

elementos em
instância mais
seis das conf
mesmo, um
dozari, que
critura em
pivari, Pivac

procurar, que levou a pro
a zona da Curura - atuais municípios de Tiet
Piraicaba, Santa Bárbara, Rio das Pedras, Taboão
pequenas comunidades isoladas, como o Arca
Mon. de Sto. Bárbara.

ritualizado, ou litúrgico, que leva à
núcleo urbano, e daí conquistado o resto, mesmo
ainda existe no arruário ou nas pequenas cidades
e São Bento

secularizado, que vem se form
desenvolvendo, principalmente P
também a épica e religiosa tradição

1. O can
orden
do Evangelho
de Cristo
2. O can
com
3. O can
o
Para
Jornal
Luz
me
gen
rel

1. A Escritura leva como nítida, fixando
na narrativa: que precede o assunto, ou
caract. optativa.
2. Aparecem o temas fixados à história
vida cotidiana, lendas, etc.
3. Aparecimentos de versos, encontra
tema obrigatório para discussões que
plano.
4. Aparecimentos de trova dobrada
paralela do verso que nos nos se
5. Finalmente, no novo cantado,
6. Supressão de rima, de parâmetros,
atual apresenta gradacao de



CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

Revista USP / Superintendência de Comunicação Social
da Universidade de São Paulo. – N. 1 (mar./maio 1989) -
- São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Superintendência
de Comunicação Social, 1989-

Trimestral.

Continuação de: Revista da Universidade de São Paulo

Descrição baseada em: N. 93 (2012)

ISSN 0103-9989

1. Ensaio acadêmico. I. Universidade de São Paulo.
Superintendência de Comunicação Social

CDD-080

dossiê 100 anos de antonio candido

- 5 Editorial**
- 9 Apresentação** *Antonio Dimas*
- 13 Antonio Candido e a interiorização do ensino superior** *Alvaro Santos Simões Junior*
- 29 Antonio Candido e as letras, na Fapesp** *Antonio Dimas*
- 49 Novas considerações sobre *O albatroz e o chinês*** *Celso Lafer*
- 63 Convívio com Antonio Candido – Momentos** *João Baptista Borges Pereira*
- 69 Antonio Candido e seus escritos sobre teatro brasileiro** *João Roberto Faria*
- 89 Movimentos de um crítico: Antonio Candido e a tradição anglo-americana**
Sandra Guardini Vasconcelos
- 105 Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda: esboço de uma biografia cruzada**
Thiago Lima Nicodemo

arte

- 118 Sobre o acervo Antonio Candido e Gilda no IEB** *Laura Escorel*

antonio candido e o mundo caipira

- 138 Apresentação** *Walnice Nogueira Galvão*
- 139 Opinião e classes sociais em Tietê** *Antonio Candido*
- 150 Possíveis raízes indígenas de uma dança popular** *Antonio Candido*
- 169 Caipiradas** *Antonio Candido*
- 173 Na carreira do Divino** *Walnice Nogueira Galvão*
- 177 A cultura caipira** *Walnice Nogueira Galvão*
- 180 Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito** *Walnice Nogueira Galvão*

A **revistausp** é uma publicação trimestral da Superintendência de Comunicação Social (SCS) da USP. Os artigos encomendados pela revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente poderão ser publicados caso sejam aprovados pelo Conselho Editorial. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor VAHAN AGOPYAN

Vice-reitor ANTONIO CARLOS HERNANDES

SUPERINTENDÊNCIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Superintendente LUIZ ROBERTO SERRANO

revistausp

Editor chefe FRANCISCO COSTA

Editor executivo JURANDIR RENOVARO

Editora de arte LEONOR TESHIMA SHIROMA

Revisão MARIA ANGELA DE CONTI ORTEGA

SILVIA SANTOS VIEIRA

Secretária MARIA CATARINA LIMA DUARTE

Colaboradores MARCOS SANTOS (fotografia)

SAULO ADRIANO (tradução)

Conselho Editorial

ALBÉRICO BORGES FERREIRA DA SILVA

ANA LUCIA DUARTE LANNA

BELMIRO MENDES DE CASTRO FILHO

CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO

EDUARDO VICTORIO MORETTIN

LUIZ ROBERTO SERRANO (membro nato)

FERNANDO LUIS MEDINA MANTELATTO

FLÁVIA CAMARGO TONI

FRANCO MARIA LAJOLO

JOSÉ ANTONIO MARIN-NETO

OSCAR JOSÉ PINTO ÉBOLI

Ctp, impressão e acabamento

Globalprint Editora Gráfica

USP

Rua da Praça do Relógio, 109 – Bloco L – 4º andar

CEP 05508-050 – Cidade Universitária – Butantã – São Paulo/SP

Telefax: (11) 3091-4403

www.revistas.usp.br/revusp

e-mail: revisusp@edu.usp.br

Revista USP deste número é substancialmente de uma natureza ímpar. Em 29 anos de existência a revista teve seu projeto editorial e iconográfico momentaneamente mudado apenas na grande efeméride que foi alcançarmos o número 50 de nossa publicação. Passada a festa, ela retomou seu curso natural. É que naquela ocasião trabalhamos sem um tema específico, sem dossiê – que sempre foi seu carro-chefe desde o início. Daquela vez, ela foi tratada como uma extensa seção Textos, miscelânea universitária por excelência, um exemplar especial ostentando um algarismo “redondo”. Convidamos para dela participar os expoentes que já tendo nela publicado uma ou mais vezes, colaboraram para erguê-la como publicação acadêmica e cultural, e principalmente por nela acreditarem. Com suas colaborações ela se consolidou, atingindo um público não especializado como sempre foi seu intento, voltada para a sociedade que, nunca é demais repetir, a mantém.

Neste número também mudamos a revista, por uma especialíssima razão, que muito tem a ver com toda a vida da Universidade de São Paulo, desde que foi criada, em 1934, até este momento. É que dentro da trimestralidade deste volume, mais precisamente em 24 de julho, comemora-se o centenário de nascimento de um verdadeiro benfeitor intelectual deste país, que durante toda sua vida sempre esteve a ela relacionado. O nome que motivou a mudança nesta nossa edição e aqui gerou um volume só dossiê, da primeira à sua última página, é Antonio Candido de Mello e Souza, cuja trajetória – primeiro na sociologia e depois nas letras – gerou, pelo menos, um clássico em ambas as áreas em que atuou: *Os parceiros do Rio Bonito*, obra seminal para os estudos sociológicos brasileiros, e *Formação da literatura brasileira*, ídem para os estudos literários do nosso país.

Assim, nossos efusivos agradecimentos ao professor e pesquisador de literatura brasileira Antonio Dimas, que coordenou com brilho e tenacidade todo o trabalho dos ótimos autores aqui chamados a colaborar. E nossa sincera gratidão a Laura Escorel, neta de Candido, que, através do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), pesquisou e nos pôs à disposição excelentes fotos do avô, que ilustram esta mais que merecida homenagem, desde já um marco na *Revista USP*.

Francisco Costa

100 anos de antonio candidato



Apresentação

Mal recebido o convite honroso para montar este dossiê, a vontade desabusada era a de cobrir todas as formas de inserção de Antonio Candido em nossa vida intelectual e acadêmica, sobretudo as menos visíveis. Com o tempo, a realidade se impôs e os limites, com ela. Ficou para outra ocasião sua convivência forte com a cultura alemã, com a italiana, com a francesa, com a espanhola, com a latino-americana, com a de língua inglesa. Passamos ao lado de seu convívio com alguns acadêmicos europeus, norte-americanos e brasileiros. Fizemos de conta que seu gosto por genealogia não era importante, nem sua adesão convicta à vivência caipira, tão bem contrabalançada por um cosmopolitismo invejável, trazido do berço. Às poucas, mas consistentes, escapadas para o exterior, fizemos vista grossa, por absoluta falta de tempo material. Às relações pessoais e acadêmicas cultivadas com tanto carinho e por tantos anos, demos atenção nenhuma visto que

se trata de tarefa para mais de um pesquisador. Da sua presença em conselhos editoriais pouco se fala; do tradutor episódico, menos ainda; e dos bastidores de articulações políticas de que participou, sobretudo em clima nublado, pouco se sabe.

Submetemo-nos, assim, aos prazos e aos limites. Mas nem por isso a colheita foi modesta, norteada sempre pela diversidade de atuação do nosso homenageado, cujo centenário de nascimento se comemora neste 2018. A extensão de seu pecúlio intelectual não é de pouca monta nem ficou restrita à sua geografia pessoal. Prova disso é a bibliografia que lhe dedicou Vinicius Dantas, anos atrás. Nas mais de 250 páginas, a messe é enorme. Só de artigos na imprensa são cerca de 800 ao longo de quase 70 anos. À espera de algum editor audacioso que se dispusesse a organizar edição fac-similar, dado que alguns comentários autocríticos são preciosos. Sobre seus livros, então, depõe a crítica acadêmica contemporânea, habituada a frequentá-lo desde que lançou sua *Formação da literatura brasileira* (1959), seu passaporte definitivo e permanente para ingresso nessa área, que lhe fora vetada anos antes.

Uma vez processado seu acervo documental, hoje alojado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, novidades virão, isso é certo. Duas delas, sem

dúvida nenhuma, prontas para confirmar especulações rotineiras, que só não se firmaram por falta de prova material. Uma delas, a de que sua preparação para o ensino de literatura brasileira vinha de longa data, muito anterior à sua desistência da sociologia, em 1957. Vontade didática que não esmoreceu mesmo depois de um concurso, em julho de 1945, no qual prevaleceu o critério burocrático e não o intelectual. Uma outra: a de que seu repertório crítico não se fez de modo errático, se não lapidado até mesmo com grafismos, como apoio dos verbais.

Trilhas de pesquisa não faltam. Fôssemos mais aquinhoados com o zelo público, inúmeros outros intelectuais brasileiros de cepa, pretéritos ou contemporâneos, estariam fazendo companhia a Antonio Candido, em prol de uma configuração mais larga e mais funda de nosso campo intelectual, nem um pouco desprezível.

Para esta contribuição acanhada, não poupamos esforço, no entanto. Com colaboradores de quilate e assuntos de procedência variada, nossa pretensão é a de ampliar as referências em torno desse nome, que não hesitou em dilatar os limites de nossa metodologia de pesquisa, sem alarde, nem pompa, mas sempre cercado de colaboradores animados e de mangas arregaçadas, a despeito da descrença ou da hostilidade mal encoberta. Neste tópico, as duas ditaduras que viveu – 1937-1945 e 1964-1985 – foram-lhe pródigas. Principalmente, a segunda.

Fixada a pauta do dossiê, passamos aos conteúdos, aqui alinhados por ordem alfabética de seus autores.

Para Alvaro Santos Simões Junior (Unesp-Assis), pesquisador reputado em historiografia literária do fim do século XIX brasileiro, pedimos um artigo sobre a passagem de Antonio Candido pela Faculdade de Letras daquela cidade da Alta Sorocabana, onde se dá o ingresso definitivo do sociólogo na área de letras, a partir de 1957. Em seu relato, Alvaro Simões demonstra que Antonio Candido não via incompatibilidade entre interiorização do ensino superior e qualidade docente. *Interiorização sim, mas com ambições científicas.*

De Celso Lafer, Professor Emérito da Faculdade de Direito da USP, diplomata experiente e especialista em Hanna Arendt, Octavio Paz e Norberto

Bobbio, sobre os quais tem bibliografia própria, recebemos artigo que esclarece as ligações literárias e pessoais do nosso homenageado com obras e figuras ativas do cenário intelectual português. Detendo-se na edição definitiva de *O albatroz e o chinês* (2007), último livro de Candido, Celso Lafer chama nossa atenção para o papel da memória “afetiva e intelectual na fatura” desses ensaios, fortemente “dotados de afinidades temáticas, seja em seu conjunto, seja em suas partes”.

João Baptista Borges Pereira, Professor Emérito de Antropologia da FFLCH-USP, onde atuou por mais de 40 anos como docente, permitiu-se evocar seu convívio prolongado com Antonio Candido, marcado, já desde o início, pela capacidade de síntese e de simplicidade do colega mais velho. Ao recebê-lo como candidato a uma vaga de Ciências Sociais em 1955, Antonio Candido lhe propôs como redação um tema nada rebuscado: *O homem nasce, vive e morre nos braços da sociedade.*

Graças a João Roberto Faria, especialista em teatro brasileiro na FFLCH-USP, temos acesso a uma informação pouco conhecida e menos divulgada: a das vinculações de Antonio Candido com o teatro brasileiro, encenado ou não. De quebra, seu artigo recupera as ligações pessoais e intelectuais de Antonio Candido com Decio de Almeida Prado, ambos preocupados, na mocidade, com a “necessária modernização do teatro brasileiro”, além, é claro, de mostrar parte do funcionamento interno do grupo da revista *Clima* (1941-44).

Para não nos limitarmos ao âmbito brasileiro, pedimos à colega Sandra Guardini Vasconcelos (FFLCH-USP), estudiosa do romance inglês e curadora do Acervo Guimarães Rosa do IEB-USP, um texto que desse conta da inegável familiaridade de Antonio Candido com a crítica anglo-americana. Em sua colaboração, Sandra Vasconcelos garante-nos que “a descoberta dos críticos anglo-americanos na década de 1940 iria [...] abrir”, para Antonio Candido, “perspectivas novas para a abordagem do texto literário”, o que só reforça a preparação precoce para sua atuação em letras.

Quanto à força das parcerias intelectuais bem-sucedidas, temos a colaboração de Thiago Nicodemo (IFCH-Unicamp), que se empenhou em traçar pontos de contato entre o Antonio

Candido da *Formação da literatura brasileira* (1959) e o Sérgio Buarque de Holanda dos *Capítulos de história colonial*, livro organizado tardiamente, em 1991, por Candido. Preparando-se para escrever uma eventual biografia cruzada de ambos, Thiago Nicodemo adianta que a “intenção dos dois recortes” – o da *Formação* e o dos *Capítulos* – foi “a mesma: realizar uma história da literatura brasileira que negasse a projeção teleológica da nacionalidade e representasse uma inovação técnica de problemas e métodos, em compasso com a vanguarda da cultura acadêmica e universitária do seu momento”.

Walnice Nogueira Galvão, Professora Emérita do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, sempre esteve voltada de preferência para a cultura brasileira. Parte respeitável de sua bibliografia são seus estudos em torno de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Em oportuna sugestão, Walnice propôs-se a elaborar recuperação documental dos trabalhos iniciais de Antonio Candido, quando a sociologia se lhe oferecia como alternativa inicial. Acolhida com entusiasmo a proposta, Walnice montou um segundo dossiê para este número, trazendo-nos de volta artigos de difícil alcance e, como cereja do bolo, uma entrevista inédita de Antonio Candido, realizada com Paulo Betti em 2007, quando entrevistador e entrevistado retomaram o mote da cultura caipira como assunto de prosa solta, espichada e cantada.

De nossa parte, escolhemos a restauração histórica de memórias fragmentárias e pessoais, que nos vêm dos tempos de recém-formado, quando o

nome Fapesp soava de forma enigmática pelos corredores da Maria Antonia, onde tínhamos acabado de aportar, vindos do interior paulista.

Entre os alunos de Antonio Candido, que por ali circulavam de modo desencontrado e tenso, sabia-se que alguns deles tinham sido beneficiados com bolsas de estudo por essa sigla misteriosa. Mas quem, exatamente? Não demorou para que nomes como Pérola de Carvalho, Maria Helena Grembecki, Nites T. Feres e Therezinha Aparecida Jardim Porto fossem se tornando cada vez mais conhecidos. Além de conhecidos, admirados, porque de forma difusa sabia-se também que estavam encarregadas de uma função que nos soava interrogativa: estavam encarregadas de *pesquisa*.

Tantos anos depois, tentamos montar esse xadrez com base nos arquivos da própria Fapesp, órgão de fomento à pesquisa estadual, que abriu suas portas para as letras graças à autoconfiança e à persistência de Antonio Candido.

Finalmente, como imagens desse período decisivo da consolidação acadêmica de Antonio Candido, pudemos contar com o apoio generoso da família. Foi através de Laura Escorel, sempre zelosa com a documentação legada por Gilda e Antonio Candido, seus avós, que este número da *Revista USP* montou um repertório fotográfico relativo aos anos 1955-1965, momento decisivo para a inserção de Antonio Candido nas letras.

Se este conjunto de trabalhos responde ou não às necessidades de uma configuração mais massuda do perfil longilíneo e discreto de Antonio Candido, é a resposta que aguardamos dos leitores.

Antonio Dimas



**Antonio Candido
e a interiorização
do ensino superior**

Alvaro Santos Simões Junior

resumo

Pretende-se com este artigo reunir e interpretar informações que permitam compreender melhor a passagem de Antonio Candido da sociologia para a literatura no ano de 1958. Para essa mudança, contribuíram decisivamente projeto do governo paulista de interiorização do ensino superior e, particularmente, a fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, projetada por Antônio Soares Amora e Antonio Candido para se tornar instituição revolucionária no ensino de letras no Brasil.

Palavras-chave: universidade; Antonio Candido; interiorização do ensino superior.

abstract

This article aims to gather and interpret information so we can understand better Antonio Candido's shift from Sociology to Literature in 1958. Two decisive events contributed to that change: the São Paulo State government plan to expand higher education offer to the countryside, and especially the establishment of the School of Philosophy, Sciences and Letters of Assis, conceived by Antônio Soares Amora and Antonio Candido to be a revolutionary institution in language and literature teaching in Brazil.

Keywords: university; Antonio Candido; expansion of Higher Education to the countryside.

“Acho que o prof. Amora está fazendo algo de surpreendente. Assis, com o tempo, será um perfeito centro de pesquisas filológicas. É uma verdadeira Arcádia...”
(Júlio Garcia Morejón)¹.

Pretende-se com este artigo tornar públicas novas informações sobre a transição do prof. Antonio Candido da sociologia para a literatura, em virtude da qual o antigo assistente do catedrático Fernando de Azevedo pôde, como sonhava, dedicar-se integralmente aos estudos literários. A fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis em 1958 propiciou condições ideais para essa mudança e, na prática, reativou uma carreira docente que estava em estado de paralisia. Defende-se aqui a hipótese de que Candido ajudou a construir às margens da estrada de ferro Sorocabana ambiente estimulante para a formulação de novos métodos didáticos para o ensino universitário, com consequências decisivas para o desenvolvimento ulterior de sua própria carreira.

FUNDAÇÃO DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras criada em Assis resultou de projeto de lei proposto por José Santilli Sobrinho à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Aprovado no final de 1956, transformou-se na Lei n. 3.826,

sancionada pelo governador de então, Jânio Quadros, em 6 de fevereiro de 1957². No parágrafo único do artigo primeiro, vinha uma condição a ser atendida para a efetivação da nova instituição de ensino: “A instalação da Faculdade fica condicionada à cessão ao Estado, pelo município, de prédios destinados ao seu funcionamento”. Em vista dessa cláusula, lideranças do município constituíram uma Comissão Pró-Instalação da Faculdade, que arrecadou fundos para a construção do prédio mediante iniciativas como venda de apólices, desfile de modas, bailes,

1 Entrevista concedida ao *Jornal de Assis* (Pedro D’Arcádia Neto, “Valência de Don Juan e Assis, via São Paulo”, in *Jornal de Assis*, Assis, 6/dez./1958, p. 1).

2 Inúmeras informações sobre a fundação da faculdade em Assis foram obtidas na documentação do *Dossiê dos Primeiros Anos*, preparado em 1988 por José Ferreira Carrato, docente do curso de História. Esse dossiê e as coleções dos jornais locais de Assis e de *O Estado de S. Paulo* foram consultados no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (Cedap), unidade auxiliar da Unesp, campus de Assis. Aproveita-se esse registro para agradecer a Rodrigo Fukuhara, historiógrafo do centro, que atendeu gentilmente a várias solicitações do autor.

ALVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR é professor da Unesp-Assis, pesquisador do CNPq e autor de, entre outros, *A sátira do Parnaso* (Unesp).

etc. Porém, como solução transitória, optou-se pelo aluguel de prédio recém-construído no Colégio Santa Maria com a finalidade de nele abrigar-se o internato.

