêneros” ao se aproximar da ficção científica, da fantasia, da parábola, da alegoria etc.

³⁷ STOKER, Bram. *Drácula*, op. cit. (2014), p. 144 e 145.

³⁸ Ver AYRES, Monica. The sanity of science: Renfield and vivisection. *Shawangunk Review*, v. 22, New York 2011.

eloquência: “O dr. Seward é amado não apenas por seus funcionários e amigos, mas também por seus pacientes; alguns dos quais, com sua considerável falta de equilíbrio mental, tendem a distorcer causas e efeitos. Tendo em vista que eu próprio fui habitante de um manicômio, não posso deixar de notar que as inclinações sofisticadas dos alienados tendem a gravitar em torno das falácias conhecidas como *non causae e ignoratio elenchi*”.³⁹

Note-se que o personagem discorre sobre a loucura como se ela não o atingisse, como se estivesse imune aos seus domínios. Dr. Seward se deixa impressionar perante a cena:

*Arregalei os olhos diante dessa inesperada reviravolta. Aqui estava meu lunático de estimação – o mais rematado espécime de seu tipo particular de loucura –, falando sobre filosofia elementar com os modos irretocáveis de um perfeito cavalheiro [...]. [Renfield] demonstrou uma incomum compreensão de si mesmo, coisa que eu jamais testemunhara em um lunático, e parecia convencido de que seus argumentos seriam o suficiente para convencer outras pessoas sãs.*⁴⁰

No entanto, mesmo quando o paciente revela aptidão cognitiva, o alienista atribui o fenômeno à loucura, que costuma se manifestar de maneira imprevisível:

*Acho que todos nós ficamos igualmente atônitos. De minha parte, fiquei convencido de que Renfield havia de fato recuperado a razão – apesar de tudo o que eu sabia sobre sua personalidade de história; e meu impulso, naquele momento, foi lhe dizer que acreditava em sua sanidade e que cumpriria todas as formalidades para liberá-lo na manhã seguinte. Mas logo recordei as súbitas mudanças de humor que eram característica desse paciente em particular e me convenci de que era melhor aguardar antes de me comprometer.*⁴¹

Renfield não revela suas motivações, mas admite que são honestas a altruístas, nascidas de um elevado senso de dever: “Se o senhor pudesse olhar dentro de meu coração, doutor, certamente aprovaria as razões que me animam. Mais que isso: o senhor me consideraria um de seus melhores e mais verdadeiros amigos”.⁴² Ainda assim, dr. Seward não cede: “Agora eu estava ainda mais convencido de que essa súbita mudança em seus métodos mentais era uma nova forma de loucura”.⁴³ Nem mesmo a explosão final de Renfield o fez aquiescer:

Dr. Seward, eu imploro, suplico que me deixe sair desta casa agora! Me mande embora, para onde quiser, da forma como desejar; mande-me cercado de guardas, com chicotes e correntes; que me carreguem em uma camisa de força, manietado, agrilhado ou mesmo dentro de uma jaula; mas me deixe sair daqui! O senhor não sabe o que está fazendo; não sabe o mal que vai cometer se me deixar aqui preso! Estou falan-

³⁹ STOKER, Bram. *Drácula*, op. cit. (2014), p. 363.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Idem*, *ibidem*, p. 377.

⁴² *Idem*, p. 378.

⁴³ *Idem*.

*do das profundezas de meu coração, do mundo de meu próprio espírito. Não, doutor, você não sabe o mal que está fazendo, não sabe a quem está prejudicando! E eu não posso contar. Ai de mim! Não posso contar. Por tudo o que há de mais sagrado, por tudo que lhe é caro, pelo seu amor perdido, por sua esperança viva, pelo amor do Todo-Poderoso, tire-me daqui a salve minha alma da culpa! Não está me ouvindo, homem? Não me entende? Não vai aprender nunca? Não entende que agora estou são, que estou falando sério, que estou dizendo a verdade; que não sou um lunático tendo um ataque, mas um homem lutando por sua alma? Escute! Escute! Me deixe ir! Me deixe ir embora!*⁴⁴

Como afirma Van Helsing, mais tarde, trata-se de um “lunático que fala sobre filosofia e faz excelentes raciocínios”.⁴⁵ Dr. Seward argumentará que “em sua loucura há vários elementos que, postos em ordem, compõem o que os jornalistas americanos chamariam de ‘uma história’”.⁴⁶ não menciona o verbo “beber”, teme a ideia de ficar sobrecarregado com a alma de alguma criatura, não receia a falta de “vida” no futuro, despreza as formas inferiores de vida. “De alguma maneira, ele tem certeza de que vai adquirir alguma forma mais elevada de vida ou existência. Mas ele teme as consequências – o peso de uma alma. Então o que ele busca é uma vida humana! E de onde vem sua certeza? Deus de piedade! O conde esteve com Renfield, e um novo esquema de terror está em ação!”.⁴⁷

Na condição de “devorador de vida”, Renfield se aproxima de Drácula. Conforme Judith Halberstam, “Renfield é considerado louco quando age como Drácula (quando se alimenta de outras vidas) e Drácula é implicitamente insano porque suas ações são idênticas às que mantêm Renfield no asilo. O vampirismo e sua forma psicótica de zoofagia, no romance de Stoker, tornam uma patologia de ameaças à racionalidade feitas por meio do consumo excessivo e sua relação com hábitos sociais e sexuais particulares”.⁴⁸

O paralelo entre vampirismo e zoofagia justifica a necessidade de internar Renfield em um asilo e de conter os planos de Drácula, mas também indica uma forma particular de se conceber a figura do louco: “A relação entre Renfield e o vampiro sugere que o vampirismo é, em si, um distúrbio psicológico, uma atividade viciante que, no caso de Renfield, pode ser corrigida no asilo, mas que, no caso do Drácula, requer exílio ou confinamento permanente no túmulo. A equação de vampirismo com insanidade implica uma conexão essencial entre degeneração progressiva, perversão hereditária e uma ficção científica gótica racial”.⁴⁹

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 380.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 392.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 414.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 415.

⁴⁸ HALBERSTAM, Judith. *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*. North Carolina: Duke University Press, 2000, p. 98 (“Renfield is viewed as crazy when he acts like Dracula (when he feeds upon other lives) and Dracula is implicitly insane because his actions are identical to those that keep Renfield in the asylum. Vampirism and its psychotic form of zoophagy, in Stoker’s novel, both make a pathology out of threats to rationality made by means of excessive consumption and its relation to particular social and sexual habits”).

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 99 (“The relation between Renfield and the vampire suggests that vampirism is, itself, a psychological disorder, an addictive activity which, in Renfield’s case, can be corrected in the asylum but which, in Dracula’s case, requires permanent exile or the permanent confinement of the grave. The equation of vampirism with insanity implies an essential connection between progressive degeneracy, hereditary perversion, and a Gothic science fiction of race”).

Valerie Pedlar também estabelece paralelos entre Drácula e a figura do louco ao assegurar que ambos consomem vidas.⁵⁰ O conde, no entanto, detentor da imortalidade, busca colonizar o mundo com sua própria espécie. Van Helsing não poderia ter sido mais explícito: “se falharmos, não é a simples morte o que nos aguarda. É algo muito pior: podemos nos tornar iguais a ele: nefastas criaturas da noite, seres sem coração ou consciência, rapinando o corpo e a alma daqueles que mais amamos”.⁵¹ O egoísmo de ambos, segundo a autora, se articula aos temores da degeneração, recorrentes no final do século XIX.

Pedlar lembra que Max Nordau, inspirado nas obras de Lombroso e Morel, associou degeneração e histeria, atributos provenientes de um novo estilo de vida, comum à sociedade industrial moderna.⁵² Aos degenerados e loucos faltavam moralidade e condições para distinguir o bem e o mal. Dessa forma, eles se deixavam guiar pelo egoísmo, impulsividade ou falta de autocontrole. No que diz respeito a Renfield, a autora afirma que as categorias empregadas no diagnóstico (“temperamento sanguíneo”, oscilação de humor, com períodos de excitabilidade e tristeza etc.) remetem à antiga teoria humoral, mas também apresenta traços contemporâneos, afinados à noção de “depressão maníaca”.

Se os protestos de um louco são tomados como irracionais ou perversos, tais qualidades abarcam o mundo de Drácula, igualmente perverso e subumano. Como lembra April Miller⁵³, a fisionomia atávica do conde e as psicoses de Renfield se ajustam ao perfil do criminoso nato ou incurável de Lombroso. Por meio do conceito de alucinação, a insanidade poderia oferecer uma possibilidade de reconciliação entre fantasia e realidade. A loucura, portanto, pode se converter em uma chave de leitura quando as pretensões de Renfield e Drácula se afinam e manifestam conotações imorais. Além disso, as fronteiras entre sanidade e insanidade são fragilizadas, pois o louco é o primeiro a notar os riscos da degeneração representados pelo estrangeiro, que oferece uma ameaça maior que a dos lunáticos encerrados em asilos. Com isso as diferenças entre ciência e superstição também são colocadas em questão.

De acordo com Evander Ruthieri da Silva⁵⁴, a noção de *unconscious cerebration*, introduzida pelo médico londrino William B. Carpenter em *Principles of mental physiology* (1874), pressupõe que ações e pensamentos possam ser formulados a despeito da consciência humana, ou seja, o comportamento poderia ser regido por forças inconscientes. A presença desse pressuposto no romance de Bram Stoker, segundo Silva, indica que as causas morais e expli-

⁵⁰ Ver PEDLAR, Valerie. *The most dreadful visitation: male madness in Victorian fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2006.

⁵¹ STOKER, Bram. *Drácula*, *op. cit.* (2014), p. 368.

⁵² Sobre a relação entre as personagens de Bram Stoker e as teorias de Lombroso, ver FONTANA, Ernest. Lombroso's criminal man and Stoker's Dracula. In: CARTER, Margaret L. *Dracula: the vampire and the critics*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

⁵³ Ver MILLER, April. *'That's why the lady is a vamp': discourses of criminality, sexual inversion and vampirism in fin-de-siècle and modernist cultures*. Thesis (Master of Arts) – University of Alberta, Alberta, 2000, p. 16.

⁵⁴ Ver SILVA, Evander Ruthieri da. *Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPR, Curitiba, 2016, p. 196.



cações religiosas para a loucura foram, gradualmente, suplantadas pelo discurso do automatismo cerebral.⁵⁵

Além disso, o comportamento de Renfield se ajusta, em alguma medida, às ações típicas de um criminoso, especialmente quando se leva em consideração as análises de Lombroso presentes em *L'uomo delinquente* (1876). Dr. Seward acreditava estar lidando com um “maníaco homicida” latente, com atitudes selvagens e acessos de raiva. A ligação entre loucura e criminalidade, recorrente entre alienistas ingleses do período, foi sugerida, por exemplo, pelo psiquiatra Henry Maudsley em *The pathology of mind* (1879). Nessa obra, além de mencionar os criminosos essenciais (ou seja, movidos por questões de ordem biológica ou hereditária) e “ocasionais” (que agem a partir de circunstâncias sociais), o autor acrescenta aqueles que atuam sob influência de enfermidades, como epiléticos, maníacos e melancólicos.⁵⁶

Elizabeth Winter, por sua vez, propõe um “diagnóstico retrospectivo” de Renfield a partir do trabalho de Emil Kraepelin que, com seu *Lehrbuch der psychiatrie* (1893), desenvolveu o diagnóstico da demência precoce (núcleo da compreensão moderna de esquizofrenia), transtorno mental grave. De acordo com Winter, a semelhança entre os estudos de caso de Kraepelin e a descrição de Renfield é capaz de oferecer suporte à análise retrospectiva.⁵⁷

Ainda que abordagens dessa natureza possam ajudar a compreender as categorias médicas coetâneas e os sentidos latentes da loucura⁵⁸, é preciso conceber a insânia como uma linguagem do romance, como um código estético que nos aproxima da trama a partir de um conjunto de efeitos a ele vinculados. Por outras palavras, a insanidade de Renfield funciona como parte de uma estrutura mais ampla, também ela afinada à loucura que, antes de tudo, é uma forma de afetar os mecanismos da imaginação.

No dia 23 de setembro, Mina Harker comenta sobre a experiência de seu marido no castelo de Drácula, relatada no diário: “Haverá alguma verdade nessa história alucinante? Não tenho como saber. Será que tudo foi um devaneio, um espasmo fantástico da febre cerebral? Será o diário apenas o registro de seus terríveis delírios? Ou houve uma causa real para tudo isso?”⁵⁹ Dois dias depois, a personagem afirma que o diário dominou sua imaginação e tingiu tudo ao redor com “cores de loucura [...]”. É como se o mundo dos sonhos invadissem a realidade – e não falo de sonhos suaves e agradáveis”.⁶⁰ Por fim, arremata: “Eu estava na dúvida absoluta, e todas as coisas ao meu redor tinham um tom de irrealidade”.⁶¹ O conteúdo do diário afetou seu olhar, mis-

⁵⁵ Sobre a concepção de *unconscious cerebration*, ver GREENWAY, John. “Unconscious cerebration” and the happy ending of Dracula. *Journal of Dracula Studies*, v. 4, Kutztown, 2002, e ALLIATA, Michela Vanon. “Number one, the lunatic asylum man”: Dracula and the limits of institutional psychiatry. *Annali di Ca' Foscari*, v. 49, Venezia, 2015.

⁵⁶ Cf. SILVA, Evander Ruthieri da. *Degeneracionismo, variação racial e monstrosidades na literatura de horror de Bram Stoker*, op. cit., p. 197 e 198.

⁵⁷ Ver WINTER, Elizabeth. All in the family: a retrospective diagnosis of R.M. Renfield in Bram Stoker's Dracula. *Journal of Dracula Studies*, v. 12, Kutztown, 2010, s./p.

⁵⁸ Existiam discussões e polêmicas voltadas para as teorias sobre a loucura, ou seja, tratava-se de um campo em disputa, com imprecisões que reverberam no romance. Ver DAVIE, Neil. A “criminal type” in all but name: British prison medical officers and the “Anthropological” approach to the study of crime (c. 1865-1895). *Victorian Review*, v. 29, n. 1, Baltimore, 2003.

⁵⁹ STOKER, Bram. *Drácula*, op. cit. (2014), p. 290.

⁶⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 292 e 293.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*, p. 302.

turou realidade e sonho, instalou um estado de “dúvida absoluta”. Assim como Renfield, a personagem avalia a loucura como se pudesse detectá-la em si, desdobramento de uma incapacidade de explicar as notas de seu marido. No dia 26 de setembro, dr. Seward reproduz as seguintes palavras de Van Helsing: “O pecado de nossa ciência é a pretensão de explicar tudo; e, quando não consegue explicar, diz que não tem nada ali a ser explicado”.⁶² Sendo assim, a loucura é uma forma de conceber elementos “sobrenaturais” sem a necessidade de explicá-los. Além dos paralelos entre médico/paciente e louco/vampiro, é possível/plausível reconhecer analogias entre o estado da loucura e os efeitos da leitura, pois o terror é proposto como uma maneira de (con)fundir realidade e ficção, natural e sobrenatural, expediente que vai ao encontro do prólogo do romance, quando o autor atesta a veracidade do relato, por mais inverídico que pudesse parecer. Isso porque a falta de explicação não indica falsidade, mas os limites da vã ciência.

Por fim, convém ressaltar que a loucura pode ser concebida como um tipo de transgressão ou forma de confrontar os limites pré-estabelecidos do *status quo*. Nesse sentido, a trama de *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, é esclarecedora, pois retrata a trajetória de um cientista ambicioso, Viktor Frankenstein, que encontrou meios de atribuir vida a matéria morta. Em vários momentos, ele admite que se deixou levar pela loucura e, por isso, não pôde prever os desdobramentos de sua façanha: “Minha história não era das que podiam ser anunciadas publicamente; era de um horror tão tenebroso que a gente comum a tomaria por loucura”.⁶³ Mais uma vez, a linguagem da loucura expressa as formas do horror, mesmo que, em seguida, ele negue a possibilidade de expressá-las: “Não tenho como descrever o que senti no momento. Já experimentara sensações de horror e tenho aqui me empenhado em adorná-las com expressões adequadas, mas palavras não são capazes de transmitir o aflitivo desespero que fui obrigado a suportar naquela hora”.⁶⁴ A ampliação do terror, a alegação de que não existem palavras eficazes e a associação entre narrativa e loucura são medidas que se entrecruzam e sustentam a verossimilhança da trama.

Depois de não encontrar acolhimento entre os humanos, a criatura requisitou ao cientista uma parceira. Entretanto, seu pedido não foi atendido, pois acatá-lo significaria ser conivente com a proliferação de uma nova espécie que, em algum momento, poderia representar um perigo à humanidade. Presume-se, como ocorre em *Drácula*, a existência de uma ameaça proporcionada por um agente “externo”. A diferença é que, com o vampiro, o risco também é interno, pois homens e mulheres poderiam ser transformados por meio do contágio.⁶⁵

Renfield tentou conter Drácula e proteger Mina Harker, mas foi ferido e acabou padecendo, não sem antes revelar os poderes e planos de seu mestre/algoz. O alienado continha as pistas, mas sua condição de louco invalidou o testemunho. Quando dr. Seward descobriu que o covil do conde ficava ao lado de sua clínica e que seu paciente era a chave, afirmou: “Talvez assim pu-

⁶² *Idem, ibidem*, p. 306.

⁶³ SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o prometeu moderno*. São Paulo: Penguin, 2015, p. 142.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 148.

⁶⁵ Cf. HINDLE, Maurice. Introdução. In: STOKER, Bram. *Drácula, op. cit.* (2014), p. 15.

déssemos salvar Lucy. Mas basta; nesse caminho, jaz a loucura”.⁶⁶ A loucura, no caso, corresponde a um “se”, pois questiona se uma informação adicional teria salvado Lucy Westenra, a primeira vítima de Drácula em Londres. O “se” não seria, também, o pressuposto estético da linguagem no romance de Bram Stoker? Afinal, ocupamos, em relação às personagens, papel análogo àquele assumido pelo alienista, que acompanha as ações e conflitos de seus pacientes. O horror perante o inefável reúne a diversidade de vozes em torno de um propósito comum, e é a partir dessa diversidade que o gênero literário de *Drácula*, igualmente múltiplo, se organiza. Como recorda Alexandre Barbosa de Souza, para “vencer a resistência dos personagens em acreditar no sobrenatural, o livro dá início a um longo processo de persuasão, do qual Stoker se revela um mestre moderno”.⁶⁷

Na perspectiva de quem lê, o romance é um experimento, com indivíduos a enfrentar suas intempéries internas (relatadas no registro íntimo dos diários e missivas) e ameaças externas representadas por um morto-vivo. Stoker lembra, no prólogo, que as narrativas são autênticas e foram relatadas por pessoas confiáveis, estratégia discursiva adotada com frequência a partir da segunda metade do século XVIII, especialmente pelos romances góticos e históricos. Em seguida, por meio dos testemunhos redigidos ou ditados pelas testemunhas de um caso sobrenatural, ele nos concede meios para proceder à análise dos relatos, assim como fez o alienista em relação às anotações de Renfield. Antes de ocupar o lugar do dr. Seward, no entanto, e sondar as vozes que ditam o tom da ficção em Bram Stoker, convém recordar as correspondências entre médico e louco e do possível prazer proporcionado pelo decoro, que outorga ao leitor a possibilidade de assumir o lugar do autor, perfazer o itinerário das personagens e se inteirar dos expedientes que consolidam a verossimilhança de *Drácula*.

Artigo recebido em 16 de outubro de 2022. Aprovado em 14 de novembro de 2022.

⁶⁶ STOKER, Bram. *Drácula*, *op. cit.* (2014), p. 352.

⁶⁷ SOUZA, Alexandre Barbosa de, *op. cit.*, p. 11.

Os protestos de 2013

nos acordes do *rock nacional*



Manifestação de protesto em Niterói em 2013. *Folha de S. Paulo*, 2013, fotografia (detalhe).

Rodrigo César Ribeiro Horta

Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de História na rede pública de Belo Horizonte. rodrigopaidolipe2014@gmail.com

Os protestos de 2013 nos acordes do *rock nacional*

The 2013 protests in the national rock chords

Rodrigo César Ribeiro Horta

RESUMO

Analisar a produção musical do *rock nacional* relativa às manifestações de 2013 é o intuito do artigo, que procura iluminar o elo operante entre música e política. A canção popular é pensada como uma linguagem artística produtora e veiculadora de representações sociais, que não apenas espelha a realidade, mas a constrói. Examinam-se 8 canções – e seus respectivos videocliques – produzidos pelas bandas da geração 1980 acerca dos acontecimentos de junho de 2013 – que incidem sobre a participação e a recusa do autoritarismo, nutrindo, ao fim, o imaginário democrático no país. Almeja-se com este estudo contribuir com a compreensão da sociedade brasileira no tempo presente.

PALAVRAS-CHAVE: *rock nacional*; protestos de 2013; democracia.

ABSTRACT

Analyzing the musical production of national rock relative to the 2013 demonstrations is the intent of the article, that seeks to illuminate the link between music and politics. The popular song is thought of as an artistic language that produces and conveys social representations, which not only mirrors reality, but also constructs it. We examine 8 songs - and their respective video clips - produced by bands of the 1980s generation about the events of June 2013 - that focus on participation and the refusal of authoritarianism, nurturing, in the end, the democratic imaginary in the country. The purpose of this study is to contribute to the understanding of Brazilian society in the present time.

KEYWORDS: *national rock*; protests 2013; democracy.



As manifestações sociais de junho de 2013, no Brasil, foram marcadas pela lógica “cada pessoa um cartaz”. Tornou-se habitual aos manifestantes resumirem suas demandas e seus dizeres no espaço de uma cartolina exibida durante as passeatas. As propostas, exigências e bandeiras de luta eram absolutamente variadas. Dentre os participantes houve quem se inspirasse na música popular brasileira para expressar sua insatisfação. Não faltaram menções a Chico Buarque, Caetano Veloso, Belchior, Zé Ramalho e, claro, Geraldo Vandré. As canções do *rock nacional*, estilo musical privilegiado neste artigo, também motivaram cartazes.

Legião Urbana e Cazuza foram os mais lembrados, sem dúvida. *Que país é este?*, pergunta-título do terceiro LP da banda brasiliense, lançado em 1987, ao lado da frase “Brasil, mostra tua cara”, cantada por Cazuza em canção de 1988, foram fartamente exibidas pelas ruas das cidades insurgentes.

“Paz sem voz não é paz, é medo”, do grupo O Rappa, também apareceu em inúmeros cartazes país afora.¹

Em Belo Horizonte, afixado no posto de observação da Polícia Militar na Praça 7, um enorme cartaz amarelo trazia em letras verdes as palavras “não interessa o que diz o rei. Se no jogo não há juiz, não há jogada fora da lei”, trecho de “O exército de um homem só” (1990), da banda Engenheiros do Hawaii. Na mesma manifestação, aludindo igualmente a “leis”, dois participantes erguiam os versos “Aqui embaixo as leis são diferentes”, da canção “Zé Ninguém”, gravada em 1991 pelo Biquini Cavado e cantada pelos carapintadas nas mobilizações pró-*impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello em 1992.

Os cartazes ganharam relevância nos protestos de 2013. Foram levantados aos milhares. Com uma linguagem de praça pública, apresentaram demandas e reivindicações que deram o tom das manifestações. Fizeram parte do imaginário daqueles que participaram ou acompanharam os atos políticos daquele ano. Eles assumiram uma função política e enunciativa: “Feitos à mão, em estilo agressivo, irônico e tosco, falando de tudo e de todos. Eles externalizaram as opiniões das pessoas comuns que, naquele momento, não precisavam mais da mídia tradicional para lhes dar voz nem da política partidária para lhes representar”.²

Na esteira dos pesquisadores da área da Comunicação Social, compreendendo os cartazes de protesto como processos comunicacionais de relevância social que desempenharam em 2013 o papel de uma mídia radical alternativa³ aos meios de comunicação hegemônicos e aos espaços de enunciação tradicionais. As pautas das manifestações ficaram conhecidas graças a tais cartazes. Em certa medida, foram eles que esclareceram o porquê das revoltas.⁴

É possível identificar ainda nos cartazes de 2013 trechos de “Será”, “Geração Coca-Cola” e “Índios”, da Legião Urbana; “O tempo não para” e “Ideologia”, de Cazusa, “Somos quem podemos ser” e “Terra de gigantes”, dos Engenheiros, “Tâmo aí na atividade”, da banda Charlie Brown Jr., e “Aluga-se”, de Raul Seixas. A presença das canções do *rock* nacional durante as jornadas de junho nos mostra o elo operante entre *rock* e contestação e, talvez, nos dê sinais do reconhecimento do imaginário democrático difundido pelo primeiro ao longo das três décadas que precederam as manifestações.⁵

O propósito deste artigo é contribuir, do ponto de vista do conhecimento histórico, para o entendimento dos protestos de junho de 2013. Para tanto, examina-se a linguagem artística em busca do imaginário político então produzido pelas bandas de *rock* nacional, com a atenção voltada para questões

¹ Sobre os cartazes de 2013 ver site *Grafias de junho* em <<https://www.grafiasdejunho.org/principal>> Acesso em 30 out. 2021.

² SILVA, Rubens Rangel. *A emergência do cartaz nas jornadas de junho: políticas e insurgências da escrita e da imagem em contexto de protesto*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – UFMG, Belo Horizonte, 2021, p. 69.

³ O termo “mídia radical alternativa”, concebido por John D. H. Downing, refere-se à mídia que expressa uma visão contrária às perspectivas hegemônicas, em geral desenvolvida em pequena escala, sob diversas formas – fanzines, cartazes, teatro de rua, grafite, vídeo etc. Ver DOWNING, John D. H. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac, 2004.

⁴ Cf. SILVA, Rubens Rangel, *op. cit.*

⁵ Sobre o assunto, ver HORTA, Rodrigo. *O imaginário político da Nova República nos acordes do Rock Nacional – 1982-1992*. Dissertação (Mestrado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2020.

concernentes à cidadania e à democracia. Em linhas gerais, como veremos, a produção roqueira foi de apoio, adesão, aprovação das manifestações. Suas canções foram seus cartazes.

Música popular & História: notas teóricas e metodológicas

Marcos Napolitano sustenta que a música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural. Nessa perspectiva, ele sublinha a relevância da canção popular urbana para o conhecimento histórico: “entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”.⁶ Por isso mesmo, a música popular brasileira tem sido considerada, cada vez mais, como fecunda para a História. É uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar o círculo de intérpretes do Brasil.⁷

Valha-se da linguagem musical do samba, bossa, bolero, baião ou *rock*, os compositores brasileiros, a seu modo, contribuem para o debate de temas significativos da nação e, sob essa ótica, e devem ser encarados como “pensadores da cultura”.⁸ Afinal, eles ajudaram a criar o Brasil, e precisam ser entendidos como “demiurgos do mesmo quilate de um Gilberto Freyre, um Sérgio Buarque, um Celso Furtado, um Darcy Ribeiro”, nos diz o sociólogo Francisco de Oliveira.⁹

No caso do objeto deste artigo, as canções que se referem aos eventos aqui examinados pretendem participar deles ou interpretar os acontecimentos, aludindo a eles sem, contudo, abordá-los diretamente. Para levar adiante meu propósito, analisarei conjuntamente alguns videoclipes, que são produtos da cultura midiática e integram um circuito de produção com itinerários semelhantes aos da canção. Articulado imagem e som, sua trajetória histórica também acompanha as mudanças técnicas ligadas à música popular. Em geral, videoclipes são produzidos lastreados na canção, portanto, constroem sentidos para essa ou aquela canção a partir da sobreposição de uma camada visual de significações.¹⁰

No plano teórico, o texto orienta-se pela concepção da cultura como um processo comunicativo cujas práticas e linguagens não só expressam, mas constroem a realidade. Vale, pois, a advertência de Peter Burke, de que “a tentação a que o historiador cultural não deve sucumbir é a de tratar os textos e as imagens de um certo período como espelhos, reflexos não problemáticos de seu tempo”.¹¹ Canções não são meramente ilustrações ou retratos de sua épo-

⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 77.

⁷ Cf. CAVALCANTE, Berenice et al. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 3 v. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

⁸ Cf. NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁹ OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice et al., op. cit., p. 125.

¹⁰ Cf. JANOTTI JÚNIOR, Jeder e SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Galáxia*, n. 15, São Paulo, jun. 2008.

¹¹ BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 32.

ca. São representações, que, por suposto, não se separam do real: “O real é, ao mesmo tempo, concretude e representação”.¹²

Presume-se ainda o sentido político da música popular por sua capacidade de interferir nos tempos e espaços de uma comunidade, e não necessariamente pelas mensagens transmitidas como uma espécie de esclarecimento, conscientização ou incitamento à ação. Apesar da minha análise incidir sobre representações políticas das canções, examinando o discurso expresso por letra e música, isso não implica dizer que uma canção é política quando, e somente quando, apresenta um recado ou comentário sobre temática política.

Neste ponto recorro ao filósofo Jacques Rancière por julgar que canções possuem um caráter político de reconfiguração da “partilha do sensível”¹³, para além de suas mensagens ou causas políticas: “A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. [...] Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política [...] Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos”.¹⁴

Metodologicamente, este estudo baseia-se nas premissas delineadas pelos historiadores Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes, e guarda, com isso, a intenção de operar sincronicamente com três matérias: a linguagem própria do documento-canção; a visão de mundo que o autor/músico enuncia, traduz e atualiza; e o horizonte político e social que a canção evidencia e define mediante suas representações.¹⁵ Estas, instrumento de interrogação da realidade histórica, são entendidas na acepção de construções de significados a partir das quais as pessoas percebem a realidade. São matrizes geradoras de práticas que constroem o mundo social na medida em que orientam atos e concebem identidades. Através delas os grupos e indivíduos dão sentido ao mundo, e estudá-las nos possibilita identificar o modo como uma realidade social é construída, pensada.¹⁶

Conceito correlato, e igualmente importante, é o de imaginário. Comunicável por intermédio de discursos, reúne as representações numa linguagem e configura-se como uma espécie de resposta que determinada sociedade dá aos seus conflitos e dilemas¹⁷: “O imaginário é elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo”.¹⁸ Segundo a perspectiva deste texto, há um imaginário da democracia nas linhas da canção popular, cujo conteúdo precisa ser fisgado na articulação da linguagem artística com o contexto histórico no qual ela se realiza, e que é sua fonte de significação. Sob



¹² PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. v. 15, n. 29, São Paulo, 1995, p. 16.