A criação da faculdade em Assis não era uma iniciativa individual de um único deputado, pois tinham sido criadas instituições similares em Marília e Rio Claro. Havia, de fato, o propósito governamental de criar no Estado de São Paulo um sistema isolado de ensino superior. Esse programa de descentralização era certamente fruto do otimismo dos anos desenvolvimentistas de JK e da perspectiva de consolidação da democracia no Brasil após o fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura Vargas. A *Gazeta de Assis*, em 21 de abril de 1960, trouxe em sua primeira página retrato em grande formato de Juscelino Kubitschek, criador de Brasília, que teria construído “bases sólidas” para “uma revolucionária marcha para o Oeste”³. À sua maneira, o governador paulista, que se lançaria candidato à Presidência da República, também tentava levar desenvolvimento para o interior.

No final de 1960, a descentralização do ensino superior tornou-se um tópico dos debates desencadeados pela campanha presidencial então em curso, vencida afinal por Jânio Quadros. No *Jornal de Assis*, Amílcar Romeu Pótiens defendeu em artigo a abertura para o oeste com o seguinte argumento: “Há países dos civilizados que possuem as suas melhores faculdades em lugares de pequena densidade demográfica e distantes dos centros maiores”⁴. O articulista aproveitou o tema para tecer elogios ao deputado Santilli Sobrinho, que, em Botucatu, durante comício, defendera abertura de Faculdade de Medicina naquela cidade⁵.

Em Assis, a conquista da faculdade foi bem aproveitada em 1959 durante campanha

pela Prefeitura. O candidato Abílio Nogueira Duarte – que se dizia afinado com Santilli Sobrinho e com o novo governador Carvalho Pinto – prometia, em anúncio de página inteira publicado na *Gazeta de Assis*, lutar para que Assis, a “Atenas do interior paulista”, se transformasse em uma autêntica “cidade universitária” e em um “glorioso centro de cultura superior”. Para dar a entender que tal ambição era razoável, informou que tramitavam na Assembleia Legislativa projetos de lei para a criação em Assis de faculdade de farmácia e odontologia, faculdade de ciências econômicas, escola agrotécnica, escola superior de educação física e escola de artes dramáticas. Sabia o candidato exatamente como seduzir o eleitor: “[...] que tranquilidade para as mães, que não precisarão ver seus filhos afastarem-se tão cedo para os grandes centros. Que economia para os pais”⁶.

Como se vê, políticos de diferentes quilates descobriram ser conveniente levantar a bandeira da educação e particularmente a da descentralização do ensino superior. A ideia, porém, não contava com apoio unânime da população.

FATORES DE RESISTÊNCIA À INTERIORIZAÇÃO

Exatamente no dia seguinte à sanção pelo governador do projeto de criação da Faculdade de Assis, publicou *O Estado de S. Paulo* editorial com o título de “Ensino e cabala”. A proximidade das datas não era apenas uma coincidência, pois o texto tratava justamente da abertura de faculdades de filosofia no interior. De início, o editorialista observou que *O Estado de S. Paulo* apoiara a “política de austeridade financeira” que Jânio Quadros proclamava seguir, embora eventualmente protestasse contra determinados “excessos”, que se

3 “O presidente Juscelino”, in *Gazeta de Assis*, Assis, 21/abr./1960, p. 1.

4 Amílcar Romeu Pótiens, “O interior reclama faculdades”, in *Jornal de Assis*, Assis, 15/out./1960, p. 1.

5 Como se sabe, essa faculdade é hoje uma realidade e pertence à Unesp.

6 “Assis – Atenas do interior paulista!”, in *Gazeta de Assis*, Assis, 25/set./1959, p. 1.

assemelhavam a “sovinice”, e ponderasse que, para o equilíbrio das contas públicas, talvez fosse necessário o aumento das receitas. Denunciou o jornal que a “poupança” do governador vinha resultando no “adelgaçamento das verbas concedidas a institutos técnicos e científicos de fomento à produção”, o que prejudicava não apenas a expansão, mas também o funcionamento de “autarquias como a Universidade de São Paulo”, com prejuízos certos para o futuro do país. Segundo o editorial, a “avareza” de Jânio Quadros vinha afetando a renovação de bibliotecas, o adequado aparelhamento do ensino e a continuidade de “pesquisas técnicas e científicas”. Com mais ênfase, chegou o jornal a afirmar que o governo estadual vinha “asfixiando com falta de verbas o ensino superior e privando de meios de subsistência seus laboratórios, reduzindo à inatividade departamentos inteiros de investigação científica!”⁷.

Para *O Estado de S. Paulo*, o governador esquecia-se do seu prolapado programa de austeridade e tornava-se “mão aberta” quando se tratava de “despesas convenientes aos seus interesses eleitorais”: “Não tem outra explicação o contraste entre uma Universidade em penúria e a proliferação, no interior, de faculdades de filosofia [sic] que não exercem outro papel que não o de sorvedouros de dinheiro, focos, que são, de sinecuras desmoralizadoras do ensino superior”. Para que a USP pudesse, em sua origem, contar com um “corpo docente de excepcionais aptidões” fora necessário, lembrava o editorialista, o “contrato de professores estrangeiros”. Mais de 20 anos depois, apesar de tudo, a USP, sempre segundo *O Estado de S. Paulo*, ainda não conseguia, “em alguns de seus setores”, oferecer “um ensino realmente fecundo” aos seus alunos. Por isso, o jornal defendia com franqueza “novos contratos de professores estrangeiros para a Faculdade de Filosofia”⁸.

Se essa era a situação da USP, o que se poderia esperar das faculdades do interior? Para *O Estado de S. Paulo*, elas seriam fatalmente formadas por “catedráticos improficientes” e não passariam de “fábricas de licenciados” – tudo para que prosseguisse incólume a “cabala eleitoral” do governador⁹.

Episódio significativo da crise de financiamento da USP ocorreu no final de 1957, levando inclusive à demissão de Antônio Soares Amora, diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

O caso envolveu a contratação de César Lattes, físico de renome internacional, que a USP gostaria de trazer para São Paulo a fim de desenvolver um projeto de construção de reator nuclear. Para deixar a UFRJ, Lattes exigia que se realizassem os investimentos em obras e equipamentos imprescindíveis para a continuidade de suas pesquisas. Naqueles anos desenvolvimentistas, o Brasil ousava tentar assenhorar-se da promissora tecnologia nuclear, e São Paulo, que se julgava locomotiva da Federação, procurava exercer liderança também nesse setor.

Em entrevistas à imprensa, no final de 1957, Mário Schenberg, diretor do Departamento de Física, protestou contra a morosidade dos investimentos e a falta de verbas necessárias para viabilizar a instalação de reator atômico na USP.

Em 16 de dezembro de 1957, Jânio Quadros enviou memorando ao reitor da USP pedindo punição a Schenberg por suas declarações à imprensa, nas quais via caracterizado delito funcional de insubordinação. Em resposta ao governador, o Conselho Universitário constituiu comissão para apurar os fatos, mas o colegiado concluiu que as primeiras entrevistas de Schenberg tinham sido ponderadas e respeitadas, embora as posteriores assumissem certa “agressividade compreensível” após conflito com o governador. No entanto, negou a comissão que o docente houvesse deixado

7 “Ensino e cabala”, in *O Estado de S. Paulo*, 7/fev./1957, São Paulo, p. 3.

8 Idem, *ibidem*.

9 Idem, *ibidem*.

a “linha ética universitária”¹⁰. No final de dezembro, diretor e vice-diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, acompanhados de colegas de faculdades do interior, procuraram o governador a fim de entregar-lhe moção com o posicionamento de professores da USP a respeito das entrevistas. O comportamento de Jânio Quadros na ocasião foi, no mínimo, descortês, pois se recusou a receber o documento, jogando-o acintosamente sobre a mesa, manteve-se o tempo todo sentado, sem convidar ninguém a sentar-se, e disse ao representante da comissão: “Prof. Eurípedes, o senhor exerce neste governo um cargo de confiança. E se não é capaz de manter a ordem e a disciplina na Faculdade de Filosofia, então peça demissão de seu cargo”¹¹. Em consequência da inusitada atitude do governador, demitiram-se o citado Eurípedes Simões de Paula e seus colegas do interior, incluindo Antônio Soares Amora, da Faculdade de Assis. Sérgio Buarque de Holanda, em solidariedade a Mário Schenberg, desligou-se da Comissão de Organização do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo.

Assim, a Faculdade de Assis iniciou o ano de 1958 sem diretor, mas em fevereiro, com certo arrefecimento da tensão, Paulo Sawaya e Antônio Soares Amora, que então respondiam, respectivamente, pela direção e vice-direção da Faculdade de Filosofia da USP, foram recebidos pelo governador. Após pedido de Jânio Quadros, Soares Amora reassumiria a direção da Faculdade de Assis, assim como João Dias da Silveira, seu colega de Rio Claro. José Quirino Ribeiro, diretor da Faculdade de Marília, não recuou de sua demissão, alegando razões pessoais¹². Posteriormente, Amora alegaria que pesara em sua decisão reiterados

pedidos da comunidade assisense para que voltasse à direção da faculdade.

Justifica-se o breve relato desses fatos porque esclarecem as circunstâncias em que Antônio Soares Amora realizou com Antonio Candido o planejamento para a constituição da nova instituição de ensino superior no oeste do Estado. Em função da escassez de verbas, a ampliação do ensino superior em direção ao oeste era vista com desconfiança por determinados setores, como se nota com clareza no citado editorial de *O Estado de S. Paulo*.

LEGITIMIDADE VIA INOVAÇÃO

Em 22 de agosto de 1957, ao nomear Antônio Soares Amora diretor da faculdade, o governador determinou que a nova instituição seguisse, no ensino superior, a “linha renovadora e de alto nível”. Era essa, provavelmente, a primeira resposta formal e oficial ao ceticismo dos críticos da interiorização. Porém, o efêmero jornal *O Universitário*, de Assis, já informara em 5 de junho de 1957 que a faculdade iria inovar nos métodos de docência e produção científica, cooperar com o governo federal no “aperfeiçoamento do pessoal de nível superior” e “atender às exigências culturais de importante zona interiorana”.

Entre as principais novidades acadêmicas a serem introduzidas, destacavam-se o regime de tempo integral para docentes e alunos e a adoção do “sistema didático e científico de organização departamental”¹³.

Em sucessivas entrevistas, Soares Amora reafirmaria as diretrizes governamentais. Em entrevista concedida à *Gazeta de Assis* em 12 de dezembro de 1957, garantiu que a faculdade seria de alto padrão, seguindo a renovação por que passavam as faculdades de medicina, e

10 “Crise sem precedentes na Universidade de São Paulo”, in *Folha da Manhã*, São Paulo, 31/dez./1957, pp. 1 e 2.

11 Idem, ibidem.

12 “Serão recebidos hoje pelo governador os diretores da Faculdade de Filosofia”, in *Folha da Manhã*, São Paulo, 28/fev./1958, p. 1.

13 “Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis”, in *O Universitário*, Assis, 5/jun./1957, p. 3.

que a estrutura de departamentos seria “uma novidade em matéria de organização no ensino superior de Letras no Brasil”¹⁴.

Concedendo entrevista à *Folha da Manhã*, de São Paulo, o diretor Amora, reempossado no cargo, declarou em 28 de fevereiro de 1958 que considerava ultrapassadas as aulas e as próprias salas de aula, onde imperava o “método professoral do *magister dixit*”. Na cidade de Assis, seria tudo diferente, pois a faculdade nela estabelecida estaria concentrada “no trabalho científico, associando-se evidentemente os alunos a esse trabalho”. Para isso, se introduziria o tempo integral para os dois segmentos. Como forma de combater o isolamento da instituição interiorana, pretendia Soares Amora estabelecer relações científicas com centros nacionais e internacionais e também contratar “professores visitantes”¹⁵. Jorge de Sena seria integrado à faculdade a partir de outubro de 1959.

Pouco antes do início das aulas, Soares Amora concedeu em fevereiro de 1959 entrevista à *Gazeta de Assis* mencionando outras inovações introduzidas pela faculdade, como a “ambientação altamente estimulante”, “padrões de vencimentos condignos” e a organização didático-pedagógica dos Departamentos de Letras Clássicas, Letras Vernáculas, Letras Românicas, Letras Anglo-Germânicas e Didática. Já no primeiro ano, seriam implementados “novos métodos de ensino de línguas e literaturas” e, iniciando uma “linha de publicações universitárias”, seria lançada uma “revista de Letras, de caráter científico e de âmbito internacional”¹⁶. Em depoimento

audiovisual a propósito dos 50 anos do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado em Assis em 1961, Candido lembrou que eventos de dimensão nacional e internacional estavam previstos pelo projeto original da faculdade:

“A Faculdade de Assis [...] marcou época, a meu ver, na história do ensino de Literatura no Brasil. Para mim foi muito importante. Amora conseguiu criar lá um espírito de entusiasmo pelo trabalho, e isso deve ter continuado até hoje. Aliás, a ideia do Congresso está associada à própria criação da Faculdade de Assis. Nasceu nas reuniões preliminares no Instituto de Estudos Portugueses, aqui em São Paulo, no qual nos reunimos durante meses para planejá-la. Lembro perfeitamente que no nosso projeto estavam previstos uma revista de Letras, uma série de livros ligados à crítica e ao ensino e eventos culturais, como colóquios, congressos. Essas três coisas foram deliberadas no começo” (Candido, 2014, p. 218).

As faculdades de medicina, apontadas como modelos por Soares Amora, procuravam seguir as diretrizes para o ensino universitário que provinham de similares norte-americanas e eram impostas por instituições de financiamento como a Fundação Rockefeller. Segundo essa concepção, o médico, diante de seu paciente, deveria assumir a postura de um cientista e tratar a doença como um “objeto de investigação”. Por isso, o ensino deveria basear-se na pesquisa científica e na aplicação das ciências. Para que o docente pudesse efetivamente dedicar-se à pesquisa, faculdades de medicina no Brasil vinham instituindo contratos de tempo integral e dedicação exclusiva. Previam-se, inclusive, a contratação de pesquisadores com atividades didáticas reduzidas. A todos, asseguravam-se recursos de apoio como laboratórios, bibliotecas especializadas com atualização constante do acervo e manutenção de publicações periódicas para divulgação dos resultados de pesquisa (Bulcão; El-Kareh & Sayd, 2007, p. 479). Para

14 “Grandes atividades assinalaram a permanência do prof. Soares Amora em Assis”, in *Gazeta de Assis*, Assis, 12/dez./1957, p. 1.

15 “Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis”, in *Gazeta de Assis*, Assis, 8/mar./1958, p. 1. Transcrição de entrevista de Soares Amora publicada pela *Folha da Manhã* em 28 de fevereiro do mesmo ano.

16 “Completamente equipada e instalada a Faculdade de Filosofia de Assis”, in *Gazeta de Assis*, Assis, 6/fev./1959, p. 1.

o corpo discente, o modelo norte-americano previa limitação do número de alunos, de modo a possibilitar o acompanhamento individualizado. Pesquisa de excelência era, sem constrangimentos, considerada “atividade de elite”¹⁷. No que tange o ensino, as cátedras deveriam ser organizadas em departamentos (Bulcão; El-Kareh & Sayd, 2007, pp. 483-4).

Em Assis, o *tempo integral* foi de fato estendido aos alunos que, pela manhã, se ocupavam em “sessão de estudos” e, à tarde, ficavam disponíveis para a “sessão docente”. A princípio, as leituras e estudos matutinos eram dirigidos pelos docentes em horários previamente estipulados. Posteriormente, em função de protestos dos alunos, introduziu-se maior flexibilidade.

Se, como ficava evidenciado no referido editorial de *O Estado de S. Paulo*, havia dúvidas quanto à capacidade do corpo docente dos institutos do interior, Soares Amora procurou afastá-las ao compor o quadro docente da Faculdade de Assis com professores de reputação consolidada, como Naief Sáfy, Antônio Lázaro de Almeida Prado, Erwin Theodor Rosenthal e Antonio Candido, todos vinculados à USP. Como se julgava – conforme se conclui do mesmo editorial – de grande importância contar com a colaboração de docentes estrangeiros, Soares Amora con-

tratou Antônio Benton, formado pelas universidades de Heidelberg e Munique, Joséph J. van den Besselaar, doutor pela Universidade Nimega (Holanda), Vítor de Almeida Ramos, doutor pela Universidade de Lisboa, Júlio Garcia Morejón, formado pela Universidade de Salamanca, e Wilhelm Sigmund Jonas Speyer, formado pela Universidade de Berlim.

Apenas um ano depois do início das aulas, Soares Amora já podia comemorar o resultado de seus esforços. A propósito de mensagem encaminhada pelo governador Carvalho Pinto à Assembleia Legislativa com prestação de contas do governo, *O Estado de S. Paulo* voltou a pronunciar-se sobre a educação no Estado. Embora se informasse a construção de 60 estabelecimentos de ensino secundário e de 165 grupos escolares e se relatassem investimentos na USP e em faculdades do interior, para o jornal era “francamente desanimador”, no Estado, a situação do ensino médio e superior e, por isso, considerava-se “inferior às necessidades” o empenho do governo. As verbas destinadas a instalações pendentes da USP pareceram “insuficientes” ao editorialista, para quem a instituição paulista, embora fosse a primeira do país, não deixava de estar, em “setores fundamentais como o da pesquisa científica”, atrasada “meio século” em comparação com as de “países mais avançados”. Em vista disso, *O Estado de S. Paulo* criticou as prioridades adotadas pelo governo estadual: “Entendemos que as vultosas verbas dispendidas com a instalação de faculdades em várias cidades do interior teriam bem melhor aplicação na própria Universidade de São Paulo”. Porém, três anos depois de condenar a lei que deu origem à Faculdade de Assis, o matutino paulistano já não se sentia à vontade para incluí-la no seu rol de instituições precárias:

“Se, por exceção, a Faculdade de Assis é um estabelecimento modelar de que podemos orgulhar-nos, tanto pela excelência dos seus métodos experimentais como pelo alto nível dos seus mestres nacionais e estran-

17 Mudanças radicais no ensino de medicina nos Estados Unidos da América começaram a ser introduzidas após a divulgação em 1910 do chamado Relatório Flexner. A convite do presidente da Carnegie Foundation, Abraham Flexner visitou 155 escolas de medicina dos EUA e do Canadá e delas apresentou um retrato alarmante, denunciando a falta de qualificação científica de muitos docentes e a estrutura precária de muitas instituições. Como resultado da publicação do relatório, muitas faculdades de medicina apontadas como deficitárias simplesmente fecharam suas portas. As demais procuraram ajustar-se ao modelo elitizado propugnado por Flexner, baseado exclusivamente no conhecimento científico produzido por observação e experimentação. Com o passar do tempo, o modelo de “medicina científica” encontrou amparo decisivo na indústria farmacêutica, em um caso bem-sucedido de “simbiose” (Pagliosa & Da Ros, 2008, pp. 492-99).

geiros, outrotanto [sic] não acontece com os demais [...]”¹⁸.

Como se nota, Soares Amora havia sido vitorioso em obter o reconhecimento público para a sua instituição, mas havia novos obstáculos a transpor.

QUANTIDADE E QUALIDADE

A exemplo das faculdades de medicina, a Faculdade de Assis oferecia em seus primeiros anos poucas vagas e não as ocupava integralmente em função do rigor de seu concurso de habilitação, que previa prova escrita (redação) sobre ponto sorteado e prova oral. Na prova oral de língua portuguesa, os candidatos deveriam identificar e corrigir os erros de suas próprias provas escritas. Em gramática histórica, a banca questionaria os candidatos sobre textos dos séculos XVI e XVII previamente examinados. Na prova oral das literaturas portuguesa e brasileira, solicitava-se ao candidato leitura e explicação de trechos de obras do Quinhentismo ao Modernismo português ou do Arcadismo ao Modernismo brasileiro. A primeira turma (1959) foi formada com apenas 24 alunos; o exame para o segundo ano (1960) aprovou apenas 19 candidatos.

Parte da população assisense, que nutria grandes expectativas com a criação da faculdade, para a qual tinha contribuído com doações e compra de apólices, e que provavelmente via no ensino superior apenas uma etapa obrigatória para a ascensão social, não compreendeu o que julgou “excesso de rigor” por parte das bancas.

Em editorial de 3 de março de 1960, a *Gazeta de Assis* declarava ter obtido informações de que, apesar do número de reprovações no exame de admissão daquele ano, “se obstinava” o corpo docente da faculdade em

não realizar “exames de segunda época”¹⁹. Em termos incisivos e estilo descuidado, o jornal cobrava esclarecimentos:

“Parece que merecerá explicação ao povo desta cidade a atitude tomada pela Direção de nossa Faculdade, em não desejar preencher mais 40 vagas existentes em várias seções dos cursos existentes. Não sendo razoável a justificativa dos professores em permanecerem nessa negativa, parece-nos que haverá má vontade ou falta de interesse pelo progresso de nossa Faculdade. Nossa população, que recebeu de braços abertos a chegada [sic] dos ilustres que vinham dar nome e dar projeção em nossa Faculdade [sic], sente-se agora um tanto desiludida com essa negativa colaboracionista [sic]”²⁰.

Em 12 de março de 1960, o *Jornal de Assis* acusava o recebimento de artigo intitulado “Agora, os mestres é que precisam aprender” e pedia que seu autor se identificasse para que fosse possível publicá-lo²¹. Com título modificado, o texto de José de Assis, provável pseudônimo, seria publicado uma semana depois e pediria providências a propósito das reprovações. Sugeriu que, a princípio, se fizesse uma avaliação a respeito das causas do insucesso:

“Como a coisa vai dar no campo da pedagogia, irão ter a palavra os mestres. Os mestres da Faculdade de Filosofia. E os mestres do Instituto de Educação. Quem sabe se não seria uma sorte grande para a nossa juventude reunirem-se os mestres de ambos os institutos de ensino, para estabelecerem um estudo conjunto da situação?”²².

18 “Ainda a mensagem governamental”, in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17/mar./1960, p. 3, 1-2.

19 “Faculdade de Filosofia”, in *Gazeta de Notícias, Assis*, 3/mar./1960, p. 1.

20 Idem, *ibidem*.

21 “Nota da redação”, in *Jornal de Assis, Assis*, 12/mar./1960, p. 1.

22 José de Assis, “Agora, os mestres é que precisam aprender”, in *Jornal de Assis, Assis*, 19/mar./1960, pp. 1 e 6.

Logo depois, propôs o articulista que se formulasse um “plano comum de trabalho”, a que seriam associados os colégios confessionais Santa Maria e Diocesano, com a finalidade de preparar melhor a juventude assisense. Se suas sugestões fossem acatadas, estava José de Assis convicto de que sua cidade “estaria oferecendo ao Brasil uma experiência nova e fecunda, na tentativa de solucionar o grave problema desse bárbaro *steaple-chase*, que é a passagem do ensino secundário para o ensino superior”²³.

Uma provável resposta de Soares Amora²⁴ a essas críticas veio sob forma de longa entrevista ao *Jornal de Assis*, onde com frequência saíam inúmeras matérias relativas à faculdade. Após várias considerações de ordem pessoal²⁵, o diretor assegurou a boa vontade do corpo docente por ele dirigido:

“Na Faculdade de Assis todos acreditam que ela poderá ser uma instituição de ensino e de trabalho intelectual em todos os sentidos séria, produtiva e realmente significativa, todos creem nisso e lutam com entusiasmo,

e sem falecimento e hesitações na realização de sua crença”²⁶.

Note-se que Amora disse, com certa reserva, que a faculdade *poderia* ser a instituição sonhada, evitando formulações mais assertivas como *será* ou *deverá ser*. Tendo o repórter indagado se Assis era cidade “adequada” para abrigar a faculdade, o diretor teceu considerações que se pode considerar *sibilinas*:

“Só os fatos poderão responder à [...] pergunta. Quando se instalou uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras em Assis, não se pensou na existência de centenas de alunos sem possibilidade de tirar um Curso Superior. Pensou-se em despertar interesses e vocações e dar ao País número maior de profissionais de alto nível de preparação científica.

Só a juventude de Assis e da região poderá dizer se a Faculdade que se lhes oferece corresponde ou não a seus desejos e às suas possibilidades. Se a resposta for afirmativa e for demonstrado pelo número crescente de candidatos aos cursos dessa escola superior e pela sua produção nos cursos ministrados, fica demonstrado que Assis é cidade adequada para sede de instituição universitária como a que existe.

Se a resposta for negativa, apesar do empenho de todos, inclusive da população de Assis, em acertar, acabamos por cometer um equívoco”²⁷.

Não é possível afirmar taxativamente que tais palavras continham uma sutil e dura mensagem à comunidade assisense. Certos fatos posteriores indicam, no entanto, que as lideranças assisenses souberam ler nas entrelinhas da entrevista, considerando provavelmente que a faculdade funcionava havia menos de dois anos *em prédio alugado*. Poucos dias depois, mais exatamente em 18 de abril de 1960, seria

23 Idem, p. 6.

24 Registre-se que um certo Heleno já respondera no *Jornal de Assis* aos que solicitavam “exames de segunda época”: “Não podemos esquecer que a nossa Faculdade foi projetada em moldes renovadores e para manter ensino superior em alto nível, não entrando no terreno fácil e atraente para muitos, de fabricar diplomas. Não, o seu objetivo não é esse” (Heleno, “Faculdade de Filosofia. Quantidade ou qualidade, eis a questão”, in *Jornal de Assis*, Assis, 5/mar./1960, p. 2).

25 Informou Soares Amora ter nascido em Itaquera, como filho de imigrantes tangidos pela Primeira Guerra Mundial. Viveu seus três primeiros anos em sítio no interior fluminense e, depois, permaneceu no Rio de Janeiro, então capital federal, até os 11 anos. Após essa idade, viveu em Guaratinguetá. Atribuiu ao sogro, Fidelino de Figueiredo, influência em sua formação comparável à do próprio pai, mas no campo profissional e “científico”. A respeito de sua obra, declarou considerar sua *História da Literatura Brasileira* a “medida” do seu espírito no âmbito da historiografia literária (“O professor Amora: ‘Não seria o que sou, não me tivesse o destino colocado sob a ação destes dois homens’”, in *Jornal de Assis*, Assis, 2/abr./1960, p. 1).

26 Idem, p. 6.

27 Idem, *ibidem*.

outorgado ao diretor, pela Câmara Municipal, o título de Cidadão Honorário de Assis. À cerimônia, compareceram vários docentes da faculdade, acompanhados de suas esposas. À noite, no Clube Recreativo, promoveu-se grande banquete em homenagem a Soares Amora, aniversariante do dia. No centro do salão, dispôs-se um grande bolo em formato de navio, representando alegoricamente a faculdade. Sobre o convés do bolo-navio, colocaram-se livros em cujos dorsos se liam os nomes das disciplinas ministradas. O professor secundarista Ernâni Rodrigues, um dos oradores da noite, declarou que “ninguém admitia, nem em hipótese, que [a faculdade] um dia desaparecesse”²⁸. Tais fatos parecem indicar que Soares Amora havia vencido mais uma batalha em defesa da faculdade que projetara com a colaboração de Antonio Candido.

CANDIDO E A “ARCÁDIA” DO INTERIOR PAULISTA

Dos primeiros contratados pela faculdade, Antonio Candido era provavelmente o mais conhecido por ter exercido regularmente a chamada crítica de rodapé na revista *Clima* (1941-44) e nos jornais *Folha da Manhã* (1943-45) e *Diário de São Paulo* (1945-47), além de ter publicado obras como *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero* (1945), *Brigada ligeira* (1945) e *Ficção e confissão* (1956). O *Jornal de Assis* noticiou que chegara à cidade em 6 de outubro de 1958 o “crítico” Antonio Candido, que deixava, “provisoriamente, seu magistério na cátedra de Sociologia, onde, ao lado do Prof. Fernando de Azevedo, vinha prelecionando com muito brilho e repercussão nacional”.

O advérbio “provisoriamente”, inserido na notícia, entrava em contradição com o teor de entrevista concedida por Candido ao *Jornal de*

Assis em 12 de março de 1960. Instigado a tratar de sua formação, o crítico disse o seguinte:

“[...] obtive [na USP] o grau de Doutor e o título de Livre-Docente, tendo sido primeiro assistente de Sociologia de 1942 a 1958. Em 1956, todavia, afastei-me do ensino, em gozo de licenças sucessivas, e em 1958 aceitei o lugar que agora ocupo, de professor de Literatura Brasileira na nossa Faculdade. Era, de fato, um velho desejo consagrar-me exclusivamente à Literatura, que sempre versei como crítico e investigador”²⁹.

Ficava, portanto, registrada a confissão, por parte de Candido, de que a Faculdade de Assis lhe proporcionara a oportunidade de transitar da sociologia para a literatura, permitindo-lhe dedicar-se ao que mais lhe interessava. Nessa entrevista, também reconhecia Candido que se mantivera afastado de suas funções docentes de 1956 a 1958. No “Prefácio da primeira edição”, que vem acompanhando as edições da *Formação da literatura brasileira*, o autor informou ter revisto o primeiro volume da obra em 1956 e o segundo, em 1957 (Candido, 1981, v. 1, p. 10).

Em outra entrevista, dessa vez concedida a Marilene Weinhardt no final da década de 1970, Candido declarou ter concebido e delineado o projeto inicial do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, iniciado em 1956 (apud Weinhardt, 1987, v. 2, pp. 448-53). Deduz-se que, com o “gozo de licenças sucessivas”, provinham-lhe do jornal rendimentos significativos, em virtude da generosa e *excepcional* remuneração aos colaboradores do “Suplemento”, onde publicou 21 artigos até que se efetivasse sua contratação pela Faculdade de Assis. Do interior, enviou para a capital apenas quatro artigos. Em resposta à reportagem do *Jornal de Assis*, que lhe perguntara como se sentia

28 “Homenagem ao professor Soares Amora”, in *Gazeta de Assis*, Assis, 21/abr./1960, p. 1.

29 “O professor Antonio Candido: ‘Não creio que haja, no mundo, muitos lugares em que se possa produzir em tão boas condições quanto nesta Faculdade’”, in *Jornal de Assis*, Assis, ano 40, n. 1.971, 12/mar./1960, p. 1.

deixando “um meio de cultura formado como São Paulo, para, como bandeirante, formar um meio cultural em Assis”, confessara:

“Sinto-me muito bem. É sempre um prazer colaborar em obra, sobretudo quando é, como a nossa Faculdade, orientada pelos melhores propósitos e organizada em moldes que tornam altamente fecundo o trabalho intelectual. Não creio que haja, no mundo, muitos lugares em que se possa produzir em tão boas condições quanto nesta Faculdade”³⁰.

Compunha o conjunto de “boas condições”, além do contrato de tempo integral, que implicava elevação significativa dos vencimentos, o cargo de professor catedrático, que Candido pôde conquistar em Assis. Embora a estrutura departamental introduzida em Assis viesse a neutralizar o poder dos catedráticos, os 17 cargos criados quando da fundação da faculdade eram de professores catedráticos. Até a década de 1960, o ensino superior no Brasil, seguindo a tradição universitária europeia, especialmente a ibérica, era estruturado em torno da figura do catedrático, que se considerava (e era) *proprietário vitalício* de uma cadeira, podendo excluir professores adjuntos, assistentes e auxiliares de participação nas decisões didático-pedagógicas de sua disciplina. A tendência prevalente, entre os catedráticos, era a de considerar os demais docentes seus *ajudantes pessoais*, embora alguns deles fossem tão ou mais qualificados do que o próprio catedrático³¹. Árbitro

nas decisões e rotina na pesquisa e no ensino eram riscos intrínsecos aos privilégios legais concedidos ao catedrático.

Reunindo seus catedráticos em departamentos, impondo alternância na direção departamental e criando a instância superior do Conselho Interdepartamental, a Faculdade de Assis tentava impedir o surgimento de “tirantes” acadêmicos. A Universidade de Brasília, criada quatro anos depois, sob a direção de Darcy Ribeiro, introduziria no magistério superior o “regime de dedicação exclusiva”, excluindo na prática a categoria de professor catedrático (Riedel, 1985, p. 30). A Lei n. 5.540, de 1968, ano do AI-5 e de ruidosos movimentos estudantis por todo o mundo, pôs fim à figura do catedrático (Riedel, 1985, p. 31), mas não se pense que o regime militar tivesse feito concessões a reivindicações por mais democracia nas universidades. O fator decisivo para a mudança era que as universidades norte-americanas eram organizadas em torno dos departamentos de ensino...

Para Candido, que experimentara a dor e a delícia de ser assistente³², era provavelmente muito importante tornar-se catedrático, conquistando autonomia acadêmica e a “liberdade de cátedra”, assegurada por lei (Riedel, 1985,

30 Idem, *ibidem*.

31 Em evento dedicado à memória de Fernando de Azevedo, Candido declarou que, no tempo em que trabalhara ao lado do homenageado, “o assistente era um auxiliar direto do catedrático, nomeado por escolha e indicação dele, demissível a qualquer momento por simples manifestação escrita da sua vontade, pois não havia, como hoje [1994], estabilidade nem garantia de carreira, embora nos fosse exigido o doutorado. Tudo dependia, portanto, das relações sociais. Fernando de Azevedo era emotivo ao extremo, de maneira que as suas relações com os assistentes foram sempre marcadas pela afetividade” (Candido, 2002, p. 297).

32 No evento citado na nota anterior, Candido pintou um retrato do catedrático de Sociologia II, de quem fora assistente juntamente com Florestan Fernandes. Tentando ser fiel a um homem que fora, em sua visão, “cheio de contradições”, evocou um Fernando de Azevedo formalista e cordial, impetuoso e compreensivo, firme em suas posições mas respeitoso pelas opiniões contrárias, inflexível com os desafetos e extremamente fiel aos amigos. No que interessa aqui, Candido testemunhou que Azevedo confiava “inteiramente” a seus assistentes “o movimento da Cadeira, pois, ao contrário do que faria supor o seu ar de comando, era um homem de equipe, preferindo decidir por consenso”. Pouco depois, no entanto, mostrou o outro lado da moeda: “Mas é preciso lembrar os lados difíceis de sua personalidade imperiosa, dada a rompantes nem sempre amenos. Por isso, a convivência com ele, normalmente tão agradável, podia ter momentos penosos ou gerar equívocos, que me levaram a pedir demissão três vezes do cargo de assistente – demissões que ele sempre negou, dizendo numa delas que se eu insistisse ele se demitiria junto” (Candido, 2002, p. 303).

p. 34). Cabe acrescentar que assistentes e auxiliares não tinham estabilidade e percebiam salários bem inferiores aos dos catedráticos. Em função de reivindicações de docentes da USP, o governador Carvalho Pinto encaminhou em março de 1959 projeto de lei concedendo estabilidade a auxiliares e assistentes *após dez anos de efetivo exercício no cargo*, mas desde que houvesse “pronunciamento por escrito do professor da cadeira [leia-se catedrático], no sentido de que a atuação do auxiliar de ensino houvesse correspondido aos interesses do ensino e da pesquisa”³³. Para agravar a situação de dependência, a legislação vigente assegurava “ao catedrático o direito de dispensar, quando julga[sse] conveniente, o auxiliar de ensino, colocado então em disponibilidade”³⁴.

Como catedrático de Literatura Brasileira, Candido procurou dar sua contribuição para que se cumprisse, na Faculdade de Assis, a “linha renovadora” traçada pelo governo do Estado. Segundo Carlos Erivany Fantinati, teria sido o autor da *Formação da literatura brasileira* responsável por “uma execução plena da proposta” de “renovação dos estudos das Letras, enquanto busca dialética entre interiorização e internacionalização da cultura” (Fantinati, 2011, p. 316).

Para a Faculdade de Assis, que introduziria pioneiramente disciplinas como Linguística, Teoria Literária e Literatura Comparada, História da Cultura e Cultura Brasileira (cf. Prado, 2014, p. 224), Candido planejou para a disciplina Introdução aos Estudos Literários um curso de crítica textual, que se adaptaria perfeitamente ao modelo de ensino integral com sessão de estudos matutina. De manhã, os alunos deveriam realizar exercícios de edição, que seriam revistos pelo professor à tarde (cf.

Candido, 2005, pp. 76-8). Porém, não saiu tudo conforme previsto porque a USP enviou para Assis microfiches de manuscritos do século XVIII em escala incompatível com o equipamento disponível.

Segundo Telê Ancona Lopez, a crítica textual nunca antes havia sido “especificamente ensinada na universidade brasileira” (Lopez, 2017, p. 107). Em 1977, a apostila mimeografada do curso, presenteada por Candido, ainda se mostrou de fundamental importância para o trabalho, capitaneado pela professora no Instituto de Estudos Brasileiros, de edição de inéditos de Mário de Andrade.

Com a crítica textual, Candido desvinculava-se da historiografia literária, pela qual tradicionalmente se pautava o ensino, e ofereceria a seus alunos uma formação específica do profissional das letras, vacinando-os contra o diletantismo dos simples apreciadores de literatura³⁵.

No final da década de 1950, assimilavam-se no Brasil os preceitos do *new criticism* anglo-americano e, no Rio de Janeiro, Afrânio Coutinho combatia o impressionismo da crítica de rodapé e propugnava a favor do exercício da crítica por especialistas formados pela universidade. Nesse contexto, Candido exercia em Assis o ensino da literatura baseando-se na análise imanente dos textos literários, que o *new criticism* pretendia realizar com precisão quase científica. Os textos que serviam de ponto de partida para suas aulas, aperfeiçoados ao longo dos anos, foram divulgados no livro *Na sala de aula*. No prefácio, Candido afirmou estar, em suas análises, “implícito o conceito básico de estrutura como correlação

33 “Estabilidade para os assistentes da USP”, in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4/mar./1959, p. 1.

34 “Os professores da USP”, in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5/mar./1959, p. 3.

35 Candido assim justificou sua proposta: “O estudioso da literatura não pode dispensar o conhecimento adequado dos aspectos externos, porque não lhe basta, como ao leitor comum e mesmo ao amador do bom gosto, *sentir e gostar*; a sua tarefa não se perfaz sem os conhecimentos obtidos pela erudição literária. Ora, tais conhecimentos principiam pelos elementos mais humildes da obra (o seu corpo ou configuração material), que podem [...] assumir grande importância” (Candido, 2005, p. 14).

sistemática das partes” e ser nelas visível “o interesse pelas tensões que a oscilação ou oposição criam nas palavras e entre as palavras e na estrutura, frequentemente com estratificação de significados” (Candido, 1989, p. 5). Como se nota, noções fundamentais para o estruturalismo acabaram, com o tempo, a ser incorporadas ao seu trabalho. Porém, o autor de *Literatura e sociedade* não se satisfaria com a aridez de análises puramente formais. Exemplar a esse respeito é a análise, intitulada “Uma aldeia falsa”, de uma lira de Tomás Antônio Gonzaga, que esmiúça significado ostensivo dos enunciados, caráter alegórico do texto, organização das estrofes, sintaxe, tempos verbais, ritmo, tensões entre elementos contraditórios e obtenção de equilíbrio via simetria entre as partes para, finalmente, ao invocar a biografia do autor e o contexto histórico, construir uma leitura abrangente do poema. Candido assim justificou sua abordagem “ecclética”:

“[...] se não fosse de quem é, a Lira 77 [cf. Rodrigues Lapa] seria diferente, embora sendo a mesma. Por outras palavras: a estrutura e a organização seriam as mesmas, mas o significado seria diferente em boa parte. Ela seria a mesma obra de arte, o mesmo objeto que se pode analisar, mas produziria efeito diverso e no fundo significaria outra coisa. Só sabendo que é de Gonzaga, e conhecendo as circunstâncias biográficas em que foi composta, ela adquire significado pleno e, portanto, exerce pleno efeito. *O conhecimento da estrutura não basta*” (Candido, 1989, p. 33 – grifos nossos).

O trecho em destaque corresponde a todo um programa para o exercício da crítica. No texto introdutório da *Formação da literatura brasileira*, obra publicada quando exercia o magistério em Assis, Candido expressou com mais franqueza a sua posição: “As orientações formalistas não passam, do ponto de vista duma crítica compreensiva, de *técnicas* parciais de investigação; constituir-las em *método* explicativo é perigoso e desvirtua os serviços que prestam, quando limitadas ao seu âmbito” (Candido, 1981, p. 33).