¹³ Rancière criou o conceito de partilha do sensível para pensar como arte e política se configuram. Ver RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental org./Editora 34, 2005.

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*. v. 2. n. 15, Florianópolis, 2010, p. 53.

¹⁵ Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000, e NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*

¹⁶ Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, e *idem*, O mundo como representação. *Estudos Avançados*. v. 5, n. 11, São Paulo, 1991.

¹⁷ Cf. BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: LEACH, Edmund *et al.* *Enciclopédia Einaudi: Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

¹⁸ PESAVENTO, Sandra, *op. cit.*, p. 18.

este aspecto, o *rock* nacional fez circular na imaginação social a recusa ao autoritarismo e a valorização da dimensão participativa da cidadania.

O *rock* nacional

O *rock* nacional¹⁹ surgiu com força na música popular brasileira, em 1982, com as gravações inaugurais de *Barão Vermelho*, *As aventuras da Blitz*, *Tempos modernos* e *Cena de cinema*; os três primeiros LPs, lançados em setembro desse ano, pelas bandas Barão Vermelho e Blitz, e por Lulu Santos, respectivamente, e o último, novembro, por Lobão. Entre o verão de 1982 e dezembro de 1984 viveu-se uma espécie de primeira fase desse estilo musical, marcada pelo espontaneísmo e recurso ao humor nas composições. No campo simbólico, isso conduziu, até certo ponto, a uma contestação ao *mainstream* expresso pela MPB e à inserção de diversas bandas no mercado fonográfico e na cadeia midiática, o que potencializou o alcance de suas canções.

Uma outra fase se abriu em janeiro de 1985 com o megaevento Rock in Rio e com o lançamento do primeiro disco da banda Legião Urbana. O festival realizado em Jacarepguá, no Rio de Janeiro-RJ despertou, de uma vez por todas, o interesse da mídia e das gravadoras pelo *rock* nacional, enquanto o LP do quarteto brasiliense deslanchava e passava o seu recado. Assistiu-se, em 1985, a um *turnover* na trajetória do gênero, que conquistou, desde então, enorme ressonância social e cultural.

O Rock in Rio girou o seletor em direção ao profissionalismo, contribuindo para que os músicos tomassem consciência da importância de se entregar ao público *shows* com boa qualidade em iluminação, som, palco e *performance*. Nos LPs também se buscava recheá-los com uma mensagem que pudesse ser significativa. Janeiro de 1985, enfim, apontou os caminhos de melhora do *rock* nacional, seja em termos de qualidade técnica de *shows* e discos (dimensão mercadológica), seja em termos de um discurso poe(poli)ticamente mais elaborado (dimensão artística).

Em meio a isso, os roqueiros dos anos 1980 conferiram, em definitivo, cidadania ao *rock* no país. O argumento é do jornalista Arthur Dapieve: “Nem em seu momento de maior sucesso popular, a Jovem Guarda, ele conseguiu deixar de ser tratado, por quase todos, inclusive por alguns de seus cultores, como uma febre passageira, que logo os glóbulos verde-e-amarelos se encarregariam de expulsar do corpo da música brasileira, devolvendo-lhe assim sua sanidade. Estrangeiro numa nação de estrangeiros, o *rock* penou quase três décadas até conseguir, de fato e de direito, a cidadania brasileira”.²⁰

Já a década de 1990 trouxe profundo abatimento devido à morte de Cazuza e de Renato Russo, ícones daquela geração vitimados pela aids. Em contrapartida, o aparecimento de outras bandas, originando como que uma espécie de segunda geração do *rock* nacional, deu ânimo e fôlego renovado ao cenário roqueiro. Diversificaram-se a sonoridade e as referências musicais (inicialmente vinculadas ao *punk* e à *new wave* anglo-americana), acentu-

¹⁹ Refiro-me, especificamente, a um conjunto de bandas que despontaram e alcançaram o mercado fonográfico nos anos 1980, bem como a outras tantas das décadas seguintes que trilharam caminhos semelhantes. Designações como *Rock Brasil* e *BRock* são também comumente utilizadas.

²⁰ DAPIEVE, Arthur. *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.11.

ando o apelo a elementos estéticos próprios de vertentes como *reggae*, *rap*, *ska* e *funk*.

Os inúmeros festivais de *rock*, que levavam espectadores aos milhares a tais eventos, as vendagens igualmente volumosas e a bem-sucedida inserção nos meios de comunicação atestaram a relevância social e cultural do *rock* nacional – fenômeno que, a meu ver, se prolongou até os primeiros anos da segunda década deste século, quando ele viu declinar sensivelmente sua importância na cultura musical e na sociedade brasileiras.²¹ Independentemente disso, a pesquisa acadêmica sobre esse estilo se avolumou no século 21.²² Alguns pontos em relação ao seu entendimento histórico vem se desenhando nos estudos das últimas duas décadas e, de certa forma, podemos pensar na configuração de alguns pressupostos já consensuais no exame desse gênero musical.

Primeiro, a ideia de ruptura/oposição estética à MPB dos anos 1960-70 e o reconhecimento de que a geração de músicos do *rock* nacional operou fora da noção de “engajamento” assumida por artistas de grande expressão musical das décadas anteriores.²³ Segundo, o entendimento de que o *rock* nacional não foi um movimento articulado, com programa definido, seja cultural ou político, nem de inclinação partidária. O que, decerto, não fez dele um gesto despolitizado e alienado, mas o distinguiu de movimentos precedentes como o tropicalismo musical ou a canção engajada. Costuma-se, em trabalhos acadêmicos, situá-lo como uma manifestação artística espontânea, nascida na conjuntura histórica da redemocratização brasileira, portadora de significados e representações políticas, cujas canções, de maneira geral, conformam uma visão distópica da nação.²⁴

Levando em conta a sua penetração social, o *rock*, ao que tudo indica, tornou-se hegemônico no campo musical dos anos 1980. Na década seguinte, dividiu espaço midiático e na indústria fonográfica com outros estilos, como o sertanejo, o axé e o pagode. Já no século 21, com a emergência de novas mídias e novos suportes para a gravação e divulgação de canções, verificou-se uma pulverização e segmentação da audiência, empurrando as bandas de *rock* para seu nicho.

Num intervalo de 30 anos, presenciou-se a convivência de três gerações distintas de roqueiros. As duas primeiras, mencionadas anteriormente, e uma terceira, surgida neste século, quando o vinil se converteu, em larga medida, em artefato de colecionador e o *compact disc* cedeu espaço para os forma-

²¹ 2013 é, possivelmente um marco temporal do declínio do *rock* nacional. Indicativo disto seriam os lançamentos de discos da vertente pop, como os das cantoras Anita e Karol com K, trabalhos consagrados comercialmente, que passaram a ditar novos parâmetros musicais.

²² Além do crescimento de dissertações e teses sobre essa temática, registre-se vale salientar o Congresso Internacional de Estudos do Rock promovido pela Unioeste em Cascavel-PR. O evento teve duas edições, uma em 2013 e outra em 2015, e reuniu centenas de trabalhos acadêmicos do Brasil e exterior.

²³ Sobre a relação entre o *rock* nacional e a MPB, ver NERCOLINI, Marildo e CAMINHA, Marina. O embate entre MPB e BRock: lembranças e esquecimentos como estratégias de legitimação. *Líbero*, v. 19, n. 37, São Paulo, jan.-jun., 2016.

²⁴ Destaco, entre outros, MARTINS, Bruno Viveiros. *Pro dia nascer feliz: a Nova República e o rock brasileiro na década de 1980*. Tese (Doutorado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2019, ROCHEDO, Aline. “Os filhos da revolução”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2011, e ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “Brasil mostra a tua cara”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Assis, 2009.

tos digitais; tocar nas rádios e se apresentar na televisão perdia importância diante das *playlists* de *streaming*. Seja como for, as caracterizações aqui expostas, um tanto quanto esquemáticas, não dão conta da complexidade de cada geração, temática pela qual não enveredarei de maneira mais aprofundada, até porque me deterei em canções produzidas pela primeira geração do *rock* nacional, conhecida como “geração anos 80”, crescida durante a transição democrática brasileira e inclinada a interpelá-la por meio de acordes e versos.²⁵

Com base na investigação sobre as representações elaboradas e veiculadas por roqueiros acerca dos protestos de 2013, selecionei oito canções. Analisarei também os videoclipes²⁶ originados dessas canções visando enriquecer a compreensão dos sentidos pretendidos pelas bandas, bem como as apropriações e releituras realizadas à luz das manifestações.

Os protestos de 2013

A ocupação das ruas foi inicialmente convocada e organizada pelo Movimento Passe Livre (MPL)²⁷, nascido em 2005 e, portanto, com experiência anterior nesse tipo de manifestação. A motivação para o MPL ir para as ruas da cidade de São Paulo, em junho de 2013, foi o reajuste da tarifa de ônibus de R\$ 3,00 para R\$ 3,20. Os governos estadual e municipal buscaram deslegitimar os manifestantes e deixaram a tarefa de “solucionar” a questão com a Polícia Militar (PM). O resultado foi uma repressão violenta e desmedida, com o uso de cassetetes, balas de borracha e gás lacrimogênio, para forçar o retorno deles às suas casas. O auge da repressão das forças policiais foi no dia 11 de junho. De início, a grande mídia comercial apoiou a ação enérgica do governo, rotulando, além do mais, os manifestantes de desocupados, vândalos, criminosos.²⁸ No entanto, as ações truculentas dos militares eram filmadas por celulares dos participantes dos protestos e transmitidas praticamente em tempo real pelas mídias sociais. E as imagens desmentiam a versão oficial e da grande mídia. A consequência foi a “diversificação” do movimento, que ganhou adesão de parte substancial da população e transbordou a pauta das passagens de ônibus.²⁹

Em 14 de junho Fernando Haddad (PT) e Geraldo Alckmim (PSDB), prefeito da capital e governador do estado de São Paulo, respectivamente, anunciaram a manutenção da tarifa e criticaram os manifestantes. Daí em diante os protestos se estenderam. Mudaram de escala ganhando outras capitais: “Foi a massificação. Novas bandeiras tremularam à esquerda: por mais e

²⁵ A exceção será Jota Quest, banda identificada com a segunda geração, que despontou em meados da década de 1990.

²⁶ Videoclipes que circularam prioritariamente pelo YouTube, pois foram produzidos em um momento histórico em que a *internet* já suplantara a televisão como suporte de exibição desses audiovisuais.

²⁷ Sobre esse movimento, ver Movimento Passe Livre – São Paulo. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: VÁRIOS AUTORES. *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

²⁸ Cf. MENESES, Sônia. “Fora Collor” e marchas de junho: imprensa e construção de sentidos sobre as mobilizações populares de 1992 e 2013. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, v. XXII, n. 28, Campinas, jul.-dez. 2014, e SILVA, Daniel. Junho de 2013: crítica e abertura da crise da democracia representativa brasileira. *Revista Maracanan*. n. 18, Rio de Janeiro, jan.-jun., 2018.

²⁹ A socióloga Ângela Alonso propôs examinar junho de 2013 em três fases: a eclosão (6 a 10 jun.), a diversificação (11 a 16 jun.) e a massificação (17 a 24 jun.). Ver ALONSO, Ângela. A política das ruas: protestos em São Paulo de Dilma a Temer. *Novos Estudos Cebrap*, edição especial, São Paulo, jun., 2017.

melhor educação, saúde, salários, habitação, direitos, contra a Copa do Mundo e a Rede Globo. Junto veio repúdio a autoridades políticas, partidos, polícia. No Brasil e no exterior, pulularam críticas à brutalidade policial. A opinião pública tomou o lado dos manifestantes: o apoio pulou 22 pontos em cinco dias e chegou a 77%”.³⁰

Nessa fase de “massificação” as ruas tornaram-se mais heterogêneas. A direita enxergou a porta entreaberta e também foi ao espaço público erguer seus cartazes. Emparelharam-se aos gritos de “fora Dilma” exibindo cartolinas com o “verás que um filho teu não foge à luta”. O argumento da ineficiência dos serviços públicos, no discurso dos conservadores, escorregou para o anti-estatismo, assim como o apartidarismo deslizou pouco a pouco rumo ao antipetismo.³¹

Mobilizando símbolos nacionais, retomando a “ética na política” do Fora Collor (1992), rechaçando partidos e instituições políticas e colando no PT a etiqueta da corrupção, esse grupo “patriota”, diminuto em 2013, distinguiu-se melhor posteriormente, hipertrofiando-se durante a disputa presidencial de 2014³², no rastro das bandeiras que levantou nas jornadas de junho ao dar loas à Operação Lava Jato e ao exibir seu viés reacionário, instigando o nacionalismo e idolatrando a ditadura militar.

Pesquisadores de diversas áreas acadêmicas procuraram entender a massa de pessoas nas ruas pressionando os poderes instituídos contra a pátria da República. Os sociólogos Matheus Ferreira e Fernando Tavares Jr. afirmaram que “as manifestações, enquanto interpretação mais ampla do Brasil, são também (e talvez principalmente) uma crítica aos donos do poder”.³³ Como as demandas vinham de todos os lugares, elas foram vistas como destituídas de unidade e de organização unitária. Estávamos diante de um “choque de democracia”, declarou o filósofo e cientista político Marcos Nobre³⁴ no calor dos fatos.

O historiador Daniel Silva identificou nisso tudo uma inflexão na abertura da crise do modelo democrático-representativo. O que estava em jogo nas manifestações, para ele, era a necessidade de mudanças do modelo pactuado em 1988, por meio de um imperioso realinhamento das práticas políticas dos representantes e do alargamento da dimensão participativa da democracia.³⁵ A cientista política Luciana Tatagiba compartilhou visão similar, por entender

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 52.

³¹ O antipetismo se traduz na veemente recusa ao Partido dos Trabalhadores (PT) e a seus projetos e símbolos. Apropria-se da tradição anticomunista, muito marcante pelo menos desde a Intentona de 1935, no imaginário político da direita. Ele constitui um fenômeno visceral de repulsa total e absoluta ao adversário, tratado como inimigo, ao invés de um oponente político. Foi fator central no giro direitista pós-2013, que, além de se manifestar estridentemente em favor do *impeachment* de Dilma Rousseff, estimulou o aparecimento de uma candidatura presidencial de extrema-direita (de Jair Messias Bolsonaro) viável eleitoralmente. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Anticomunismo, antipetismo e o giro direitista no Brasil. In: BOHOSLAVSKY, Ernesto *et al.* (orgs.). *Pensar as direitas na América Latina*. São Paulo: Alameda, 2019.

³² Cf. ALONSO, Ângela, *op. cit.*

³³ FERREIRA, Matheus e TAVARES JR., Fernando. De 2013 a 2016: as ruas e ressignificações políticas. *CSOnline: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 22, Juiz de Fora, jul.-dez. 2016, p. 63.

³⁴ NOBRE, Marcos. *Choque de democracia: razões da revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

³⁵ Ver SILVA, Daniel, *op. cit.*

que a jornada de junho “foi expressão eloquente da crise de representação das democracias contemporâneas”.³⁶

E o setor cultural-artístico, como reagiu aos imensos protestos? O artigo pretende vasculhar canções à procura de resposta para essa indagação. O foco, como já frisei, será um estilo musical específico, o *rock* nacional. Trata-se de, por essa via, estudar o imaginário político produzido pelas bandas de *rock* acerca dos protestos. Afinando a pergunta: que leitura política elas fizeram do junho de 2013?

Os protestos sob a ótica dos roqueiros

Alguns músicos buscaram, por intermédio de suas canções, participar do movimento. Não era o caso de apenas refletir sobre o evento ou de tentar compreendê-lo, e sim de participar dele. Algumas bandas pretendiam estar nas ruas e, se não o fizeram de corpo presente, fizeram-no mediante suas produções musicais. O desejo de participação fica claro nos videoclipes das canções “Zé Ninguém” e “As coisas não caem do céu”, respectivamente do Biquini Cavado³⁷ e de Leoni.³⁸

O Biquini o divulgou no YouTube em 24 de junho de 2013. Ao contrário de Leoni, que compôs sua canção especificamente para interpelar os acontecimentos de junho, o Biquini valeu-se de uma composição antiga de seu repertório – “Zé Ninguém”, gravada em 1991. Sua letra relembra a falta de mecanismo de participação política dos cidadãos, ao sugerir um Estado distante da sociedade. Tomando o cidadão comum por um “Zé Ninguém”, ela cria a imagem de duas castas bem distintas: a de baixo, ocupada pelo povo; e a dos ministros e magnatas, integrada pela elite política e econômica: “Cada dia eu levo um tiro/ que sai pela culatra/ eu não sou ministro, eu não sou magnata/ eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém/ aqui embaixo as leis são diferentes.”³⁹

O clipe de “Zé Ninguém”⁴⁰ inicia-se com um texto, sob fundo preto, anunciando que “o Biquini Cavado tem orgulho dos heróis que estão nas ruas realizando um movimento pacífico e fazendo história no nosso país. Vamos mudar o cenário nacional”. O verbo ir na primeira pessoa do plural sinaliza a intenção de participação. E a adjetivação do movimento como pacífico dá pistas do fio condutor escolhido para a elaboração do videoclipe: realçar a violência militar. Não à toa, no *frame* seguinte ouvem-se os manifestantes gritando “sem vi-o-lên-cia! Sem vi-o-lên-cia!”.

A estratégia foi simples e direta, compor o clipe com imagens das manifestações retiradas da *internet*, enfatizando fotografias e filmagens da repressão policial. Cenas dos manifestantes confrontados pela Polícia Militar são exibidas ao som ritmado da bateria de par em par com o contrabaixo funkeado.

³⁶ TATAGIBA, Luciana. 1984, 1993 e 2013. Sobre ciclos de protestos e democracia no Brasil. *Política & Sociedade*, v. 13, n. 28, Florianópolis, 2014, p. 56.

³⁷ Originalmente formada por Bruno Gouveia (voz), Álvaro Birita (bateria), Miguel Flores (teclado), André Sheik (baixo) e Carlos Coelho (guitarra), a banda continua em atividade (sem o baixista da primeira formação, que a deixou em 2000).

³⁸ Hoje em carreira solo, fez parte das bandas Kid Abelha (1984-1985) e Heróis da Resistência (1986-1993).

³⁹ “Zé Ninguém” (Álvaro, Bruno, Coelho, Miguel e Sheik), Biquini Cavado. *Descivilização*. LP PolyGram, 1991.

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_KGmfeZf9gs&t=1s>. Acesso em 6 nov. 2021.

do, entrecortado por *riffs* de guitarra que confere à música vigor, vitalidade, intensidade. A narrativa visual nos mostra a alternância de imagens, entre as ruas completamente tomadas por pessoas erguendo seus cartazes de insatisfação e a ação desmedida das forças repressivas. Uma mulher recebendo um jato de *spray* no rosto disparado por um policial, a tropa de choque atirando, a cavalaria avançando, manifestantes sendo imobilizados e detidos. No trecho final do clipe, eis que aparece empunhando um cartaz com os dizeres “aqui embaixo as leis são diferentes”, extraídos da própria canção “Zé Ninguém”.

Leoni, no videoclipe de “As coisas não caem do céu”⁴¹, pôs igualmente em relevo a presença militar nas ruas. Contudo, preferiu focar a relação manifestantes-militares pelo ângulo oposto. Não pela confrontação, mas pelo esforço do entendimento. O clipe traz em seu início uma mensagem endereçada aos que foram às ruas: “Esta é a minha homenagem a uma geração que está ensinando ao país que as coisas não caem do céu”. A música se desenvolve em voz e violão, sem a agressividade de “Zé Ninguém”, cujo tom é de denúncia, em versos como “a zona continua no Congresso”, “tudo aqui acaba em samba/ no país da corda bamba”. A composição de Leoni realça a necessidade do gesto participativo por parte dos cidadãos. De toda maneira, ambas as canções se completam. São os lados da mesma moeda democrática. A criticidade e o olhar atento à ação dos governantes, de um lado, e, do outro, a mobilização popular pela participação nos assuntos políticos.

A canção começa claramente afirmando a importância do envolvimento na política: “Será que a gente se esquece/ ou nunca chegou a saber/ que esse mundo é nosso quando a gente toma posse/ arregaça as mangas e faz o que tem que fazer?” Em seguida questiona a apatia, a indiferença diante de matérias de interesse coletivo,

*Por que todo mundo reclama
Do que lê de manhã no jornal?
Mesmo sem mexer um dedo se acha no direito de se achar acima
Muito acima de tudo que é mal
Não imagina ter nada com isso
Alguém, mas não nós, tem que resolver*⁴²

E se encerra em um refrão que volta a grifar a relevância da participação em uma sociedade democrática: “Esquece a esperança e entra na dança/ que as coisas não caem do céu”.

Entrar na dança, participar, era o objetivo de Leoni, do Biquini e de outras bandas do *rock* nacional em 2013. Se não pisando as ruas das cidades lado a lado com os manifestantes, ao menos legitimando e apoiando o movimento ludicamente, em versos, rimas e melodias. As canções funcionavam para os músicos como os cartazes, os milhares de cartazes agitados em vias públicas clamando pelo aprofundamento da democracia brasileira.

As imagens das ruas selecionadas no clipe de “As coisas não caem do céu” priorizam momentos dos manifestantes caminhando de mãos dadas, festejando, tocando instrumentos musicais, se abraçando. Os policiais, por sua

⁴¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ylwxUGI6qnY>>. Acesso em 6 nov. 2021.

⁴² “As coisas não caem do céu” (Leoni), Leoni. *Single* independente, 2013.

vez, são mostrados em posição de passividade, observando. Em um *frame* um deles, inerte, recebe o abraço de um jovem. Em outro, veem-se um militar estático e um outro jovem, ajoelhado à sua frente, lhe oferece uma flor.

O Biquini Cavado, como realcei, jogou luz no momento inicial dos protestos, sobretudo entre 11 e 17 de junho, quando, ainda predominantes na cidade de São Paulo, as manifestações foram duramente reprimidas pela Polícia Militar, a mando do governador Geraldo Alckmim. A grande imprensa apoiou a PM. A revista *Veja*, por exemplo, ironizou e desqualificou os manifestantes:

*Há uma grande chance de que boa parte da rapaziada que, na semana passada, foi às ruas esteja apenas dando vazão às pressões hormonais pelo exercício passageiro do socialismo revolucionário [...]. As minorias que participaram ativamente do quebra-quebra são os suspeitos de sempre: militantes de partidos de extrema-esquerda (PSTU, PSOL, PCO, e PC do B) militantes radicais de partidos de centro-esquerda (PT e PMDB), punks e desocupados de outras denominações tribais urbanas.*⁴³

Leoni, por sua vez, mirou o momento seguinte, que o historiador Daniel Silva chamou de segundo tempo das manifestações. Tempo em que o movimento se espalhou por diversas cidades brasileiras, avolumando-se o número de pessoas nas ruas. Sem lideranças, as pautas reivindicadas foram muitas, seguindo a lógica do “cada pessoa um cartaz”. Ainda que a presença policial nas ruas fosse constante e ocorressem choques entre manifestantes e autoridades, a repressão violenta e desmedida da PM-SP, efetuada entre 13 e 17 de junho não repetiu com a mesma proporção.

Guilherme Bryan define o videoclipe como “um gênero audiovisual relativamente curto – dura, em média, de 2 a 3 minutos – [que] gira em torno de uma única canção específica”.⁴⁴ Afirma ainda que esse audiovisual possui duas vertentes complementares: a promocional, vinculada ao mercado, e a artística, espaço de experimentações e apostas de seus realizadores. Contudo, os videoclipes observados aqui parecem não se circunscrever nessa a tal dicotomia arte/mercado somente, pois assumem forte caráter político. Destacar também que se tratam de videoclipes realizados em uma fase pós-MTV, quando os audiovisuais migraram para as novas mídias de comunicação, especialmente a *internet*.

Proliferaram, na época, cartazes em que se lia “Você aí fardado também é explorado”. Replicada em diversas cidades, essa convocatória à adesão dos policiais ao movimento das ruas inspirou a banda paulista Titãs. Analisei uma de suas canções canção dos Titãs mais à frente. Antes, porém, faço uma distinção entre as composições do *rock* nacional sintonizadas com as manifestações de 2013. Músicas como as de Leoni e do Biquini Cavado são canções de intervenção; elas tencionavam, exatamente isso, intervir no debate político do momento, no calor da hora. Todavia, encontraremos ainda canções feitas *a posteriori*, inclinadas à reflexão acerca do evento passado, bem como outras que não se referem explicitamente ao junho de 2013, porém foram por ele influenciadas.

⁴³ *Veja*, 19 jun. 2013, apud MENESES, Sônia, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ BRYAN, Guilherme. A linguagem do videoclipe. 2009. Disponível em <<https://planetapontocom.org.br/revista/edicoes-antiores-entrevistas/a-linguagem-do-videoclipe>>. Acesso em 17 nov. 2022.

De qualquer forma, as composições analisadas aqui se inserem num espaço de experiência marcado pelo embate com os governos militares e um horizonte de expectativas ancorado na ideia de uma República democrática. Configurou-se uma experiência socialmente compartilhada, da peleja pela superação do autoritarismo e efetivação da democracia, na qual a luta pelos direitos políticos e pela liberdade de expressão era o mote matricial. Estratos de experiência temporal materializada pelas Diretas Já, pela traumática administração de José Sarney, pela Constituinte, pelo impedimento do presidente Collor, pelos seis pleitos presidenciais pós-militares e pela eleição de um ex-sindicalista (Luiz Inácio Lula da Silva) desaguaram no tempo presente dos músicos. Já no plano das expectativas, vicejou a ideia de que o futuro seja preenchido, em termos gerais, com as garantias individuais e sociais consolidadas na Constituição de 1988. Um futuro em que a promessa de 3 de outubro de 1988 se cumpra, se derrame na trama social e invada o plano cotidiano do cidadão comum.⁴⁵

Três meses depois do ciclo de manifestações realizou-se no Rio de Janeiro a quinta edição do festival Rock in Rio. Os representantes do *rock* nacional aproveitaram a ocasião para externarem suas ideias acerca dos eventos políticos ocorridos em junho de 2013. A banda mineira Jota Quest⁴⁶ subiu ao palco às 18:30 horas de um domingo, 15 de setembro, citou os protestos e louvou "cada brasileiro que foi para a rua lutar pelo que acredita". Com Rogério Flausino enrolado na bandeira brasileira, executou a canção "De volta ao planeta"⁴⁷, e o vocalista aproveitou para cobrar: "A macacada quer saúde, educação, respeito, justiça", antes de cantar trecho de "Brasil", de Cazuza, canção emblemática da década de 1980 com o célebre refrão "Brasil mostra sua cara".

Na noite anterior do megaevento a banda Capital Inicial⁴⁸ havia tocado "Saquear Brasília", um *rock* agressivo com ácida crítica aos políticos. No vocal Dinho Ouro Preto performou a canção usando um nariz de palhaço, e, antes do primeiro acorde anunciou: "parece que todo o pessoal de Brasília enxerga o povo assim".

*Excelentíssimo
Deita e dorme com os anjos
Sereníssimo [...] É uma maravilha ser poderoso em Brasília
Eles mentem e não sentem nada
Eles mentem na sua cara [...]
Nobre colega, acha que a nação inteira
É surda e cega
Hipocrisia todo dia
Tragam os seus amigos*

⁴⁵ Para as categorias históricas de "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas", ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

⁴⁶ Rogério Flausino (voz), Marco Túlio (guitarra), PJ (baixo), Paulinho (bateria) e Márcio Buzelin (teclados).

⁴⁷ "De volta ao planeta" (Marco Túlio, PJ e Rogério Flausino), Jota Quest. *De volta ao Planeta*. CD Sony, 1998. Lançada em 1998, ela dialogava com "Planeta dos macacos", série cinematográfica norte-americana dos anos 1970. Centra crítica no governo FHC e o desemprego. A canção foi identificada como um brado contra os desmandos dos governantes.

⁴⁸ Originalmente, Dinho (voz), Flávio Lemos (baixo), Fê Lemos (bateria) e Loro Jones (guitarra), que viria a ser substituído em 2002 por Yves Passarell.



*Tragam os seus pais
Tragam os seus filhos
E também as suas filhas
Pra saquear Brasília*⁴⁹

O Skank⁵⁰ integrou-se igualmente no apoio às manifestações ao tocar um trecho de “Vem pra rua”. Música concebida para ser *jingle* da campanha publicitária da Fiat na Copa das Confederações da Fifa de 2013, ela acabou sendo apropriada e cantada nas ruas pelos manifestantes durante as jornadas de junho.

O Rock in Rio é um festival consagrado internacionalmente. Ao utilizar suas apresentações para se referirem às manifestações de rua, os músicos referendavam o movimento. É bem verdade que tal apoio não se circunscreveu aos limites do *rock* nacional e tampouco ao Rock in Rio, tanto que artistas de gêneros distintos, como Elza Soares, Tom Zé, Criolo, Tom Morelo, Seu Jorge e outros mais manifestaram sua adesão à voz – ou vozes – das ruas.⁵¹

Pós-2013

Em 2014 encontramos três canções do *rock* nacional inspiradas ou alusivas às manifestações de junho do ano anterior. “Fardado”, lançada em maio pelos Titãs⁵², “Livre”, do Biquini Cavado, e “Viva a revolução”, gravada em disco homônimo pelo Capital Inicial.

Os Titãs compuseram “Fardado” a partir de um cartaz em que se lia “Você aí fardado também é explorado”. Assim, a banda enfocou a ação policial durante os protestos, a exemplo do Biquini Cavado no clipe “Zé Ninguém”. Aliás, é importante lembrar que as duas bandas surgiram na década de 1980, quando o país experimentava a transição democrática pós-generais presidentes. Pertencem, portanto, a uma parcela urbana de uma geração caracterizada por seu pendor a pensar politicamente o Brasil em sua produção musical. Foram parte de uma geração⁵³ integrada por muitos jovens – não todos, claro – que rejeitaram valores autoritários e questionaram o militarismo típico da ditadura.⁵⁴

⁴⁹ “Saquear Brasília” (Dinho Ouro Preto e Alvin L), Capital Inicial. *Saturno*. CD Sony, 2012.

⁵⁰ Samuel Rosa (guitarra e voz), Lelo Zaneti (baixo), Haroldo Ferreti (bateria) e Henrique Portugal (teclados).

⁵¹ A socióloga Ângela Alonso, *op. cit.*, identifica três repertórios de confronto distintos disputando espaço nas ruas de 2013: o socialista, o autonomista e o patriota. Ver ALONSO, Ângela, *op. cit.* Por sinal, o cientista político André Singer resalta que “junho representou o cruzamento de classes e ideologias diferentes e em alguns casos, opostas”. SINGER, André. *O lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 124.

⁵² Constituída em 1982 por Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Nando Reis, Paulo Miklos, Ciro Pessoa, André Jung, Sérgio Britto, Tony Bellotto e Branco Mello. Atualmente apenas os três últimos integram a banda.

⁵³ “A geração diz respeito a uma similaridade de situação num mesmo tempo histórico: as pessoas de um mesmo grupo etário têm uma localização comum na dimensão histórica do processo social [...] A similaridade não é dada somente pela contemporaneidade, mas pela possibilidade de partilhar as mesmas experiências colocadas por circunstâncias históricas e sociais comuns”. ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e darks*. São Paulo: Página aberta, 1994, p. 47.

⁵⁴ Cf. HORTA, Rodrigo. A Nova República nos acordes do Rock Nacional. *SCIAS-Arte/Educação*, v. 8, n. 2, Belo Horizonte, jul.-dez. 2020.

Os Titãs já haviam confrontado o autoritarismo no LP *Cabeça dinossauro* (1986), no qual, além da polícia, outras instituições como o Estado, Igreja, família foram interpeladas em canções que se opunham a formas e procedimentos autoritários. A banda também explorou a temática em “KGB”, datada de 2003. Em “Fardado” os Titãs reverberam a voz das ruas predispostas a recusar a violência e o autoritarismo. Calçados em uma sonoridade bem pesada, eles verbalizam:

*Ponha-se no meu lugar
 Ponha-se no seu lugar
 Ponha-se no meu lugar
 No meu lugar
 Você também é explorado
 Fardado
 Você também é explorado aqui⁵⁵*

O interlocutor seguramente é um militar, convidado a um só tempo a exercitar a alteridade e frear o ímpeto arbitrário – embora não dito na canção, ímpeto não respaldado pelo Direito, infere-se. O videoclipe, ao contrário dos outros analisados aqui, não recorre a cenas dos protestos. Os integrantes da banda performam a canção vestindo ternos nas cores vermelho e preto e com os rostos cobertos por maquiagem que remetem ao personagem Coringa, do filme *Batman*. O excesso de luzes, a agilidade da câmera em cenas de cortes rápidos e a dança dos músicos, somados à batida intensa do baixo e da bateria, cortados por um enérgico *riff* de guitarra, tudo cria uma sensação de tensão, típica de quem sofre agressão policial.

A chave de leitura das manifestações, na linguagem artística dos Titãs, é a da denúncia da violência policial. A narrativa cancional, no entanto, sugere ainda a necessidade de luta pela cidadania, em versos que se reportam ao ordenamento jurídico, às leis, como em “Por que você não abaixa essa arma?/ O meu direito é seu dever/ Por que você não usa essa farda/ Pra servir e pra proteger?”⁵⁶ O trecho “o meu direito é o seu dever” é uma espécie de síntese do *caput* do artigo 5º (direito à segurança) e do artigo 144 da Constituição brasileira de 1988, que visa garantir a segurança pública como dever do Estado, *inter alia*, a ser efetivado, , pela Polícia Militar.

O Capital Inicial, por sua vez, optou por ler os protestos pretensamente numa perspectiva revolucionária, ao bradar “Viva a revolução” – como se fora um eco das manifestações de junho de 2013, nas quais o vocalista Dinho Ouro Preto fez questão de estar de corpo presente. O disco, lançado em julho de 2014 pela Sony Music, conta com sete canções que, de algum modo, dialogam com aqueles protestos. Ele se abre com uma mistura de *rock*, *hip hop* e *rap* em “Viva a revolução”, cuja letra recria o esbarro das ruas entre manifestantes e forças policiais

*Bomba de gás em nome da paz
 Não é capaz de impedir o meu povo*

⁵⁵ “Fardado” (Sérgio Britto e Paulo Miklos), Titãs. *Nheengatu*. CD Som Livre, 2014.

⁵⁶ *Idem*.

Aonde "cê" vai o governo te trai
 A mesma história de novo
 Com flores no cabelo
 E lágrimas nos olhos
 Fumaça na cabeça
 E flechas no seu coração
 E vamos todos para a rua
 Onde todos cantarão
 Viva a revolução⁵⁷

Ao aticar a memória dos acontecimentos, ela funciona como um chamado à ação. Salienta a necessidade de uma postura sempre atenta e combativa politicamente, algo fundamental na prática cidadã. Dinho destacou esse pendor à ação nas novas gerações ao falar do que o levou a compor a canção. "Gostei do fato de os protestos não terem uma liderança nem uma reivindicação muito clara, mas um desejo de mudança. Sou de uma geração acostumada com a decepção e acho ótimo que exista esse combustível na garotada".⁵⁸

A ausência de lideranças – traço marcante dos protestos motivou outra canção da banda, em que se ouve:

Foi eleito, é suspeito
 O governo, sou contra
 Hoje sou apenas um
 Amanhã sou dois ou três
 Um dia, um milhão
 E o meu grito vai ser um furacão
 Não tenho nome nem você⁵⁹

Além do anonimato das lideranças – elemento que Ferreira e Tavares Jr.⁶⁰ apontaram como a grande novidade em relação a protestos de rua anteriores –, a canção evoca a rejeição aos políticos e o agigantamento das manifestações, aspectos igualmente significativos dos protestos de junho de 2013.

Voltando à canção-título, o videoclipe de "Viva a revolução" transmite a ideia da violência, do choque, do embate que ela enuncia. Alterna imagens dos músicos tocando seus instrumentos com outras em que, com os rostos cobertos, eles seguram, ameaçadoramente, martelos e coquetéis molotov. Inevitável a associação com a tática *black bloc*⁶¹ presente nos protestos de junho de 2013. O videoclipe se desenrola em meio a muita fumaça. Há um fito de acionar uma suposta imaginação revolucionária.

A última composição que analisarei é "Livre", do Biquini Cavado, que consta do DVD comemorativo dos 30 anos da banda, gravado em 31 de maio de 2014, no Palácio da Música Oscar Niemeyer, em Goiânia. Sendo uma

⁵⁷ "Viva a revolução" (Flávio Lemos, Fê Lemos, Dinho Ouro Preto e Yves Passarel), Capital Inicial. *Viva a revolução*. EP Sony, 2014.

⁵⁸ *Apud* FUSCALDO, Chris. Release do EP *Viva a revolução*, *op. cit.*

⁵⁹ "Não tenho nome" (Flávio Lemos, Fê Lemos, Dinho Ouro Preto e Yves Passarel), Capital Inicial. *Viva a revolução*, *op. cit.*

⁶⁰ FERREIRA, Matheus e TAVARES JR., Fernando, *op. cit.*

⁶¹ Forma de ação direta contra símbolos dos poderes financeiro e político surgida na Alemanha, que Ângela Alonso aponta como parte do repertório autonomista, uma das novidades de 2013. Ver ALONSO, Ângela, *op. cit.*

das quatro canções inéditas apresentadas ao público, ela se inspirou nas jornadas de junho, sem, contudo, pretender estabelecer um diálogo explícito e direto nem ser uma representação daqueles acontecimentos.

Sua temática central soa como brado pela liberdade. Com frases que valorizam as liberdades individuais e políticas, os versos “vou pra rua, vou mostrar o meu desejo de mudar/ vou usar a minha voz que não sabia mais gritar” a conectam a 2013. Eis um trecho de “Livre”:

*Será que alguém sabe dizer onde a liberdade está?
Perguntei a meio mundo mas ninguém pode falar
Em verdades tão veladas, em mentiras descaradas
Quando a liberdade é poder
Livre, pra pensar e pra poder dizer
Livre, pra você amar quem quiser
Livres, é o que nós precisamos ser
Temos tanto pra sonhar, pra viver
Entre nós não há mais tempo pra se perder⁶²*

Registrada com uma sonoridade *pop* moderna, a gravação é marcada por duas guitarras bem consistentes, enquanto o vocal pronuncia a palavra “livre” como um grito. O videoclipe, em *motion design*⁶³, acompanha essa verve de contemporaneidade. As ilustrações apresentadas incorporadas a ele sugerem pensar a liberdade em chave ampliada, *pari passu* da letra. Em sua autobiografia, o vocalista Bruno Gouveia falou sobre o que motivou “Livre”:

pela televisão, [vimos] as primeiras manifestações de 2013 contra o governo na avenida Paulista, em São Paulo. Isso nos fez pensar sobre como o país estava calado há muitos anos e meio que desabafando nas ruas por tudo que andou engolindo. As manifestações se transformaram em briga, com policiais, vandalismo, sob nossos olhos atentos e reflexivos ao que seria o começo de uma grande mudança e polarização pelo país. Livre nasceu dessa postura, em prol de uma liberdade que se busca mas também que deve ser cobrada de cada um.⁶⁴

Canções como cartazes

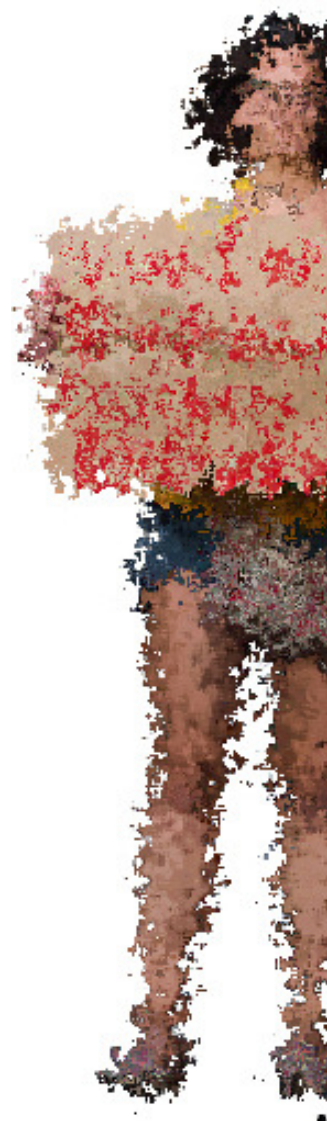
Desde os acontecimentos de 2013 pesquisadores de diversas áreas investiram em estudos para ampliar a compreensão dos protestos. Em geral, concordam que se trata de um momento histórico ainda em aberto. Bignotto recomenda: “insira-o em um conjunto de transformações da vida democrática brasileira que ainda não encontrou seu fim”.⁶⁵ Muitos analistas costumam subscrever a opinião de Marcos Nobre, para quem as revoltas evidenciaram o total descompasso do sistema político com as ruas e, em última instância, sinalizavam que era o aprofundamento da democracia que estava em jogo.

⁶² “Livre” (Álvaro Birta, Miguel Flores, Carlos Coelho e Bruno Gouveia), Biquini Cavadao. *Me leve sem destino*. DVD Sony, 2014.

⁶³ Ramificação do design gráfico que realiza trabalhos por meio do uso da animação.

⁶⁴ GOUVEIA, Bruno. *É impossível esquecer o que vivi*. Lisboa: Chiado, 2019, p. 392 e 393.

⁶⁵ BIGNOTTO, Newton. *O Brasil à procura da democracia: da proclamação da República ao século XXI (1899-2018)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 214.



O olhar dos artistas, em meu entendimento, fundou-se em dois eixos, por mais panfletário que possa parecer: a participação e a recusa da violência. Ricardo Mendonça, cientista político da UFMG, chamou atenção para o fato de que a dimensão da participação foi a mais recorrente na visão dos próprios manifestantes. Para tanto ele levou adiante uma pesquisa buscando mapear as dimensões⁶⁶ da democracia na ótica dos participantes dos protestos de 2013. A ideia de que a ampliação da participação era o seu maior móvel apareceu na fala de 51% dos seus entrevistados.⁶⁷ Silva sustentou interpretação afim ao afirmar que o “alargamento da dimensão participativa que compõe o modelo democrático vigente” foi um dos pilares das manifestações⁶⁸ Já Luciana Tatagiba destacou que tais protestos, embora decorrentes da crise de representação de nossa democracia, não deram lugar ao desencanto nem se traduziram em apatia; antes, “deu[ram] curso também a uma aposta na participação como forma de solução dos problemas”.⁶⁹

A participação dos cidadãos na produção coletiva da política atravessa centralmente os debates sobre democracia. Não apenas os debates acadêmicos, diga-se de passagem. O próprio *rock* nacional, mediante suas canções, mesmo que de maneira simplificada, debate o tema desde os anos 1980, questionando, inclusive, os limites da participação institucionalizada pela prática eleitoral.⁷⁰ No caso de 2013, ao proclamarem que “esse mundo é nosso quando a gente toma posse, arregaça as mangas e faz o que tem que fazer”, alertando que “as coisas não caem do céu” (Leoni), ou ao anunciarem que “vou pra rua, vou mostrar o meu desejo de mudar” (Biquini Cavado) ou ainda que “a multidão está na rua de novo, vamos embarcar nesse trem”⁷¹ (Skank), é precisamente a dimensão participativa que a linguagem musical mobiliza.

Noutro eixo, ganhou a violência policial na repressão às manifestações – particularmente na cidade de São Paulo –, sintomática da tradicional tendência à impermeabilidade do Estado brasileiro à participação popular, somente contornado, em parte, à custa de muita luta. A ênfase conferida à imoderação militar durante os atos pelos músicos do *rock* nacional deve ser vista como uma recusa aos valores autoritários. Recusa feita por uma geração de artistas que, contemporâneos da transição democrática brasileira, apostaram, uma vez mais, no alargamento da cidadania e referendaram/endossaram/abraçaram/legitimaram as ruas no plano artístico-cultural.

Enfim, as bandas *rock* nacional partilharam com a maioria dos manifestantes a sensação de que as garantias democráticas e os direitos de cidadania inscritos na Constituição de 1988 precisavam sair do papel e ser efetivadas, operadas no cotidiano. Acontece que “na História sempre ocorre um pouco

⁶⁶ O campo da teoria democrática, segundo Ricardo Mendonça, assenta-se sobre sete dimensões: (1) autorização popular para o exercício do poder político; (2) participação e autogoverno; (3) monitoramento e vigilância sobre o poder político; (4) promoção da igualdade e defesa de grupos minorizados; (5) competição política e pluralismo; (6) discussão e debate de opiniões; (7) defesa do bem comum. Ver MENDONÇA, Ricardo. Dimensões democráticas nas jornadas de junho: reflexões sobre a compreensão de democracia entre manifestantes de 2013. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 98, São Paulo, 2018.

⁶⁷ Ver *idem*.

⁶⁸ SILVA, Daniel, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁹ TATAGIBA, Luciana, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁰ Ver HORTA, Rodrigo. *O imaginário político da Nova República nos acordes do Rock Nacional*, *op. cit.*

⁷¹ “Multidão” (Samuel Rosa e Nando Reis), Skank. *Velocia*. CD Sony, 2014.

mais ou um pouco menos do que está contido nas premissas”.⁷² A interpretação corrente era de que vivíamos inequivocamente o segundo caso. Por isso, nas canções dos roqueiros, não faltou o aplauso e a adesão aos manifestantes, movidos pelo impulso de atualizarem “o sonho e a utopia moderna de igualdade, liberdade e *res publica*”.⁷³

Provavelmente, pouco depois, deixaram notas e acordes em suspenso e entristeceram o tom, aflitos, preocupados, como tantos, ao observarem o giro do Brasil pós-eleições 2014 e verem a costura se abrindo.⁷⁴ 2013 prometia substancial afirmação democrática no Brasil. Não cumpriu. Ao contrário, os anos seguintes caminharam no rumo do enfraquecimento das instituições democráticas. Se as jornadas de junho animaram os espíritos de tantos brasileiros, já o Brasil pós-2013, causou surpresa, estarecimento e uma certa desilusão em vários dos nossos melhores pensadores sociais.⁷⁵ Como comenta o filósofo Newton Bignotto, “embora nos primeiros anos do século XXI tenhamos vivido a ilusão de que o país havia encontrado uma maneira de fortalecer a democracia, combatendo as desigualdades, desenvolvendo os direitos das minorias, aumentando a participação da população na vida política, a segunda década do século trouxe uma amarga surpresa”.⁷⁶

Para ele, a natureza fragmentária das reivindicações migrou para a vida política. Com isso, o resultado mais direto dos protestos foi a colonização do Estado por facções que se guiam por interesses particulares, deteriorando o Estado democrático de direito em nosso país.⁷⁷ Este assunto, todavia, foge do escopo específico deste artigo, que não foi outro senão o de evidenciar a adesão dos roqueiros aos protestos de 2013 e a relevância, para o conhecimento histórico e social, de percebermos a produção de um imaginário político democrático nos acordes do *rock* nacional.

Artigo recebido em 23 de dezembro de 2022. Aprovado em 7 de abril de 2023.

⁷² KOSSELECK, Reinhart, *op. cit.*, p. 312.

⁷³ FERREIRA, Matheus e TAVARES JR. Fernando, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁴ Não devemos ignorar, contudo, que houve no universo roqueiro músicos que se alinharam politicamente com os setores ultraconservadores da sociedade, como Roger Moreira, do Ultraje a Rigor, e Lobão, por exemplo, remanescentes do *rock* nacional dos anos 1980.

⁷⁵ O sociólogo Jessé Souza, por exemplo, entende 2013 como “o início do cerco ideológico” que levou ao impedimento da presidente Dilma Rousseff, o “ovo da serpente do golpe de 2016”. SOUZA, Jessé de. *A radiografia do golpe*: entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: Leya, 2016, p. 87.

⁷⁶ Ver BIGNOTTO, Newton, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 222 e 232.

Games e a “ciência de Galton”: referências à eugenia no jogo eletrônico *Red Dead Redemption 2*



Sequência de *Grand Theft Auto V*,
2013, fotografia (detalhe).

Leonardo Dallacqua de Carvalho

Doutor em História pelo Instituto Oswaldo Cruz (Fiocruz). Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual do Maranhão (Uema). Autor, entre outros livros, de *Os traços da hereditariedade: cor, raça e eugenia no Brasil*. Curitiba: Prismas, 2015. leo.historiafiocruz@gmail.com

Games e a “ciência de Galton”: referências à eugenia no jogo eletrônico *Red Dead Redemption 2*

Games and the “science of Galton”: references to eugenics in the video game *Red Dead Redemption 2*

Leonardo Dallacqua de Carvalho

RESUMO

O artigo analisa como o jogo eletrônico *Red Dead Redemption 2*, lançado em 2018 pela produtora Rockstar Games, aborda a temática da eugenia no contexto histórico do velho oeste estadunidense, local de ambientação do *game*. Para tanto, elementos *in game* foram extraídos e comparados com o discurso historiográfico a respeito da eugenia. Por meio de uma metodologia baseada nos estudos de jogos eletrônicos e de eugenia foi analisado em que medida *RDR 2* dialoga com a discussão histórica e historiográfica da eugenia, as representações sobre eugenia, as questões morais relacionadas à eugenia e genética, e, por fim, de que modo o jogador pode compreender o conceito e o contexto histórico da eugenia entre o final do século XIX e o início do XX nos Estados Unidos e no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: eugenia; jogos eletrônicos; história das ciências.

ABSTRACT

The article analyzes how the electronic game *Red Dead Redemption 2*, published in 2018 by the producer Rockstar Games, addresses the theme of eugenics in the narrative of the historical context of the American old west, where the game was set. For that, elements in game were extracted and compared with the discourse of the current historiography on eugenics in Brazil and in the world. Through a methodology based on the studies of electronic games and eugenics, it was observed to what extent *RDR 2* was faithful to the historical and historiographic discussion of eugenics; representations about eugenics, moral issues related to eugenics and genetics, and, finally, how the player can understand the concept and historical context of eugenics between the end of the 19th century and the beginning of the 20th in the United States and Brazil.

KEYWORDS: eugenics; electronic games; history of science.



À luz do século XXI, é inviável negar os efeitos dos jogos eletrônicos para amplos segmentos da população e para o mercado dos bilhões de dólares de uma indústria em constante expansão. À época da pandemia da Covid-19, quando o isolamento social foi uma obrigação sanitária, as projeções de faturamento aumentaram em 20% em 2020. De acordo com *sites* especializados, essa movimentação atingiu a soma de US\$ 174,9 bilhões (R\$ 971 bilhões).¹

Embora o estabelecimento de relações entre *games* e o conceito de eugenia não seja usual, a temática desses jogos e suas linguagens despertaram

¹ Ver <<https://meups.com.br/noticias/faturamento-da-industria-de-games-em-2020/>>. Acesso em 15 jun. 2022.

relevantes discussões acadêmicas nas últimas décadas.² Como reforça um dos seus importantes teóricos e criador da revista científica *Game Studies*, Espen Aarseth, os jogos eletrônicos englobam aspectos socioestéticos e compõem um novo objeto cultural. Para o historiador atento aos novos problemas, novos objetos e novas abordagens, o cruzamento de um conceito caro à História, como é o caso da eugenia, com os *games* como fonte histórica é exequível. Afinal, “a história não é o absoluto dos historiadores do passado, providencialistas ou positivistas, mas o produto de uma situação, de uma história”.³

Muitos são os desafios que se colocam para quem ousa enveredar por outros campos do conhecimento. Referência para este trabalho, *Replay: the history of video games*, de Tristan Donovan, sugere a localização de um problema de pesquisa que envolve, ao menos, meio século. Isto, é claro, se o ponto de partida for agosto de 1972, com o lançamento daquele que seria considerado o primeiro console, o Magnavox Odyssey, no mesmo ano em que ocorreu o aparecimento da Atari (com o arcade Pong), o primeiro videogame lucrativo da história. Não à toa, em 1974 cerca de cem mil videogames operados por moedas funcionavam nos Estados Unidos, com um faturamento anual de aproximadamente US\$ 250 milhões.⁴ A década de 1970 também seria conhecida pelo advento dos microprocessadores e dos domésticos Apple II, TRS-80 e Commodore PET. Os anos 1980, por sua vez, revelaram uma indústria em consolidação. Hollywood, Walt Disney Pictures, Lucasfilm (de *Star Wars*), McDonalds se renderam às temáticas espaciais de jogos como *Space Invaders*, *Asteroids*, *Galaxian*, *Galaga* e *Defender*. Se havia quem julgasse que os jogos eletrônicos eram uma moda passageira, *Pac-Man's* (1980) provou o contrário e fabricou uma marca própria. Em 1982, a Warner Entertainment aumentou em mais de 70% seus lucros ao capitanear a Atari, superando os setores de cinema e música da companhia.⁵

Os anos oitenta, sobretudo entre 1982 a 1987, assistiram, entretanto, a um hiato para a indústria dos videogames. Crises morais que associavam *video games* à violência, fragmentações no ramo, pirataria, avanço dos computadores domésticos e diferentes problemas econômicos em nível global levantaram dúvidas sobre a longevidade dessa proposta interativa. Mas os consoles de *video games* voltariam aos holofotes com o fenômeno NES/Famicom, da Nintendo, ainda no final da década, quando a empresa monopolizaria o setor. Os anos 1990 mostraram que uma indústria especializada nessa área poderia lu-

² Ver AARSETH, Espen. Computer game studies, year one. *Game Studies: The International Journal of Games*, v. 1, n. 1, Copenhagen, 2001, *idem*, *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1997, BELLO, Robson Scarassati. *O videogame como representação histórica: narrativa, espaço e jogabilidade em Assassin's Creed (2007-2015)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – USP, São Paulo, 2016, DONOVAN, Tristan. *Replay: the history of video games*. Lewes: Yellow Ant, 2010, FRASCA, Gonzalo. *Play the message: play, game and videogame rethoric*. Tese (Doutorado em Filosofia). IT University of Copenhagen – Copenhagen, 2007, FRIEDMAN, Ted. *Semiotics of SimCity*. *Firstmonday.dk*, n. 4, v. 4, 1999, GOLDBERG, Harold. *All your base are belong to us: how fifty years of videogames conquered pop culture*. New York: Three Rivers Press, 2011, KENT, Steven. *The ultimate history of video games: from Pong to Pokémon and beyond... the story behind the craze that touched our lives and changed the world*. New York: Three Rivers Press, 2001, e NEWMAN, James. *The myth of the ergodic videogame: some thoughts on player character relationships in videogames*. *Game Studies: The International Journal of Games*, v. 2, n. 1, Copenhagen, 2002.

³ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 12.

⁴ Cf. DONOVAN, Tristan, *op. cit.*

⁵ Cf. *idem*.

crar tanto quanto setores poderosos, como o automotivo. Tal desejo originou novas concorrências no mercado, como a criação da desenvolvedora e publicadora de jogos Sega e o seu popular jogo eletrônico *Sonic the hedgehog*.

No entanto, as crises morais persistiam e prosseguiriam para sempre. As evoluções gráficas dos 16 *bits* atualizaram as discussões acerca da violência nos *games*. Donovan menciona que no começo da década de 1990 os Estados Unidos enfrentavam complexas questões sociais relacionadas ao consumo de álcool, cigarro e armas – das quais derivou, entre outras, a Brady Handgun Violence Prevention Act (1993).⁶ Evidentemente, com o público-alvo de crianças e adolescentes, os *video games* eram encarados como um problema de ordem social. Uma das discussões focalizou o jogo de simulação de artes marciais chamado *Mortal Kombat*, idealizado por Ed Boon e John Tobias. Ele possibilitava ao jogador, ao vencer uma luta, depois de pressionar uma combinação de comandos no controle, arrancar o coração do inimigo com as mãos, eletrificar o oponente até virar pó ou mesmo retirar a cabeça do adversário e expor a sua espinha dorsal. Uma brutalidade regada a muito sangue no televisor. Embora a Nintendo solicitasse o corte de sangue da sua versão de *Mortal Kombat*, e o debate público em torno da violência tenha acarretado uma classificação etária para os *games*, o saldo das polêmicas foi positivo para a indústria, uma vez que as controvérsias impulsionaram as vendas dos seus produtos. Por outro lado, também ficou explícito que os produtores deveriam se reinventar para evitar determinados conteúdos sexistas e incluir personagens que abarcassem “minorias sociais”, como negros, homossexuais e mulheres.

Do ponto de vista tecnológico, os anos 1990 apresentaram inovações como o CD-ROM, a *internet*, os polígonos 3D – representados pelos clássicos jogos eletrônicos *Wolfenstein 3D* e *Doom* – e as primeiras experiências em realidade virtual. A junção entre CD-ROM e a tecnologia em 3D permitiu o aparecimento de um novo console que marcou época e rivalizou com a Nintendo e o seu *Nintendo 64* – e “aposentou”, a despeito do lançamento do *Dreamcast* (1998), a competitividade com a Sega –, o *Sony PlayStation*, da Sony Computer Entertainment. O novo século que se avizinhava amplificou a demanda dos *video games*. Além da Sony com o *Playstation 2* (2000) e a Nintendo com o *GameCube* (2001), a Microsoft entrou nas disputas pelo mercado de consoles e jogos eletrônicos com o videogame XBOX (2001). Ainda lucrativa, a Nintendo perdeu a hegemonia da última década. Isso não significou que a Nintendo entrasse em rota de falência como a *Sega*, sua antiga concorrente. Ao contrário, o lançamento do portátil *Nintendo DS*, em 2004 e, posteriormente, do *Nintendo Wii*, em 2006, confirmou que a empresa permanecia forte no mercado.

No decorrer do século XXI, a Sony enfrentou a concorrência com seus *Playstation 3* (2006), *Playstation 4* (2013) e *Playstation 5* (2020); a Microsoft continuou acreditando na série XBOX, com os XBOX 360 (2005), XBOX ONE (2013), e atualmente, o seu carro-chefe é o *Xbox Series X/S* (2020); por sua vez, depois do *Nintendo Wii*, a Nintendo apostou nos consoles de mesa *Nintendo Wii U* (2012) e o *Nintendo Switch* (2017), apresentado igualmente na versão portátil *Lite* (2020).

⁶ Ver *idem*. Em resumo, tratava-se de legislar sobre o sistema de licenciamento de armas de fogo e sobre a obtenção de informações relativas aos antecedentes criminais dos compradores.

Independentemente do avanço gráfico observado, o desenvolvimento dos *games* se conectou às tentativas de ambientar uma narrativa para seduzir os consumidores. Houve a preocupação em inserir dilemas morais e contextos históricos. Vale a pena citar *Rebels in the darkness* (1988), jogo criado pela engenheira caribenha Muriel Tramis, uma experiente profissional na indústria aeroespacial, cuja proposta colocava o jogador na condição de um escravizado negro em uma plantação de cana-de-açúcar com o objetivo de liderar um levante contra o administrador.⁷ Antes, em 1987, Tramis concebera *Méwilo* com a ajuda de roteiro do escritor e fundador do movimento literário negro *Créolité*, Patrick Chamoiseau. Outro exemplo digno de nota é *Balance of power* (1985), do desenvolvedor Chris Crawford. No *game* de simulação da Guerra Fria, o jogador deveria assumir o controle dos EUA ou da URSS. Todavia, o objetivo não era causar uma guerra nuclear entre as potências, e sim evitá-la. *Balance of power* é sintomático para avaliar o mal-estar da civilização ocidental naquele momento.

Pensando tal contexto, um dos estudos que norteia este artigo é o de Gonzalo Frasca, com sua análise da retórica lúdica. Na condição de teórico e *designer*, ele buscou compreender tanto o ponto de vista do jogador quanto o do *designer*. Dessa forma, notou de que modo o significado é construído e projetado. Por essa lógica, o jogo eletrônico propõe um novo tipo de interação e pode transmitir uma lição⁸, na qual, de uma maneira ou de outra, se evidencia uma carga ideológica ou de ideias.