Sua vívida evocação da antiga Vila Rica acabou por suscitar a um de seus alunos de Assis, Horácio Tucunduva Jr., a ideia de conhecer a terra dos “poetas da Inconfidência”. Com apoio de Candido, Tucunduva apresentou a proposta a Soares Amora, que a acolheu favoravelmente. O roteiro literário da viagem, realizada em pleno período letivo, ficou a cargo de Candido; José Ferreira Carrato, professor de história, traçou o roteiro cultural, contemplando obras do Barroco mineiro. Com as despesas cobertas pela faculdade, viajaram os alunos de trem até São Paulo, de onde saíram em ônibus fretado com destino a Belo Horizonte. Da capital mineira, partiam todos os dias com destino às cidades a visitar: Ouro Preto, Congonhas, Mariana e Sabará. Sabe-se que, em Ouro Preto, alunos declamaram algumas das liras de Dirceu no balcão da casa em que morara Gonzaga e de onde avistava a bela Maria Doroteia³⁶.

Candido estava em Assis quando saíram à luz os dois volumes da *Formação da literatura brasileira*, obra que, de saída, teria alcançado repercussão “invulgar” e já se considerava “destinada a abrir novos rumos ao estudo da evolução das letras do País”³⁷. Segundo notícia do “Suplemento literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, Candido teria abordado o tema da formação da literatura no Brasil com “brilho e autoridade” e “à luz de conceitos originais”³⁸.

Obra máxima de Candido, a *Formação* seria, em pouco tempo, colocada ao lado de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, e *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr., como um

36 “Cobaia. Alunos da Faculdade de Assis falam sobre a recente excursão levada a efeito a Minas Gerais”, in *Jornal de Assis*, Assis, 14/nov./1959, p. 1.

37 Rolmes Barbosa, “A semana e os livros”, in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19/dez./1959 (“Suplemento literário”, p. 4).

38 Idem, “A semana e os livros”, in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19/dez./1959 (“Suplemento literário”, p. 4).

dos grandes estudos já escritos sobre o Brasil. Questionado pelo repórter do *Jornal de Assis* se gostaria de permanecer para sempre na cidade, Candido deu a seguinte resposta: “O ‘sempre’ me assusta em qualquer caso... Direi, no entanto, que me sinto admiravelmente bem em Assis, seja no que se refere à cidade, seja no que se refere às pessoas, que são cordiais e discretas. Se puder ficar ‘para sempre’, ficarei com alegria”³⁹.

A *Formação* fizera de Antonio Candido uma autoridade nacional e logo internacional nos estudos literários e para além deles. Não seria desejável ao seu autor permanecer no relativo isolamento do interior paulista. Assim, tornou-se

irresistível, para ele, a possibilidade de assumir na USP, a partir de 1961, a recém-criada disciplina Teoria Literária e Literatura Comparada.

Ao partir de Assis, Candido havia deixado, para sempre, um modelo de instituição universitária que atendia a legítimas reivindicações pela interiorização do ensino superior, introduzia uma estrutura administrativa e acadêmica essencialmente democrática, associava os alunos à pesquisa, como pesquisadores em formação, e impunha à pesquisa, entendida como base do ensino, um padrão de qualidade que lhe permitisse ombrear com instituições internacionais similares. Interiorização sim, mas com ambições científicas.

39 “O professor Antonio Candido: ‘Não creio que haja, no mundo, muitos lugares em que se possa produzir em tão boas condições quanto nesta faculdade’”, op. cit, p. 1.

BIBLIOGRAFIA

- BULCÃO, Lúcia G.; EL-KAREH, Almir Ch.; SAYD, Jane D. "Ciência e ensino médico no Brasil", in *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, abr.-jun./2007, pp. 469-87.
- CANDIDO, Antonio. "Dr. Fernando", in *Textos de intervenção*. Sel., apres. e notas de Vinicius Dantas. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2002, pp. 297-309.
- _____. "A organização do 2º. Congresso", in Benedito Antunes; Sandra Ferreira. *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo, Editora da Unesp/Fapesp, 2014, pp. 215-8.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3ª ed. São Paulo, Ática, 1989.
- _____. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo, Humanitas, 2005.
- FANTINATI, Carlos Erivany. "Acheegas para os cinquenta anos do curso de Letras", in *O professor e o escritor: estudos sobre literatura brasileira e leitura*. São Paulo, Cultura Acadêmica/Proleitura, 2011, pp. 313-29.
- LOPEZ, Telê Ancona. "Antonio Candido pioneiro", in *Revista USP*, n. 113. São Paulo, SCS-USP, abr.-jun./2017, pp. 104-7.
- PAGLIOSA, Fernando Luiz; DA ROS, Marco Aurélio. "O relatório Flexner: para o bem e para o mal", in *Revista Brasileira de Educação Médica*, v. 32, n. 4. Rio de Janeiro, 2008, pp. 492-99.
- PRADO, Antônio Lázaro de Almeida. "A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis e o II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária", in Benedito Antunes; Sandra Ferreira. *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo, Editora da Unesp/Fapesp, 2014, pp. 219-26.
- RIEDEL, Dirce Cortes. "Saber e poder: a propósito da cátedra na universidade brasileira", in *Fórum Educacional*, v. 9, n. 1. Rio de Janeiro, jan.-mar./1985, pp. 19-37.
- WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento literário d'O Estado de S. Paulo (1956-1967)*. Brasília, Ministério da Cultura/Pró-Memória/INL, 1987.



**Antonio Candido e as letras,
na Fapesp**

Antonio Dimas

resumo

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) foi criada, por lei, em outubro de 1960 e implantada em maio de 1962, sob o governo Carvalho Pinto. Sua função principal é a de estimular, amparar e defender a política científica do estado de São Paulo realizada nos mais diversos setores de produção do conhecimento dentro do território paulista.

Originária da preocupação acadêmica de engenheiros, médicos e biólogos dedicados à pesquisa, a Fapesp desenvolveu-se de modo rápido e eficaz e, pouco tempo depois de sua criação, acolheu a inserção das letras em seu repertório, onde já figuravam as ciências sociais e a história.

Neste artigo, relata-se como se operou essa inserção graças ao empenho de Antonio Candido, da FFCL-USP.

Palavras-chave: Fapesp; Antonio Candido; Instituto de Estudos Brasileiros; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; USP.

abstract

The São Paulo Research Foundation (Fapesp) was established by law in October, 1960 and opened in May, 1962 during the term of office of Governor Carvalho Pinto. Its main assignment is to foster, support and defend the science policy of São Paulo State developed in the diverse fields of knowledge production within São Paulo territory.

Born from the academic concern of engineers, physicians and biologists devoted to researching, Fapesp developed quickly and efficiently; and shortly after its foundation it included Letters in its repertoire, of which Social Sciences and History had already been part.

This article tells how such inclusion took place thanks to the efforts of Antonio Candido from FFCL-USP.

Keywords: *Fapesp; Antonio Candido; Institute of Brazilian Studies; School of Philosophy, Sciences and Letters; USP.*

“Ser aluna de Antonio Candido
imprime caráter”
(Telê Ancona Lopez)

Foi no rescaldo da Segunda Guerra Mundial que surgiu a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a nossa Fapesp.

Anos depois da criação desse órgão público, destinado ao financiamento da pesquisa no estado de São Paulo, Shozo Motoyama e sua equipe reuniram os documentos fundacionais da Fapesp. Graças a esses pesquisadores experientes em história da ciência, dois volumes essenciais sobre o assunto foram publicados pela própria Fapesp, em 1999: *Para uma história da Fapesp: Marcos documentais e Fapesp: Uma história de política científica e tecnológica*. É deles que nos valem para estes dados factuais (Motoyama, Hamburger & Nagamini, 1999; Motoyama, 1999)¹.

Para sermos mais exatos, o primeiro ponto de partida se deu em 1947, quando os engenheiros Adriano Marchini (IPT) e João Luiz Meiller (Poli-USP) apresentaram ao reitor da USP, professor Lineu Prestes, um extenso relatório, que

resultava de discussões preliminares entre engenheiros e médicos vinculados àquela universidade. Desta comissão *ad hoc* faziam parte vários professores, de procedência acadêmica diversa: André Dreyfus (Biologia), Breno Arruda (Direito), Francisco João Humberto Maffei (Engenharia), Francisco Lima de Souto [ou Souza?] Dias (?), Henrique Jorge Guedes (Engenharia), Jayme Cavalcanti (Medicina), Lineu Prestes, Marcelo Damy de Souza Santos (Física), Paulo Guimarães da Fonseca (Engenharia), Renato Locchi (Medicina) e Zeferino Vaz (Veterinária). Este relatório data de 21 de abril de 1947. Seu cerne explicitava-se logo no início, deixando claro o caldo cultural de que nascia:

=S0103-40141996000300009. Um outro livro imprescindível sobre a trajetória da Fapesp é o de Mônica Teixeira: *Circa 62 – A ciência paulista nos primórdios da Fapesp* (2015). Esta obra foi-me indicada pelo prof. dr. Carlos Henrique de Brito Cruz, diretor científico da Fapesp, a quem agradeço. Nesta reconstituição histórica daquele órgão estadual ficam claras as tensões internas dos grupos acadêmicos, bem como as paixões ideológicas ou metodológicas que também movem os cientistas. É, portanto, uma história bem mais vibrante.

1 O segundo volume contou com a colaboração de Amélia Império Hamburger, Francisco Assis de Queiroz, Lincoln Taira, Marilda Nagamini e Walkiria Costa F. Chassot. Adalberto Carvalho e Silva elaborou balanço técnico importante sobre os anos iniciais da Fapesp, disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid

ANTONIO DIMAS é professor titular de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de, entre outros, *Bilac, o jornalista* (Edusp).

“A ciência assume função cada vez mais preponderante nos destinos da humanidade.

Na guerra, é a ciência que multiplica e aperfeiçoa os métodos de ataque e de defesa e decide a vitória.

Na paz, é a ciência que orienta a economia e a indústria e faz a grandeza e o bem-estar das nações” (Motoyama, Hamburger & Nagamini, 1999, p. 21).

A travessia dessa massa de informação, com mais de 500 páginas, expõe o resultado de uma vontade coletiva e firme, que não se deixou abater pelos interesses contrariados, nem pela indiferença política, sempre a postos, aliás. Levando-se em conta a extensa argumentação encaminhada por aquela comissão de professores, o que se propunha nesse distante abril de 1947 era a constituição de uma política deliberada, que protegesse e estimulasse uma prática científica sustentável e contínua. Em conduta colegiada, esse grupo dispunha-se a enfrentar os desafios científicos e tecnológicos, que se abriam com o impacto da energia atômica recém-experimentada e com o consequente redesenho de fronteiras, já em esboço depois da vitória aliada. Delinear uma política que não ficasse ao arbítrio dos governantes de ocasião, de um lado. E, de outro, que afrouxasse o regime das cátedras universitárias, hostil à liberdade de pesquisa. Defendia-se nesse extenso documento, assinado por Adriano Marchini e por João Luiz Meiller, coordenadores do grupo, uma prática científica sistemática, respaldada pelo erário público estadual e isenta de caprichos personalistas. Uma quebra de conduta, enfim, em um país onde a ciência era, quase sempre, apanágio de estirpe e, portanto, acessível a poucos.

“De nossos dirigentes e responsáveis pelos vários setores da administração pública, poucos se compenetraram suficientemente dos benefícios que a ciência e seus métodos poderiam proporcionar ao País”, alertava esse grupo de trabalho já bem familiarizado com a ciência acadêmica que se produzia no estrangeiro.

“Deles menor número, ainda, reconhece a necessidade de criar e manter, para a pesquisa,

ambiente favorável. E como, em nosso país, praticamente não existem senão órgãos oficiais para cuidar da ciência e da pesquisa, fácil é avaliar as dificuldades com que se defrontam nossos poucos cientistas e pesquisadores para conseguirem levar avante sua tarefa e seus ideais, não obstante o ambiente quase sempre desfavorável que os envolve e desestimula. A ação de qualquer laboratório oficial é demasiadamente dependente da maior ou menor compreensão e simpatia de que é alvo nas altas esferas governamentais; e, enquanto os secretários de Estado se sucedem, às vezes num ritmo acelerado, como variam e entre que limites extremos flutuam essa compreensão e essa simpatia! E de como se ressentem a continuidade de ação dos técnicos de cada laboratório, arrastados nos altos e baixos das mudanças de executivo!” (Motoyama, Hamburger & Nagamini, 1999, p. 27).

Seria gesto simplista associar de forma mecânica a criação da Fapesp com o término da Segunda Guerra Mundial, dois eventos de natureza diferente e óbvia. Mas não é precipitado, nem ingênuo. Porque a Fapesp surge da preocupação de alguns cientistas de São Paulo, que viam no término da guerra uma oportunidade de ouro para direcionar nossa política científica, sobretudo diante da nova geopolítica que se desenhava no horizonte e que, mais tarde, veio a receber o nome de Guerra Fria. Não que fossem nítidos os contornos do que poderia vir a acontecer, mas as polaridades pulsavam e reações a elas não eram descabidas. Para alguns homens da ciência feita em São Paulo, mormente no território da medicina e da engenharia, era propício o momento, se quiséssemos mesmo dar um passo rumo ao financiamento sistemático da pesquisa acadêmica, distante do alcance todo-poderoso da cátedra, caminho fácil para o personalismo das relações institucionais.

Imbuídos da necessidade de reverter o curso da pesquisa desprovida de política própria ou submetida ao jugo de mandatários acadêmicos, muitos dos quais bem satisfeitos nos postos que ocupavam, esse pequeno grupo de engenheiros e médicos, alguns com experiência já adquirida em

estágios acadêmicos na Europa ou nos Estados Unidos, decidiu apostar num projeto que ali se delineava, mas que veio a ser implantado, de modo efetivo, anos depois. Porque foi só em outubro de 1960, no governo Carvalho Pinto, que esses homens tarimbados e maduros viram se transformar em lei o que era mero dispositivo da Constituição paulista. Começava, então, uma nova realidade universitária e científica no estado de São Paulo, propiciada pela inauguração da Fapesp, atenta às urgências contemporâneas.

Implantada em maio de 1962, no junho imediatamente seguinte começariam a ser distribuídos seus benefícios.

Como tentativa de visualizar de forma mais clara os procedimentos internos da Fapesp, fomos além do contato com seus arquivos e consultamos seus cinco primeiros relatórios anuais, que cobrem os anos de 1962, 1963, 1964, 1965 e 1966, acessíveis todos através de <http://www.fapesp.br/publicacoes>. Por meio deles, a atuação do órgão torna-se mais nítida. E isso ajuda na desconstrução de algumas percepções equivocadas e de alguns mitos que se criaram em torno dessa organização, dentro da comunidade acadêmica paulista e fora dela.

Com base no *Relatório Fapesp 1962*, ficamos sabendo que 507 projetos foram examinados logo nas primeiras rodadas de avaliação. A setorização de Humanas, então, contava com dois blocos apenas: ciências humanas e sociais/história e geografia. Das ciências humanas e sociais vieram 34 pedidos; da história e geografia, outros 18. Cada uma delas representava 4% dos pedidos totais (*Relatório Fapesp 1962*, p. 4). No conjunto, às duas áreas couberam 13,70% do total da verba de 1962 (p. 3). Os pagamentos começaram a ser liberados a partir de 16 junho de 1962 (p. 4).

No entanto, as letras ainda não faziam parte desse pacote. Logo nas primeiras páginas desse relatório, uma anotação curiosa chamou-nos a atenção, pois que tentava explicar as negativas a alguns pedidos. Segundo se lê ali, nos dados referentes à demanda global dos auxílios daquele ano “não estão incluídos os pedidos que não se caracterizavam, sequer levemente, como pesquisa

científica, os quais foram em número de sete: um de Engenharia, um de Geografia e História, cinco em Letras” (*Relatório Fapesp 1962*, p. 3).

Entretanto, entre as páginas desta primeira apresentação de contas da Fapesp, não é difícil surpreender três menções que relativizam a negativa acima, porque apontam-nos elas dois nomes que já começavam a se firmar na área de letras, naquele momento: Jorge Cândido de Sena (1919-78) e José Aderaldo Castello (1921-2011) (*Relatório Fapesp 1962*, p. 63). Um terceiro nome é mera coincidência: Boris Schnaiderman. Este nome aparece ligado à rubrica “Engenharia” (p. 64), mas segundo Jerusa Pires Ferreira, viúva do tradutor, falecido em maio de 2016, aos 99 anos, trata-se de primo homônimo daquele que introduziu e institucionalizou o russo nas Letras da USP.

Por extenso, o nome de Jorge Cândido de Sena era Jorge Cândido Alves Rodrigues Telles Grilo Raposo de Abreu de Sena, nascido em Lisboa, em 1919. Na vida profissional, ficou conhecido como Jorge de Sena, autor de bibliografia múltipla e invejável. Engenheiro de origem; poeta por fado; professor, tradutor, ficcionista, crítico e ensaísta por adoção; enfático por natureza, Jorge de Sena veio para o Brasil em 1960 e aqui permaneceu lecionando Teoria Literária, entre 1960 e 1965, em Assis e Araraquara, de onde migrou para Madison, Wisconsin. Jorge de Sena faleceu, prematuramente, em Santa Barbara, Califórnia, na condição de professor titular da Universidade da Califórnia. No *Relatório 1962* (p. 98), seu nome aparece como Jorge Cândido de Sena, sob a rubrica “Engenharia”, sem maiores detalhes.

Quanto a José Aderaldo Castello, professor titular de Literatura Brasileira na USP e, por longos anos, diretor do Instituto de Estudos Brasileiros e fator de sua consolidação institucional, não há maior explicação para o subsídio recebido, exceto sua vinculação à História da FFCL-USP (*Relatório 1962*, p. 90). Sua filiação equivocada às Ciências Sociais se deve, talvez, à estreita colaboração que manteve com Eurípedes Simões de Paula, do Departamento de História da FFCL-USP, no sentido de se criar um cen-

tro de documentação próprio, o que veio a se concretizar em 1966, por intermédio da Fapesp (Motoyama, 1999, p. 125). É bem verdade que a rubrica relativa a Jorge de Sena e a José Aderaldo Castello é ambígua e diz apenas: “Responsáveis por auxílios”. E mais não diz, se são bolsistas eles mesmos ou tão somente responsáveis por pedidos de auxílio à Fapesp.

De qualquer modo, até onde pôde apurar esta pesquisa nos arquivos da Fapesp, não resta dúvida de que a primeira bolsa oficial para a área de letras foi destinada a Pérola de Carvalho, cujo nome aparece, pela primeira vez, no *Relatório Fapesp 1963* (p. 103), sob a rubrica “Ciências Humanas e Sociais/Bolsas” (*Relatório Fapesp 1963*, pp. 103-4), na companhia de figuras que viriam a se tornar de peso no setor, tais como Bento Prado, Eva Alterman, Oswaldo Porchat, Paul Singer e outros. Em seguida, sob a rubrica “Ciências Humanas e Sociais/Auxílio” (*Relatório Fapesp 1963*, pp. 108-9) vêm o de outros, já em franca ascensão, tais como Egon Schaden, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, Francisco Weffort, Heleieth Saffiotti, João Cruz Costa, Luiz Pereira, Maria Izaura Pereira de Queiroz, Oracy Nogueira, Paula Beiguelman e outros.

Em caminho inverso ao da Missão Francesa que nos visitara, nos anos 30, para ajudar na implantação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, idealizada como incubadora de pesquisa, criavam-se agora, 30 anos depois, condições sistêmicas e claras para que fôssemos nos aparelhar, do ponto de vista científico e tecnológico, em instalações acadêmicas da Europa e dos Estados Unidos. Consequência secundária desse gesto, mas nem por isso menor, foi que nosso pendor acadêmico insuflado pela cultura francesa começava a conhecer concorrência séria. Além disso, nosso bacharelismo ornamental começava a sofrer desgaste, ameaçado por um pragmatismo científico a ser alcançado.