Quanto à interação, é oportuno lembrar do controverso conceito de “teoria ergódica”⁹, de Espen Aarseth, notadamente no que concerne aos *games*. Uma das principais características da teoria ergódica está na interação a partir de uma construção física não contemplada em outras possibilidades de contato com o texto.¹⁰ Por sinal, em diversas áreas do conhecimento, pesquisadores brasileiros têm produzido interessantes trabalhos em que discutem a teoria ergódica, como é o caso de Martins (2007), Bello (2016) e Pires Junior (2016).¹¹ A propósito, de volta a Gonzalo Frasca, ele argumenta:

*os jogos e outros textos cibernéticos incluem um segundo nível de interpretação: o nível ergódico. Aqui, os signos são manipulados pelo usuário – por meio de brincadeiras, no caso dos jogos –, e essa performance gera novos signos. Esses novos sinais estão novamente abertos a múltiplas interpretações possíveis. Assim, qualquer tentativa de interpretação dos jogos deve estar atenta tanto ao nível semiótico quanto ao ergódico, uma vez que os jogos não são apenas feitos de signos, mas também são diretamente afetados pelo desempenho do jogador.*¹²

⁷ Cf. DONOVAN, Tristan, *op. cit.*

⁸ Ver FRASCA, Gonzalo, *op. cit.*, p. 15.

⁹ Este texto não pretende esgotar o complexo conceito de teoria ergódica, aplicado a variadas dimensões do conhecimento, como na literatura. A rigor, pretendo focar especialmente a ideia de jogabilidade e mediação/imersão. Meu objetivo consiste em explorar essa relação para compreender os efeitos da interpretação sobre eugenia e o jogo *Red Dead Redemption 2*.

¹⁰ Cf. AARSETH, Espen. *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Ver MARTINS, Cristina de Matos. *Um estudo do perfil textual de role playing games ‘pedagógicos’*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – USP, São Paulo, 2007, BELLO, Robson Scarassati, *op. cit.*, e PIRES JUNIOR, João Reynaldo. *Ler por labirintos: literatura ergódica e letramentos no game The legend of Zelda: ocarina of time*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Unicamp, Campinas, 2016.

¹² FRASCA, Gonzalo, *op. cit.*, p. 17.

A discussão sobre a interatividade dos *video games* soma debates promissores, como os de James Newman, em “The myth of the ergodic videogame. Some thoughts on player character relationships in videogames”.¹³ Newman entende que eles não são uniformemente ergódicos, pois a interatividade não depende necessariamente do uso de controles. O autor ressalta que o jogador nem sempre se coloca como a representação do personagem em tela, mas como a totalidade das forças e influências que compreendem o jogo. Entre possíveis interpretações, a escolha de uma personagem remete a sentimentos *distintos* que exploram a própria potência da interatividade do jogo. Um caso famoso discutido por Tristan Donovan é o de *The sims*, lançado em 2000, cuja intenção é controlar a vida de uma figura em uma casa, interagindo com móveis, indivíduos e espaços sociais.¹⁴ Seu nascedouro está atrelado ao contexto de diversos voyeurismos televisivos como *Big brother* e *reality shows* variados. Contudo, *The sims* permitiu aos seus jogadores a imersão em uma *second life* conectando interações e autoexpressões com o mundo real. Nesse sentido, os jogadores inventaram histórias a partir das suas personagens que, quando divulgadas publicamente, se ligavam a problemas reais de pessoas reais.¹⁵ Ponto de vista semelhante foi sustentado por Ted Friedman em sua avaliação do jogo eletrônico de gerenciar cidades *Sim city*,

*Jogar uma simulação significa se envolver em uma lógica sistêmica que conecta uma miríade de causas e efeitos. A simulação atua como uma espécie de mapa no tempo, visual e visceralmente (à medida que o jogador internaliza a lógica do jogo), demonstrando as repercussões e inter-relações de muitas decisões sociais diferentes. Escapando da prisão da linguagem que parece tão inadequada para manter unidas as vertentes dispares que constroem a subjetividade pós-moderna, as simulações de computador fornecem uma forma quase narrativa radicalmente nova por meio da qual comunica estruturas de interconexão.*¹⁶

Na sequência deste artigo, o estudo de caso baseado na interatividade do jogo eletrônico *RDR 2* discute como o conceito e o contexto de eugenia são abordados em sua narrativa ambientada. Além disso, foi traçada uma comparação em relação ao tratamento dispensado à eugenia em outro *game* da produtora Rockstar Games, o *Grand Theft Auto V*. As novas tecnologias acrescentadas a um mercado lucrativo de *games* proporcionam cada vez mais imersão no enfrentamento de temas histórico-sociais. Se nos primeiros jogos eletrônicos um *pixel* poderia representar um dinossauro, um ser humano ou um extraterrestre – a depender da criatividade e do texto empregado na plataforma visual –, as tecnologias gráficas surgidas posteriormente edificaram mundos visualmente impressionantes, conjugadas a detalhamentos de questões histó-

¹³ NEWMAN, James, *op. cit.*

¹⁴ Ver DONOVAN, Tristan, *op. cit.*

¹⁵ Como explica um dos criadores de *The sims*, William Wrigth, “houve uma mulher que escreveu sobre como sua irmã estava em um relacionamento abusivo e como ela conseguiu se livrar dele eventualmente. Você sente que ela queria escrever essa história porque queria que outras pessoas percebessem que poderiam sair desses relacionamentos. Este é o tipo de pessoa que provavelmente nunca escreveria um livro ou conto ou qualquer outra coisa, mas ela, com *The Sims*, foi capaz de transmitir esta mensagem que realmente teve uma forte ressonância com ela para um grupo mais amplo”. *Apud* DONOVAN, Tristan. *op. cit.*, s./n.

¹⁶ FRIEDMAN, Ted, *op. cit.*, s./n.

ricas que são representadas de diferentes perspectivas. É em meio ao realismo gráfico de *RDR 2*, sua interatividade e inserção em uma história datada que será analisado como a temática da eugenia foi historicamente situada.

A eugenia em *Red Dead Redemption 2*

Produtora e publicadora de jogos eletrônicos, a Rockstar Games foi criada na década de 1990 e protagonizou uma das franquias de maior venda na história dos *games*, a série *Grand Theft Auto*, popularmente conhecida pela abreviação *GTA*. Em poucas palavras, esse jogo propõe uma dinâmica na qual o jogador assume uma personagem vigarista e sem moral. Em um mundo aberto, com visão aérea e em 3ª pessoa, crimes, atropelamentos e assassinatos geram recompensas. Elaborado por David Jones e Mike Dailly, *GTA* e *GTA II*, lançados em 1997 e 1999, respectivamente, em princípio não eram muito promissores por recorrerem a uma estética gráfica menos poderosa se comparada às tendências em 3D.

O destino da franquia *GTA* mudou em 2001, com o título *Grand Theft Auto III*. Adaptado aos gráficos em 3D, o jogador manteve a mobilidade livre em uma cidade aberta, com os mesmos conceitos de jogabilidade dos títulos anteriores. Porém, a visão aérea das câmeras foi deslocada para atrás do avatar na modalidade de “tiro em terceira pessoa” (*third-person shooter*). Como explica Bob Bates em *Game design*,

*Na terceira pessoa, a câmera está fora do personagem principal, geralmente flutuando logo acima e atrás, mas às vezes movendo-se para posições diferentes para fornecer uma melhor visão da ação. Essa escolha tem implicações importantes para o seu jogo [...]. Os jogos na terceira pessoa permitem que o jogador veja seu personagem em ação. Eles são menos envolventes, mas ajudam o jogador a construir um senso mais forte de identificação com o personagem que está interpretando.*¹⁷

Bates argumenta que, para a construção da identidade da personagem, jogos em terceira pessoa oferecem melhor interação.¹⁸ Essa dinâmica acompanhou tanto a franquia *GTA* como a *RDR*. Posteriormente, *Grand Theft Auto: Vice City* (2002) e *Grand Theft Auto: San Andreas* (2004) aprimoraram os conceitos de seus antecessores e aprofundaram a construção da história e dos contextos histórico-sociais nos quais as personagens se inseriam. Reproduções da vida urbana e rural estadunidenses da segunda metade do século XX, gangues, automóveis, roupas, conflitos raciais e socioeconômicos, enfim, diversos elementos foram ambientados para que a narrativa proporcionasse maior imersão de época. As narrativas calcadas na concepção de *GTA* foram sedutoras para o desenvolvimento de futuros jogos eletrônicos que apostaram em tomadas de decisões morais e liberdade de escolhas dos jogadores. A proposta de uma narrativa em *games* não era novidade, uma vez que a indústria sempre tentou contextualizar ou oferecer um sentido para a interação do produto. Criar um enredo era uma forma de brincar com a imaginação do comprador/jogador. Portanto, um pixel lançando outro pixel em um conjunto ainda

¹⁷ BATES, Bob. *Game design*. Boston: Premier Press/Course Technology, 2004, p. 39.

¹⁸ Observar os exemplos de posição de câmera nas figuras 1, 2, 3 e 5.

maior e organizado de outros pixels deveria ser compreendido visualmente pelo jogador como uma pequena nave espacial com o objetivo de destruir uma outra enorme espaçonave alienígena para salvar o planeta Terra da colonização extraterrestre. Porém, *GTA* levou a concepção de mundo aberto e narrativa a outro patamar, razão pela qual títulos como *Grand Theft Auto IV* (2008) e *Grand Theft Auto V* (2013) são sucessos de mercado. Em cifras, *GTA IV* faturou US\$ 500 milhões nos EUA. Seu sucessor, *GTA V*, arrecadou US\$ 1 bilhão apenas nos três primeiros dias de lançamento.¹⁹

O alto faturamento da franquia *GTA* não significou que a aposta no primeiro título de *RDR* fosse uma certeza de receita. Pelo contrário, ele fora bastante subestimado. Em 2010, Ben Gilbert, correspondente especializado em videogames, lançando mão de fontes internas da Rockstar Games, afirmava que a produção do jogo era um desastre completo. Em montagem de seis anos atrás, era mal administrado e frequentemente boicotado a ponto de a Rockstar Games não acreditar em lucro nas vendas.²⁰ Entretanto, o título inspirado na temática do oeste estadunidense superou as expectativas e se tornou rentável. Enquanto *GTA V* vendeu 150 milhões de cópias em 8 anos de mercado, *RDR 2* até agosto de 2021 somava 38 milhões em apenas dois anos.²¹

Considerando-se que o objetivo do artigo se volta para a análise sobre como o conceito de eugenia é abordado em jogos eletrônicos, o recorte proposto se prende a referências históricas do *RDR 2*. Temas relativos à eugenia ou à exploração genética marcaram presença no decorrer das trajetórias dos jogos eletrônicos. Títulos conhecidos como *Resident evil* (1996), *BioShock* (2007), *Deus ex* (2000) e *The last of us* (2013) alimentaram as possibilidades de manipulação da genética na esperança de criar mundos imersivos para os jogadores. O próprio *GTA V*, ambientado cronologicamente em 2013, se apropriou de laboratórios de eugenia ou de aprimoramentos genéticos. Com *RDR 2* não foi diferente, embora a cronologia para a discussão seja fundamental, pelo fato de o *game* se situar em 1899. Assim, o recorte temporal de ambos os jogos considera a eugenia como tema da ordem do dia para ser tratado e contextualizado.

A Figura 1, em *GTA V*, mostra o protagonista Trevor Philips – com voz e captura de movimentos do ator Steven Ogg –, próximo de um laboratório de eugenia. A Figura 2 exhibe o mesmo protagonista, localizado em outro laboratório, ao lado de anúncios eugênicos. Nos cartazes, é possível ler: “Esta instalação contém: plasma seminal de grau A macho alfa” e “Senhoras! Use proteção. É improvável, mas não impossível, você pode ficar grávida ao visitar a *Eugenics INC.*”. Optando pelo humor ácido, *GTA V* convida o jogador a compreender as obsessões no século XXI pelos aprimoramentos genéticos por meio de laboratórios especializados de genética e eugenia. A abordagem não é completamente ficcional. Edwin Black menciona como, sobretudo após a conclusão do Projeto Genoma, as ideias de *designer babies* têm sido explorada nos

¹⁹ Cf. <<http://g1.globo.com/tecnologia/games/noticia/2013/10/gta-v-quebra-seis-recordes-de-vendas-e-entra-para-o-guinness.html>>, e <<http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,MUL456259-6174,00-EM+UMA+SEMANA+JOGO+GTA+IV+VENDE+MILHOES+DE+UNIDADES.html>>. Acesso em 20 ago. 2022.

²⁰ Cf. <<https://www.engadget.com/2010-01-12-sources-red-dead-redemption-development-in-trouble.html>>. Acesso em 20 ago. 2022.

²¹ Cf. <<https://psxbrasil.com.br/gta-v-ultrapassa-150-milhoes-de-unidades-numeros-de-red-dead-redemption-2-borderlands-3-e-mais/>>. Acesso em 20 ago. 2022.

Estados Unidos.²² Sob essa ótica, a criação cosmética de bebês é infinita e poderia conduzir a humanidade a um novo patamar de hierarquização eugênica.



Figura 1. *Grand Theft Auto V*: um dos protagonistas próximo de um laboratório de eugenia ambientado no contexto estadunidense do século XXI.



Figura 2. *Grand Theft Auto V*: um dos protagonistas em outro laboratório de eugenia ambientado no contexto estadunidense do século XXI, próximo de propagandas eugênicas.

As referências à história da eugenia e ao aprimoramento genético foram discutidas em *GTA V* e *RDR 2*, obedecendo os contextos históricos distintos. Entre as perguntas passíveis de serem formuladas, é preciso atentar para a posição da produtora frente à discussão moral e como essa moral foi estabelecida na interação entre a narrativa da eugenia e a experiência do jogador. E mais: como a eugenia é historicamente situada em *RDR 2*? Que mensagem

²² Ver BLACK, Edwin. *A guerra contra os fracos: a eugenia e a campanha dos EUA para criar uma raça dominante*. São Paulo: A Girafa, 2003, p. 697-699.

pretende ser transmitida ao jogador? Há coerência com o estado da arte do conhecimento historiográfico sobre o tema?

Quando *RDR 2* foi lançado, em 2018, a expectativa era alta, até em função da recepção positiva dos jogos anteriores da franquia como *Red Dead Revolver* e *Red Dead Redemption (RDR)*, respectivamente de 2004 e 2010. Como mencionado, *RDR 2* nos transporta para o velho oeste estadunidense e propõe ao jogador manipular revólveres, espingardas, facas, cavalos, carroças e roupas características do período. Em terceira pessoa, a personagem lida com pistoleiros organizados em gangues, políticas governamentais, sociabilidades, estética, comércio e múltiplos elementos que a localizam no faroeste em transformação do final do século XIX. O ponto de vista em terceira pessoa, como sinaliza Newman, favorece a imersão do jogador no ambiente: “ao se lembrar de seu jogo, os jogadores não falam em jogar ou controlar, mas em ‘ser’. A concentração no ponto de vista revela uma confiança excessiva em modelos representacionais e mecanismos de conectividade jogador/espectador”.²³ Há, portanto, um modelo de imersão que possibilita ao jogador se autorrepresentar pelo avatar controlado.

Alguns aspectos de *RDR 2* desagradaram parte da comunidade de jogadores, principalmente o ritmo lento de jogabilidade ancorado na verossimilhança. A constante desaceleração da *gameplay*, como sintetizam John Vanderhoef e Thomas Payne, “é a crononormatividade do capitalismo e sua intrusão em um espaço de jogo fielmente renderizado que gera desconforto nos jogadores”.²⁴ Para os autores, a representação do final do século XIX impõe uma exigência de velocidade temporal que difere da capitalista do século XXI.

Porque a concepção que embasa o *RDR 2* o sincronizou com relações de tempo, o jogo oferece uma perspectiva de interação fora dos padrões habituais da busca excessiva aos méritos e conquistas. Um dos elementos mais notáveis é que, independentemente das escolhas do jogador, a morte do seu avatar por tuberculose será incontornável. Para Vanderhoef e Payne, a leitura temporal propicia maior crítica e resistência à condução de jogo hegemônico e transforma a jogabilidade subversiva em um modo dominante de engajamento em um game de de sucesso.²⁵

Em *RDR 2*, o jogador controla Arthur Morgan – interpretado por meio de captura de movimento pelo ator Roger Clark –, um fora da lei avesso à ideia de civilização moderna e membro da gangue de pistoleiros Van der Linde, liderada por Dutch van der Linde – interpretado por meio de captura de movimento pelo ator Benjamin Byron Davis. 1899 data historicamente os acontecimentos de *RDR 2*. No enredo do jogo, as gangues de pistoleiros como a de Van der Linde avaliavam que o oeste passava por uma espiral de modernização, com o desenvolvimento das cidades. Como decorrência disso, há menos espaço para os que vivem à margem da ordem legal, capitaneados por Dutch. E esse é o motivo pelo qual o grupo decide roubar quantidade suficiente para se aposentar e abandonar definitivamente a vida desonesta. Em um

²³ NEWMAN, James, *op. cit.*

²⁴ VANDERHOEF, John and PAYNE, Matthew Thomas. Press X to wait: the cultural politics of slow game time in Red Dead Redemption 2. *Game Studies: The International Journal of Games*, v. 22, n. 3, Copenhagen, 2022.

²⁵ Ver *idem*.

mundo aberto, no qual o jogador dispõe de livre mobilidade, a narrativa é contada em episódios que traçam a história da gangue, seus personagens e o velho oeste. Nesse passo, a história se estende por um roteiro de mais de duas mil páginas, a ponto de mobilizar cerca de três mil trabalhadores na conclusão do *game*.

Uma das principais cidades de *RDR 2* é Saint Denis. A localidade é apresentada ao jogador em um determinado ponto da trama em que a industrialização representava o símbolo da modernidade em contraposição à barbárie que tradicionalmente imperava naquelas bandas. Linhas de trem, chaminés, bondes elétricos, demografia diversificada que inclui estrangeiros e mendigos, lojas de grife, estúdios fotográficos, teatro, entre outras coisas, transformavam radicalmente a paisagem. Em paralelo com outros cenários do jogo, caracterizados pela vida pacata e desacelerada, Saint Denis envereda por outra dinâmica, a da aceleração do tempo. As ruas são povoadas por múltiplos grupos étnicos, com interesses diferenciados – como roubos, comércio e lazer – e formas de interação. O jogador tem a possibilidade de interagir com policiais, comprar alimentos, couro de animais, armas ou mesmo ofertar esmolas a mendigos.

Outros contatos ocorrem com personagens não jogáveis (*non-player character* ou *NPC*). Um deles é o professor Norris Forsythe, que frequenta as ruas de Saint Denis propagando a eugenia. Com uma pequena mesa na calçada, distribui panfletos e anuncia em voz alta os benefícios da “Ciência de Galton”. Há duas práticas de comunicação com esse *NPC*. O jogador tem a opção de recusar o panfleto e continuar a narrativa ou concordar em ouvi-lo sobre as vantagens da eugenia. Ao aceitá-lo, o professor Forsythe explana a respeito da eugenia enaltecendo as hierarquizações raciais e a promoção de raças eleitas. A personagem controlada pelo jogador, Arthur Morgan, é programada para reagir com desdém e repulsa a tal discurso. Considerando a tese eugênica uma bobagem, Morgan argumenta que conheceu pessoas boas e más independentemente de qualquer conotação racial. Irritado por ser contrariado, o professor Forsythe menospreza a ideia de igualdade entre as raças humanas. Morgan, por sua vez, aborrecido com os argumentos eugênicos, ameaça agredir fisicamente o professor, fazendo-o bater em retirada.

Em *RDR 2* a conduta do protagonista afeta a jogabilidade. Isto é, se o jogador expressa comportamentos agressivos, mata, rouba ou comete um crime, é punido com a perda de um atributo denominado “honra”. Ao *player* é facultada a liberdade das ações ao controlar o protagonista e optar pela conduta moral que deseja adotar, mesmo na condição de um fora da lei. No entanto, no tocante ao contato com o professor Forsythe, caso o jogador decida agredi-lo, matá-lo ou sequestrá-lo, a ação não afetará o atributo honra nem implicará consequência negativa de ordem policial – *NPC* responsável pela vigilância da conduta do jogador. Afinal, o *RDR 2* foi programado para que o protagonista abomine a concepção de eugenia.

Posto esse cenário, proponho examinar com mais vagar o momento da divulgação da eugenia pelo professor Forsythe, suas palavras e o conteúdo do panfleto distribuído. Em perspectiva histórica, a eugenia foi uma teoria científica formulada pelo cientista inglês Francis Galton, na segunda metade do século XIX, segundo a qual seria plausível manipular a hereditariedade para que os talentos individuais fossem transferidos de geração para geração. Em

suas primeiras publicações científicas sobre o tema, quando o conceito de eugenia nem sequer havia sido nomeado, ele dizia: “Acho que o talento é transmitido por herança em um grau notável; que a mãe não tem de forma alguma o monopólio de sua transmissão; e que famílias inteiras de pessoas de talento são mais comuns do que aquelas nas quais apenas um membro o possui”.²⁶ Daí em diante, a eugenia tentaria se afirmar como uma ciência que desejava ser aplicada ao propor reinventar os indivíduos por intermédio da hereditariedade. Como menciona a historiadora Nancy Stepan, as bases teóricas fincadas por Galton mediante os métodos genealógicos e estatísticos aspiravam ao reconhecimento de que as aptidões humanas se vinculavam à hereditariedade e não à educação.²⁷

Como frisam muitos estudos, a eugenia foi abraçada em distintos países e diversos contextos políticos e sociais.²⁸ Os Estados Unidos estão entre os países que adotaram diferentes versões da eugenia e promoveram, institucional e socialmente, uma de suas modalidades mais agressivas, a chamada eugenia “negativa”.²⁹ Além do discurso explícito de hierarquização racial, ela se valia de meios invasivos, como a esterilização e a segregação dos supostamente “degenerados”, na tentativa de obter o aprimoramento da raça/indivíduo. Como analisa Edwin Black, o eugenista Harry Laughlin, um dos principais nomes da eugenia estadunidense, anunciava que seu programa se assentava em três pilares: esterilização, encarceramento e restrições imigratórias. Quanto à esterilização compulsória, ele assegurava: “é desenhada como um agente eugenista de complementação para a segregação das classes socialmente inadequadas e para o controle da imigração daqueles que carregam um germoplasma defeituoso”.³⁰

Como destaquei, *RDR 2* remete aos Estados Unidos de 1899. Sabe-se que os conflitos raciais que marcaram a história do país precedem a institucionalização da eugenia. Um exemplo característico do século XIX foi a expansão da Ku Klux Klan (KKK), que defendia a tese da supremacia branca. Não é à toa que as referências às segregações raciais são frequentes em *RDR 2*. Em determinadas passagens do *game*, veem-se membros da Ku Klux Klan praticando rituais racistas. E, tal como no caso do professor Forsythe, matar ou

²⁶ GALTON, Francis. Hereditary talent and character: part I. *Macmillan's Magazine*, v. 12, n. 68, London, 1865, p. 157.

²⁷ Ver STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

²⁸ A produção historiográfica sobre o assunto é volumosa. Ver, por exemplo, ADAMS, Mark (ed.). *The wellborn science: eugenics in Germany, France, Brazil, and Russia*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990, BLACK, Edwin, *op. cit.*, CARVALHO, Leonardo Dallacqua de. A trajetória de Francis Galton e sua perspectiva eugênica no primeiro trimestre de *The Eugenics Review* (1909). *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 2, Uberlândia, 2017, DIWAN, Pietra. *Entre Dédalo e Ícaro: cosmismo, eugenia e genética na invenção do transhumanismo norte-americano (1939-2009)*. Tese (Doutorado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2020, KEVLES, Daniel. *In the name of eugenics: genetics and the uses of human heredity*. 4. ed. Cambridge-London: Harvard University Press, 2004, SOUZA, Vanderlei Sebastião de. *Renato Kehl e a eugenia no Brasil: ciência, raça e nação no período entreguerras*. Guarapuava: Unicentro, 2019, STEPAN, Nancy Leys, *op. cit.*, e TYDÉN, Mattias. The Scandinavian States: reformed eugenics applied. In: BASHFORD, Alison and LEVINE, Philippa. *The Oxford handbook of the history of eugenics*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

²⁹ Cf. BLACK, Edwin, *op. cit.*, e STERN, Alexandra. *Eugenic nation: faults and frontiers of better breeding in Modern America*. 2. ed. Oakland: University of California Press, 2016.

³⁰ *Apud* BLACK, Edwin, *op. cit.*, p. 165.

agredir integrantes desse grupo supremacista não causa perda do *status* de honra do jogador.



Figura 3. *Red Dead Redemption 2*: o protagonista encontra membros da Ku Klux Klan praticando rituais e pode matá-los sem prejuízo ao seu *status* do jogador.

Como menciona a historiadora Alexandra Stern, a institucionalização da eugenia nos Estados Unidos se deu nos primeiros anos da década de 1900.³¹ Outra historiadora da eugenia, Barbara Kimmelman, lembra que The American Breeders' Association (ABA) foi, em 1903, a primeira organização nacional estadunidense apoiada na promoção de pesquisas genéticas e eugênicas.³² Por seu turno, o pesquisador Daniel Kevles explica que nos anos finais do século XIX um jovem cientista ganharia proeminência e se tornaria um dos maiores nomes do campo da eugenia naquele país: Charles Davenport. Angariando recursos financeiros junto à Carnegie Institution, ele liderou a estação de estudos Cold Spring Harbor para levar adiante pesquisas sobre hereditariedade e eugenia.³³ Disso se depreende que, ao situar a discussão eugênica em 1899, a *RDR2* acerta o alvo, pois as teses eugênicas já circulavam nos Estados Unidos, antes de serem institucionalizadas.

Quando o professor Forsythe aparece em *RDR 2*, ao lado de uma mesa contendo panfletos de eugenia e proferindo publicamente preconceitos raciais, o protagonista é convidado a ler um desses materiais de propaganda. Ele merece atenção por se tratar de uma fonte da maior importância para este estudo: simultaneamente evidencia a lógica difundida pelo discurso eugenista e o modo como os programadores e roteiristas de *RDR 2* o criticaram, à base de sátiras e ironias.

³¹ Ver STERN, Alexandra, *op. cit.*

³² Ver KIMMELMAN, Barbara. The American Breeders Association: genetics and eugenics in an agricultural context, 1903-1913. *Social Studies of Science*, v. 13, n. 163, *on-line*, 1983, p. 163.

³³ Ver KEVLES, Daniel, *op. cit.*, p. 45.

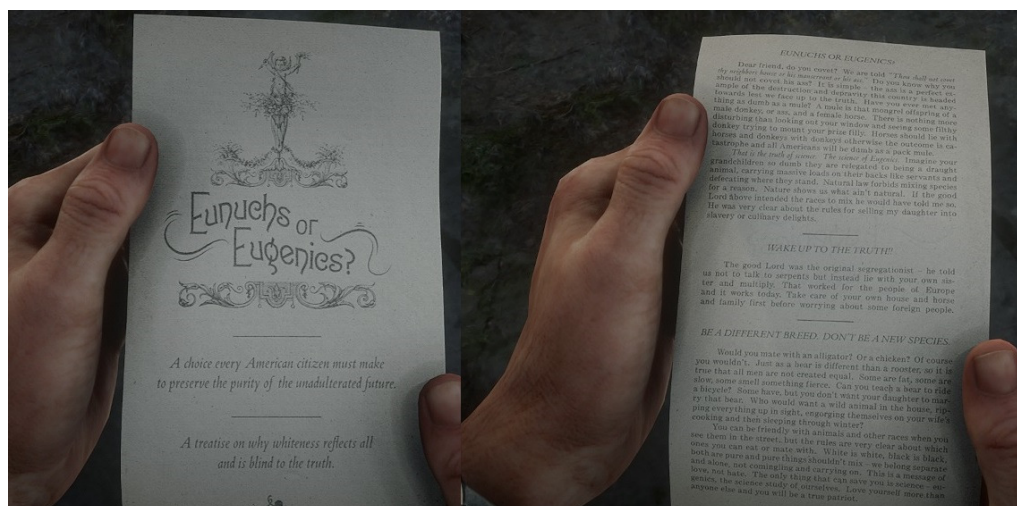


Figura 4. *Red Dead Redemption 2*: panfletos de propaganda de eugenia do professor Forsythe.

Logo de cara, o folheto ironiza: “Eunuco ou eugenia?”; e provoca, “Uma escolha que muito cidadão americano deve fazer para preservar a pureza do futuro não adulterado”. Assim, o cidadão estadunidense era convocado pelo professor Forsythe a pactuar com um programa de eugenia para salvar racialmente a população. No verso, num dos trechos se lê:

Você já conheceu algo tão burro quanto uma mula? Uma mula é aquela cria vira-lata de um burro macho, ou jumento, e de uma égua. Não há nada mais perturbador do que olhar pela janela e ver um burro imundo tentando montar sua potrinha premiada. Os cavalos deveriam deitar-se com os cavalos e os burros com os burros, caso contrário o resultado será uma catástrofe e todos os americanos serão burros como uma mula de carga. Essa é a verdade da ciência.

A ciência da eugenia. Imagine seus netos tão estúpidos que são relegados a animais de tração, carregando cargas pesadas nas costas como servos e defecando onde estão. A lei natural proíbe a mistura de espécies por uma razão. A natureza nos mostra o que não é natural. Se o bom Deus acima pretendesse que as raças se misturassem, ele teria me dito isso.

O fragmento revela uma propaganda eugênica extremamente racista e divisionista que caracterizou o programa de eugenia dos Estados Unidos liderado por Charles Davenport, Harry Laughlin e colaboradores.

A mula não é utilizada por acaso como analogia; ela simboliza aí a “degeneração eugênica”. A premissa consiste em afirmar que negros e brancos representavam “espécies diferentes”, de modo que a união entre eles era desaconselhada por gerar indivíduos racialmente indesejados. No Brasil, o termo “mulato” foi empregado de maneira pejorativa para caracterizar o resultado de caldeamentos raciais malquistos. Seu significado se alinhou tanto aos discursos racistas acerca da criação de mulas e espécies híbridas, como também, na década de 1930, envolveu um sentimento de brasilidade e autoafirmação em torno do miscigenado. De modo geral, para o contexto estadunidense, fortemente marcado pelas Leis Jim Crow de exclusão racial, o panfleto do professor Forsythe é inteligível. Embora o desenvolvimento dos conflitos raciais guarde, historicamente, particularidades quando comparamos Brasil e Estados

Unidos, o público de jogadores brasileiros de *RDR 2* tem ferramentas para identificar como o racismo e a eugenia foram estruturados no país norte americano e correlacionar com a eugenia à brasileira.

Aqui, na sua versão mais radical, denominada eugenia “negativa”, ela repercutiu na voz do seu maior propagandista, o médico Renato Kehl. Contudo, no decorrer da trajetória de Kehl, a eugenia foi interpretada sob óticas diferenciadas. No início dos anos 1920, por exemplo, ela se aliou às medidas de saneamento e reformismo da população brasileira que dominavam parte do discurso médico-intelectual salvacionista. No entanto, ainda no final dessa década, após viagem à Europa, migrou para uma perspectiva mais radicalizada, com propostas de restrições de casamentos e de esterilizações que embasavam demandas urgentes para viabilizar uma sociedade eugenizada. Na historiografia brasileira, o trabalho de Vanderlei Sebastião de Souza³⁴ é leitura obrigatória para compreender a trajetória eugênica de Kehl. Do ponto de vista de sua produção intelectual, a radicalização aparece com sobras em *Lições de eugenia*, obra publicada em 1929, em vista do Primeiro Congresso de Eugenia, realizado naquele ano. Por meio de um esforço comparativo, é viável aproximar as palavras do fictício professor Forsythe com trechos do livro de Kehl. O eugenista brasileiro assumia uma pregação em tom alarmista: “Ninguém poderá negar que no correr dos anos desaparecerão os negros e os índios das nossas plagas e do mesmo modo os produtos provenientes dessa mestiçagem. A nacionalidade embranquecerá à custa de muito sabão de coco ariano”.³⁵

Outro fragmento impactante acentuava que “o cruzamento realizado entre raças diferentes, como entre a branca e a preta, dá origem a produtos nominados ‘mestiços’, que correspondem, até certo ponto, aos híbridos. Verdadeiramente, os híbridos são produtos de uniões entre espécies e mestiços entre raças”.³⁶ Ainda nessa passagem observa-se a proximidade entre Kehl e o professor Forsythe em relação à hibridização racial, denotando o discurso de uma eugenia “negativa” no Brasil e nos Estados Unidos.

Em outro momento, o panfleto eugênico de *RDR 2* é coerente com as preocupações com o futuro. Num tópico se alertava sobre o provável processo de extinção de determinadas raças se os cuidados reprodutivos que a eugenia propagava fossem ignorados. Sem o controle das gerações vindouras, se correria o risco da humanidade, em especial à parcela considerada “bem-nascida”, ser absorvida pela hereditariedade “degenerada”. No caso dos Estados Unidos, o prognóstico pessimista era de que a nação seria dominada por outro país com estirpe mais bem selecionada. Esta é a razão pela qual o professor Forsythe associava a ausência de medidas eugênicas com o surgimento de indivíduos idiotas a ponto de se transformarem em animais de tração.

O argumento religioso segundo o qual Deus não havia permitido a união entre as diferentes raças também foi convocado para convencer a necessidade de ações eugênicas. Tal premissa remete, entre outras, ao século XIX, às teses de hereditariedade de Bénédict Morel. Como explica Octavio Serpa Jr., a despeito de Morel acreditar no fixismo, o “Criador” teria atribuído ao homem a habilidade de aperfeiçoar o seu trabalho no plano terreno almejando o pro-

³⁴ Ver SOUZA, Vanderlei Sebastião, *op. cit.*

³⁵ KEHL, Renato. *Lições de eugenia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929, p. 188.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 190 e 191.

gresso.³⁷ Portanto, aliando o argumento do professor Forsythe aos “desejos” de Deus, a eugenia, mesmo sob o aspecto religioso, era legítima para a seleção racial em vista do aprimoramento humano e civilizacional.

Em outro momento do panfleto, insiste-se:

SEJA UMA RAÇA DIFERENTE, NÃO SEJA UMA NOVA ESPÉCIE.

Você acasalaria com um jacaré? Ou uma galinha? Claro, você não faria.

Assim como um urso é diferente de um galo, também é verdade que nem todos os homens são criados iguais. Alguns são gordos, alguns são lentos, alguns cheiram algo forte. Você pode ensinar um urso a andar de bicicleta? Alguns sim, mas você não quer que sua filha se case com aquele urso. Quem iria querer um animal selvagem em casa destruindo tudo à vista, se empanturrando com a comida de sua esposa e depois dormindo durante o inverno?

Você pode ser amigável com animais e outras raças quando os vê nas ruas, mas as regras são muito claras sobre com quais animais você pode comer ou acasalar. Branco é branco, preto é preto, ambos são puros e as coisas puras não deveriam se misturar – pertencemos separados e sozinhos, não nos misturando e continuando. Esta é uma mensagem de amor, não de ódio. A única coisa que pode salvá-lo é a ciência – a eugenia, o estudo científico de nós mesmos.

Ame a si mesmo mais do que qualquer outra pessoa e você será um verdadeiro patriota.

O tom explicitamente racista, quase caricatural, do folheto, indica duas preocupações dos produtores de RDR 2. A primeira é salientar que a eugenia era parte de uma compreensão científica e que tais discursos expressavam imagens do real. A segunda, criar um enredo sem apologias, mas de reflexão, direcionando o jogador a repudiar os preceitos da eugenia. Com isso os produtores do programa o induzem a assumir um comportamento moral em linha de sintonia com uma agenda antirracistas.

Para enfatizar o problema das teses eugenistas de maneira chocante e pedagógica, as referências ao mundo animal produzem uma estreita conexão entre o negro e uma nova espécie ligada à animalidade. No fundo, ele integraria uma sub-raça ou uma raça desumanizada. Na parte final do panfleto, o professor Forsythe concluía que a tábua de salvação da humanidade estava na eugenia, que aparece revestida de legitimidade científica, indo de encontro a questionamentos que a condenaram como uma “falsa ciência” ou uma “pseudociência” criada na contramão da atividade dos cientistas.

Um relevante estudo historiográfico que discute o embate entre ciência e pseudociência da eugenia é *The wellborn science: eugenics in Germany, France, Brazil, and Russia*, organizado por Mark Adams.³⁸ Levando em conta que as medidas draconianas de eugenia foram responsáveis por efeitos traumáticos na memória do século XX, como o holocausto, desencadeou-se um esforço para desautorizá-las como teoria avalizada pelas ciências. Adams comenta que alguns cientistas, na ânsia de confirmar os seus dados em prol da eugenia, podem, de fato, tê-los falseados. Jay Gould, em *A falsa medida do homem*³⁹,

³⁷ Ver SERPA JR. Octavio. Degenerescência: queda, progresso e evolucionismo. *Cadernos do IPUB*, n. 8, Rio de Janeiro, 1997, p. 30.

³⁸ ADAMS, Mark (ed.), *op. cit.*

³⁹ GOULD, Jay Stephen. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

apresenta como a falsificação ocorreu em outras fundamentações racistas como em medições cranianas que associavam o indivíduo a padrões morais.

No que concerne à eugenia, a tese da falseabilidade é frágil para explicar a sua aceitação, sob diversas versões, por mais de meio século por cientistas e intelectuais de várias partes do planeta. É impreciso e perigoso dizer que todos foram “enganados” ou compactuavam com de alguma conspiração. Além disso, muitas vezes o argumento que relaciona a eugenia à pseudociência é esgrimido na tentativa de libertar a genética de qualquer associação desagradável com a eugenia.⁴⁰ Em *RDR 2*, didaticamente, o jogador é convidado a se perguntar o porquê de o professor Forsythe tratar a eugenia como uma realização das ciências. A próxima imagem retrata o diálogo entre ele e o protagonista Arthur Morgan quando o propagandista da eugenia justifica suas teses por meio do discurso científico.



Figura 5. Momento de *Red Dead Redemption 2* em que o professor Forsythe diz: “Eu explico as diferenças exatas entre as raças usando ciência de verdade”.

Possibilidade de interação em aberto

A cronologia dos *video games* de Tristan Donovan indica as várias possibilidades de interação que o jogador tem a partir dos jogos eletrônicos. Sua trajetória contempla desde os fliperamas, que proporcionam emoções imediatas com poucas fichas e abarca os amantes da narrativa que desejam, por intermédio da interatividade, contar histórias, sem esquecer que os jogos de simulação procuram entreter condicionando o jogador a experimentar e criar. Sob essa perspectiva, o objetivo deste artigo foi analisar, a partir de um dos jogos eletrônicos mais vendidos da história, como são construídos os embasamentos históricos ao redor de um tema, bem como os cuidados dos produtores com as informações veiculadas. As referências à eugenia em *Red Dead Redemption 2* conduziram a uma discussão sobre como utilizar os *games* como

⁴⁰ Cf. ADAMS, Mark (ed.), *op. cit.*, p. 219.

fonte de pesquisa em História e suas possibilidades metodológicas, assunto que gera algumas resistências. Ainda é frequente a ideia de que esses jogos pertenceriam a um contexto particular de crianças e de que sua estrutura ficcional e interativa seria oca. Pelo contrário, é por sua interatividade que a arte dos *video games* deve ser apreciada. Mark Wolf lembra que o ponto ou experiência presente na obra de arte somente poderia ser inteligível por meio da interação ativa, em vez do espectador passivo.⁴¹

RDR 2, em particular, busca um realismo em que o contexto histórico é fundamental para que gráficos, som, enredo, tempo e interatividade façam sentido para o jogador. Por tal motivo, a ambientação situada no oeste estadunidense, na virada dos séculos XIX e XX – as músicas, as roupas, o cenário, os discursos, os animais, a linguagem etc. –, constitui, por assim dizer, um campo semiótico. A rigor, a representação histórica em *RDR 2* oferece ao jogador uma proposta de interação e uma conexão com um dado momento histórico. A intenção dos programadores em discutir e contextualizar a eugenia sem criar apologias, conduzindo-o a atentar para a construção histórica do racismo e seus malefícios, não desidrata a maneira como a eugenia lançada à discussão em um tempo e espaço específico. Ao analisar os discursos eugênicos, a historiografia, calcada nas fontes disponíveis relativas ao período, se mune de elementos para evidenciar como personagens à moda do professor Forsythe, construídos para a narrativa de *RDR 2*, guardam semelhanças discursivas com eugenistas reais, caso de Harry Laughlin, por exemplo.

Do ponto de vista histórica, *RDR 2* não aborda o tema da eugenia de forma anacrônica ou desalinhada com os contextos históricos de sua produção. A proposta de sua ambientação numa determinada época, nos Estados Unidos, se revelou extremamente oportuna para os fins a que se destinava. Em linhas morais, ela satiriza a eugenia e se distancia de qualquer tipo de apologia, mostrando ao jogador que a adoção de suas teses como ferramenta de melhoria hereditária não é viável e tem ligação direta com estruturas racistas.

Artigo recebido em 7 de dezembro de 2022. Aprovado em 8 de março de 2023.

⁴¹ Ver WOLF, Mark. Abstraction in video games. In: WOLF, Mark and PERRON, Bernard (orgs.). *The video game theory reader*. London: Routledge, 2003, p. 48 e 49.

Tradição e política na produção memorialística de **Cyro dos Anjos**



Ilustração de Euridyce (1960). In: ANJOS, Cyro dos. *Explorações no tempo*, 1963, fotografia (detalhe).

César Henrique de Queiroz Porto

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Autor, entre outros livros, de *A representação de árabes e muçulmanos na televisão brasileira*. Curitiba: Appris, 2021. cesarqueirozporto@gmail.com

Tradição e política na produção memorialística de Cyro dos Anjos

Tradition and politics of memorialistic production from Cyro dos Anjos

César Henrique de Queiroz Porto

RESUMO

Cyro dos Anjos, escritor montes-clarense, escreveu um importante relato memorialístico intitulado *A menina do sobrado*. A primeira parte desse livro, chamada de *Explorações no tempo: memórias*, rememora com uma boa riqueza de detalhes aspectos do cotidiano de Montes Claros entre os anos de 1910 e 1923. A proposta deste texto é descortinar, a partir daí, aspectos da cultura política local no período em questão. Acima de tudo, pretende-se identificar como a cidade era representada na memória do autor, quando, apesar da política coronelista vigente, as elites locais viam Montes Claros como progressista.

PALAVRAS-CHAVE: cultura política; Montes Claros; Cyro dos Anjos.

ABSTRACT

Cyro dos Anjos, a writer from Montes Claros, wrote an important memorialistic account entitled A menina do sobrado. The first part of this book, called Explorações no tempo: memórias, recalls in great detail aspects of daily life in the city of Montes Claros between 1910 and 1923. The purpose of this article is to reveal, from the quoted text, aspects of the local political culture in the period in question. Above all, it is intended to identify how the city was represented in the author's memory. Despite the coronelista policy, the local elites considered Montes Claros a progressive city.

KEYWORDS: political culture; Montes Claros; Cyro dos Anjos.



Cyro Versiani dos Anjos nasceu em Montes Claros em 5 de outubro de 1906. Era proveniente de uma das mais tradicionais famílias da região norte do estado de Minas Gerais. Os Anjos e os Versiani formavam um dos principais esteios na esfera política local no início do século XX.¹ Seu pai foi um importante chefe político do município. Daí que o escritor, desde os primeiros anos de sua infância, manteve contato com o universo político da cidade.²

Cyro dos Anjos pertencia a uma família que tinha um forte apego ao senso de lugar. Vários de seus ancestrais foram protagonistas que não se limitaram ao universo político. Em seu clã familiar nasceram figuras de destaque como médicos, bacharéis em Direito, comerciantes e fazendeiros de Montes Claros e de outras partes da região norte do estado. E, é claro, muitos políticos que ocuparam espaço na tradição política local.

¹ Cf. HORTA, Cid Rebelo. Famílias governamentais de Minas Gerais. II *Seminário de Estudos Mineiros*, s./l., s./e., 1957.

² Cf. Resultado parcial da pesquisa de PORTO, César Henrique de Queiroz, PEREIRA, Laurindo Mékie e CARDOSO, Antonio Dimas. Pensamento e ação: os intelectuais mineiros e os projetos para o Brasil”, financiada pela Fapemig.

Não se pode afirmar, contudo, que o escritor proviesse de família rica e bem abastada. O autor nos conta que o pai, que era comerciante e fazendeiro, “ganhava apenas o suficiente para manter uma família grande em condições modestas e educar os dois filhos mais velhos no Rio, acentuando o planejamento cuidadoso do orçamento”.³ Entretanto, a despeito de certas privações e limitações financeiras, Cyro dos Anjos conseguiu formar-se em Direito na capital mineira – graças ao apoio de um parente – embora tenha exercido por pouco tempo a profissão de advogado (ele foi também professor, jornalista, funcionário público e até diplomata).

Na atividade literária, Cyro dos Anjos tornou-se um notável romancista, além de escrever poemas, crônicas, ensaios e textos de natureza memorialística. Neste último gênero, nos brindou com *A menina do sobrado* (1963), cuja primeira parte, *Explorações no tempo: memórias*, traz um retrato de Montes Claros no início do século XX, chamada na obra de “Santana do Rio Verde”. O livro descortina uma série de representações sobre o cotidiano da cidade cuja população àquela época transpirava ansiedade na expectativa pela chegada do progresso, materializada no advento da ferrovia e de outras novidades do mundo urbano e moderno que desembarcavam no município.

Sua trajetória de vida aí rememorada se insere em um período marcado por muitas transformações na paisagem urbana local. Perceber partes da história de vida do autor pode nos revelar momentos cruciais da história municipal, nacional e até mesmo eventos mundiais. Afinal, Cyro dos Anjos presenciou episódios singulares da história contemporânea, como a Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918) e a epidemia da gripe espanhola em 1918.⁴

A literatura se apresenta como objeto fundamental de pesquisa na medida em que oferece ao historiador, entre outras coisas, a possibilidade de problematizar elementos do contexto da obra e do autor, identificando aspectos da vida do indivíduo, que era um homem de letras, e do cotidiano da população local. Diante disso, deve-se analisar o texto em questão em sintonia com a vida do escritor, com o período histórico por ele vivido e com as discussões da época. No caso, o escritor narrou momentos da história de Montes Claros em linguagem fluente, sóbria, pontuada por fina ironia e até por uma crítica mordaz. Por meio de um enredo simples e atraente, via pequenos capítulos, Cyro dos Anjos buscou capturar o que lhe pareceu significativo na cidade ao longo de sua infância até boa parte de sua adolescência. *A menina do sobrado*, sobretudo em *Explorações no tempo: memórias*, constitui um registro histórico precioso de um período de Montes Claros durante a Primeira República – na verdade compreende os anos de 1910 a 1923, embora o autor recapitule alguns eventos bem anteriores a essas datas.

A estrutura narrativa do livro se articula em torno de fragmentos da memória do escritor, fazendo emergir representações de um passado vivenci-

³ WIRTH, John D. *O fiel da balança: Minas Gerais na federação brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982, p. 119.

⁴ No final de 1918, Montes Claros conheceu o impacto avassalador dessa epidemia que assolou a humanidade matando milhões de pessoas no mundo inteiro. Na cidade e em seus arredores, em poucas semanas, pouco mais de 100 pessoas foram vitimadas pela terrível doença. O autor recapitula: “Essa famosa gripe de 1918 levou toda a minha família para a cama, e só eu e meu pai ficamos de pé”. ANJOS, Cyro dos. *Explorações no tempo: memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 150.

ado por ele antes de se mudar para Belo Horizonte em 1923 a fim de continuar os seus estudos. Como ele assinala, a “memória é manhosa, tenho de negacear. Primeiro, reproduzo o painel, assim como vem à mente; depois, investigo pormenores, procuro restituir a pintura primitiva, removendo as finas pinceladas com que, sobre ela, o Tempo compôs outros quadros”.⁵

Essa narrativa de natureza memorialística e autobiográfica envereda igualmente pelo panorama político de Montes Claros no começo do século XX, dominado por uma cultura política mandonista e pela divisão e rivalidade política entre dois grupos. Nesse sentido, propomo-nos investigar como o autor representou a política local através de seu enredo que mistura história e ficção, memória e romance. Partimos do princípio de que seu livro proporciona uma significativa contribuição para o entendimento do imaginário político local e da cultura política daquela época na cidade e região.

Portanto, este texto, inicialmente, pretende evidenciar, a partir dos comentários do autor, aspectos diversos que marcaram o contexto político de Montes Claros no período por ele privilegiado. Cyro dos Anjos foi um observador arguto e perspicaz da política local. Seu pai foi um figurão do coronelismo montes-clarenses e, apesar de se vincular a uma facção do Partido Republicano – o grupo do deputado Honorato Alves – também gozava de bom trânsito em relação à facção adversária – ligada ao deputado Camilo Prates.

Na parte final, tencionamos demonstrar que, a despeito da rivalidade política e da violência entre esses dois grupos, imperava na cidade um imaginário social impregnado pelo sentimento de otimismo e pela ideia do progresso. Ambos estabeleceram acordos e se movimentaram em torno de várias demandas que iam lentamente mudando a fisionomia urbana de Montes Claros. A população experimentava um frenesi enquanto os trilhos da ferrovia se aproximavam. Por isso, as lideranças municipais negociaram um amplo entendimento, colocando um ponto final – pelo menos momentaneamente – nas desavenças políticas, em meio à expectativa da novidade que estava por vir.

Uma política dividida

Durante boa parte da Primeira República (1889-1930), Montes Claros possuía um campo político polarizado ao redor de duas facções que disputavam o controle da Câmara Municipal. Elas estruturaram-se em torno de duas grandes parentelas: de um lado, as famílias Chaves e Prates e seus aliados (os Sá, Souto, Quadros e outras mais).⁶ Do outro lado, os Veloso, Versiani e Alves, juntamente com outros núcleos familiares (como os Sarmiento, os Ribeiro, os Anjos – a que pertencia o autor – etc.).

Esses dois grupos seguiam a orientação política de seus líderes, deputados absenteístas com profundas conexões com a cidade e a região. As famílias Chaves e Prates e seus aliados liam pela cartilha do deputado federal Camilo Prates, daí serem apelidados de “camilistas” ou de “estrepes”. Já as famílias Veloso, Versiani e Alves e seus aliados, liderados pelo médico e deputado federal Honorato Alves, eram chamados de “honoratistas” ou de “pelados”.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁶ Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa Ômega, 1976.

Ambas as facções obedeciam, grosso modo, a uma divisão geográfica do espaço urbano de Montes Claros. A cidade era dividida em “Partido de Cima” e “Partido de Baixo”. Os correligionários do deputado Honorato Alves moravam na parte de cima, nas imediações do mercado, ao passo que os “camilistas”, de forma geral, habitavam a parte de baixo, nas proximidades da antiga Intendência, que ficava na grande praça retangular que tanto impressionara o viajante August de Saint-Hilaire – essa era a área mais antiga e tradicional do município – em sua passagem pela região no início do século XIX.

Cada um dos dois grupos contava com uma banda de música e o seu jornal – pelo menos quando a rivalidade entre eles se acirrava. Possuíam também seus capangas e jagunços prontos para a disputa de tiros se a ocasião o exigisse. Essa divisão política se inscrevia dentro de uma tradição coronelista da cultura política típica do mandonismo rural, caracterizada pela provocação, pela violência e pelo clientelismo. A respeito da divisão e da violência nessa tradição política, John Wirth afirma que Montes Claros

durante anos esteve dividida em dois campos de batalha. Um deles, o “Partido do alto”, situado na praça mais alta da cidade, era liderado pelos irmãos Alves, Honorato (1868-1948) e João José (1876-1935). Era deles a facção conservadora denominada “barata”, herdada pelos irmãos de um médico cujas práticas no Norte de Minas e Bahia os Alves continuaram. O outro, o chamado “Partido de baixo” (por causa de outra praça), estava sob a chefia de Camilo Filinto Prates (1865-1940), professor de escola normal. Seu grupo remontava à velha panelinha liberal conhecida como os “molotros”. Cada facção tinha uma banda marcial, um jornal, seus assassinos contratados e aliados nas localidades vizinhas. As crianças cujas famílias pertenciam a um partido não ousavam brincar com os filhos de membros de outro. Inevitavelmente, os dois lados, em suas cores republicanas, receberam novos apelidos: os “carecas” e os “metidos”. Em 1915, os primeiros anos de competição não violenta deram lugar à guerra aberta. Montes Claros, uma cidade de estação de ferro e mercado regional de gado, cresceu e prosperou apesar dos tiroteios de winchester e as explosões de bombas de dinamite.⁷

Conforme mencionamos, Cyro dos Anjos era filho do Coronel Antônio dos Anjos, vinculado ao “Partido de Cima”, aos honoratistas. O coronel era dono de um estabelecimento comercial no qual, no final do dia, em frente ao qual reunia-se um grupo de personalidades da cidade, quase todas filiadas à facção honoratista, para conversarem sobre assuntos gerais, que invariavelmente passavam pela política local. Elas compunham o “círculo da porta da loja”.⁸

A respeito do pai, o autor nos informa que tinha uma projeção política de destaque, pois ele “acolhia eleitores na casa ao lado”⁹ da loja. Nos seus relatos Cyro dos Anjos lembra que, por causa da divisão política existente na cidade, alguns amigos do seu progenitor, como um juiz, só apareciam em épocas de trégua política. Falando ainda acerca do pai, Cyro dos Anjos ressalta a “rígida hierarquia do clã familiar”: o inegável traço mandonista do chefe da

⁷ WIRTH, John D. *op. cit.*, p. 224.

⁸ Como anota Cyro dos Anjos, temas contemporâneos chegavam a embalar as discussões, a exemplo das batalhas e estratégias dos principais generais na Primeira Guerra Mundial. Ver ANJOS, Cyro dos, *op. cit.*, p. 13.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 24.



família era revelador de seu forte apego à autoridade, à disciplina. Seu semblante grave, irradiava austeridade própria de um “homem sisudo” que conduzia o ambiente da casa de forma severa.¹⁰

Retornando à questão da divisão política em Montes Claros, Cyro dos Anjos a rememora várias vezes em narrativa. No capítulo 17, por exemplo, ele descreve a origem de tal cisão:

Nascida nas últimas décadas do Império – quando ao inaugurar-se o Mercado, o largo de cima arrebatou à antiga intendência a sua clientela de feirante – a emulação foi crescendo com o tempo, até identificar os dois logradouros públicos com as duas facções políticas: os Pelados passaram a ser os de cima, e os Estrepes, os de baixo. O tio Versiani, o meu pai, o primo Sarmiento, seu Chico Peres e o Mercado inteiro eram honoratistas – por acompanharem o Deputado Honorato Alves. E o largo de Baixo acabou por esvaziar-se completamente de Pelados, tornando-se todo camilista, todo fiel ao Deputado Camilo Prates, salvo na área neutra, da Igreja.¹¹

“Pelados” e “estrepes” e suas lutas marcariam a memória coletiva da cidade. Como observa Bronislaw Baczko, a vida social produz bens simbólicos e representações que compõem o imaginário coletivo de um povo, sendo que “o imaginário social informa acerca da realidade, ao mesmo tempo em que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira”.¹² E as representações desses grupos montes-clarenses integraram o repertório da tradição política do município. Em síntese, conforme já destacamos, “temos o imaginário se estruturando em relação ao universo político e ao mesmo tempo configurando uma geografia social da cidade, pois o espaço urbano de Montes Claros se organizou de acordo com as linhas de força que dividiam o poder local em torno das principais famílias que gravitavam ao redor das duas parentelas”.¹³

A memória do autor foi profundamente afetada por essa divisão. Tal cisão atingia inclusive as crianças da cidade, como já sublinhou John D. Wirth. E Cyro vivenciou essa experiência na própria pele, em sua infância. Praticamente, só conversava com os meninos do “Partido de Cima” – exceção feita ao “compadre Newton”, que era um dos seus principais amigos. Uma vez em que se aventurou no espaço ligado aos de baixo, acabou se envolvendo em uma confusão na qual levou alguns sapatos de colegas de escola – tratou-se de uma briga entre os colegas de classe que, em sua maioria, “eram ligados aos de baixo”. Nos períodos de pleitos eleitorais acentuavam-se as rivalidades entre as duas facções, sob um clima de conflagração aberta. Tiroteios no meio da noite eram então frequentes: Tanto “os de cima” quanto “os de baixo” trocavam tiros, configurando uma verdadeira sinfonia de balas e estampidos

¹⁰ Ver *idem, ibidem*, p. 46.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 84.

¹² BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*: coleção Antrophos-Homem. Lisboa: Casa da Moeda, 1985, p. 311.

¹³ PORTO, Cesar Henrique de Queiroz. Imprensa, poder privado e imaginário político em Montes Claros na Primeira República (1889-1930). In: CRISTINA, Carla Barbosa e PORTO, César Henrique de Queiroz (orgs.). *Sertão: tradição, cultura e poder*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2018, p. 158.

noturnos. Não por outra razão, o capítulo 17 da obra de Cyro dos Anjos se intitula “Tiros dentro da noite”.¹⁴

Um fato inusitado que o autor recapitula ocorreu por ocasião das eleições de 1915. Rompendo com um longo período de tranquilidade na política municipal, a violência voltou a imperar nesse pleito e, por fim, os dois partidos se proclamaram vencedores. Duas câmaras começaram então a funcionar na cidade.¹⁵ O impasse da dualidade somente foi solucionado no ano seguinte, pelo governo estadual, que promoveu um acordo pelo qual as duas facções dividiram entre si as vagas da Câmara Municipal.¹⁶ Contudo, a paz não se manteve por muito tempo, em que pese haver apaziguado temporariamente os ânimos dos grupos contendores.

Com a erosão do acordo de 1916, as rivalidades entre as facções não demoraram a retornar. Em 1918, logo após as eleições irrompeu um tiroteio que deixou algumas vítimas fatais, como registra o escritor. A população local cultivava a tradição de fazer passeatas para comemoração de determinados eventos e datas festivas. Naquela ocasião, os correligionários do deputado Honorato Alves celebravam sua vitória eleitoral em uma passeata em frente à casa do chefe rival, num claro ato de provocação, dentro da tradição mandonista. Foram recebidos à bala pelos adeptos do Partido de Baixo, o que atestava o nível alcançado pela situação de beligerância reinante, produto da divisão política que se prolongaria por mais alguns anos.

De todo modo, a população continuava a conviver, no início da década de 1920, com a ansiedade e a expectativa pela chegada do progresso, em particular pelos trilhos que conduziriam as locomotivas à cidade. As elites locais, percebendo a necessidade de colocar um ponto final nas desavenças políticas, se articularam para selar mais um acordo que garantiu uma momentânea conciliação.

A conciliação e a expectativa pela chegada da ferrovia

Por volta do começo dos anos 1920, a população de Montes Claros prosseguia na sua labuta, cercada de problemas e dificuldades típicos de inúmeras cidades pequenas espalhadas pelo interior do vasto território brasileiro. Cyro dos Anjos aponta, por exemplo, as questões decorrentes do precário abastecimento de água, que tendia a piorar com o crescimento urbano. Somava-se a isso a grande quantidade de mendigos/pedintes que perambulavam nas proximidades do Mercado Municipal.¹⁷ E o que dizer do problema relativo

¹⁴ ANJOS, Cyro dos, *op. cit.* A seguinte passagem é muito reveladora: “A esse tempo, tiroteios noturnos se trocavam com frequência entre os de Cima e os de Baixo, e nenhum rapaz que se prezasse deixava de trazer à cintura o seu Smith & Wesson ou a sua Colt”. *Idem, ibidem*, p. 148.

¹⁵ A respeito da dualidade de câmaras e da política coronelista local, ver PORTO, César Henrique de Queiroz Porto. *Paternalismo, poder privado e violência: o campo político norte-mineiro durante a Primeira República*. Montes Claros: Unimontes, 2007, p. 76 e 77.