Não cabe aqui, é claro, um contraste entre a proposta de criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, nos anos 30, e o projeto posterior que levaria à criação da Fapesp. Não se pode perder de vista, no entanto,

que ambas guardam certa semelhança entre si, como incubadoras potenciais. Mas há diferenças também, oriundas, talvez, do caráter mais pragmático desta em relação àquela. Poucos anos depois de sua criação, pode ser que a despreocupação pelo imediato tenha se avolumado na FFCL-USP, em cujo interior, ainda nos anos 40, se abrigavam as Exatas e Biológicas em surda competição com as Humanidades. A ser admitida esta hipótese, poderíamos também admitir uma outra, consequência necessária daquela: a de que a iniciativa encabeçada por engenheiros e médicos viesse responder a uma necessidade inegável e nova, derivada da realidade social, econômica e tecnológica que se criara com o advento da era atômica, a que não poderíamos ser indiferentes, sob pena de nos tornarmos mais caudatários ainda em matéria de tecnologia. Nas várias entrevistas concedidas a Mariluce Moura para seu precioso *Prazer em conhecer*, esta mudança de rumo é lugar comum entre nossos cientistas (Moura, 2004).

A leitura pausada dos relatórios anuais da Fapesp é fonte preciosa para avaliarmos a expansão da consciência possível de então e os novos parâmetros cobiçados, bem mais amplos que o comodismo científico e tecnológico em que nos aninhávamos antes, no qual as eventuais novidades eram resultado muito mais da persistência individual do que de iniciativas conjuntas e deliberadas. Era o advento do coletivo realista, que questionava o individualismo romântico.

Nesse sentido, o depoimento breve de Warwick Kerr, o primeiro diretor científico da Fapesp, é sintomático.

Depois de visitar países estrangeiros, onde buscou modelos para a construção de um aparato do Estado destinado à pesquisa científica, aquele geneticista admitia, sem nenhum receio de ser crucificado por sua pregação competitiva:

“Além dessas lições, foram de grande importância os contatos que pudemos estabelecer com as Fundações de Amparo à Pesquisa de seis países estrangeiros ‘desenvolvidos’, especialmente quanto às possibilidades de incrementar intercâmbio de nossos pós-graduados (douto-

res), com os do Canadá, Inglaterra, Noruega, Suécia, França e os Estados Unidos, os quais estavam ficando fora da cogitação dos nossos pesquisadores. Verificamos, também, a grande importância que países, como a Inglaterra, estão dando para a formação de doutorandos. Assim, de 1961 a 1962, a Inglaterra gastou cinco vezes mais com a graduação de alunos do que de 1955 a 1957 e praticamente em todas as universidades os alunos classificados de primeiro a quinto lugar têm bolsas de doutoramento oferecidas pelas mesmas”².

No entanto, longe de adotar o que pudesse parecer política concentracionária em torno das exatas ou biológicas, a Fapesp, em sua conduta flexível, abriu espaço para a história e a geografia já no ano de 1962, o primeiro de sua atuação. Em 1966, dotações significativas foram votadas para a criação de um Arquivo de Fotografias Aéreas e para o estabelecimento de um Centro de Documentação Histórica, ambos sediados na FFCL-USP, sob o argumento genérico de que “as antíteses pesquisa técnica x pesquisa humanística e pesquisa básica x pesquisa aplicada são mais artificiais que reais” (*Relatório Fapesp 1996*, p. 12). De certa forma, pode-se compreender essas duas dotações iniciais como destinadas a setores suscetíveis a um mínimo de mensuração ou de datação. Dotações destinadas a projeto com materialidade numérica e até mesmo estratégica, enfim. Porque a cautela rondava e prudência, nas primeiras iniciativas, era recomendável. Nesse sentido, as palavras do segundo diretor científico da Fapesp, William Saad Hossne, são elucidativas: “Quanto às ciências humanas e sociais, não se pode dizer que seja uma questão bem definida na Fundação. Alguns depoimentos relatam discussões sobre financiar ou não pesquisas na área, mesmo assim foi bastante expressivo o auxílio para simpósios,

publicações e para vinda de professores estrangeiros” (Motoyama, 1999, p. 124).

Padece a verdade se dissermos que as Humanidades sofreram discriminação inicial, faça-se justiça³. Elas constam desde os primeiros relatórios anuais da Fapesp e receberam auxílio de pronto. Em muitas páginas do *Relatório Fapesp 1962*, o primeiro da série, encontramos seguidas referências a destinações orçamentárias encaminhadas para as ciências sociais e para a dupla sigla história-geografia, rubrica inicial, que foi desdobrada mais tarde. E não foram apenas subsídios individuais. Entre as instituições paulistas beneficiadas e dedicadas às Humanidades, esse *Relatório 1962* menciona o Centro Regional de Pesquisas Educacionais, a Fundação Getúlio Vargas, a FFCL Sagrado Coração de Jesus/Bauru, as FFCLs de Araraquara/Marília/Presidente Prudente/Rio Claro/São José do Rio Preto/Sorocaba, a Faculdade de Direito/USP e a PUC-SP. O que importa salientar, aqui, é que as Humanidades não ficaram ao relento nesta etapa em que as atenções se voltavam, com prioridade e alto grau de profissionalismo, para uma política de construção de política científica no Estado.

Foi nesse contexto de mudanças, ditadas por forças externas e por necessidades internas, que se apresentou a figura de Antonio Candido, disposto a dar nova feição ao cenário da pesquisa historiográfica em letras, carente de ares novos.

Mas de modo *mineiro*, como era de seu feitio e gosto.

* * *

Calçado pela extensa militância na crítica literária em jornais paulistanos, que já vinha dos anos 40, e autorizado por bibliografia própria, em que os dois volumes de sua *Formação da literatura brasileira* (1959) eram a ponta mais alta, o fato é que Antonio Candido se credenciava para pleitear recursos públicos com vistas

2 Os relatórios anuais da Fapesp, como este, podem ser encontrados em <http://www.fapesp.br/publicacoes>. Esta citação de W. Kerr, retirei-a do *Relatório Fapesp 1962*, p. 24.

3 Esse embate entre as ciências “duras” e as humanidades pode ser entrevisto em algumas páginas do livro de Amélia Hamburger (2004, pp. 428, 479, 496, 502).

à remodelação, em surdina, da metodologia de nossa historiografia literária. Entre prefácios, rodapés, orelhas, artigos, entrevistas, apresentações, depoimentos, etc., Vinicius Dantas (2002), em sua exemplar *Bibliografia de Antonio Candido*, consigna a este intelectual pleno a quantia de exatos 799 itens produzidos entre 1934 e 2001. Desses 799, salvo engano de aritmética, 304 foram escritos entre 1934 e 1961, ano este que antecede a aceitação de seu primeiro pleito junto à Fapesp, em favor de Pérola de Carvalho, inscrita pelo Processo 63/0018-6 R.

Confiante nessa produção e por ela sancionado, criava-se, pois, o momento adequado para a elevação de patamar técnico no setor, incentivado a se socorrer de fontes primárias de agora em diante. Emergia, pois, uma tentativa de se conciliar o texto literário e seu contexto, sem arranhões recíprocos nem especulações abusadas.

Como esforço abrangente de apreensão do fenômeno literário brasileiro, ora no plano da criação, ora no plano da crítica, os resultados de monta tinham surgido, anos antes, entre 1952 e 1959. Parece que ansiávamos por avaliações críticas de amplo alcance, nesse terreno.

Em 1952, Wilson Martins publicara *A crítica literária no Brasil*, balanço mais recente do gênero, salvo engano. Mesmo reconhecendo “o risco das graves imperfeições”, por causa da inexistência prévia de “um levantamento bibliográfico perfeito” (Martins, 1952, p. 20), este ensaio de sistematização histórica e crítica foi distinguido com prêmio. Sua segunda edição, em 1983, ganhou acréscimo considerável. O que havia surgido como volume único, tornou-se dois, nesta edição.

Entre 1955-59, foi a vez de Afrânio Coutinho coordenar e publicar seus quatro volumes originais sobre *A literatura no Brasil*, balanço coletivo que reunia nossos críticos de maior relevo no momento, em esforço conjunto para avaliar nossa produção desde os tempos coloniais até o Modernismo.

Em outubro de 1956, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicava o número inaugural daquele que viria a ser um dos suplementos literários de maior repercussão nacional, dirigido por Decio

de Almeida Prado e idealizado por Antonio Candido⁴. Ao longo de seus quase dez anos de existência, muita informação nova sobre literatura brasileira circulou por ele, sem mencionar, é claro, o que se publicava sobre literatura europeia, norte-americana e hispano-americana.

Uma confluência de fatores favoráveis dava ensejo, pois, a grandes modificações que visavam à criação e à transmissão da informação de cunho literário.

E é exatamente nessa década de 50 que acontece o ingresso formal de Antonio Candido no ensino superior de literatura. É no final dessa década que se dá sua guinada definitiva da sociologia para a literatura. Com a criação da Faculdade de Letras em Assis, em 1957, no governo Jânio Quadros, abria-se essa oportunidade. Com a descentralização do ensino superior em São Paulo, criava-se para ele uma porta que lhe permitiria abandonar a docência da sociologia. Como ele próprio haveria de admitir em maio de 1974, quando de seu concurso para professor titular de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, dava-se, “a partir de 1958, [sua] opção final pela Literatura, como professor universitário contratado pela recente Faculdade de Assis”⁵. Em 2001, ao ser entrevistado por Heloísa Pontes para a *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, o próprio Antonio Candido se encarregaria de contextualizar melhor esta mudança de rumo:

“Foi quando um amigo meu, José Quirino Ribeiro, a par dos meus problemas, sugeriu a Antônio Soares Amora que me convidasse para ensinar literatura brasileira na faculdade que este ia dirigir em Assis, uma das três que o governo do Estado estava criando no interior. Amora me convidou no fim de 1957, eu aceitei e comecei

4 Marilene Weinhardt (1987) elaborou estudo pontual sobre este suplemento.

5 Esse Memorial, que me foi fornecido em 1991, a meu pedido, por José Aldo Pasquarelli, ex-assistente acadêmico da FFLCH, está contido no Processo 227/74. A citação retirei-a das fls. 8.

a participar no primeiro semestre de 1958 das sessões de organização da nova faculdade, no Instituto de Estudos Portugueses. Ela começaria a funcionar em 1959, mas se instalaria em 58, com alguns professores que dariam cursos preparatórios para o vestibular” (Pontes, 2001, p. 28).

Em doutoramento dedicado aos liames entre crítica literária e ciências sociais em Antonio Candido, Rodrigo M. Ramassote explica: “Os dois anos passados em Assis demarcaram uma nítida transição entre as etapas da trajetória acadêmica de Candido”. De acordo com Ramassote, essa mudança, mais do que apenas geográfica, foi também estratégica de um ponto de vista profissional, porque permitiria a Antonio Candido alcançar o “respaldo acadêmico necessário para legitimar a condição de professor e pesquisador da área de letras”. E, em apoio a seu argumento, Ramassote recupera ainda trecho curto de entrevista que Antonio Candido concedera a Gilberto Velho e Yonne Leite, em 1993: “[...] tal fato [a mudança de área docente] não passou despercebido aos olhos de Candido: ‘Foi bom passar dois anos fora da USP. Quando voltei, no começo de 1961, as pessoas já estavam habituadas à minha nova condição’” (Ramassote, 2013, p. 160).

É também naquele Memorial de seu concurso para professor titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP que Antonio Candido expunha, de modo transparente e à guisa de balanço provisório de carreira, sua visão retrospectiva sobre princípios relativos à abordagem do texto literário:

“O esforço básico tem sido, desde que as posições teóricas e a prática adquiriram certa maturidade, reconhecer três momentos válidos na atividade crítica: enfoque do texto em sua autonomia relativa; consideração dos elementos de personalidade e sociedade; tentativa de estudar estes, não como enquadramento ou causa, mas como constituintes da estrutura. O candidato tem passado pelos três, com inclinação crescente pelo último, que parece permitir o tratamento específico do texto, enquanto sistema que se pode abordar em si mesmo, permitindo ao mesmo tempo manter

o interesse pelos aspectos pessoais e sociais, quando for o caso”⁶.

O arremate do parágrafo, na sua síntese exemplar, escancarava possibilidades que haveriam de modificar a essência dos estudos literários no Brasil, sem que se afrontasse a integridade do texto, nem o amputasse da realidade social, reduzindo-o a uma entidade autista.

A partir da segunda metade dos anos 50, portanto, a contribuição bibliográfica de Antonio Candido já não era de somenos, nem era acanhada sua atuação na área. Superada sua pendularidade inicial entre a sociologia e a literatura, é nos anos iniciais da década de 60 que Antonio Candido sente-se credenciado o suficiente para seus primeiros pleitos junto à Fapesp. Não bastasse sua bibliografia, na segunda metade dos anos 50, incrementara-se sua docência na área de literatura, quando, mal voltando de Assis, tornou-se ele professor interino de Teoria Geral da Literatura na FFCL-USP, por proposta de Antônio Soares Amora.

Em 24 de junho de 1959, em longo arrazoado, Soares Amora, professor titular de Literatura Portuguesa da FFCL, propunha a criação de uma “Cadeira de Teoria Geral da Literatura”. Entre os seis motivos substanciais, elencados com clareza, o de número 4 esclarecia bem essa necessidade: “Considerando que não existe na Secção de Letras desta Faculdade uma cadeira em que se estudem e se exponham, de forma sistemática, as teorias da literatura, da estética, crítica e história literária, para uma constante revisão de ideias e valores, e reconstrução, à luz das pesquisas mais recentes, de uma ‘teoria geral da literatura’”⁷.

Uma vez institucionalizado em disciplina inaugural na USP, Antonio Candido acrescen-

6 Arquivo da FFLCH, Memorial para o Concurso..., Processo 227/74, fls. 9.

7 Arquivo da FFLCH-USP, Processo 59.1.16676.1.7, fls. 3. Agradeço à sra. Maria da Luz de Freitas Obata, chefe do Serviço de Expediente da FFLCH-USP, a localização desse processo.

tava rumo paralelo à sua atuação em sala de aula e voltava-se para nova empreitada: apoiar muito de perto a criação do Instituto de Estudos Brasileiros, proposto por Sérgio Buarque de Holanda em junho de 1962. Na Reitoria da USP, Ulhôa Cintra, que já se mostrara uma das molas propulsoras da Fapesp, acolheu com tanto entusiasmo a iniciativa, a ponto de autorizar “a regulamentação do IEB antes do encerramento de sua gestão”, o que se daria em maio de 1963 (Caldeira, 2002, p. 60)⁸, pouco tempo depois da iniciativa de Sérgio Buarque, portanto.

Nas reuniões preparatórias para a criação do Instituto de Estudos Brasileiros, Antonio Candido chegou mesmo a sugerir a criação de um núcleo duro, composto de história do Brasil, literatura brasileira, geografia do Brasil e etnografia brasileira, conforme se pode ver através da eficaz documentação reunida a respeito por João Ricardo de Castro Caldeira.

Uma vez instalado o IEB em 10 de outubro de 1962 (Caldeira, 2002, p. 58), preocuparam-se seus dirigentes em abastecê-lo de acervos bibliográficos e documentais, motivação primeira para sua criação. Como lembra Maria Odila da Silva Dias, em passagem que lhe atribui João Ricardo de Castro Caldeira, era o momento adequado para implementar e transferir, na prática, a longa experiência de Sérgio Buarque de Holanda com arquivos nacionais e estrangeiros (Caldeira, 2002, p. 54).

De modo sucinto, o que Antonio Candido propunha era o exame direto de documentação arquivística em benefício da literatura brasileira, assim como vinha fazendo Sérgio Buarque de Holanda no campo da história do Brasil. Com pincelada rápida, certa e carregada de humor, bem ao gosto do retratado, Francisco de Assis Barbosa desenhava a figura daquele pesquisador aturado e afeito às fontes: “Rato de livraria, de sebos e agências importadoras de jornais e revistas especializadas, nada de

importante escapava àquele rapaz alourado, magriço e alto, desajeitado e displicente, um tanto estabonado, que o uso do monóculo tornava ainda mais extravagante”. Esse era Sérgio Buarque, *habitué* de arquivos, dentro e fora do Brasil, incansável nessa função de vasculhar fontes primárias. Mas não só. Numa de suas habituais formulações sucintas, Antonio Candido retrata-o assim: “Desde muito moço aproveitou ao máximo as leituras e acumulou um saber que espantava os amigos. Sobre tudo porque a sua curiosidade era dirigida igualmente ao passado e ao presente, à inovação e à tradição, com o dom contraditório de se apaixonar tanto pela minúcia quanto pelo conjunto”⁹.

Não era muito diferente disso o comportamento investigatório que Antonio Candido apregoava. Descontado o estouvamento pessoal do seu velho amigo historiador, cujo bom humor era notório e surpreendente, o modelo que se preconizava, então, clamava pela junção eficaz dos ingredientes microscópicos que dormitam nas origens do texto poético com o resultado literário final, fosse de que natureza fosse, culto ou popular, elevado ou não. A busca era no sentido daquilo que o modelara, que o fizera como tal; daquilo com que fora constituído num determinado momento e espaço; da sua eventual progênie. Um dia, quando forem disponibilizadas suas anotações de trabalho, hoje em processamento técnico no IEB, fartos elementos emergirão a esse respeito.

Se em outubro de 1962 materializava-se o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, três meses depois, no comecinho de 1963, materializava-se o primeiro pleito vitorioso de letras junto à Fapesp¹⁰. Com data precisa de 8 de

8 Foi desse livro preciso e bem documentado que retirei parte substancial das informações primeiras sobre o IEB.

9 Estas breves linhas sobre Sérgio Buarque de Holanda foram retiradas de: Nogueira (1988, pp. 30 e 19, respectivamente).

10 Depoimento de Antonio Candido sobre essa etapa inicial está na revista *Pesquisa Fapesp* (2002). Desse depoimento destaco: “[...] penso que a Fapesp teve papel importante na mudança dos hábitos mentais e na própria concepção do trabalho universitário”.

janeiro de 1963, Antonio Candido entrava com pedido de bolsa em favor de Pérola de Carvalho. Meticulosa, essa profissional formada em Letras pela USP e experiente assessora editorial pretendia investigar e esclarecer as conexões precisas entre Machado de Assis (1839-1908) e dois outros ficcionistas europeus: o inglês Laurence Sterne (1713-68) e o francês Xavier de Maistre (1763-1852) (Processo Fapesp 63/0018-6 R)¹¹.

Dado o pioneirismo da instituição e da proposta, o processo acima não dispõe, é claro, de alguns requisitos formais que foram se sobrepondo com o tempo. Ou, pelo menos, não os exibe entre suas páginas. No meio delas, no entanto, o que mais importa são as três páginas de “Observações do Professor Orientador” e as outras três da candidata à bolsa.

Na sua concisão habitual e indiferente ao tecnicismo empolado de muitos, Antonio Candido propunha uma tarefa de pesquisa como quem estivesse conversando na beira do fogão. Sem tecnicismos nem terminologia áspera, sua proposta é clara desde o início, o que não disfarça, no entanto, o fôlego nem o pique necessários. A citação é longa, mas necessária. Perdoem-me.

“Como é sabido, Machado de Assis continua a ser considerado o nosso maior escritor. Mas a seu respeito perduram hábitos críticos e eruditos que já não auxiliam, antes prejudicam a marcha dos estudos. A pesquisa a que se propõe a Licenciada Pérola de Carvalho representa um esforço para superar perspectivas tradicionais e esclarecer a sua obra (não a sua personalidade) sob uma luz diferente. Ela ten-

ciona atacar de frente o que se pode chamar de ‘mistério machadiano’ – isto é, o problema da brusca mudança de rumos que, pela altura dos 40 anos, transformou um escritor de boa qualidade num escritor genial. Houve realmente esta brusca metamorfose? Teve causas que se possam determinar? Uma das respostas possíveis é a tentativa de analisar o fato através da revolução técnica e temática verificada na sua obra àquela altura; e isto, segundo a própria deixa do escritor, que no prefácio do ‘Braz Cubas’ se refere à adoção da ‘maneira difusa de um Sterne ou um Xavier de Maistre’. Há de fato influência? Pode ser comprovada documentalmente e no plano das semelhanças internas? É possível averiguá-la através da sua repercussão em toda a economia da obra? Eis os pontos centrais da investigação projetada, que se desdobra nos tópicos expostos pela candidata” (Processo Fapesp 63/0018-6 R).

Com essa linguagem despojada começava a se pôr em pé uma empreitada investigatória que duraria anos e arrebanharia contingente expressivo de jovens, muitos dos quais vieram a ocupar posições docentes nas universidades de São Paulo e dos estados vizinhos, imbuídos de novas perspectivas de ensino e de pesquisa. Operava-se profunda modificação nos padrões da pesquisa historiográfica brasileira, não mais contente com a mera compilação bibliográfica, nem com o predomínio exclusivo do livro consagrado e muito menos ainda com a interpretação subjetiva, por mais consubstanciada que fosse. Começava um tempo de corrida aos arquivos e às fontes primárias, lição que herdávamos de Sérgio Buarque de Holanda e de Antonio Candido. Afinal de contas, era de Sérgio Buarque que vinha este alerta: “Não sou contra a ensaística ou a interpretação, mesmo hoje. Mas a pesquisa deve ser rigorosa e exaustiva. Senão, o resultado são apenas elucubrações às vezes brilhantes, mas desvinculadas da realidade” (Nogueira, 1988, p. 21).

Nesses primeiros anos da década de 60, numa ponta, atuava Antonio Candido; em outra, José Aderaldo Castello, com seu projeto em

11 Todo este trabalho de investigação junto aos arquivos da Fapesp só foi possível graças à compreensão, ao empenho e à gentileza do presidente do seu Conselho Superior, prof. dr. Celso Lafer, entre 2007 e 2015, e prontamente secundado por Rodrigo Leme, secretário da Presidência, e por Max Frauendorf, responsável pelos arquivos. Sem essa ajuda prestimosa e ágil, teríamos ficado no terreno das hipóteses e das especulações, não necessariamente férteis.

torno de revistas literárias, desenvolvido no IEB, a partir dos anos 70¹².

Em parceria fecunda e harmoniosa, sem prevenções recíprocas nem reservas ideológicas, José Aderaldo Castello e Antonio Candido conduziam suas disciplinas de modo hábil, delas resultando soberba orientação temática para os estudos de literatura brasileira na USP. Não fosse isso suficiente, sustentaram os dois consonância perfeita na condução dos primeiros pleitos da área junto à Fapesp, nos momentos em que Antonio Candido afastou-se para dar aulas na Sorbonne (1964-66) e em Yale (1968).

Sobre essa colaboração, Leila V. B. Gouvea colheu depoimento sereno, no qual Aderaldo Castello acentuou essa sintonia, entre outras menções:

“Houve sempre um entrosamento perfeito, entre nós e nossas cadeiras. Discutíamos os programas de um lado e de outro, para que não houvesse choques nem repetição. Se um autor era importante para uma cadeira, era importante para a outra. E havia um relacionamento harmonioso, perfeito. As duas cadeiras funcionaram assim passo a passo, paralelamente, sem conflito, sem atrito, sem competição, numa perfeita colaboração recíproca”¹³.

Isso porque, em notável esforço transdisciplinar, o objetivo era apenas um: o da representação literária do Brasil como chave para o conhecimento do país. Ou, como admitiu o próprio Aderaldo Castello: “[...] não importava se um autor era considerado português ou não. Mas, se ele escreveu sobre o Brasil, era preciso ver até que ponto isto que escreveu se projetou através do tempo e contribuiu com um subsídio

fundamental para um enriquecimento literário nosso através do tempo. Esse foi mais ou menos nosso critério e nossa visão do período colonial” (Gouvea, 2009, p. 258), eventualmente desdobrável para outros tempos, acrescentamos.

Basta percorrermos algumas páginas dos primeiros relatórios de letras da Fapesp para se ter uma ideia dessa transformação, que se dava no plano institucional e docente. Bastam os primeiros pareceres de avaliação para se confirmar essa mudança de rumos metodológicos. Basta essa visão de conjunto para podermos avaliar a extraordinária sintonia que se dava entre as disciplinas de Literatura Brasileira e Teoria Literária. Mas não só. Sintonia que se dava também entre a universidade e a fundação que se criava para impulsionar a pesquisa em nosso estado.

Dos projetos que vieram logo depois daquele de Pérola de Carvalho, em torno de Machado de Assis, encarregaram-se Maria Helena Grembecki, Nites T. Feres e Therezinha Aparecida Jardim Porto, que, mais tarde, tornou-se especialista do Acervo Mário de Andrade e sua mais persistente estudiosa, sob o nome de Telê Porto Ancona Lopez. Graças ao pioneirismo, à dedicação e à competência dessas quatro pesquisadoras, as Letras tiveram entrada auspiciosa naquele órgão estadual. Inaugurado com Machado de Assis, a continuidade ficaria assegurada através de Mário de Andrade e dessas três pesquisadoras. Em breve tempo, um arco literário firme e forte estabelecia-se, com duas figuras decisivas do nosso processo de modernização literária, em cada ponta: Machado e Mário, os dois MAs. Duas pontas que nos garantem a inserção no melhor da tradição literária periférica, mas relativamente autônoma.

* * *

12 Sobre esse projeto, José Aderaldo Castello deixou depoimento em prefácio a *Lanterna Verde e o Modernismo* (Nápoli, 1970).

13 Este depoimento colhido por Leila V. B. Gouvea sobre a parceria Antonio Candido e José Aderaldo Castello está em *Literatura e Sociedade* (Gouvea, 2009, p. 261). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25099>.

Em 30 de abril de 1963, Pérola de Carvalho assinava o primeiro Termo de Outorga de bolsa concedida à área de letras pela Fapesp (Processo 63/0018-6 R). Na ocasião, o presidente do Conselho Superior era Ulhôa Cintra; o diretor presidente daquele órgão era Jayme Cavalcanti;



o diretor administrativo era Celso Antonio Bandeira de Mello; e o diretor científico, setor-chave para a concessão, era Warwick Kerr.

Claro que isso não se fez de modo tranquilo e descarregado. Dadas as raízes acadêmicas da Fapesp, era natural que houvesse interesses contraditórios e rotas de colisão, perfeitamente cabíveis no arcabouço de uma compreensão possível. Letras encaixava-se nas ciências ou não? Como mensurar a literatura? Como despi-la de sua subjetividade indelével e palpável? Como fazer vista grossa para sua contingência histórica? Como se investiga, a sério, um assunto sem pipetas nem provetas?

Em livro indispensável sobre os 40 anos da Fapesp, Amélia Império Hamburger recolheu inúmeros depoimentos acerca daquela casa, tomados por ela ou por colegas de ofício (Hamburger, 2004). É a história da instituição vista por dentro. É documento polifônico. Sua grande riqueza nasce exatamente das vozes que se enroscam e se misturam, vindas de tempos diferentes e de espaços distintos, algumas contundentes, outras nem tanto; algumas modestas, outras nem tanto. Vêm de áreas científicas diferentes entre si também, mas – e isto é importante! – que se agregam para construir balanço histórico de qualidade, a despeito de seu forte timbre individual. Timbre de etnias diversas, como deixa transparecer, em arroubo de entusiasmo, o depoimento de Plínio de Arruda Sampaio: “Vou dizer que [a Fapesp] era um orgulho paulista, mas era um orgulho paulista do Vanzolini, que é italiano, do Tamura, que é filho de japonês, do Jorge Ori, que é japonês, do Jatene, que é libanês” (Hamburger, 2004, p. 518). São testemunhos ora pomposos, ora descontraídos, mas convergentes sempre, porque o que interessa é a recuperação discursiva de um esforço coletivo. Entre estes sobressai-se um, deveras saboroso, porque marcado por forte gestualidade italiana – presumimos – e porque brota de alguém habituado com a dura disciplina do laboratório e a ilusória indisciplina da vida boêmia. É de Paulo Vanzolini esse depoimento, no qual se divisa a medida desse impasse momentâneo e desafiador entre

as ciências e as humanidades daqueles primórdios. Perguntado sobre os primeiros momentos de vida da Fapesp, revela esse zoólogo que cultivava cobras e canções:

“A Fapesp começou muito bem, mas houve problemas muito sérios. Por exemplo: O Kerr era contra as humanidades, uma questão de filosofia geral que deve, entretanto, ser bem-entendida. Um dia me falou: ‘Nêgo. Apareceu um cara querendo dinheiro para estudar sabe o quê? Grego’. Falei: ‘E daí?’. Ele: ‘Grego! Nêgo’. Não entrava na cabeça dele. O Warwick é um tecnocrata dos mais duros. O Cintra colocou as humanidades. Com o peso da autoridade dele, com sua grande cultura geral, chamou-o e disse: ‘Vai, vai ter’. Foi um embate, e o Warwick foi ótimo. Houve esse problema conceitual. Não quero dar uma expressão falsa do Warwick. Ele tinha essa ideia e isso era um conceito. Mas na hora em que Fapesp resolveu que iria ajudar também as humanidades, ele entrou nisso com a maior seriedade, não boicou, nem sabotou. Ele é um sujeito de muito bom caráter, extremamente sério” (Hamburger, 2004, p. 496).

Por mais anedótico que pareça, este episódio revela elasticidade mental, vontade deliberada de modernização intelectual e suspensão de preconceitos aleatórios. Trata-se de declaração que só enobrece a instituição e seus pares, capazes de flexibilizarem suas posições, revendo-as em benefício de política intelectual mais ampla. Não custa lembrar também que vivíamos, naquele momento, um estado de liquefação civil, pois que o Golpe de 64 era recente e o cenário, como se sabe, não era nem um pouco favorável à inteligência.

Warwick Kerr foi o primeiro diretor científico da Fapesp nesse momento extremamente delicado de nossa vida acadêmica. Sua diretoria, como revela a própria designação, era e é fulcral na política intrínseca daquela organização. É para ela que convergem os projetos e é dela que saem eles, aprovados ou reprovados. É nela que se define o perfil do órgão, sua razão de ser, sua identidade primeira e última. A

Diretoria Científica é a peneira final, de trama apertada e fina. Foi nessa diretoria, portanto, que se decidiu, poucos meses antes do nosso abafamento acadêmico prolongado, que as letras deveriam ser acolhidas.

Em abril de 1963, como dissemos acima, Antonio Candido plantava seu padrão naquele território. Em dezembro de 1964, Warwick Kerr demitia-se da Diretoria Científica, movido por outros interesses, também acadêmicos. Foi, portanto, na sua gestão, louve-se isso, que fomos acolhidos. Na gestão de alguém que se espantava com a possibilidade de ver uma horda de estranhos helenos entrando naquele prédio. De helenos ou de seus descendentes, próximos ou remotos.

Como projeto inaugural da área, a proposta era a de se estudar nossa literatura, mesmo sabendo-a “galho secundário da portuguesa”. Porque, se não o fizemos, lembrara o criador dessa imagem, poucos anos antes, “ninguém o fará por nós” (Candido, 1959, vol. 1).

Consciente dessa necessidade, posta com humildade estudada, mas trançada com fios de ligeira e justa tintura nacionalista, o que Antonio Candido propunha, enfim, era a admissão e a dignificação de uma fatia real de nossa cultura, mesmo que pouco suscetível à mensuração convencional. Formulada em termos de aparência despretenhosa e coloquial, sua proposta, no entanto, acenava com objetivos ambiciosos, uma vez que punha em campo um escritor brasileiro de primeira grandeza em suas vinculações literárias com duas fontes que são gabarito da cultura ocidental: a inglesa e a francesa. Combinar Machado de Assis com Laurence Sterne e com Xavier de Maistre exigia envergadura técnica e disposição física, mormente se levarmos em conta as condições materiais de nosso equipamento público encarregado da preservação histórica, ainda insatisfatório até hoje, em muitos casos.

Nessa proposta triangular, ficava implícito que não se tratava de submeter o brasileiro à esfera da influência estrangeira, como era vezo habitual, mas, sim, o de avaliá-lo no concerto de uma tendência literária despregada de territorialidade nacional estrita. No interior dessa

proposta, no entanto, esboçava-se um paradoxo: o estudo do nacional, porém dentro de contornos transnacionais. Sem apego à doença do autor ou à sua origem humilde, como era de praxe na perspectiva autocomplacente de então. Ou então, o que é pior, explicar a excelência machadiana como possível descontração momentânea do cerco racista, que o constrangia, ou como retaliação discreta do escritor a essa moldura estreita.

Pérola de Carvalho ficou encarregada dessa tarefa primeira. Licenciada em neolatinas pela USP no final dos anos 40 e inscrita no programa de doutoramento da Literatura Brasileira, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, no começo dos anos 60; tradutora profissional vinculada a editora importante naquele momento, na qual viria a traduzir Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*, 1970; *A estrutura ausente*, 1971), anos mais tarde, Pérola de Carvalho era fluente em francês e espanhol e demonstrava “grande aptidão para os trabalhos de pesquisa literária”, segundo atestado assinado por Antônio Soares Amora, catedrático de Literatura Portuguesa na FFCL-USP, na ocasião (Processo Fapesp 630018-6 R).

Protocolos e formalidades à parte, a verdade é que seu projeto ressumava maturidade intelectual e segurança textual. É inviável transcrevê-lo na íntegra, embora fosse este o desejo. Mas alguns parágrafos podem bem dar o teor de sua intenção, que não só faz balanço do “estado da arte” da crítica machadiana, carente de novo patamar, como indica caminhos ainda hoje em andamento.

Seus dois parágrafos iniciais delimitam a questão e os três seguintes definem o perímetro dentro do qual se movimentará a pesquisa, que... infelizmente não resultou em livro, por razões ainda insondáveis.

Logo no começo, a proponente afirmava:

“A pesquisa projetada tenciona determinar, com o maior rigor histórico possível, aliado a um exame minucioso dos textos, em que medida e por que forma a influência de Laurence Sterne e Xavier de Maistre teria atuado na transformação técnica e temática verificada na obra novelística

de Machado de Assis a partir de seu romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880). A essa transformação, convém frisar, devemos o fenômeno machadiano em nossa literatura.

Tais influências, embora afirmadas, nunca foram, todavia, investigadas segundo métodos rigorosos; daí a necessidade de passarmos do estado atual de sugestões para a pesquisa sistemática, procedendo a um trabalho comparativo de base que abrange quatro literaturas em três idiomas e um período histórico de século e meio aproximadamente” (Processo Fapesp 63-0018-6 R).

Para atingir esse propósito, a candidata à bolsa se propunha uma série de tarefas intermediárias, convergentes todas para um *close reading* bem menos ortodoxo e, por conseguinte, mais sedutor. Nessa sua abordagem herdada do *New Criticism*, não haveria de faltar elementos de avaliação histórica e cultural, acréscimos oportunos que flexibilizassem e enriquecessem a leitura textual, o que sempre foi do gosto do seu orientador. Nessa conduta crítica, garantia a candidata, seriam ainda incluídos outros itens ligados à “construção novelística, à escolha de temas, à elaboração estilística, à consciência artesanal, ao tempo e à integração cultural” (Processo Fapesp 63-0018-6 R).

Isso muito além da conhecida e repisada crítica machadiana a contribuição dessa pesquisa sobre um escritor, que já nos enxertara na esfera da maturidade ficcional, de modo incomum. Era a vez, agora, de o retomarmos em suas vinculações europeias de maneira crítica, sistemática, verificável e concreta. Era um modo de estancar o subjetivismo e a intuição crítica por meio de instrumentos documentais, embora esse caminho, sabemos disso todos os que lidam nessa área, não seja recurso infalível por si só. Por outro lado, deslocava-se o foco preferencial da crítica: em vez do ciúme que macerava um dos personagens machadianos, acabrunhado na sua integridade masculina corroída, instalavam-se hipóteses cautelosas sobre a construção mesma daquele modelo de narrativa, tão divergente do nosso bom-mocismo realista.

Precavido, mas determinado a “superar perspectivas tradicionais”, o orientador apostava na sua candidata, mas não prometia nada a curto prazo. Antes, pelo contrário. É “uma tarefa árdua e longa, que não se poderia confiar a um neófito, mesmo de talento”, advertia ele. Por meio dessa cautela estratégica, Antonio Candido apostava suas fichas no projeto e na candidata, ao mesmo tempo em que se acercava, de modo cuidadoso, da instituição, já adivinhando, talvez, alguma resistência da parte dos médicos e engenheiros que compunham aquele núcleo inicial da Fapesp. Sua tática era a de conquistá-los, não a de afrontá-los. Isso nunca foi de seu perfil. “Trabalho de formiguinha”, como gostava de dizer. De *formiguinha mineira*, diríamos nós.

Delimitado o campo de ação, garantida a retaguarda metodológica e assegurado o orientador, cabia, então, à candidata – dotada de “perfeita honestidade intelectual”, segundo se lê na carta que a recomenda e que é assinada por ele – a tarefa de inaugurar mais um duto de atuação naquele órgão jovem, onde ainda circulavam acadêmicos ressabidos diante da novidade.

No caso deste pleito inaugural das letras, os pareceres são bem indicativos de certa inquietação e de certa indecisão perante o fato novo. Houve os que não hesitaram, assim como houve os que titubearam. Houve até quem se mostrasse reticente diante do primeiro relatório e pedisse dispensa, sob alegação de insegurança e de desconforto, compreensíveis se nos lembrarmos de que se tratava de situação inusitada. O despacho interno de um dos funcionários, relativo ao encaminhamento da primeira pesquisa, permite-nos entrever essa hesitação. No meio destes papéis quebradiços que tratam dos vínculos entre Machado de Assis/Laurence Sterne/Xavier de Maistre, depara-se, de repente, com uma nota, escrita provavelmente por um funcionário, na qual se lê que o dr. X “julgou-se prejudicado para julgar o pedido, uma vez que trata-se [sic] de literatura (não é pesquisa)”.

O fato novo apanhava de surpresa alguns assessores – raros, muito raros ainda na área de

humanidades – que não se sentiam à vontade no desempenho da tarefa e eram escrupulosos o suficiente para admiti-lo.

Os quatro relatórios massudos apresentados por Pérola de Carvalho, ao longo de seus três anos de pesquisa, poderiam muito bem ser editados tal como estão, dados sua qualidade e seu alcance, caso houvesse ocasião propícia. São modelares. Dotadas de uma perspicácia e de um tino investigatório incomum, suas tantas páginas vão muito além dos atuais procedimentos institucionalizados, que primam pela assepsia e pelo comedimento factual, em nome de uma suposta objetividade. Seus relatórios desbravam caminhos até então pouco palmilhados de modo sistemático e público. O primeiro deles, por exemplo, datado de abril de 1963, põe o dedo, de chofre, na ferida delicada, que pouco mudou ao longo de todos estes anos, sobretudo nos arquivos distantes dos centros urbanos mais densos. Já no primeiro parágrafo, a pesquisadora aponta para a indigência infraestrutural desses acervos, vistos muito mais como depósitos de descarte de papéis inúteis ou como cabides de emprego de apaniguados políticos do que como abrigo dinâmico de nossa trajetória social e cultural. De modo franco, Pérola de Carvalho vai direto ao ponto, em tom de falso desalento: “Tentar, através de um levantamento de dados históricos, comprovar e precisar influências na evolução estrutural de um escritor não é, sem dúvida alguma, tarefa das mais suaves. A pobreza e a desorganização de nossas fontes de informação são o primeiro e sério obstáculo com que depara o pesquisador entusiasta” (Relatório Fapesp 630018-6 R).

Dobrado o desânimo, no entanto, reage a pesquisadora de forma imediata, declarando que os “obstáculos existem para serem transpostos. E quando faltam catálogos ou fichários, força é realizar levantamentos. Foi sobretudo o que ocorreu nas nossas hemerotecas, onde, por falta absoluta de relações cronológicas, tivemos de fazer o tombamento dos jornais e revistas aí existentes dentro do período focalizado (1760-1880)”, datas que indicam as primeiras edições, respectivamente, de *Tristram Shandy* e de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dois limites cronológicos de seu

projeto ambicioso. E vencida esta dificuldade primeira, cabia-lhe enfrentar uma segunda: o isolacionismo do escritor carioca, pouco dado a expansões pessoais e muito econômico, quase avaro, em matéria de anotações bibliográficas.