¹⁶ Sobre os acordos no contexto do coronelismo, ver LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. Rio de Janeiro: Alfa Ômega, 1998, p. 48.

¹⁷ O Mercado Municipal, foi construído no final do século XIX, na “parte de cima” da cidade, em uma área que logo iria concentrar uma parcela apreciável do movimento e das novas construções que, lentamente, vinham mudando a fisionomia urbana de Montes Claros. Por sinal, como Cyro dos Anjos frisa, o surgimento desse estabelecimento alimentou divergências que se encontram na origem da divisão política local.

ao transporte para a capital do estado? Além da considerável distância, as estradas que existiam eram de péssima qualidade. Por isso mesmo, a ferrovia despontava como o grande sonho da elite local. De mais a mais, ela materializava a expressão simbólica do mundo tecnológico e moderno, representação central do imaginário do progresso naquele período.¹⁸

Cyro dos Anjos nos revela que Montes Claros, à época, tinha cinco estradas (saídas). A mais importante era a de Várzea da Palma, que permitiria ao viajante atingir a Estrada de Ferro Central do Brasil com destino a Belo Horizonte. O problema é que, para cumprir tal itinerário, gastavam-se de quatro a cinco dias de viagem em lombo de cavalo. Aliás, aos dez anos, idade, o escritor em pessoa passou por essa situação. Para ele, a “viagem a Várzea da Palma subsiste, até hoje como a mais fecunda de minhas experiências geográficas”.¹⁹

Felizmente, para os moradores de Montes Claros, os “caminhos de ferro” já se aproximavam. Particularmente ansiosos estavam os pecuaristas da região, que esperavam poder exportar diretamente o gado para os grandes centros urbanos como Belo Horizonte e Rio de Janeiro, então capital federal.²⁰ Porém, a expectativa era generalizada, como comenta Cyro dos Anjos.²¹ Para além disso, o desejo do progresso pulsava na cidade, que passava por mudanças. No mesmo período, os primeiros automóveis começaram a circular nas principais vias urbanas – inclusive uma motocicleta; e, como relembra o autor, desde 1917 Montes Claros dispunha de luz elétrica.²² Poucos anos depois, um coreto foi construído no largo de baixo: “Novidade grande, que trazia outra ainda maior no seu bojo: seriam subterrâneos os fios que levariam a luz elétrica ao coreto”.²³ Toda essa atmosfera de celebração das novidades transparece no capítulo 16, emblematicamente intitulado “Nova idade se inaugura”. Nele é descrita a substituição de velhas casas por edifícios novos que iam alterando a fisionomia da cidade.²⁴

No capítulo 41, Cyro dos Anjos deixa entrever parte do imaginário social dominante em Montes Claros: com a perspectiva do advento da ferrovia, um “frenesi se apoderava do povo”, tanto que “aconteceu que a cidade, por essa época, conhecesse dias febricitantes que lhe iam rapidamente modificando a fisionomia”.²⁵ Diante desse alvoroço, respiravam-se ares de mudanças. Essas representações evocavam o desejo das elites dirigentes do município da construção de uma nova imagem, comprometida com o progresso e o mundo moderno, bem diferente daquela relacionada ao mandonismo e à violência do coronelismo.

Tudo indica que o escritor galvaniza o sentimento predominante no seio das elites locais, cansada dos excessos da política coronelista, responsáveis por projetar uma imagem profundamente negativa de Montes Claros. Era urgente e necessário pôr um paradeiro nisso, sintonizando-a com novos tem-

¹⁸ Cf. HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções – 1789-1848*. Rio de Janeiro-São Paulo: Paz e Terra, 2017.

¹⁹ ANJOS, Cyro dos, *op. cit.*, p. 134.

²⁰ Desde suas origens, a pecuária extensiva era o carro-chefe de sua economia de Montes Claros.

²¹ Ver ANJOS, Cyro dos, *op. cit.*, p. 79 e segs.

²² Por volta de 1920, Montes Claros já contava com outras novidades da tecnologia, como cinema e telégrafo.

²³ ANJOS, Cyro dos, *op. cit.*, p. 182.

²⁴ “Tal paisagem desapareceu com a nova idade, aos rebates longínquos da estrada de ferro, cuja construção marchava lentamente rumo a Santana”. *Idem, ibidem*, p. 78.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 156.

pos. Por isso, a década de 1920 foi bastante significativa na história da cidade. A maior reivindicação dos grupos que dirigiam a política local consistia na extensão da linha férrea até o município, o que o converteria no maior polo do comércio de produtos agropecuários da imensa região do norte do estado de Minas Gerais.

Com a inauguração, em 1926, do prédio da Estação Central do Brasil, o “Partido de Cima” e o “Partido de Baixo” pararam de se digladiar e avançaram nas negociações visando promover um novo acordo político que vinha sendo costurado desde 1922. Reconciliavam-se, assim, as duas facções locais do Partido Republicano Mineiro (PRM). O pai de Cyro dos Anjos, o coronel Antonio dos Anjos, foi o nome escolhido para a chefia do executivo local – presidente da Câmara e agente executivo municipal.²⁶ De perfil conciliador, a sua candidatura cristalizou as aspirações de grande parte das pessoas mais diretamente envolvidas com a política municipal. Apesar de não oferecer nenhum detalhe desse acordo, Cyro dos Anjos reforça: “Por algum tempo meu pai se manteria na crista da onda, eleito que foi como candidato da conciliação, para presidência da Câmara”.²⁷ Seja como for, o entendimento só foi viabilizado com a intermediação do governador (à época designado presidente) do estado Raul Soares e dos dois deputados que comandavam as facções montes-clarenses, Camilo Prates e Honorato Alves. Uma de suas consequências imediatas foi a partilha dos principais cargos da municipalidade e na Câmara.

A contribuição de Cyro dos Anjos

Conforme salientamos, Cyro dos Anjos nos proporciona um importante relato memorialístico para o entendimento do cotidiano de Montes Claros em princípios do século XX, mais especificamente entre 1910 e 1923. Em *Explorações no tempo*: memórias ele nos revela um imaginário carregado de representações que traduzem sentimentos, desejos, expectativas e valores ligados à coletividade montes-clarense. Nessa perspectiva, a obra pesquisada é um relevante eixo de acesso à compreensão de uma época e de uma cultura.²⁸

Sua narrativa engloba o momento em que Montes Claros caminhava para se consolidar, no cenário norte-mineiro, como uma cidade considerada “progressista” pelas elites locais. No entanto, em matéria de política, as práticas coronelistas davam a tônica em se tratando da política institucionalizada, dominada pelo fenômeno do coronelismo, com a cultura política permeada por valores como o personalismo, a violência e o mandonismo. Nesse ambiente conturbado, não faltou nem mesmo um caso de duplicata de câmaras municipais após uma disputada e contestada eleição.

Olhar essa época sob as lentes de Cyro dos Anjos implica, acima de tudo, acompanhar as idas e vindas de Montes Claros em seu trânsito para o que

²⁶ Na Primeira República, o agente executivo possuía atribuições que o aproximavam dos atuais prefeitos municipais. Era também o presidente da Câmara Municipal, geralmente o vereador mais votado nas eleições.

²⁷ ANJOS, Cyro dos, *op. cit.*, p. 220.

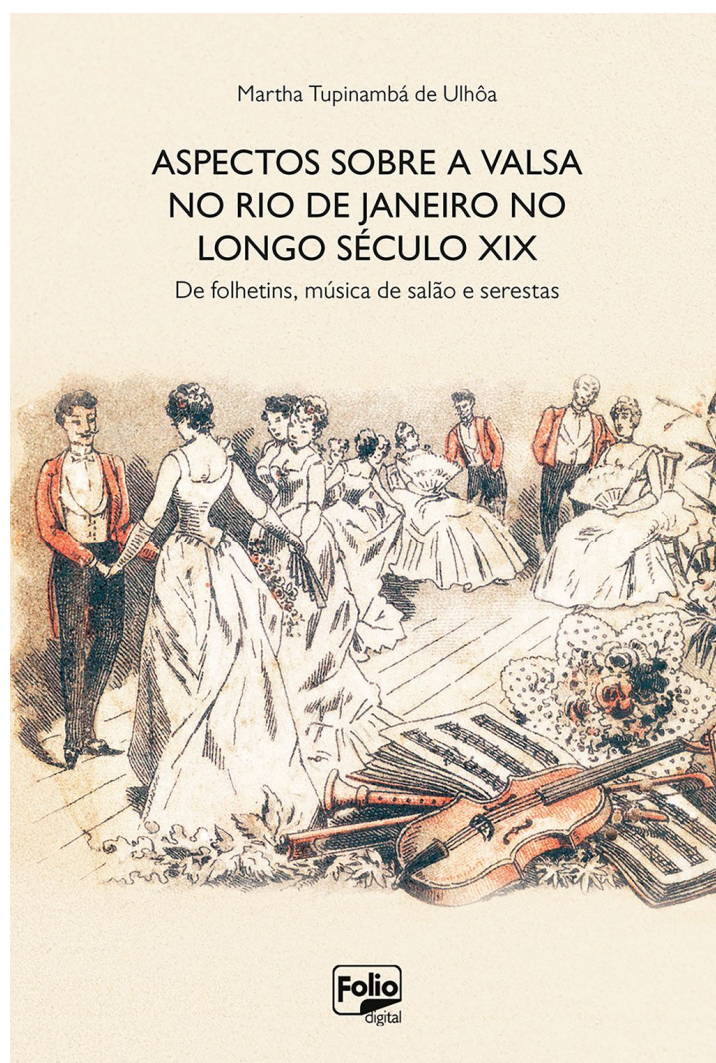
²⁸ Ver igualmente PORTO, César Henrique de Queiroz. Gripe espanhola e a imprensa escrita de Montes Claros em 1918. In: RODRIGUES, Rejane Meireles Amaral (org.). *A história na imprensa, a imprensa na história*. Jundiaí: Paco, 2016.

se considerava ser um marco do advento da modernidade, assinalando a passagem de um tempo antigo, da cidade rural para um tempo de um mundo urbano.

Artigo recebido em 6 de setembro de 2022. Aprovado em 3 de janeiro de 2023.

Entrando na dança:

a valsa na história da música de entretenimento
no Rio de Janeiro oitocentista



Luiz Costa-Lima Neto

Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor na Pós-graduação em Arteterapia, da Clínica Pomar (Faculdade Vicentina/RJ). Autor, entre outros livros, de *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. costalimaneto.luiz@gmail

Entrando na dança: a valsa na história da música de entretenimento no Rio de Janeiro oitocentista

Joining the dance: the waltz in the history of entertainment music in nineteenth-century Rio de Janeiro

Luiz Costa-Lima Neto

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas*. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2022, 244 p.



Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas “o que surpreende é, acima de tudo, o corpo”.¹

O livro de Martha Tupinambá de Ulhôa reúne sete capítulos, além do prefácio no qual Maria Alice Volpe ressalta o caráter interdisciplinar do estudo, em seu constante ultrapassar de fronteiras entre “musicologia”, “etnomusicologia” e “popular music studies”. Como assinalado, Martha Ulhôa cria, realiza e ensina um modelo de análise musicológica utilizando várias fontes, incluindo partituras, periódicos, literatura, manuais de dança, testes de escuta, gravações e transcrições. A autora leva a sério a música de entretenimento, especialmente a valsa, e problematiza a categoria de “popular” (anacrônica para o século XIX), invertendo conceitos depreciativos como o de “música trivial”, que abrange os termos “música de salão”, “música de cabaré”, “música dançante” e “música teatral ligeira”.

No capítulo I, a autora esclarece que seu trabalho visa à disponibilização pública dos dados coletados sobre a valsa, além de apresentar reflexões teóricas e observações sobre essa dança e outros gêneros e estilos musicais em geral, úteis para profissionais e estudantes. A pesquisa sobre a valsa contou com o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e, devido à carência de fontes, foi efetuada com base nos periódicos de época, acessíveis via Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Foi consultado especialmente o *Diário do Rio de Janeiro*, compreendendo os períodos 1821-1858 e 1860-1878, sendo as informações coletadas inseridas no banco de dados *on-line* “Música em periódicos oitocentistas” (<<http://musica-sec-xix.unirio.br/>>), de acesso livre e gratuito.

Ulhôa salienta que a valsa foi identificada na musicologia brasileira como um fenômeno “estrangeiro”, voltado para o entretenimento, praticado principalmente pelas camadas médias e abastadas da sociedade. Por esses motivos, a dança sofreu o preconceito de gerações de pesquisadores nacionalistas

¹ DELEUZE: Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002 [1970], p. 24.

obcecados com a busca de elementos musicais “brasileiros” e “populares”, privilegiando em suas análises gêneros como a modinha e o lundu. O estudo de Ulhôa rompe esses paradigmas ao abordar um gênero musical urbano e muito disseminado, porém estranho ao cânone da música brasileira, além de transpor “a barreira de preconceito, tanto no campo ligado à música de concerto em relação à preferência por música com ‘qualidade’ artística, quanto nos estudos da música popular, que nutrem um certo desprezo pela música ‘burguesa’, de classe média” (p. 19).

O capítulo II está dividido em quatro partes. A primeira seção aborda o início da musicologia na segunda metade do século XIX, notadamente na Alemanha e na França, quando a disciplina é definida como a pesquisa sistemática da música – seja vinculada à própria música, concentrando-se na sua linguagem, escrita, transmissão, edição e crítica, seja considerando-a como processo e levando em conta a atuação de compositores, intérpretes e ouvintes. Também é referido o contexto brasileiro a partir da década de 1980, quando a musicologia começou a integrar as carreiras acadêmicas com a institucionalização dos programas de pós-graduação e o estabelecimento das associações profissionais de pesquisa, como a Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), criada em 1998. Ulhôa atenta para o fato de que trajetórias de figuras de destaque no campo, incluindo Carl Dahlhaus, Leo Treitler e Joseph Kerman, exemplificam como a musicologia se voltou, de início, para o estudo da vida e obra de grandes músicos austro-germânicos, passando gradativamente a pesquisar a música como um processo de produção, transmissão e recepção, e não mais somente como um objeto autônomo, restrito a partituras e outros documentos escritos.

A segunda seção do capítulo II se detém na “musicologia da escuta”, revelando como, no século XXI, a pesquisa em música sofreu os impactos do desenvolvimento da tecnologia e como “com a distância de um clique podemos ter acesso a um repertório musical gigantesco, com música para todos os gostos e identidades” (p. 48). A terceira seção enfoca a vertente musicológica associada à recepção, discutindo a competência musical do ouvinte, inclusive os musicólogos. Ulhôa se baseia nos textos de Guido Stefanini² e Theodor Adorno³ para discutir as tipologias de ouvintes, abrangendo diversos níveis de compreensão das obras musicais, seus sentidos e características estilísticas. A autora discorda de Adorno por este considerar digna de apreciação estética somente a música erudita de tradição europeia. Martha Ulhôa argumenta que isso pode ocorrer com relação a qualquer tipo de música, dependendo da maior ou menor competência musical do ouvinte, em especial daquele que cria e executa uma determinada música.

O capítulo II conclui com um teste de recepção realizado em 2019, num seminário no Programa de Pós-graduação em Música da Unirio, sobre a pesquisa de gêneros musicais, particularmente a valsa, nos periódicos oitocentistas. Dez participantes graduados em Música foram submetidos à escuta de valsas utilizadas no teatro musical, bem como de outras tantas adaptadas ao estilo instrumental dos músicos de choro e valsas na forma de canção. Aos alunos foi

² STEFANINI, Guido. Uma teoria de competência musical. *Música e Cultura*, v. 2, n. 2, on-line, 2007. Disponível em <https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/5_vol_2_stefani.pdf>.

³ ADORNO, Theodor W. Tipos de comportamento musical. In: *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp. 2017 [1968].

solicitado que escrevessem ou desenhassem após a escuta dos exemplos musicais executados em ordem cronológica reversa (do presente para o passado), ao longo de duas sessões experimentais, o que gerou grande quantidade de associações, comentários técnicos e discussões. Nessas representações, a valsa apareceu relacionada a sentimentos nostálgicos, ao amor romântico e a rituais de iniciação feminina, como as festas de debutantes de 15 anos. Ulhôa destaca como o teste de recepção serviu para estimular os estudantes, ampliando seu interesse sobre tal gênero musical e expandindo sua competência musical, no âmbito do curso, sobre o uso de periódicos na investigação musicológica.

O capítulo III contempla a pesquisa em periódicos, tecendo um breve histórico sobre seu desenvolvimento no Brasil, apresentando resultados dos estudos sobre a valsa, ao passo em que propõe a implementação de repositórios com acesso *on-line* e abertos aos dados primários coletados nos jornais. Ulhôa sugere uma analogia útil entre a pesquisa com periódicos e as novelas policiais, parcialmente inspirada pelo conceito de paradigma indiciário, do historiador Carlo Ginzburg.⁴ O(A) pesquisador(a) deve encontrar “a prova e o motivo do crime”, seja em partituras e gravações, em deduções e “em comportamentos e posições observados entre os integrantes das redes de produção e recepção do tipo de música [que está] sendo investigado” (p. 76). A autora ressalta a importância dos periódicos para a musicologia, ainda mais após a inauguração da Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, em 2012, recomendando, entretanto, cautela na utilização dessas fontes. Ulhôa se apoia no modelo metodológico de que se vale a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz⁵ em sua pesquisa sobre os escravizados e cidadãos nos jornais da segunda metade do século XIX em São Paulo, propondo uma dupla abordagem, sincrônica e diacrônica. Ulhôa frisa que é preciso verificar a forma de financiamento do periódico, seu público, formato e orientação ideológica, além de identificar como determinado conceito, artista, companhia teatral, gênero ou estilo musical foi representado nele ao longo do tempo.

No capítulo IV, Ulhôa enfatiza a origem alemã da valsa no século XVIII e sua consolidação como dança da moda com Joseph Lanner (1801-1843) e, acima de tudo, com Johann Strauss (1804-1849), quando alcançou projeção internacional na Europa, ligada a camadas burguesas urbanas. A valsa no século XIX esteve no centro do debate entre o estilo de entretenimento musical e o de “música séria”, como exemplifica a trajetória de Johann Strauss II (compositor de “Danúbio azul”), o qual foi inicialmente rejeitado por seu sucesso comercial, tendo recebido apenas no final da vida algum reconhecimento, ao ser convidado para integrar como membro a prestigiada Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedade dos Amigos da Música).

Ulhôa revela como a recepção ambígua da valsa no Brasil se relacionou aos periódicos, a exemplo dos folhetins de José de Alencar (1829-1877) – editor-gerente do *Diário do Rio de Janeiro* entre 1856 e 1859 – e seus romances *Lucíola*⁶,

⁴ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e preto: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

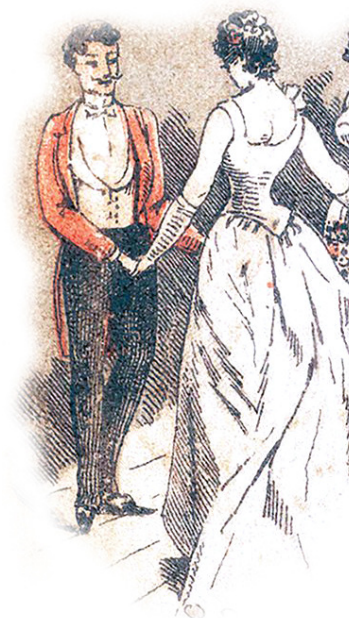
⁶ ALENCAR, José de. *Lucíola*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000137.pdf>>.

*Diva*⁷ e *Senhora*⁸, nos quais o autor tenta estabelecer o papel da mulher e seu lugar na sociedade. Neste último, por exemplo, a valsa ocupa um lugar de destaque, aproximando e erotizando o casal de protagonistas, apesar de o turbilhão da dança ser admitido somente como um desvio temporário da moral dominante. É assim que, após dançarem a valsa e experimentarem uma “explosão amorosa” (p. 118), Aurélia e Fernando assumem seu “santo amor conjugal” e consumam o casamento, passando a viver uma vida de recato. Se em seus folhetins Alencar reprimia a valsa para as jovens solteiras, nos romances o escritor a admitia “como deflagradora de paixão ardente para as senhoras casadas em relação aos seus maridos, diga-se de passagem” (p. 131).

O capítulo V se atém ao perfil de Geraldo Antônio Horta (1835-1913), pianista, professor de piano e compositor de valsas de salão, responsável pela criação de 35 obras, incluindo 23 valsas, algumas com várias edições, porém raramente mencionado nas histórias da música no Brasil do século XIX. Ulhôa assinala como, seguindo a orientação musicológica tradicional, a historiografia brasileira privilegiou compositores de obras consideradas sérias, como missas, sinfonias e música de câmara, enquanto, acerca da “música de salão”, pouco se escreveu, com exceção da modinha. Com a idade de 16 anos, o nome de Horta já despontava como autor de valsas distribuídas e depois vendidas aos assinantes de *A Marmota na Corte*, cujo proprietário e editor era Francisco de Paula Brito (1809-1861) – o capítulo inclui no Anexo as partituras das valsas “A moreninha” e “A violeta”, afora a lista completa das obras do pianista e anúncios sobre sua recepção nos periódicos. De 1854 em diante, Horta recebeu o apoio de Raphael Coelho Machado (1814-1887), tanto na edição de partituras, como por meio de artigos elogiosos publicados na imprensa. Nos anos de 1853 a 1855, ele se apresentou nos teatros, tocando concertos, fantasias e estudos, obtendo críticas amplamente favoráveis. Foi como professor de piano, no entanto, que Horta passou a maior parte de sua carreira, atuando durante quase cinquenta anos. Em 1871-1872, ele traduziu do francês a biografia escrita por Franz Liszt sobre Frédéric Chopin, no mesmo período em que o pianista-compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) se fixou no Rio de Janeiro, tocando em concerto uma peça para piano de Horta, intitulada “Sous les cyprés”.

A partir do perfil de Horta, Ulhôa envereda pelo contexto da imprensa musical em meados do oitocentos, “quando é possível identificar uma indústria do entretenimento em construção” (p. 155), incluindo o “mundo artístico” constituído por distribuidores de piano, compositores, professores de música, impressores, críticos/divulgadores e o público consumidor de partituras, concertos e apresentações. Essa rede era, contudo, bastante incipiente, e a autora pontua que quase nenhum dos personagens principais estudados em seu livro foi bem-sucedido financeiramente, caso do próprio Geraldo Horta, sem falar dos editores Paula Brito e Raphael Coelho, os quais terminaram suas vidas em falência comercial.

No capítulo VI, Ulhôa faz um levantamento das modinhas em compasso ternário gravadas pelo barítono Mário Pinheiro na Casa Edison no início do século XX (a lista completa consta em Anexo no capítulo), sem deixar de lado o



⁷ *Idem*, *Diva*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000131.pdf>>.

⁸ *Idem*, *Senhora*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000139.pdf>>.

repertório de valsas interpretadas por bandas de música e grupos de choro. A autora analisa, em particular, a modinha em compasso ternário, influenciada pela valsa, “Nas horas mortas da noite”⁹, gravada em 1906. Ulhôa observa uma mudança significativa nas valsas instrumentais com relação às congêneres cantadas: se as primeiras mantêm um andamento moderado para rápido e um estilo instrumental virtuosístico, nas valsas cantadas, por sua vez, ocorre uma diminuição do andamento, provocado, parcialmente, pela necessidade de uma articulação mais declamada do texto (p. 208). Quanto às letras das modinhas valseadas interpretadas por Mário Pinheiro, é constatado que reforçavam os valores patriarcais, ao representarem “a mulher donzela, formosa, bela, mimosa e doce” (p. 220). Nelas predominava a regularidade formal fraseológica, apesar de, no momento da *performance*, ocorrerem ajustes importantes na métrica. O exemplo da modinha “Nas horas mortas da noite”, analisado comparativamente com base em quatro versões registradas ao longo de mais de um século, possibilita à autora afirmar que “os padrões variáveis de acentuação interna, nas estruturas de verso da modinha, contribuíram para flexibilizar a regularidade do compasso musical na valsa, tornando-a ‘brasileira’ ou ‘seresteira’” (p. 230). Assim, a modinha modificou o caráter da valsa, sincopando-a ritmicamente e flexibilizando sua métrica, como ilustram as transcrições feitas em partitura das gravações dessa canção, algumas realizadas com o suporte de programas computadorizados capazes de alterar o andamento sem modificar a altura e vice-versa.

O capítulo final é um *post-scriptum*, no qual Martha Ulhôa procede a uma retrospectiva do processo que a levou a estudar a valsa, desde que, em 2009, outra pesquisa acadêmica chamou a sua atenção ao informar que a dança era parte obrigatória do repertório da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, formada por músicos que também tocavam nos conjuntos de choro que popularizaram danças europeias na década de 1870. Em 2015, incentivada pelo lançamento da Hemeroteca Digital Brasileira, Ulhôa retornou à pesquisa, tornando-se evidente para ela, os vínculos da valsa com a figura feminina. Os títulos e as dedicatórias das valsas de Geraldo Horta revelaram, por exemplo, que as peças eram destinadas às mulheres que podiam se dedicar à execução musical em ambiente privado, tal como acontecia com as valsas para piano ou para piano e flauta, utilizadas como trilha sonora para a recitação de poesia, nos recitativos de salão. A temática de gênero estava igualmente presente nos folhetins e romances de José de Alencar, nos quais se percebe certo fascínio e temor no que concerne à valsa-dança. Ulhôa ressalva, entretanto, que a repressão patriarcal não impediu que a valsa abrisse espaço para a prática musical feminina no ambiente doméstico, ensejando o contato físico entre o casal de dançarinos, o qual passava a girar sobre o próprio eixo no salão, dando um “passo revolucionário” nas relações de gênero na sociedade ocidental (p. 210).

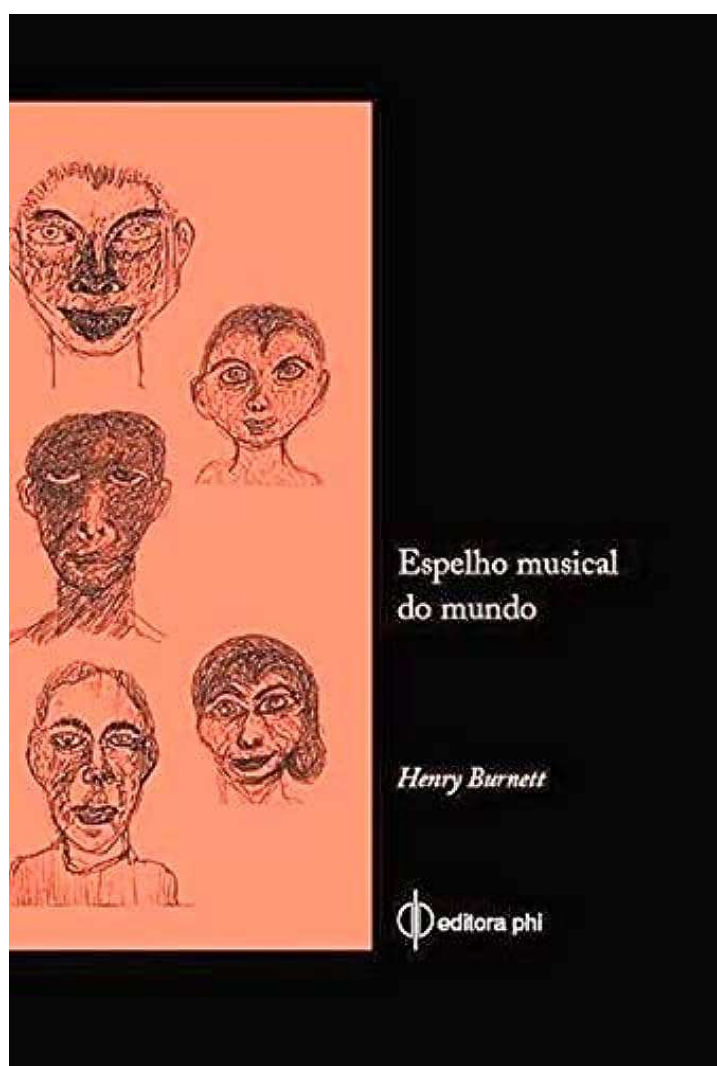
O livro *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas* representa uma contribuição musicológica e historiográfica fundamental, e sua leitura é obrigatória para pesquisadores, estudantes e todos os interessados em música popular, danças, estudos

⁹ “Nas horas mortas da noite” (música anônima com letra de Casimiro de Abreu), Mário Pinheiro. 78 rpm Odeon, 1906. Disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3367/casa-branca-da-serra>>.

culturais e de gênero. Por meio de pesquisa aprofundada em diversas fontes, Martha Tupinambá de Ulhôa revela como as valsas de salão, de concerto, tocadas por chorões e bandas de música, além das valsas cantadas em serestas de rua e das modinhas valseadas gravadas em disco, desempenharam um relevante papel na história da música de entretenimento no Rio de Janeiro no século XIX, afetando os corpos e mentes de homens e mulheres ainda hoje.

Resenha recebida em 20 de maio de 2023. Aprovada em 12 de junho de 2023.

Raio de luz: *o Espelho musical do mundo,* de Henry Burnett



Fernando R. de Moraes Barros

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação em Filosofia da Universidade de Brasília (UnB) e do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Autor, entre outros livros, de *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva, 2007. frbarros76@gmail.com

Raio de luz: o *Espelho musical do mundo*, de Henry Burnett

Ray of light: *Musical mirror of the world*, by Henry Burnett

Fernando R. de Moraes Barros

BURNETT, Henry. *Espelho musical do mundo*. Campinas: Phi, 2021, 256 p.



Singular, a expressão que dá nome e conteúdo ao livro de Henry Burnett – *Espelho musical do mundo* – designa um dos momentos mais significativos da tentativa, empreendida pelo jovem Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, de definir especulativamente a origem da tragédia ática. A esta última, segundo o filósofo alemão, seríamos levados por um duplo movimento: pelo abandono, por parte do poeta lírico, da subjetividade artística e pela união entre o som – dimensão fônica não figurativa – e a palavra – esfera própria à articulação conceitual. Produto dessa confluência, pela qual música e poesia se interpenetram condicionalmente, a canção popular surgiria, então, conforme a hipótese nietzschiana de interpretação, como a semente originária da qual nasceu e cresceu o espetáculo trágico, visto, aqui, sob a ótica da chamada “metafísica de artística”, como uma réplica espectralmente melódica do mundo mesmo: “Mas, a canção popular vale, para nós, antes de tudo, como espelho musical do mundo, a melodia primordial, que agora busca uma aparência onírica paralela, visando a expressá-la na poesia”.¹

A ideia que regula o livro de Burnett, seu esplêndido *insight*, por assim dizer, consiste em transmitir, com engenhosidade exegética e criatividade argumentativa, essa estrutura de berço ao cancionista da música popular brasileira, cujo surgimento deixa de ser geneticamente interpretado como uma essência unívoca e indelneável, para assumir, à luz de uma meditação crítico-histórica, a figura de uma reinvenção antropológico-cultural de teor compositivo e matizado: “De algum modo”, salienta Burnett, “se há uma tese aqui, é que o que se passou no Brasil e na canção latino-americana foi o recomeço de um estilo esgotado na Europa que, ao chegar aos trópicos, juntou fragmentos, misturou-os com uma rítmica alheia e reinventou um gênero arcaico e provençal, que se elevou aqui à categoria de representação cultural e identitária” (p. 55). Só por essa tese, o livro já se torna imprescindível.

O uso “ferramental” de Nietzsche é também muito bem executado. Utilizá-lo estrategicamente como dispositivo interpretativo ou instrumento explicativo, para além da exclusiva análise conceitual dos signos constitutivos de seu legado, eis algo que, aliás, prestaria testemunho de uma postura propriamente nietzschiana e, no limite, uma homenagem a seu filosofar. Como dirá Foucault a esse propósito, “o único sinal de gratidão que se pode demonstrar a um

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Berlin-New York: München: de Gruyter, 1999, v. 1, § 6, p. 48.

pensamento como o de Nietzsche é precisamente usá-lo, distorcê-lo, fazê-lo chiar e gritar”.² Mas, ao valer-se de tal expediente, Burnett não se limita ao horizonte hermenêutico condizente com a ponderação de Nietzsche. Após atribuir a ele o timão do barco, digamos, trata de convidar ao embarque outros experimentados companheiros de viagem – tais como Mário de Andrade, Theodor Adorno, Sérgio Buarque de Holanda, Caetano Veloso, José Miguel Wisnik etc. –, e todos dispostos a dar cumprimento à navegação pelo arquipélago, certamente extenso e rico em nuances, de nosso mais recuado repertório musical popular.

Por isso mesmo, se não for falar mais do que o necessário, poder-se-ia sustentar que seu espelho termina por se converter, livro adentro, numa espécie de caleidoscópio em que se refletem, aos poucos, os astros teóricos que guiam e asseguram o rumo da exploração. Tanto que, em termos formais, o texto não deixa de ecoar, à sua maneira, a “constelação” própria ao estilo de Theodor Adorno.³ Quanto ao seu conteúdo, tampouco deixa de reatualizar a tarefa, tão cara a Mário de Andrade, de fazer confluír, na música erudita brasileira, a incógnita sonoridade das canções folclóricas e rurais, as quais fariam jorrar, a partir de um “novo” chão, caracteres até então imprevisíveis pela crítica musical brasileira – como se à tecnicidade culta não restasse outra missão senão a de se consumir em seus próprios pressupostos, possibilitando, por essa via, a emergência de uma renovada musicalidade nacional.⁴ E, sob o aspecto metodológico, o livro de Burnett, de modo igualmente revelador, alinha-se ainda à orientação expositiva de *Raízes do Brasil*, caracterizada, segundo Antonio Candido, por “certa confiança na intuição, que permite voar além do saber acumulado e estabelecer a ‘empatia’, a identificação simpática e indefinível com o objeto do estudo”⁵ –, e, por esse trilho, feitas as devidas diferenças, o método empregado também estaria afinado com aquela *Einfühlung* (empatia congênita e genial) de que Nietzsche se serve para levar a cabo sua exemplar análise do tipo psicológico de Jesus, ora adivinhando-o, ora imaginando-o.⁶ Assim é que, logo na embocadura do capítulo “Pressentimentos”, Burnett afirma: “Não seria exagero afirmar que este livro dedicado à canção do Brasil foi, num primeiro momento, imaginado e não exatamente pensado ou planejado, seja como projeto de pesquisa, seja como estudo histórico-crítico” (p. 29).

Ao irmanar, porém, música e estética, tradição oral e teoria, dando ensejo a um tipo poético-edificante de reflexão, não estaria o autor do *Espelho musical do mundo* correndo um risco semelhante àquele que ameaçava o próprio autor d’*O nascimento da tragédia*? “Temo sempre”, dizia Nietzsche, em contexto epistolar, “que, em virtude da música, os filólogos não o queiram ler, tal como os músicos, por conta da filologia, e tampouco os filósofos, por causa da música e da filologia”.⁷ Para responder a tal pergunta, só mesmo embarcando, sem prejuízos e receios, na desafiadora jornada empreendida pelo livro. No entanto, há outros

² FOUCAULT, Michel. Les jeux du pouvoir. In: DOMINIQUE, Grisoni, (org.). *Politiques de la philosophie*. Paris: Bernard Grasset, 1976, p. 174.

³ Cf. JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p.15

⁴ Ver ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.17-24.

⁵ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 328.

⁶ Ver, a propósito, NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Berlin-New York: De Gruyter, 1999, v. 6, § 28-32, p.198-203.

⁷ Carta a Erwin Rohde de 23 nov. 1871. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin-New York: De Gruyter, 1979, parte II, v. 1, n. 170, p. 248.

desafios que se colocam ao leitor. Afinal, não existe uma proximidade evidentemente umbilical entre a Grécia de Ésquilo e o Brasil de Noel ou de Mário de Andrade, por mais tentadora que seja a comparação, tampouco é exatamente um Herder dos trópicos. O carnaval carioca não é factualmente o antigo *Fastnachtspiel* europeu, bem como o samba rural e o bumba-meu-boi tampouco estão artisticamente destinados a revelar os arcanos de algum Uno-primordial ou as façanhas literomusicais de Arquíloco. Mas o interessante é que, em sua desconcertante incursão, Burnett em momento algum facilita ou força a aproximação desses pontos de sustentação. É noutra forma de representação que ele irá buscar a universalidade sem tempo ou espaço da canção. Pois, se nenhuma das aludidas referências refletem uma unidade ou *continuum* histórico, haveria, contudo, entre os seres falantes e cantantes, algo em comum, ou, como argumenta Burnett, uma “expressão músico-poética máxima” alcançada “sem perder a profunda e inconsciente ligação rítmica e melódica com o subsolo sonoro (*Tonuntergrund*) que define, segundo Nietzsche, o humano mais essencial” (p. 140).

Tratar-se-ia, aqui, de uma totalidade atingida, não pela unicidade e universalidade do conceito, senão por uma visão intuitiva de ordem pré-discursiva, que se fia numa base somático-sonora compreensível para além de todas as línguas e consolida-se, a rigor, em sensações intensivas de dor e prazer. De acordo com Nietzsche a esse respeito, “todos os graus de prazer e desprazer – exteriorizações de um fundamento originário invisível para nós – simbolizam-se na sonoridade (*Ton*) do falante”.⁸ Todavia, para o que ora nos importa, o mais significativo talvez seja a conclusão a que o filósofo alemão espera nos conduzir ao final desse mesmo apontamento, a saber, que somente “para aquele que canta junto há uma lírica, há música popular”.⁹ Canto conjunto, a canção é popular, porque sua vivência é supra-individual e anônima; nacional, porque é o reflexo sônico e amplificado do arranjo pulsional de uma dada coletividade.

E, tudo somado, resta que aquilo que caracterizaria a canção popular nacional, sob tal perspectiva, não seriam apenas seus vetores étnicos, certamente valiosos, mas também, e sobretudo, uma visão multiculturalista de conjunto que leva em conta a criação musical brasileira em sua vastidão pluralista – amálgama ameríndio, africano e português –, quer essa tenha ou não distintivas marcas “nativas”. Até porque, se fosse brasileiro só o que nasceu e cresceu no Brasil, como já dizia Mário de Andrade, “também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo”.¹⁰ Se a multifacetada e ziguezagueante procedência de nossa alma musical escapa inclusive de nós mesmos, isso se deve, basicamente, a uma série de tropeços culturais e infelicidades formativas, heranças fatídicas que desregulam e desidratam nossa autocompreensão. Fruto de uma espiritualidade avessa a essa fatalidade, *Espelho musical do mundo* desponta, pois, como um esperançoso e necessário raio de luz.

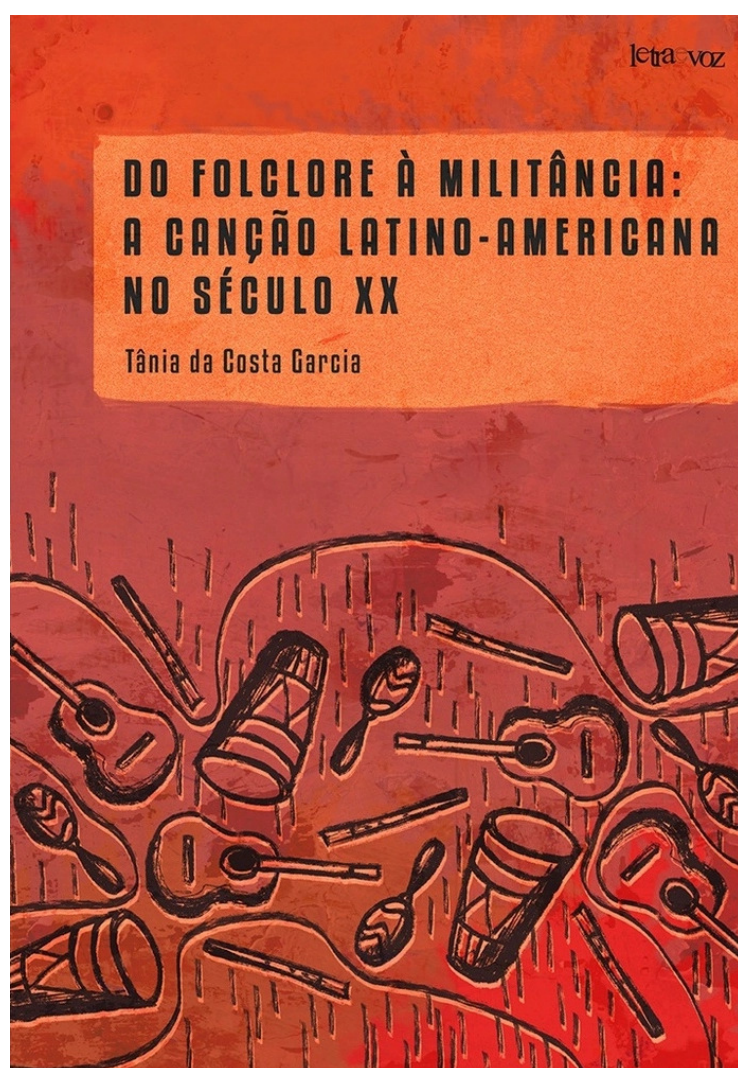
Resenha recebida em 17 de junho de 2023. Aprovada em 27 de junho de 2023.

⁸ NIETZSCHE, Friedrich Música e palavra (Fragmento póstumo Nr. 12 [1], da primavera de 1871). *Discurso*, n. 37, São Paulo, 2007, p. 172.

⁹ *Idem, ibidem*, p.181.

¹⁰ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 13.

Dos fragmentos ao mosaico: folclore, música popular latino-americana e representações da identidade nacional nos meios de comunicação



Rodrigo Lauriano Soares

Doutorando em História Social da Cultura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Bolsista Capes.
rodrigolauriano.s@gmail.com

Dos fragmentos ao mosaico: folclore, música popular latino-americana e representações da identidade nacional nos meios de comunicação

From fragments to mosaic: folklore, Latin American popular music and representations of national identity in the media

Rodrigo Lauriano Soares

GARCIA, Tânia da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021, 198 p.



O folclore e a música popular estimularam grandes mudanças no campo cultural, social e político da América Latina do século XX. Especialmente no Cone Sul, a busca pela matriz folclórica e pela essência da música popular nacional foi marcada por disputas sobre suas definições, ao mesmo tempo em que intensificou o embate entre tradição e modernidade. E se fosse possível compor um mosaico dos diferentes significados desses elementos culturais para a construção de uma identidade nacional, respeitando suas singularidades e com ênfase na importância da música popular para a conjuntura? É por esse caminho que o livro *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*, da historiadora Tânia da Costa Garcia, pode ser considerado uma referência fundamental para esse campo de investigação.

A obra reúne uma série de estudos de sua autoria sobre as relações entre folclore, música popular, meios de comunicação e representações de identidade nacional, abrangendo especificamente a Argentina, o Brasil e o Chile no século XX. Todo o seu conteúdo é fruto de dois grandes projetos de pesquisa financiados pela Fapesp e pelo CNPq, desenvolvidos por Garcia entre 2012 e 2021, além das contribuições dos estágios de pós-doutorado na Universidade de São Paulo, no Instituto de Estudos Históricos e Musicológicos da Pontifícia Universidade Católica do Chile e no Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies, do King's College London. Durante esse longo processo, ela também participou do projeto temático "Cultura e política na Américas", entre 2008 e 2011, financiado pela Fapesp e coordenado pela professora Maria Lígia Prado.

Tânia Garcia é professora titular do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca), com graduação em História pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutorado em História Social pela USP, que resultou no livro *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda* (2005). Em 2019, publicou uma primeira versão da obra que é objeto desta resenha, mas pela editora americana Lexington Books, com o título *The Latin American songbook in the twentieth century: from folklore to militancy*. Após

revisões, adaptações e novas considerações, a autora lançou a versão em português pela Letra e Voz.

Do folclore à militância apresenta uma história da música popular latino-americana em três momentos diferentes, definidos da seguinte forma por Garcia: a “configuração” do que seria o folclore e a música popular; a “consagração” desses elementos; e suas “reconfigurações” já no final da primeira metade do século XX. A historiadora recorre ao próprio cancionero, jornais da época, entrevistas, revistas segmentadas e de grande circulação, sempre atenta aos fragmentos desse período. Por meio dessas fontes, analisa os conceitos de “folclore”, “nacional” e “popular”, compondo assim um mosaico dos diversos significados incorporados às definições de identidade nacional nos países estudados. O eixo central pode ser caracterizado pela pretensão da autora em compreender, a partir das negociações e disputas entre Estado, artistas, acadêmicos e mercado, os elementos artísticos e culturais que estavam em pauta para a constituição de uma “identidade nacional autêntica”. Ao mesmo tempo, a ideia de uma identidade transnacional latino-americana é o que conduz sua perspectiva para pensar as aproximações entre as canções engajadas do Cone Sul nos anos 1960 e 1970.

Dividido em duas partes, a primeira é intitulada “Do folclore aos meios de comunicação de massa: a canção popular como símbolo da nacionalidade”, composta de sete capítulos, e se concentra nos processos de institucionalização do folclore e de modificação da música popular no Chile, no Brasil e na Argentina. Já a segunda parte, “A canção militante na América Latina”, discute, com base em a partir de três estudos de caso, as conexões entre os cancioneros latino-americanos diante do movimento da contracultura e da canção engajada. Além do prefácio da historiadora Mariana Martins Villaça, antecedem essas divisões a apresentação do livro e um capítulo denominado “Breves considerações sobre a música como objeto de investigação do historiador”.

Especificamente nesse capítulo, a autora traça aproximações e distanciamentos entre História, Antropologia e Musicologia, e enfatiza a multiplicidade de abordagens e de fontes a que se pode recorrer ao optar pela música como objeto de pesquisa. Entre estas, em particular, são elencadas como possibilidades de análise as revistas de rádio, revistas de música, jornais e as cartas dos leitores, biografias, autobiografias, escritos memorialísticos, edições de álbuns com perfil de coleção e os registros fonográficos, como os LPs.

Ao adentrar na primeira parte, Garcia indica a relevância que ganharam os estudos folclóricos a partir de meados do século XIX, material da maior importância para os processos de construção da identidade nacional impulsionados pela crise do projeto liberal no contexto latino-americano, após a Primeira Guerra Mundial. Com isso, no primeiro capítulo são identificados os períodos em que tais projetos tiveram início no Brasil, no Chile e na Argentina, suas implicações na definição do cancionero e quais foram os agentes e suportes de comunicação que articularam os debates desatados. Comparando esses processos, percebe-se que o ponto em comum entre os estudiosos daquela época era a definição do folclore “pelo o que não é”, ou seja, por uma seleção através da exclusão.

Para aprofundar as discussões sobre o Chile, com um recorte estabelecido entre os anos 1940 e 1960, a *Revista Musical Chilena (RMC)* e as revistas *Radiomanía* e *El Musiquero* são as principais fontes utilizadas no segundo

capítulo. Garcia explora as tensões entre os interesses do meio acadêmico e do Estado em torno do controle dos meios de comunicação para a difusão de um repertório musical “autêntico”, sendo o primeiro representado pela RMC e o segundo, pela Direção Geral de Informação e Cultura (DIC), criada em 1940 com o objetivo de investigar e divulgar o folclore em âmbito nacional. Já em *El Musiquero*, destaca-se o debate acerca das nomenclaturas dos movimentos musicais, desde a Música Típica Chilena, referente à música folclórica, passando pelo Neofolklore, que então apresentava algumas inovações, até chegar na *Nueva Canción Chilena*, a qual demarcou o engajamento político nas produções musicais. Isso, por sua vez, revela o embate entre modernidade – ao se lançar mão dos termos *neo* e *nueva* – e tradição, que permeava as disputas sobre a definição da “verdadeira” música popular nacional.

No terceiro capítulo, que se ocupa do caso brasileiro, é interessante como Garcia recorre à ideia de “museificação”, ancorada na perspectiva de Michel De Certau, para demonstrar como o samba, interpretado como música popular urbana, sofreu um processo de tradicionalização na década de 1950, que a autora chama de “folclorização do popular”. A *Revista de Música Popular* (1954-1956) e a *Revista do Rádio* (1948-1960) são os meios de comunicação que servem de base para ela trabalhar essa questão. Apesar de possuírem perfis diferentes, os textos citados das duas revistas indicam como a valorização do samba e sua legitimação, enquanto cancionero tradicional, expressou um duplo movimento: o de construção da identidade nacional e de reação à penetração da música estrangeira.

O cenário argentino dos anos 1940 e 1950 torna-se o foco do quarto ao sétimo capítulos. Partindo de um poema de 1872, *El gaucho Martín Fierro*, e do livro *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879, ambos de José Hernández, a historiadora evidencia como o *gaucho* “fez a ponte entre espaços e temporalidades diversas” (p. 96). Ela mostra como essa figura típica de um homem do campo foi retomada pelo governo de Juan Domingo Perón, na década de 1940, e mobilizada junto aos valores morais e aos signos nacionais defendidos pelo peronismo, ainda que tenham ocorrido disputas sobre sua configuração. Concorreu para processo de difusão da figura do *gaucho* a *Mundo Radial*, uma revista semanal de grande circulação produzida pelo monopólio estatal dos meios de comunicação. Essa fonte também proporciona à Garcia um mapeamento, realizado no quinto capítulo, das ações do governo, dos folcloristas, dos artistas e do mercado em relação à institucionalização de um cancionero folclórico argentino. Nesse ponto a autora chama a atenção da grande semelhança com o caso chileno, porém indicando que a recepção de uma cultura rural pelos argentinos foi vista como atraso, enquanto no Chile essa incorporação foi mais fluida.

Por intermédio de outras publicações da *Mundo Radial* e de nove canções dos anos 1950 e 1955, selecionadas no sexto capítulo, nota-se que os sujeitos e os espaços caracterizados pelas músicas produzem o que Garcia designa de “entre-lugar”. Não seria o campo e nem a cidade, mas uma imagem construída por uma memória condensada, fruto principalmente da migração dos artistas do campo para a cidade e da expansão do seu alcance para além do público local. Já no sétimo capítulo, a carreira de Atahulapa Yupanqui entre 1945 e 1947 é tomada como uma contraposição ao processo de tradicionalização do cancionero pelo Estado. Yupanqui foi filiado ao Partido Comunista Argentino e compôs músicas com temáticas voltadas para as tensões e conflitos do seu tempo, o

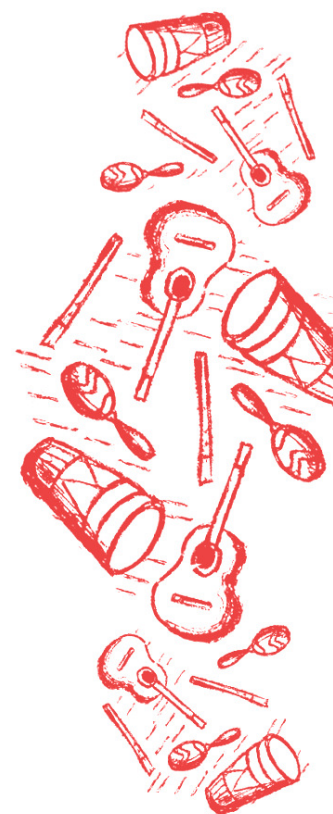
que gerou certo contraste com as produções da época. O discurso estético e ideológico de suas composições foi muito significativo para romper com determinadas idealizações do mundo rural e inspirou a geração de artistas da década de 1960 com suas “canções militantes”.

É por essa via que Garcia passa para a segunda parte do livro, “A canção militante na América Latina”. Fala-se da criação da Cepal e do reconhecimento de problemas sociais e econômicos comuns na América Latina, assim como da relevância da perspectiva gramsciana do nacional-popular para os enunciados de luta na década de 1960 e 1970. Este último aspecto é ilustrado pelo estudo de caso em que a autora compara o *Manifesto do Centro Popular de Cultura* e o *Manifesto del Nuevo Cancionero* – o primeiro produzido, no Brasil, pelo CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE), em defesa de uma arte capaz de conscientizar as massas para a revolução, e o segundo, por artistas argentinos, com o intuito de renovar o cancionero folclórico nacional.

Garcia salienta a diferença das proposições de uma arte militante. Na Argentina, a proposta não se restringia território nacional, pois se colocava em linha de sintonia com os movimentos que também estavam surgindo nos países vizinhos; já no Brasil ela se centrava nas problemáticas nacionais. Contudo, nos dois casos que encerram o livro, a historiadora mostra como o Brasil não ficou tão isolado assim. O grupo de música latino-americana Tarancón, formado majoritariamente por brasileiros em 1973, e o músico e radialista Abílio Manoel foram grandes representantes do repertório de músicas folclóricas, estreitando laços culturais com militantes dos países vizinhos, sobretudo nos anos 1970 e 1980.

O Tarancón percorreu diversos estados brasileiros com apresentações em universidades e lançou seus dois primeiros discos ainda sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5): *Gracias a la vida* (1976) e *Lo único que tengo* (1978), ambos analisados pela autora. Outro LP examinado é o terceiro disco do grupo, *Rever minha terra* (1979), o primeiro com a presença de músicas autorais que possibilitam escutar um “Brasil latino-americano”, diferentemente dos anteriores, que possuem apenas canções de outros artistas. Recorrendo, ao mesmo tempo, a entrevistas com alguns integrantes do Tarancón, Garcia argumenta que o sucesso do grupo se ligou diretamente ao movimento da contracultura, protagonizado em especial pela juventude, e à valorização da cultura latino-americana como uma forma de resistência ao imperialismo norte-americano.

Com Abílio Manoel a trajetória tem outros contornos. Além de vencedor, na categoria “composição”, do Primer Festival Latinoamericano de la Canción Universitária, realizado no Chile em 1967, o músico português radicado no Brasil logo entrou em contato com o repertório de Victor Jara e Violeta Parra. Aqui, Abílio se arriscou na sonoridade latino-americana lançando o disco *América morena* com o grupo Terra Livre, em 1976, alcançando uma recepção díspar, se comparado ao primeiro LP do Tarancón, desse mesmo ano, que foi um sucesso de vendas. Segundo a autora, o momento em que Abílio atuou como produtor e locutor do programa *América do Sol*, da Rádio Bandeirantes FM, foi quando ele pôde aprofundar sua relação com o cancionero latino-americano. Isso, por sua vez, o fez entender o significado da difusão da *Nueva Canción* através do rádio no contexto brasileiro. A partir dos roteiros do programa, utilizados por Garcia, percebe-se como o radialista assumiu um tom militante diante do que se propunha apresentar ao público: ele, após a revogação do AI-5, chega



a mencionar a Nova Troca Cubana “como o movimento musical que marcou a autodeterminação dos povos” (p. 179). *América do Sol* renderia ainda quatro discos, entre 1978 e 1979, com um repertório semelhante ao das transmissões radiofônicas.

Do folclore à militância proporciona, ao final da leitura, a imagem de uma América Latina rica em canções e folclores. Uma consideração feita pela autora no início do livro não por acaso o atravessa por inteiro: a partir de uma análise meticulosa das fontes transparecem “as disputas e/ou intersecções entre os campos de força que atuam sobre a obra desde o processo de produção, circulação até sua apropriação pelos consumidores” (p. 33). Por isso, o título desta resenha pode ser interpretado tanto em relação à estrutura da obra em questão – por ser uma compilação de estudos sobre momentos e países específicos – quanto ao que diz respeito à sua metodologia de pesquisa.

O trabalho metucioso de Garcia traz a sonoridade de tempos acirrados e de esperança, de disputas entre um futuro revolucionário e um liberal, de embates entre modernidade e tradição. O livro constrói uma narrativa de estratos do tempo, para usar a metáfora de Koselleck¹, em que visualizamos temporalidades sobrepostas em cada caso dos países analisados. Vemos isso, por exemplo, na figura do *gaucho* do final do XIX, que retorna como o fantasma do argentino típico, na década de 1940, para unir a nação. Ou na crítica do músico chileno Patricio Manns sobre o cancionero folclórico e sua delimitação estritamente nacional, ao citar que, depois da Guerra do Pacífico, o ritmo *zamacueca* passou a se chamar *marinera* no Peru para afastar qualquer semelhança com a *cueca* chilena, dele derivada desse mesmo ritmo. Para ele, essa intenção de apagar um rastro e optar por outro caminho tinha um caráter manifestamente político, como ocorria em seu tempo. Os fragmentos possuem uma profundidade temporal.

Ao privilegiar os meios de comunicação como fontes para sua pesquisa, Garcia não só demonstra a relevância desses suportes como espaço de disputa de interesses; consegue delinear uma proposta de renovação metodológica para trabalhar a música como objeto de estudo. A execução dessa escolha reforça que, para compreender a relação da música com a sociedade e sua conjuntura, é preciso articular diversas fontes e não se deter apenas nas letras e nos registros fonográficos. As interlocuções estabelecidas no livro com produções acadêmicas de autores e autoras de distintos dos países da região são muito significativas para uma narrativa mais plural do contexto. Essa característica está presente em vários trabalhos da autora nas últimas décadas e vem corroborando as perspectivas comparadas, conectadas e transnacionais de investigações referentes à música popular latino-americana. Essa tendência se torna evidente em trabalhos mais recentes que, por exemplo, exploram as conexões entre os cancioneros latino-americanos da segunda metade do século XX² e comparam produções de artistas de diferentes países latino-americanos³.

¹ KOSELLECK, Reinhardt. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

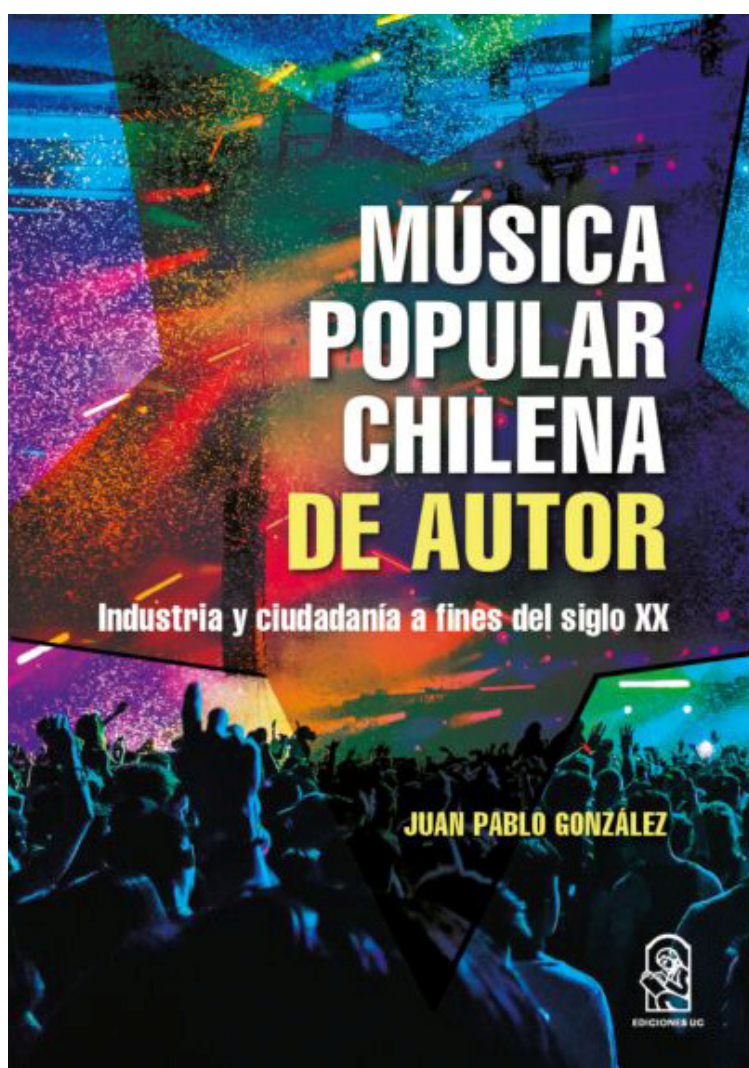
² Ver GOMES, Caio de Souza. “Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970). Tese (Doutorado (História Social) – USP, São Paulo, 2018.

³ WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. *Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Franca, 2016.