A meticulosidade e o empenho caracterizam esses relatórios, que vieram a provocar o endosso caloroso de seus pareceristas, os primeiros a deporem a favor da área nova. A bolsista, ao longo de todos eles – quatro relatórios para sermos precisos –, dá conta de suas leituras ficcionais, históricas e críticas, mas detém-se, sobretudo, no trabalho insano de vasculhar, limpar e catalogar material hemerográfico, atribuição que se impôs dado o vazio que encontrou a respeito. Em suma: sua pesquisa começava da estaca zero, sem o apoio prévio de repertórios organizados por bibliotecários peritos em classificação, uma especialização profissional de remoto interesse naquela época, mas nem por isso urgente nos dias de hoje. No seu segundo relatório, esta lacuna infraestrutural é exposta sem disfarce nenhum: “A catalogação hemerográfica que procedemos em diversas bibliotecas cariocas, ainda que restrita a um período de 120 anos de imprensa, procurou, de certa forma, sanar uma deficiência dessas instituições, que não possuem – nenhuma delas – índices cronológicos dos periódicos aí existentes, anteriores a 1880” (Processo Fapesp 64/005-4 R).

Tais relatórios estão recolhidos nos quatro processos Fapesp dedicados a esta pesquisa em torno de Machado de Assis: 63-0018-6 R; 64-0005-4 R; 65-0005-7 R; 66-0006-6 R. Na sua continuidade interna, podem ser recolhidas as pistas que a pesquisadora mais perseguiu, depois que organizou, minimamente, o arca-bouço hemerográfico.

Dona de uma redação impecável e cristalina, Pérola de Carvalho produziu relatórios exemplares e com vida própria. Nem mesmo o acréscimo de áridos índices técnicos, necessários no caso, é capaz de perturbar o andamento da informação generosa. Seu fluxo é contínuo e didático, sem ser rasteiro. É, antes, persuasivo e bem calibrado.

Com tais qualidades, é natural que se criassem expectativas sobre a publicação de um

texto crítico final, que, infelizmente, nunca veio, já dissemos isso. E, por certo, foram essas mesmas qualidades que despertaram, talvez, a admiração de seus pareceristas, até mesmo dos mais contidos.

Por outro lado, não parece incômodo observar, ainda em torno desta proposta inaugural, que seus fiadores não fossem oriundos da área de letras. Em vez de nos perguntarmos sobre quem poderiam ter sido os que lhe deram aval, especulação fácil de suscitar hipóteses delicadas, parece mais pertinente verificar os que se dispuseram a fazê-lo, bem como refletir sobre o conteúdo desses pareceres, a qualidade argumentativa deles, desde o mais seco até o mais entusiasmado.

É uma pena, mas é compreensível, aceitável e respeitável a política de sigilo que cerca os pareceres em torno dos processos. Não se discute o acerto dessa decisão amparada por lei federal. Mas não se pode deixar de especular se o acesso a eles e a disponibilização pública da identidade de quem os assina não poderiam configurar com maior precisão a idoneidade do órgão público, desde que respeitado um determinado limite de tempo retroativo. Muitos desses pareceres contribuem para reforçar a idoneidade daquele órgão ou para configurar melhor o desenvolvimento, não necessariamente linear, de nossa mentalidade científica, objetivo inegável da história da ciência.

Faz parte do pacto institucional o sigilo sobre os pareceristas. É de praxe. Praxe que se respeita sob pena de incorrerem no desrespeito descabido, que afronta. No entanto, por outro lado, o teor positivo de alguns dos pareceres não apenas dignifica a instituição, como também enobrece seu autor e, de forma indireta, adere ao bolsista, conferindo-lhe honra acadêmica, mesmo que silenciosa.

No caso deste processo pioneiro na área de letras, os pareceres, mesmo os comedidos, revelam um entusiasmo crítico que – não fosse contraditória a expressão – poderia ser traduzido, de forma rasteira, por *sejam bem-vindos!* Nas entrelinhas desse processo e nas reentrâncias dos demais que vieram em seguida, a serem considerados em outra oportunidade, não é difícil

perceber que a acolhida favorável aos pleitos de letras se deve exatamente às suas qualidades técnicas, temáticas e metodológicas. No tom fortemente receptivo insinuam-se, aqui e ali, termos ou frases que autorizam essa percepção, ainda que um deles reconheça a *morosidade* que caracteriza esse tipo de pesquisa, seja porque nossos acervos públicos (sem falar dos privados...) ainda fossem precários em matéria de infraestrutura e não estivessem habituados com esse tipo de demanda, seja porque estivesse em construção um padrão novo na área. De forma aleatória, deparamos com frases como “novas técnicas de pesquisa”; “dedicadíssimo esforço e irrepreensível metodologia”; “escrupuloso capricho”; “serviço prestado às nossas letras”; “zelo e dedicação exemplares”; “cuidado na observação dos menores indícios sobre o assunto”; “esforço mais meritório para as nossas letras”; “muita utilidade científica”; “acurado levantamento das fontes de informação necessárias”, etc.

De um deles, historiador de prestígio já assentado e que se desculpa por não ser da área, vem o reconhecimento pela amplitude da pesquisa, capaz de fazer emergir “opulento material” para futuros pesquisadores. De um outro, jovem egresso das ciências sociais, vem o entusiasmo que louva o desprendimento de uma bolsista que se dispõe ao trabalho *braçal* de levantamento de dados básicos, a despeito da elevada competência que demonstra para reflexões mais arrojadas (Processo Fapesp 64/0005-4 R). De um sociólogo mineiro, especialista em sociologia da industrialização, veio uma sentença clara e conclusiva, em abril de 1963: “É meu parecer que deve ser atendido este pedido de bolsa. O projeto revela maturidade e está muito bem feito. A meu ver, não há dúvida de que se trata de pesquisa, embora no campo das letras, e de boa qualidade. As proposições de estudo, os métodos e os dados a se utilizar acham-se bem claros e precisos na mente da solicitante. Deve ser atendido. Nota final: 10 (dez)” (Processo Fapesp 63/0018-6 R).

Foram, sem dúvida nenhuma, auspiciosas as primeiras reações a essa bolsista que, junto com seu orientador, inauguravam ambos um cami-

nho novo dentro de uma instituição estadual de apoio à pesquisa. Parecia aberto um caminho, que seria, logo em seguida, ocupado por outro projeto não menos ambicioso e a ser posto em prática em torno do acervo de Mário de Andrade, em vias de ser incorporado à Universidade de São Paulo, graças, mais uma vez, à sintonia fina entre Antonio Candido e José Aderaldo Castello. Nem bem cumprida esta etapa inicial, viria uma segunda, já em plena gestação, mas que não cabe aqui, por enquanto, sob pena de nos alongarmos demais. Dela, damos apenas indícios, no entanto.

Assegurada, com êxito, esta bolsa de Pérola de Carvalho, em abril de 1963, Antonio Candido, já no início de 1964, punha em marcha, junto à Fapesp, o projeto de transferir o acervo de Mário de Andrade para a USP. Sua ofensiva, não fosse o termo inapropriado para tamanho cavaleiro, se dava em duas frentes: junto à Fapesp, primeiro, e junto ao IEB, depois. Naquela, em carta dirigida a Warwick Kerr; nesta, em ofício de 3 de outubro de 1966, revela-se José Aderaldo Castello, mais uma vez, como seu parceiro em iniciativa de tal quilate.

Na carta endereçada a Warwick Kerr, diretor científico da Fapesp, Antonio Candido ponderava, em 28 de janeiro de 1964:

“Por uma série de circunstâncias, encontra-se ainda reunida, na própria casa em que viveu, e quase 20 anos depois de sua morte, todo o acervo de Mário de Andrade: biblioteca, coleções de arte, manuscritos, fichários, etc. Dada a importância deste grande escritor na literatura, nas artes, na política cultural, no pensamento estético do Brasil contemporâneo, tenciono orientar para o estudo da sua obra variada e rica o maior número possível de jovens, que por ela se interessarem, a fim de que a Universidade coopere na pesquisa de um aspecto vivo e importante da nossa civilização” (Processo Fapesp 64/0054-5 R).

Em seguida, era a vez de dirigir-se ele a José Aderaldo Castello, diretor, então, do IEB. Nessa carta, datada de 3 de outubro de 1966, Antonio Candido permitia-se sugerir a criação de um

“Centro de Estudos sobre o Modernismo”, no interior do IEB. Junto com a sugestão, vinha a lembrança de que o Conselho do IEB poderia estudar

“a possibilidade de incorporar ao seu patrimônio o magnífico acervo constituído em vida por esse eminente escritor e homem público [Mário de Andrade], composto de biblioteca com cerca de 15.000 ou 16.000 volumes, arquivo e fichários, preciosas coleções de desenhos, gravuras, imagens, ex-votos, quadros e esculturas. O conjunto se encontra ainda intacto e zelosamente custodiado por sua família na própria casa em que residiu, constituindo um elemento inestimável para o estudo não apenas da formação do líder do Modernismo, mas de todo este movimento. Lá se encontram amostras dos traços que definiram a fisionomia espiritual de ambos – desde os folhetos populares e os ex-votos ingênuos até as revistas francesas de vanguarda e as edições originais dos surrealistas, ao lado da obra de grandes artistas europeus e brasileiros, como Picasso, Lhote, Derain, Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Guignard, etc.” (Processo IEB 67.1.107.31.8, p. 9)¹⁴.

Por força de seu acervo de inegável importância e quase na mão, Mário de Andrade estava prestes a se mudar da Barra Funda para o Butantã. Do seu aconchego doméstico e privado transferia-se ele para um domicílio institucional e público, pronto para ser multiplicado segundo as leis da boa república e patrocinado por dois professores de alta envergadura e competência acadêmica, indiferentes a holofotes: Antonio Can-

dido e José Aderaldo Castello. Nessa conjuntura, irmanavam-se ambos para alçar, nas palavras de Antonio Candido, “a pesquisa humanística, no Brasil, ao nível já alcançado pela pesquisa nas ciências físicas e biológicas” (Processo Fapesp 64/0054-5 R).

Por intermédio deles firmava-se, portanto, um padrão de pesquisa em historiografia literária e confirmava-se o papel crucial do Instituto de Estudos Brasileiros no desempenho de sua tarefa maior: a de concentrar acervos documentais e bibliográficos que interessam à cultura brasileira; a de processá-los, de um ponto de vista técnico; e a de disponibilizá-los para os estudiosos, assim que possível.

Em linguagem menos engravatada, Telê Porto Ancona Lopez dá conta melhor dessa mudança de padrão, em carta imaginária para Mário de Andrade, quando lhe conta que

“Sorte, sorte mesmo, Mário, foi seu acervo ter ficado na Universidade de São Paulo, onde serve a todos, organizado com rigor, dentro de um instituto interdisciplinar de pesquisa. Sorte é modo de dizer, pois esse paradeiro deve-se, de fato, à consciência da importância que v. e seu acervo têm para todos nós, brasileiros. Essa consciência estava em Antonio Candido – amigo chegado seu – e José Aderaldo Castello, diretor do Instituto de Estudos Brasileiros – crítico e professor de Literatura Brasileira” (Lopez, 1993, p. 81).

Juntavam-se, pois, nesta sementeira de fartos frutos, a Universidade de São Paulo e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a nossa Fapesp.

14 O acesso a este arquivo do IEB, devo-o à competência técnica e profissional de Elisabete Ribas, chefe do setor daquele instituto.

BIBLIOGRAFIA

- CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: origem e significados*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/Imprensa Oficial SP, 2002.
- CANDIDO, Antonio. "Prefácio", in *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1959, vol. 1.
- _____. "Antonio Candido: O pioneirismo do mestre (entrevista)", in *Pesquisa Fapesp*. Edição especial de 40 anos, jun./2002, pp. 94-5.
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- GOUVEA, Leila V. B. "Parceria crítica: presença da literatura brasileira", in *Literatura e Sociedade*, revista do DTLCC/FFLCH/USP, n. 11, jun./2009, pp. 256-63.
- HAMBURGER, Amélia Império (org.). *Fapesp 40 anos: abrindo fronteiras*. São Paulo, Edusp, 2004.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. "Nunca me havia imaginado nesta circunstância", in Fábio Lucas (org.). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1952.
- MOTOYAMA, Shozo (org.). *Fapesp: uma história de política científica e tecnológica*. São Paulo, Fapesp, 1999.
- MOTOYAMA, Shozo; HAMBURGER, Amélia I.; NAGAMINI, Marilda (orgs.). *Para uma história da Fapesp: marcos documentais*. São Paulo, Fapesp, 1999.
- MOURA, Mariluce (org.). *Prazer em conhecer. As entrevistas de Pesquisa Fapesp*. São Paulo, Fapesp/Uniemp, 2004.
- NAPOLI, Rosélis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo, IEB, 1970.
- NOGUEIRA, Arlinda Rocha (org.). *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo, SEC/Arquivo do Estado/USP-IEB, 1988.
- PONTES, Heloísa. "Entrevista com Antonio Candido", in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, 2001.
- RAMASSOTE, Rodrigo M. *A vida social das formas literárias: crítica literária e ciências sociais no pensamento de Antonio Candido*. Tese de doutorado. Campinas, IFCH-Unicamp, 2013.
- TEIXEIRA, Mônica. *Circa 62 – A ciência paulista nos primórdios da Fapesp*. São Paulo, Fapesp, 2015.
- WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo: 1956-1967*. Brasília, INL, 1987.

Arte sobre foto de Cecília Bastos/USP Imagens

Novas considerações sobre
O albatroz e o chinês

Celso Lafer

resumo

O artigo destaca a importância de *O albatroz e o chinês*, o último livro que Antonio Candido organizou e publicou, realçando que se insere com alta qualidade em seu percurso de crítico literário e pensador da cultura.

Com esse objetivo, explora os nexos memória/análise que caracterizam tanto os ensaios mais longos da segunda parte do livro – que tratam de obras da literatura portuguesa e da presença cultural em nosso país de figuras da intelectualidade portuguesa –, quanto os ensaios mais curtos da terceira parte – que mesclam textos de testemunho e análises literárias e culturais.

Palavras-chave: Antonio Candido; *O albatroz e o chinês*; literatura portuguesa; intelectualidade portuguesa; memorialismo pessoal.

abstract

This article highlights the importance of O albatroz e o chinês, Antonio Candido's last book, and it stresses it is part of his journey as a high-level literary critic and culture thinker. It explores the linkages between memory and analysis which characterize both the longer essays of the second part of the book – which address Portuguese literary works and the cultural presence of Portuguese intellectual figures in our country – and the shorter essays of the third part, which blend testimonials and literary and cultural analyses.

Keywords: Antonio Candido; *O albatroz e o chinês*; Portuguese literature; Portuguese intellectual environment; personal memoirs.



albatroz e o chinês é o último livro que Antonio Candido organizou e publicou. Integra, em sua obra, a grande e admirável família dos muitos volumes que em vida concebeu, reunindo textos dotados de afinidades temáticas, seja em seu conjunto, seja em suas partes. A primeira edição é de 2004. A segunda, e definitiva, que é de 2007,

espessou-se com o acréscimo de seis ensaios que se distribuem nas três partes em que o livro foi por ele estruturado¹.

Os ensaios da primeira parte desvendam com argúcia analítica o esclarecedor alcance do entrecruzamento cultural, a que a literatura comparada dá privilegiado acesso. Deles já tive a oportunidade de ocupar-me, sublinhando como se inserem – com inequívoca relevância e sempre renovada qualidade – no percurso de uma admirável obra de crítico literário e pensador da cultura.

Já os ensaios da segunda e da terceira parte têm características distintas, tanto nos textos mais longos (os da segunda parte) quanto nos mais curtos (os da terceira parte). Entremeiam análises de obras assim como escritos de feitio mais pessoal que podem ser qualificados como textos de testemunho, reveladores do papel da memória afetiva e intelectual na fatura de *O albatroz e o chinês*. A memória é assim um dos estímulos da prosa de Antonio Candido – um escritor não circunscrito ao ofício da crítica literária –, que foi se adensando no correr dos anos.

Nessa linha do adensamento, vale a observação de Pio Lourenço Corrêa, o “Tio Pio” de Mário de Andrade, que mereceu dois textos da terceira parte. Com efeito, em carta a Mário, de 5 de janeiro de 1942, escreveu: “As memórias são assim mesmo – crescem sempre durante a vida. Não persistem apenas – crescem” (Corrêa & Andrade, 2004, p. 362).

A memória é a sede da alma, observa Santo Agostinho nas *Confissões* (Augustine, 1952), e o enlace análise/memória dos textos da segunda

¹ Ambas foram publicadas pela Editora Ouro sobre Azul, do Rio de Janeiro. Todas as citações dessa obra neste ensaio são feitas a partir da segunda edição, indicando-se as páginas entre parênteses após a citação ou menção.

CELSO LAFER é Professor Emérito da Universidade de São Paulo, ex-presidente da Fapesp (2007-2015), membro da Academia Brasileira de Letras e autor de, entre outros, *Lasar Segall: múltiplos olhares* (Imesp).

e da terceira parte de *O albatroz e o chinês* oferece acesso à maneira de ser e de ver de Antonio Candido, identificadoras de seu tempo existencial e de suas circunstâncias.

O albatroz e o chinês é um grande livro de Antonio Candido, pelo qual, aliás, ele tinha especial predileção. Recebeu, no entanto, menos atenção da crítica do que outros que se inserem na mesma linhagem. Sua exemplaridade passa pelos textos da segunda e da terceira parte que ainda não tive a oportunidade de destacar. É o que farei a seguir para celebrar os cem anos que ele não chegou a completar entre nós, na esteira dos que, com admiração e afetuosa amizade, escrevi, como seu antigo e sempre aluno, sobre sua obra e pessoa – o primeiro dos quais integra *Esboço de figura*, volume que organizei, em 1979, dedicado a homenagear seus 60 anos.

II

Os textos da segunda parte, em especial “Dos livros às pessoas” e “Portugueses no Brasil”, discutem e analisam a presença que tiveram em nosso país, e para a própria memória da formação de Antonio Candido, figuras intelectuais e personalidades culturais de Portugal. Também incluem reflexões sobre obras da literatura portuguesa que sempre o interessaram e sua recepção no Brasil, como é o caso de Eça de Queirós (“Eça de Queirós – passado e presente” e “Ironia e latência”), e, de maneira menos conhecida, Camilo Castelo Branco (“Duas máscaras”). São ensaios que, em sua especificidade, inserem-se no âmbito mais geral de sua constante dedicação ao romance como gênero literário.

Permito-me, pelo viés memorialístico, registrar que os dois primeiros textos da segunda parte têm para mim uma dimensão pessoal própria. São emblemáticos de uma amizade de décadas, já que seu teor foi recorrente em nossas conversas no decorrer dos anos. Isso se explica pois, se fui aluno de Antonio Candido de teoria literária, cursei igualmente em meu estudo de

Letras, na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, as matérias de literatura portuguesa. Foi o que me estimulou a escrever *O judeu em Gil Vicente* (1963), cuja redação ele acompanhou e prefaciou generosamente, e o ensaio “O problema dos valores n’*Os Lusíadas*” (1965), o qual também, enquanto o elaborava, com ele discuti longamente. Foi esse o início de nossas conversas sobre a cultura portuguesa e minha familiaridade com muitas de suas obras e personalidades, algumas das quais conheci pessoalmente, abordadas em *O albatroz e o chinês*.

Entre as personalidades que conheci, lembro seu amigo Jorge de Sena, cuja notável trajetória intelectual evoca em “Portugueses no Brasil” (pp. 118-21). Em maio de 1962, Antonio Candido organizou, em seu apartamento da Rua Frei Caneca, um jantar com Jorge de Sena, para o qual me convidou. Assisti a um convergente diálogo dos dois sobre o teor do prefácio de Antonio Candido à segunda edição, de 1961, de *O método crítico de Sílvio Romero* – sua tese de 1945 do concurso de literatura brasileira –, em cuja revisão das provas colaborei. Candido assinala no prefácio que o ponto de partida de suas posições críticas, já presentes no livro, ia na direção de uma crítica integrativa (cf. Candido, 2006c, pp. 14-5), pois não obedecia ao critério exclusivo da crítica sociológica. É o que cabe realçar, pois foi o que praticou em toda a sua trajetória. A ocasião me deu oportunidade de ler, com o respaldo de Antonio Candido, trechos em elaboração de *O judeu em Gil Vicente*, que contaram com a exigente aprovação do grande mestre português, grande conhecedor do período, que me impressionou pela vigorosa amplitude de seu saber. Candido sintetizou o encontro na dedicatória que me fez no exemplar de *Formação da literatura brasileira*, ao inscrever que fora uma “noite de alegre companhia e profícua leitura”.