Escutando Victor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Silvio Rodríguez, Tarancón e Abílio Manoel podemos nos aproximar de um momento em que a união latino-americana foi cantada, exaltada inclusive como uma forma de expressar solidariedade com os vizinhos que viviam tempos sombrios. Portanto, a articulação entre o folclore e a música popular, nas tentativas de formulação de uma identidade nacional “autêntica”, mobilizou temporalidades diferentes e ganhou usos políticos diversificados. E dessas tensões nasceram canções que ecoaram fundo em muitos corações e mentes.

Resenha recebida em 2 de junho de 2023. Aprovada em 25 de junho de 2023.

Sonidos del fin del siglo XX chileno



César Albornoz

Doutor em História pela Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC-Chile). Professor do Instituto de História da PUC-Chile. Autor de *El origen del rock chileno: entrevistas a fundadores de la Nueva Ola*. Santiago: Cinco Ases, 2019. cealborn@uc.cl

Sonidos del fin del siglo XX chileno

Sounds of the late 20th century in Chile

César Alborno

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2022, 556 p.



Daniel Party, doctor en Historia de la Música de la Universidad de Pensilvania y académico de la Pontificia Universidad Católica, no se contuvo en elogios en el momento de presentar *Música popular chilena de autor*, un día jueves 29 de septiembre de 2022 en el bohemio barrio Lastarria, de Santiago de Chile. “Lectura imprescindible” fue un adjetivo que se pudo escuchar en su alocución. Su acompañante en la tarea de presentador, Julio Osses, periodista, investigador y reportero de rock, no le fue en ristre, exaltando un libro que parecía instalarse con distinción en la historia de la literatura sobre música popular chilena. Efectivamente, no exageraban. El libro de Juan Pablo González es robusto, sólido, consistente, sugerente y con un profundo espíritu crítico, que da cuenta de un análisis musicológico con notorios ribetes historiográficos de la música popular de la última década del siglo XX.

En él González responde a cerca de 20 años de perseverancia en el estudio de la música popular chilena y su historia. Con antecedentes en los títulos *Clásicos de la música popular chilena*, editados junto a Luis Advis (v. I – 1900-1960 y v. II – 1960-1973. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994), la labor investigativa del autor se consolidó con su trabajo en la Universidad Católica desde fines del siglo XX, mismo tiempo del cual versa este libro en cuestión. Efectivamente, hacia la década de 1990 González se incorporaba a la universidad referida e iniciaba un trabajo en conjunto con historiadores y músicos, que permitió la publicación de *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005), en coautoría con Claudio Rolle, y su natural proyección en un segundo volumen, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009), sumándose para éste como tercer coautor el músico, académico e investigador Oscar Ohlsen. González fue autor en solitario de un libro que puede considerarse una tercera parte de este proceso, un tercer volumen quizá: *Des/Encuentro de la música popular chilena, 1970-1990* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017).

Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía a fines del siglo XX termina el ciclo, pero no sólo eso; concluye el siglo al elegir como objeto de estudio la música de la década de 1990. El análisis musicológico de la historia de esta música popular chilena se define en este texto a la luz de una experiencia sonora que agresivamente es sugerida como “música popular chilena de autor”,

o sea, como “una música fundante, aquella que manifiesta grados apreciables de originalidad y autonomía respecto a los géneros en las cuales se basa y que expresa conciencia y control del artista sobre el material con el que trabaja. Todo esto, en diálogo con los requerimientos de la industria y su cadena productiva, es decir, sin abandonar su articulación con la cultura de masas” (p. 24).

La estructura del libro se sostiene sobre una base académica convencional; a un consistente marco teórico le prosigue un desarrollo estructurado como antología de temas musicales, ordenados según ocho géneros y considerando “sus modelos o marcos de referencia, su posicionamiento en el país, sus bandas, discos y sencillos y los problemas históricos, sociales y culturales que los envuelven” (p. 196). Finalmente, a modo de conclusión, el autor identifica en “la desacralización del acto mismo de hacer música” (p. 507) el elemento recurrente para los sonidos de la década estudiada. Mas, sobre todo, aprovecha el epílogo para desarrollar, como un apéndice, dos prácticas que, por la formulación del problema y ordenamiento del desarrollo, no cabían dentro de las páginas centrales: el *cover* y el *sampling*.

Los dos primeros capítulos, “Musicología popular” e “Industria musical”, merecen particular atención. Constituyéndose en un marco teórico imprescindible para la comprensión de los capítulos tres y en adelante – médula del texto –, en estos primeros episodios se explicita la mayoría de las definiciones a considerar. En el primero se explica y justifica la selección de música y artistas antologados, se da cuenta del “estado de la cuestión” del estudio de la música popular para el período de fines del siglo XX, precisando fuentes y bibliografía destacada, y se realiza un sugerente análisis de la pertinencia del análisis de la música popular bajo el concepto de “intermedia”, “introducido por el artista múltiple Dick Higgins para referirse a expresiones artísticas que son producto de cruces entre prácticas y medios distintos” (p. 64). Sobre esta base, interna o externa, se afirma la pertinencia, si no la necesidad, de abordar la música no sólo en su aspecto sonoro, sino también técnica – a través del estudio de grabación –, visual-videoclip/arte de carátula –, o social – recepción del público –, que permite acercarnos a una de las grandes fortalezas de este trabajo: su interdisciplinariedad, particularmente entre la musicología y la historia. La alusión al giro lingüístico y la misma preocupación por las dimensiones de soporte y recepción, parte constituyente de la música en su expresión temporal de la sociedad, son alusiones directas a una cercanía que tiene el autor y el texto con la Historia, vínculo que se puede evidenciar sobre todo en el trabajo de los dos primeros volúmenes de la obra de González, ambos llamados “Historia Social”. Sobre esto, y sin necesariamente que el autor lo haga evidente a través de sus palabras, el contenido antologado presente entre los capítulos III y VIII bien puede atenderse no sólo como una antología representativa de la “música popular chilena de autor” de la década de 1990, sino como una muestra de vestigios culturales que, a través de lo que representan simbólicamente, dan buena cuenta de la sociedad chilena de fines del siglo XX.

El segundo capítulo fortalece este marco teórico a la luz de la variable “Industria de la música”. Insistiendo en que el significado de la música puede también ser buscado en “sus formas de producción, circulación y consumo”, González se hace cargo de dos industrias: las de la música grabada y la música en vivo. Luego de una aproximación comprensiva a la coyuntura histórica de los años 1990, se ofrece un contundente diagnóstico de la música en vivo sobre

la base de los lugares de interpretación y escucha (atención con el concepto de *venue*), y su forma de operar; los conciertos más llamativos del período (que en cuanto experiencia musical de un frenético público es tan valioso si es música nacional o extranjera); y una revisión igualmente robusta de la música grabada por la industria discográfica en sus dimensiones de modalidades, soportes y tecnologías de grabación, y de los propios sellos discográficos, que tanto en la labor de los cinco grandes (EMI, Warner, Sony, BMG y PolyGram) como en la de los independientes y autoproducciones, “fueron los que sustentaron el desarrollo de los ocho géneros autorales de la música popular chilena de fines de siglo: nueva-canción, fusión, contracorrientes, pop-rock, punk y grunge, y funk y hip-hop” (p. 181).

Lo punto central del texto, que a priori se comprende entre los capítulos III y VIII, no puede desligarse de sus dos primeros ítems. Es más, son estos dos los que posiblemente sean más fructíferos para los estudios de música popular chilena en sus distintas disciplinas, por su agresividad en las proposiciones, sugerencias metodológicas y conceptualizaciones. Es en aquel constructo desde donde se debe posicionar la problematización generada para cada género o conjunto de ellos – trabajo hecho, según confesión del propio autor, “con la [¿pequeña?] ayuda de mis amigos” (p. 196): “la irrupción de la memoria para la nueva-canción; la dicotomía entre raíces y modernidad para la fusión latinoamericana; la tensión entre industria y vanguardia para las contracorrientes; el cosmopolitismo tardío en el pop-rock; la articulación entre diseño y contingencia para el punk y el grunge; y la construcción de nuevas identidades para el funk y el hip-hop” (p. 196 y 197).

Cada género se sostiene en el análisis de una selección de temas musicales, y sabemos: las selecciones y antologías son controvertidas, discutibles, a veces incluso odiosas. Como investigadores y fanáticos nunca estamos satisfechos con ellas y siempre pensaremos que nuestros preferidos deberían estar... lo que sucede pocas veces, casi nunca. Mas, cuando los argumentos de selección son consistentes, las aprehensiones se moderan, como es el caso. La fortaleza de la base teórica del libro logra considerar atendibles todos los artistas y temas seleccionados, derivándose el diálogo no con el listado, sino con los argumentos que lo definen. Esto hace muy bien a los estudios sobre música popular chilena; el plantearse preguntas respecto a los conceptos, géneros y perspectivas que definen la muestra constituye [- , constituyen] un efectivo pensamiento crítico, una manera real de generar nuevo pensamiento producto de la síntesis de aquella dialéctica. Ciertamente, y afortunadamente, el texto plantea preguntas, provoca contradicciones. Para muestra, dos botones.

Primero, la transformación de un movimiento en género; el texto deriva una experiencia histórica de la música popular chilena de raíz folclórica manifestada como movimiento, la Nueva Canción Chilena, en un género para denominarse “nueva-canción”, ya que “involucra una cantidad apreciable de bandas, orientaciones y mezclas, mientras mantienen un *sonido* común, directa consecuencia de un modo de arreglo y de grabación” (p. 199). ¿La Nueva Canción Chilena, con mayúscula, es historia?

Segundo, el deshecho en general del concepto “Rock”, para hacer referencia *per se* a alguno de géneros tratados en el volumen. Características hasta hace poco propias del susodicho, como desencanto marginal, espíritu bohemio, experimentación y liberación sonora a altos volúmenes escénicos, estéticas

vanguardistas o que sus agrupaciones encarnan simbólicamente “la visión de una vida creativa libre y autónoma” (p. 324), se disgrega en “contracorrientes”, “el archipiélago del pop-rock” y “punk/grunge”. ¿El rock ha muerto?

Música popular chilena de autor tiene numerosas virtudes: está escrito en un lenguaje accesible, cercano, lo que hace que contenidos a veces áridos o complejos se constituyan en verdaderas lecciones, ya sea de musicología, apreciación musical o historia de la música. Es una investigación que instala al público en un lugar importante del análisis, develando su presencia no sólo en cuanto parte de la experiencia social de la música, sino también como relevante desde sus perspectivas opinantes, como “voz de fanáticos”. En este mismo sentido, la valoración de la *web* como espacio de contenido relevante para la comprensión de la historia reciente es otra virtud digna de destacar. Desde mi perspectiva como historiador, es también una fortaleza la consideración de la música desde sus formas sonoras, visuales, audiovisuales, tecnológicas, industriales, sociales al fin. Todos estos contenidos nos permiten hacer el ejercicio de no sólo comprender la música popular del siglo XX desde su dimensión autoral y a través de los ocho géneros antes especificados, sino que el libro bien puede valorarse como una guía para leer una década a través de sus indicios sonoros con una compilación de fuentes musicales sistematizadas desde una propuesta académica histórico-musicológica.

Este libro de González consagra una obra construida desde “una musicología concebida en las humanidades” (p. 14), para la comprensión de la música popular chilena del siglo XX. La interdisciplinariedad académica investigativa, principalmente en relación a la musicología y la historia, la dignificación y excelencia de la cultura popular contemporánea en su dimensión musical como objeto de estudio, la creatividad en la propuesta y solidez de los análisis, la agresividad del marco teórico y, por qué no decirlo, el ameno y agradable estilo de escritura, la posicionan como fundamental en los estudios de música chilena y en las historias de cultura musical de la historia de Chile.

Resenha recebida em 3 de abril de 2023. Aprovada em 2 de maio de 2023.

Antelo: modos de ler



Jefferson Agostini Mello

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) e dos Programas de Pós-graduação em Estudos Culturais da EACH e de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). Autor, entre outros livros, de *Literatura e crítica no Brasil hoje*. Brasília: Edições Carolina, 2017. jefferson@usp.br

Antelo: modos de ler

Antelo: ways of reading

Jefferson Agostini Mello

KLINGER, Diana e CÁMARA, Mario (orgs.). *Un guión de extimidad: ensayos en torno a la obra de Raúl Antelo*. Buenos Aires: Grumo, 2022, 312 p.



Un guión de extimidade: ensayos sobre la obra de Raúl Antelo, apesar do título em espanhol, é uma coletânea com 12 ensaios, em espanhol e português, seguidos de uma entrevista com o homenageado, um dos mais importantes críticos latino-americanos da atualidade. Os organizadores do livro, Diana Klinger e Mario Cámara, reuniram um time seleto de professores e pesquisadores, na sua maioria vinculados a centros de pesquisa e universidades do Brasil e da Argentina (com exceção de dois, ligados a instituições europeias), para discutir em profundidade uma obra complexa, erudita e inovadora para o campo dos estudos literários – a partir dessa obra e da atuação de Raúl Antelo como professor e orientador de mestrado e doutorado, vem-se firmando, no campo cultural latino-americano, uma corrente crítica importante nos dias de hoje, que conta com pares e discípulos no Brasil e na Argentina, um repertório amplo de conceitos e, mais do que isso, um modo muito particular de interpretar, e escrever sobre, a literatura e a cultura.

Para o leitor não iniciado na crítica literária e cultural de Raúl Antelo, os textos da coletânea podem se apresentar por vezes herméticos, talvez porque escritos em torno de uma obra densa, de estilo vertiginoso, na qual os autores se inspiram. Nesse caso, aconselho que se entre pela porta dos fundos, ou seja, que se inicie a leitura pela entrevista com Antelo – uma espécie de autoanálise, em que o seu olhar sobre a própria trajetória ilumina as principais escolhas teóricas –, e que se leia em seguida o último texto, de Adriana Pérsico, pelo modo como, didaticamente, explana os principais conceitos do crítico, as suas obsessões. Para os iniciados, que admiram a – e estão à vontade com – a sua escrita sem conceções, a coletânea pode inspirar outros trabalhos na mesma linha, além de contribuir para a atualização, já que a maioria dos ensaios abordam a fase mais atual da produção anteliana, com ênfase nas *Archifilologías latinoamericanas*¹, de 2015.

Nos ensaios, os conceitos se sobressaem aos temas ou às obras literárias e autores trabalhados pelo crítico; entre eles, ganham relevo o de extimidade, na sua conexão com o de entre-lugar (Silviano Santiago), anacronismo e infra-leve – que juntos implicam um modo de ler originalíssimo – e glocal, que extrapola a ideia de desterritorialização. Eles aparecem em mais de um ensaio e são

¹ ANTELO, Raúl. *Archifilologías latino-americanas: lecturas tras al agotamiento*. Villa María: Edwin, 2015.

destrinchados e articulados com outros, ou servem de inspiração para os autores procederem às suas próprias análises a partir deles, como Nora Domínguez, em texto que liga o poema longo de Sergio Bizzo ao momento político atual. Além disso, pelo que se detecta nos ensaios, eles derivam, como sugere Davi Pessoa, de uma leitura atenta e interessada de dois autores fundamentais, como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman; mas, também, diríamos, de Foucault, Lacan, Derrida e, sobretudo, Walter Benjamin, lido por Antelo à revelia das reivindicações da tradição marxista, de onde o crítico retira, em diálogo com Didi-Huberman, os conceitos de montagem e anacronismo.

Com efeito, essa política do tempo e da imagem na obra de Antelo, como a chamam Klinger e Cámara na apresentação do livro, ataca o historicismo, permitindo outras articulações. Livre das amarras espaço-temporais, é possível a elaboração de uma crítica infraleve, que justapõe material heteróclito: textos, autores, ideias para além dos limites disciplinares e em campo expandido (R. Krauss). O conceito de glocal, lembrado por Rita Lenira Bittencourt, permite, ainda, a ruptura com as ideias de influência e de dependência cultural. A partir dele, isto é, do pressuposto de que toda localidade é global e de que toda a globalidade é local, apreende-se que objetos e sujeitos são atravessados desde sempre pelo outro. De modo que os conceitos trabalhados pelo crítico podem derivar de Benjamin, mas também de Mário de Andrade, lido por Antelo lendo Lacan, na sua pesquisa de doutorado, nos anos 1970, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, como ele mesmo afirma na entrevista ao final da coletânea:

si hay algo que forma mi interés por Mário, no es tanto lo que él escribe, sino lo que dice. Cuando digo “lo que dice” me refiero a una noción que estaba siendo introducida justamente en ese momento, al otro lado del globo, por alguien a quien yo estaba empezando a leer, era Jacques Lacan. En ese mismo año, en 73, Lacan desarrolla el concepto de étourdit, o sea, “los efectos erróneos” de contagio o de contaminación de la lengua, que es equívoca y que se anuncia a partir de tour, porque étourdit es lo que se dice a partir de tour, de la Torre de Babel, de la confusión de las lenguas. El anacronismo deliberado te lleva a mezclar todas las lenguas, todos los tiempos, todas las culturas. Creo que esa dimensión “atolondradicha” es lo que me atrae en Mário. Mário es una persona que intenta conciliar épocas absolutamente extremas, culturas absolutamente distantes, misiones heterogéneas, objetivos contradictorios, y creo que esto lo condena al sentido, al sentido común, al fracaso (p. 301 e 302).

Como podemos notar, há aqui uma justaposição de tempos e espaços. No caso, o local se expande e o global se torna localizável, específico então de uma comunidade dos sem comunidade (outra categoria utilizada por Antelo, que lhe chega via Georges Bataille): a essa altura da vida, segundo o crítico, Mário capitula, e a imagem do intelectual que quer compreender o seu país desaparece.

Mas o que torna possível tal associação e tal proliferação de conceitos, próprios e de outros, detectadas pelos ensaístas da coletânea? Ora, a espantosa erudição não é outra coisa que o amor à língua, pensado no texto de Daniel Link enquanto arquivologia:

Al proponer un nombre para su propio afectación filológica como “Archifilologías latinoamericanas”, Antelo pasa de lo universal a lo mundano, un lugar con nombre pero sin origen (disparado en dirección a una geopolítica an-arquica), sin perder por ello de

vista que el lugar es solamente el haber-tenido-lugar y nunca una determinación de lectura o una distancia calculable respecto del sentido. El “mundillo” latinoamericano (multinacional, translingüístico, multinatural): una terra aliena, virgen, adecuada a perspectivas irreductibles (p. 198 e 199).

“Mundinho” é outro nome para a estratégia glocal de Antelo: Santa Catarina e não São Paulo, América Latina e não Europa, espaços que são, na verdade, bases de operação para preparar o salto. É o que ele enfatiza na sua auto-análise:

Me fui a São Paulo, pero no me quedé allí tampoco. Me negué a permanecer en la cola de herederos del puesto de Antonio Candido, y a esperar que fuera tercero, quincuagésimo... Es decir, que siempre esos pasos al margen moldearon mi trayectoria. A medida que me voy diseñando un lugar de no-heredero, me permito por otro lado heredar el conjunto de las herencias. En otras palabras, si no tengo una herencia propia, posibilito la emergencia de otras tramas. Entonces, a partir del momento que voy a trabajar a Florianópolis, como ya no soy detentor de una determinada franquía discursiva, y no seré identificado como “discípulo de fulano” o cosa similar, me permito introducir en mi panorama de preocupaciones, autores de los que no me había ocupado hasta el momento (p. 294).

De fato, se há uma sintonia fina entre os ensaios da coletânea, em direção ao “Antelo, objeto total” (título do concatenado ensaio de Maximiliano Crespi), há também momentos em que o homenageado e sua obra são vistos por ângulo e tom diverso, fora dos altos voos teóricos e associativos. Assim, após a apresentação e três ensaios que seguem de perto as pesquisas mais recentes de Antelo, lemos “Anos 70 na Pauliceia (o crítico e o poeta modernista)”, em que Maria Augusta Fonseca não apenas assume um tom biográfico/autobiográfico e afetivo sobre a vinda de Antelo ao Brasil, como também faz um excursão em torno dos trabalhos do crítico junto aos arquivos do IEB-USP e da sua pesquisa sobre a obra de Mário de Andrade, em sua interlocução com autores latino-americanos. Ao mesmo tempo, nas páginas centrais do texto, Fonseca elabora a sua leitura de *Macunaíma*, recuperando aspectos do modernismo brasileiro, com ênfase na perspectiva negativa de Mário de Andrade intérprete do país, e finaliza o ensaio comentando outros trabalhos de Raúl acerca da literatura brasileira. Logo na sequência, lemos o ensaio “Raúl Antelo, la teoría y la periferia”, de Analía Gerbaudo, em que a autora analisa a posição de Antelo no campo (Pierre Bourdieu) da crítica latino-americana, mais especificamente argentina, e a sua circulação internacional, ou, melhor ainda, os entraves para a sua circulação internacional. Não obstante, apesar da negatividade do ensaio, da sua mostra das barreiras para a circulação do crítico latino-americano, há não só a surpresa, para o leitor brasileiro, da forte presença de Antelo no campo argentino, como, também, ao final, uma possível reviravolta nas hierarquias da república mundial das letras (Casanova). Essa reviravolta teria a ver com o fato de Antelo poder ter interferido nos rumos da famosa exposição *Soulèvements*, de Didi-Huberman, por conta de uma troca de mensagens em que Antelo chama a atenção para a ausência da América Latina na exposição anterior do francês, *Atlas*. Tal achado – qualitativo e não quantitativo, isto é, para além dos gráficos trazidos no ensaio – merece sem dúvida investigação maior, até porque

contradiz em boa medida o método bourdieusiano de análise do campo de que a autora se vale.

Esses dois ensaios dialogam, pelo tom, com a entrevista elucidativa e com apresentação didática de Pérsico, já mencionada. Trata-se, nesse caso, de uma exposição passo a passo da “máquina antelo”, que faz o complexo ficar evidente para o leitor não iniciado, como na seguinte passagem:

Antelo da una vuelta de tuerca a la tradición crítica del dialogismo. Si en un texto co-existe una multiplicidad de voces, el ensayista es capaz de escuchar aquellas voces que no existían en el momento de la escritura. El acto de descubrimiento llena de gozo. Hay un regodeo potente en esa deriva, en las asociaciones infinitas, en las constelaciones inesperadas, sorprendentes. Otra operación reiterada es ejercer la lectura a contrapelo, contrariando la doxa respecto de ciertos clásicos o emplazar un olvidado en el sitio de alguien consagrado. La otra estrategia consiste en inventar genealogías y hasta parentescos para configurar contextos que fundamenten hipótesis arriesgadas (p. 276).

É outra maneira de dizer o que Daniel Link chama de uma “filologia violenta”, donde deriva também uma política e uma poética inquietas. Em síntese, na passagem, está todo um modo de olhar para a literatura e a cultura, de matriz benjaminiana, e os efeitos de estranhamento que gera no leitor incauto: “Lo homogéneo frente a lo heterogéneo, lo inmóvil frente a lo cambiante, lo cerrado frente a lo abierto. Antelo prefiere los segundos términos (p. 281 e 282).

Em boa medida, vista no conjunto, a organização da coletânea busca fazer justiça a essa perspectiva contraditória, aberta e mutante do pensamento de Raúl Antelo, ao observar seu trabalho de vários ângulos e a partir de vários matizes de estilo. Perspectiva essa que me leva a um último apontamento, sugerido pela leitura dos ensaios, sobre o modo como o trabalho do crítico se posiciona nas disputas críticas e teóricas contemporâneas.

Diria que em tempos neo-essencialistas e moralizantes como o nosso, a crítica de Antelo desmonta tanto as políticas de identidade quanto as defesas das altas literaturas. De um lado, porque ataca o que Fabián Ludueña investiga em seu ensaio como a transparência do signo, cuja origem estaria em uma concepção jurídico-religiosa do sagrado; de outro, porque não pensa nos termos da oposição centro/periferia, cânon e contracânon, mas, pelo contrário, dessacraliza o cânon, ao evidenciar seus parentescos com a prosa do mundo e vice-versa. As queixas subalternistas e os protecionismos beletristas são postos em xeque, revirados do avesso, e dão lugar à mesa de montagem que chamou tanto a atenção dos ensaístas, pela sua capacidade inventiva. Esse modo de olhar se articula, ainda, ao infraleve, segundo Crespi, “posibilidad de vida alternativa al grillado previsible de las identidades y las determinaciones” (p. 47).

O curioso, porém, é que essa posição digamos extímia de Antelo não é recente. Mesmo que o momento fosse mais promissor que hoje, quando organizou o Congresso Internacional da Abralic, no final dos anos 90, com o polêmico título “Literatura Compara = Estudos Culturais?”, o crítico, que dedicou a principal publicação do evento aos 80 anos de Antonio Candido, escreveu, no texto de abertura: “A literatura não é, não pode ser, um rele canto da burguesia ou distinção. A literatura situa-se, portanto, para além de uma simples recondução, populista e redistributiva, dos bens simbólicos mas, ao mesmo tempo, posta-se, ainda, para além do refúgio onde se acoberta e monopoliza toda distinção

social” (p. 8). Ou seja, não se trata nem das altas literaturas, que implicam colonialismo, nem, por outro lado, dos estudos culturais, “comprometidos com os investimentos a curto prazo”, coincidente com a lógica das megafusões, mas de “repensar questões sob uma particular visão latino-americana”, região, segundo Antelo, “supranacional”, “maneira de ultrapassar o estatuto colonial e de, ao mesmo tempo, construir um multiculturalismo específico” (p. 8). É possível dizer que esse compromisso foi ampliado e que resultou em uma das obras mais ambiciosas da crítica latino-americana, que os companheiros de viagem homenageiam com esse conjunto de ensaios que faz totalmente jus a ela.

Resenha recebida em 15 de abril de 2023. Aprovada em 13 de maio de 2023.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre fotografia da Livraria Ler Devagar (Lisboa/Portugal), 2023, montagem (detalhe). Disponível em <<https://lxfactory.com/ler-devagar/>>. Acesso em 18 abr. 2023.
- p. 9 ST. JOHN, Spenser. *Hayti; or, The black republic* (1884). Internet Archive: Filiquarian Legacy Publishing, 2012, capa do *e-book*, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.amazon.com/Hayti-Black-Republic-John-Spencer/dp/B009LB6GDY>>. Acesso em 2 jun. 2023.
- p. 26 MELO, Daniel. *História e patrimônio da edição: a Romano Torres*. Famalicão: Humus, 2016, capa do livro, fotografia da editoria (detalhe).
- p. 41 DIAS, Cícero. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil* – 1. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, gravura (1933), s./p., fotografia da editoria (detalhe).
- p. 62 Montagem a partir da capa do livro RAMACHARAKA, Yogi. *Quatorze lições sobre filosofia yogi e ocultismo oriental*. São Paulo: Brasil-Psychico-Astrologico, 1910, capa do livro, fotografia do autor.
- p. 78 VAN GOGH, Vincent. *Os livros amarelos*, 1887, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Vincent-van-Gogh/83632/Os-livros-amarelos,-1887.html>>. Acesso em 12 maio 2023.
- p. 100 CHIODETTO, Eder. Campos de Carvalho. In: *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify 2002, p. 87, fotografia de Eder Chiodetto (detalhe).
- p. 130 *Lampião da Esquina*, n. 31, 1980, p. 10, fotografia do autor (detalhe).
- p. 131 MARQUÊS DE SADE. *Escola de libertinagem*. Rio de Janeiro: Esquina Editora, 1980, capa e quarta capa do livro, fotografias do autor (detalhe).
- p. 133 SALES, Nívio Ramos. *Prova de fogo*. Rio de Janeiro: Esquina Editora, 1981, capa e quarta capa do livro, fotografias do autor (detalhe).
- p. 134 Convite de lançamento de *Prova de fogo*. Acervo de Nívio Ramos Sales, fotografia do autor (detalhe).

- p. 135 BITTENCOURT, Francisco (org.). *A bicha que ri*. Rio de Janeiro: Esquina Editora, 1981, capa e quarta capa do livro, fotografias do autor (detalhe).
- p. 138 MENDEZ, Mário. Villa-Lobos. *Caricatura*, 1974, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://lulacerda.ig.com.br/heitor-villa-lobos-compositor-ganha-mostra-no-mnba/>>. Acesso em 2 jun. 2023.
- p. 157 NOVAES. *Villa-Lobos, o maquinista do trenzinho caipira*. Caricatura, 2012, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://agenciajovem.org/villa-lobos-o-maquinista-do-trenzinho-caipira/>>. Acesso em 2 jun. 2023.
- p. 180 KLEE, Paul. *Força tempo* (Kraftwetter), 1933, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Paul-Klee/686104/for%C3%A7a-Tempo.html>>. Acesso em 10 abr. 2023.
- p. 196 MUSILLI, Celia. Rita Lee: uma trajetória de força e irreverência a toda prova. *Folha de Londrina*, 11 mar. 2023, fotografia de Marco Jacobsen (detalhe). Disponível em <<https://www.folhadelondrina.com.br/colunistas/celia-musilli/rita-lee-uma-trajetoria-de-forca-e-irreverencia-a-toda-prova-3229425e.html?d=1>>. Acesso em 26 jun. 2023.
- p. 204 CASTELLANOS, Ernesto Juan (org.). *Los Beatles en Cuba: un viaje mágico y misterioso*. La Habana: Ediciones Unión, 1997, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://pt.todocoleccion.net/livros-antigos-musica/los-beatles-cuba-un-viaje-magico-misterioso-1998~x376966024>>. Acesso em 15 abr. 2023.
- p. 225 STOKER, Bram. *Drácula*: edição comentada. Rio de Janeiro: Zahar, 2017, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788537816196/dracula-edicao-bolso-de-luxo>>. Acesso em 10 jan. 2023.
- p. 241 MARENCO, Daniel. Cartazes dos protestos. *Folha de S. Paulo*, 17 jun. 2013, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/17053-cartazes-dos-protestos>>. Acesso em 15 abr. 2023.
- p. 260 Sequências de *Grand Theft Auto V* e *Red Dead Redemption 2*. New York, Rockstar Games, 2013 e 2018.
- p. 278 EURIDYCE. In: ANJOS, Cyro dos. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, ilustração da capa do livro (1960), fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=14400988>>. Acesso em 24 mar. 2023.

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