No relato da convivência com intelectuais portugueses em Paris no período em que lecionou na Sorbonne, Candido fala de Antônio José Saraiva, que posteriormente, já vivendo num Portugal redemocratizado, deu cursos na USP e na Unicamp. Realça sua inteligência e

a originalidade de suas ideias e, como bom narrador, exemplifica que nem sempre observava o devido *savoir-faire*. Também conheci Saraiva, ainda que rapidamente, no Brasil, por seu intermédio, o que muito apreciei como admirador – como sabia Antonio Candido – de sua obra de notável historiador da cultura portuguesa e destacado intérprete de Gil Vicente, Camões e de tantas figuras da literatura portuguesa discutidas na segunda parte de *O albatroz e o chinês*.

Meu gosto por essa área não se cinge a Gil Vicente e a Camões. Apesar da diferença de gerações, e de suas distintas sensibilidades, também fui, como Antonio Candido, um leitor de Alexandre Herculano, dos escritores da geração de 1870 – Eça de Queirós, Antero de Quental, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão e seus seguidores e, muito particularmente, em meu caso, António Sérgio. Daí a familiaridade e apreciação compartilhada pelo que é tratado nos dois primeiros textos da segunda parte de *O albatroz e o chinês*.

Um registro da natureza das conversas que tivemos no correr dos anos encontra-se num livro de 2007 de Guilherme d'Oliveira Martins – ensaísta português de larga visada, docente universitário e destacado homem público lusitano, herdeiro intelectual, até por sensibilidade de família, da geração de 1870.

Combinei, levando isso em conta, por ocasião de uma vinda a São Paulo de meu amigo Guilherme, um almoço com Antonio Candido, cuja obra ele conhecia. O almoço – no restaurante Tattini, de que dona Gilda e ele gostavam, e que era próximo do apartamento da Rua Joaquim Eugênio de Lima – ensejou uma grande e larga conversa, relatada por Guilherme em “Com Antonio Candido em São Paulo”², que naturalmente começou com a menção ao legado da geração de 1870.

A largada foi uma divertida discussão – exemplo da graça e da verve da conversa de

Antonio Candido na intimidade – sobre as confusões das bibliotecas no Brasil entre o Antonio Candido português, o Ribeiro da Costa – a “águia do Marão”, grande orador e parlamentar lusitano, amigo de Eça de Queirós e Oliveira Martins, tio-avô de Guilherme –, e o nosso, de Mello e Souza, que também como o português simplificou seu nome literário. Daí as confusões, no início da vida intelectual de Antonio Candido, fruto de bibliotecários incautos que ora lhe davam uma idade de Matusalém, por ter nascido em 1850, ora consideravam suas obras como póstumas, por ter morrido em 1922.

Um dos pontos altos da conversa girou em torno de Oliveira Martins, historiador, cuja firmeza crítica na análise da política e da sociedade portuguesa Antonio Candido prezava, nela identificando um estímulo para pensar as transformações da sociedade brasileira. Oliveira Martins “prendia o leitor, não apenas pelo conteúdo das ideias, mas pela eficiência da escrita” (p. 103) e teve seu impacto em *A América Latina*, de 1905, de Manoel Bonfim – um livro ao qual deu considerável destaque em seu apreço pelos tipos de radicalismo no ensaio “Os brasileiros e a nossa América”³.

No encontro, falou-se de *Portugal contemporâneo* às *Tábuas de cronologia* e Guilherme escreveu que Antonio Candido “foi a primeira pessoa que encontrei com quem pude confrontar as minhas impressões distantes sobre o contato apaixonante com essas tabelas” (Martins, 2007, p. 216). Trata-se de uma observação de peso por parte de um grande *scholar* de Oliveira Martins e mais um exemplo representativo da erudição em surdina de Antonio Candido, que permeia *O albatroz e o chinês*.

Na conversa com Guilherme, também mereceu destaque Antero de Quental. Cabe lem-

2 Incluída em: Martins (2007, pp. 215-9).

3 Cf. Candido (2004a, pp. 151-5) e entrevista concedida a Luiz Carlos Jackson em 6 de junho de 1996, reproduzida no anexo de seu livro *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido* (Jackson, 2002, pp. 130-2).

brá-lo pois Antonio Candido teve “fascinação duradoura” por ele e chegou a projetar “durante muito tempo um estudo sobre os *Sonetos* que morreu nas anotações” (p. 102). Antero, pelas características de sua personalidade generosa e pela qualidade de sua obra de poeta e pensador, foi, como dizia Candido, um “santo” de sua devoção juvenil, sobre o qual escreveu, em 1943, instigado por conferências de Fidelino de Figueiredo, dois rodapés de crítica na então *Folha da Manhã* – os de 21 e 28 de janeiro –, com os reveladores títulos “Santo Antero I” e “Santo Antero II”.

Quase no fim, a conversa passou pelo comandante João Sarmiento Pimentel, figura exponencial da oposição portuguesa no Brasil a Salazar, autor da narrativa de qualidade *Memórias do capitão*. Com o comandante Pimentel, Antonio Candido conviveu, participando solidariamente, como era do feitio de sua militância não partidária (Galvão, 1998), das atividades de combate crítico ao regime ditatorial português, como relata em “Portugueses no Brasil” (pp. 112-3). Nesse texto, menciona que, num almoço na casa do comandante, conheceu Mário Soares, então exilado em Paris. Sobre Sarmiento Pimentel e suas atividades, Antonio Candido conversou muitas vezes comigo a propósito do tema comum da oposição democrática a regimes autoritários e me deu de presente *Memórias do capitão*. Guilherme, que foi colaborador de Mário Soares em sua primeira presidência, registrou que o velho capitão era seu primo, encontrando assim mais uma afinidade entre eles.

Numa mudança de registro, lembro que Antonio Candido, conversando sobre artes plásticas, fazia referências a António Pedro, poeta e pintor português que se ligou ao grupo de *Clima*, o qual patrocinou uma exposição de seus quadros, cujo catálogo foi prefaciado por Ungaretti, então professor na USP. António Pedro, escreveu Candido, era culto, imaginoso e de grande encanto pessoal (pp. 108-9), e o que vinha à baila muitas vezes em nossas conversas era o destaque que o pintor e poeta dava à singular e superior importância de Lasar

Segall no panorama das artes plásticas brasileiras. Era um *pensierino gentile* de sua parte, direcionado para o admirador e estudioso de Segall, e presidente do Conselho do museu que leva seu nome.

Como era habitual em sua obra, o concreto do afeto, da leitura e da memória era para Antonio Candido um caminho para, num juízo reflexivo, desvendar um significado mais geral. “Teresina e seus amigos” é disso um paradigma na identificação política do que caracteriza “um ser socialista” (Candido, 2007b, pp. 11-74). O mesmo movimento, no campo da análise cultural, ocorre no texto “Portugueses no Brasil”, em que destaca o papel que alguns intelectuais portugueses de oposição ao salazarismo desempenharam no enriquecimento da cultura brasileira entre 1940 e 1974, constituindo “uma espécie de missão portuguesa virtual” não planejada e fruto do exílio político que trouxe contribuições culturais renovadoras. Foram devidas a homens de pensamento e sensibilidade que representavam nossas raízes históricas – como *inter alia* Agostinho da Silva, Casais Monteiro, Fidelino de Figueiredo, Eduardo Lourenço, Rodrigues Lapa, Barradas de Carvalho, Eudoro de Souza, Victor Ramos, Jorge de Sena, Jaime Cortesão, Novaes Teixeira, Fernando Lemos, os matemáticos da Universidade Federal de Pernambuco. Todos trouxeram um conjunto singular e abrangente de contribuições à vida intelectual e cultural do Brasil, comportando assim a analogia da semelhança relevante com a Missão Francesa, a Missão Italiana e a tácita Missão Alemã, que deram as bases, a partir de 1934, do desenvolvimento da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (pp. 122-3).

III

A análise do romance como gênero literário é um tema recorrente na obra de Antonio Candido, desde *Brigada ligeira*, seu primeiro livro, publicado em 1945. É nessa moldura que se enquadra “Duas máscaras”, sua leitura de

A brasileira de Prazins, de Camilo Castelo Branco, um livro do qual não só gostava, mas que também relia com duradoura frequência.

Camilo, cuja vida foi uma sucessão de dramas pessoais, é um escritor de vigoroso estilo, dotado de concisão e fibra, o que dele fez um extraordinário polemista. Sua obra de ficção, que mescla romantismo e naturalismo, padece de descontinuidades, mas, ainda assim, impacta o leitor pela abrangência e força de seu compreensivo mergulho na realidade portuguesa.

São conhecidos os defeitos atribuídos à obra do escritor português. Entre eles, como lembra Antonio Candido, o sentimentalismo transbordante, a ênfase verbal, o exagero de peripécias, as complicações do enredo, o que não impede que *A brasileira de Prazins* seja uma obra-prima, que se destaca no conjunto da produção camiliana. O caminho do deslinde do juízo crítico de Antonio Candido passa pela maneira original como ele trata um dos problemas da crítica literária: o do romance mal composto que é uma grande obra, apesar de não ter o rigor da fatura, tal como concebido por Flaubert. É o caso, como ele aponta, de *Guerra e paz*, de Tolstói, e, na literatura brasileira, de *Fogo morto*, de José Lins do Rego. É igualmente o caso de *A brasileira de Prazins*, que é “um grande livro, bem escrito e mal composto” (p. 129), assim considerado porque não integra suas partes, como ocorre em *Fogo morto*, no qual “a segunda parte da obra-prima racha a continuidade do enredo formado pela primeira e a terceira” (p. 129). É o que aponta numa rápida observação, que dá seguimento à linha de seu ensaio “Compreensão da realidade”, dedicado a José Lins do Rego (Candido, 2009, pp. 33-8).

O livro de Camilo Castelo Branco divide-se em duas partes, com histórias praticamente independentes, e de naturezas opostas, ligadas de maneira inconsistente pelo personagem Zeferino das Lamelas, que numa participa de um drama, na outra de uma farsa. O defeito da composição acabou, segundo Candido, favorecendo uma visão mais complexa das coisas, tendo Camilo, dessa maneira, associado as duas

máscaras da tradição dramática: “a da tragédia que chora e da comédia que ri”, revelando a integridade contraditória da vida (p. 127). Daí “a leveza airosa da linguagem na parte burlesca e o peso patético da parte trágica”. Em ambas, “flui magistral, a prosa camiliana, tão fora de moda por um lado, tão permanente por outro” (p. 129). É a partir desse *distinguo* que Antonio Candido, sem desconsiderar a boa qualidade de trechos da parte trágica, vai analiticamente indicar como a parte que pode ser caracterizada como uma novela cômica é perfeita, “tanto pelo andamento lépido da escrita quanto pela caracterização dos personagens” (p. 127).

“Eça de Queirós passado e presente” é um ensaio de várias vertentes. Tem a tonalidade pessoal da memória da relação de Antonio Candido com a obra desse escritor. Esta é um estímulo para sua análise das razões explicativas da voga de Eça no Brasil, da rede nacional de admiração que cercou sua obra, na geração que antecedeu a sua, mas a ela se estendeu, alcançando a subsequente. Nesse sentido, é uma vertente alinhada ao tema de “O escritor e o público”, de que tratou em *Literatura e sociedade* (Candido, 2006b, pp. 83-98), que é, por sua vez, não custa lembrar, constitutivo do tripé autor/obra/público, base da formação do sistema literário brasileiro, tal como articulado em seu clássico livro de 1959.

São muitas as razões de sua voga, explica Antonio Candido. Nesse texto de *O albatroz e o chinês*, no ofício de crítico literário, destaca com originalidade um aspecto do que apontou em seu primeiro ensaio sobre o conjunto de obras de Eça. Refiro-me a “Entre o campo e a cidade”, no qual sublinha “sua impressionante acessibilidade” (Candido, 2006d, p. 44).

Eça atinge um público abrangente, pois, como Fielding ou Thackeray, faz parte da rara família de escritores eminentes, dotados de uma inteligibilidade que os torna acessíveis a um público mais amplo, não restrito à elite, e de instrução mais modesta. São escritores que compõem obras de estrutura complexa, mas não apresentam, em função de seu estilo, problemas muito complexos de entendimento

(p. 139). É o caso de *Os Maias*, que Antonio Candido analisa mais adiante, no qual o tema do incesto não é apenas uma coragem de naturalista, mas uma articulação das imperfeições dos seres e da própria vida, que, a partir do momento de sua revelação, desfaz projetos e derruba os personagens, como derrubou Lord Jim no romance de Conrad (p. 147), objeto, vale lembrar, do grande ensaio “Catástrofe e sobrevivência” (Candido, 2006d, pp. 61-91).

Também como Fielding e Thackeray, Eça tinha o dom da caricatura e do sarcasmo. Por isso, um de seus livros mais populares no Brasil foi *A relíquia*, interpretação alegremente demolidora dos costumes burgueses, que fazia dupla com *A velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, abastecendo em nosso país, até sua geração, o espírito crítico de velhos e moços (p. 141).

Em síntese, foi logo estimado por seus leitores, em sua indiscutível grandeza, graças à sua inteligibilidade, o que contrasta com Machado de Assis, que foi se desvendando aos poucos para o público brasileiro na polissemia mais encoberta e menos ostensiva de sua obra.

Antonio Candido repassa a obra de Eça e destaca analiticamente os três romances que, na sequência bem-composta de suas estruturas, põe acima dos outros: *O crime do padre Amaro*, *Os Maias*, *A ilustre casa de Ramires* (pp. 144-7). Conclui com uma sutil análise – que teve o privilégio de ouvir de viva voz em sua elaboração – do conto *Um dia de chuva* – “inacabado como redação, mas completo como composição”. O conto contrasta com os três livros acima mencionados, pois é uma leve narrativa de atmosfera, tecida tchekhovianamente. Estrutura-se com felicidade na “surda competição entre a chuva que fecha o mundo e a imagem solar da moça que rompe as brumas” (pp. 148-151).

Machado de Assis, que Antonio Candido admirava e relia constantemente, assim como Eça de Queirós, são os dois grandes escritores de língua portuguesa que, em sua avaliação, ombreiam-se com os grandes nomes da literatura ocidental do século XIX. Escreveu, no

entanto, mais sobre Eça do que sobre Machado. Um exemplo de sua dedicação à obra queiro-siana é o ensaio “Ironia e latência”, o último da segunda parte de *O albatroz e o chinês*, dedicado ao *A ilustre casa de Ramires*.

Gonçalo Mendes Ramires, o protagonista do romance, como já apontava em “Entre o campo e a cidade”, é, na obra de Eça, o personagem mais complexo que engendrou (Candido, 2006d, p. 90). “Ironia e latência” insere-se assim no âmbito da reflexão de Candido sobre o personagem de ficção, o *homo fictus*, que foi o tema do curso de Teoria Literária de 1961, no qual fui seu aluno (cf. Candido et al., 2014). Esse ensaio destaca “a graça e a força de uma prosa da mais sedutora plasticidade, que sabe penetrar no modo de ser das personagens, sobretudo do protagonista” e do espaço aberto da natureza (p. 160). No entanto, pontua, mas não se concentra no estilo de Eça e sua acessibilidade, que examinou no ensaio que o antecede em *O albatroz e o chinês*. Dedicou-se aos problemas de estrutura. Tem assim algo do ar de família dos estudos da primeira parte de *O discurso e a cidade* (Candido, 2004b), nos quais os enredos dos romances estudados em sua criatividade própria partem de dados da realidade existente.

Deles se diferencia porque, na tessitura de sua ironia estrutural, os altos e baixos da vida são tratados de maneira amena e envolvente, entre a emoção e o sorriso, como *La Chartreuse de Parme* ou *David Copperfield*. Em sua fatura, a novela dentro da novela não é apenas uma referência, como em *Caetés*, de Graciliano Ramos, mas, no trato das sucessivas gerações dos Ramires, compõe o desenrolar e o desfecho do enredo. Gonçalo é um personagem complexo. Não é um *flat character*, um tipo. Tem uma densa gama de complexidades contraditórias, que são o fio condutor das análises de *Tese e antítese*, citadas. Oscila entre a covardia e a bravura, a imoralidade e a integridade, a lealdade e a torpeza. Não é, no entanto, um personagem trágico como Julien Sorel, Lucien de Rubempré e Raskolnikof. Não é um bicho do subterrâneo, nem o homem dos

avessos, para evocar *Tese e antítese*. É um ser complicado, mas de seus poços profundos, por conta de uma leveza de narrativa de comédia que “arredonda as quinas e quebra o patético”, surge o protagonista “cheio de encanto, que costeia as esferas do mal com tanta amenidade que parece não chamusquear as asas”, e capta a simpatia do leitor. É o que faz desse romance um caso pouco comum de um livro cujos veios “potencialmente trágicos” são elaborados “em ritmo de comédia” (p. 156).

Na obra de Antonio Candido, “Ironia e latência” é mais um grande exemplo do que chamou de “redução estrutural”. Desvenda como os dados externos, no caso, a realidade portuguesa do século XIX e seus problemas, que Eça viveu com intensidade como integrante da geração de 1870, transformaram-se no bem-sucedido e singular resultado estético de *A ilustre casa de Ramires*. Ecoa assim “Dialética da malandragem”, a magistral análise de Candido das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (Candido, 2004b, pp. 17-46), que contém características de sua teoria crítica, superiormente analisadas por José Guilherme Merquior (“O texto como resultado: notas sobre a teoria da crítica em Antonio Candido”) e muito especialmente por Roberto Schwarz (“Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”)⁴, e que o próprio Antonio Candido explica de maneira desafogada em entrevistas de 1996 concedidas a Luiz Carlos Jackson (2002, pp. 127-9; 169-70), as quais integram seu livro *A tradição esquecida*.

IV

Os textos da terceira parte de *O albatroz e o chinês* são mais breves e têm, como já mencionei, um componente de retratos e testemunhos de mestres e companheiros.

Mestre é Jean Maugüé, que integrou a Missão Francesa, de quem Antonio Candido foi aluno e depois se tornou amigo. Maugüé influenciou o grupo de *Clima* mais profundamente, como ele disse em 1974, que os outros professores franceses que lecionaram na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, os quais posteriormente alcançaram grande prestígio intelectual (cf. Candido, 2007b, pp. 148-9). No texto de *O albatroz e o chinês*, que data da primeira década do ano 2000, a memória afetiva e intelectual de Antonio Candido evoca o professor cintilante, não amarrado à camisa de força das convenções universitárias, que sabia transformar o conhecimento de filosofia e a paixão por música, pintura e literatura em fonte de inspiração. O único livro de vulto que publicou foram suas memórias, *Les dents agacées*, em 1982. Se Maugüé pouco produziu por escrito, apesar do grande talento e capacidade, sua lembrança, no entanto, para os alunos de São Paulo, permaneceu viva, graças à sua socrática contribuição de grande professor. Esta não só foi decisiva para Antonio Candido encontrar no período de formação os caminhos pluralistas de seu destino intelectual, mas também terá servido como parâmetro para modelar o incomparável dom iluminador de suas aulas⁵. Esse texto sobre Maugüé, com clareza concisa, é um texto de gratidão, e a gratidão, como já se disse, é a alegria da memória.

Companheiro é seu amigo Richard Morse, que conheceu em 1947, quando este pesquisava e preparava o livro sobre a formação histórica da cidade de São Paulo. Nele apreciava desde sempre “a coexistência da profunda seriedade intelectual e de um senso brincalhão de humor”. Era “sem alarde, um inconformado em relação às convenções” (p. 191). São traços de personalidade que têm afinidade com a relação ordem/desordem e a dialética do “a favor” e “do contra”, presentes na trajetória de Antonio Candido,

4 Ambos incluídos em: Candido (1979, pp. 121-31; 133-51).

5 Cf. “Ser aluna de Antonio Candido”, de Telê Ancona Lopez, e “A aula”, de Walnice Nogueira Galvão, ambos em: D’Incao & Scarabotolo (1992, pp. 41-7; 48-9).

como destaquei em meu primeiro ensaio a ele dedicado (Lafer, 1979).

Morse era dotado de um saber comparativo explicitado em seu livro de 1988, *O espelho de Próspero*, como realça Antonio Candido. Lia a América Latina a partir de uma lucidez compreensiva, “com o desprendimento de quem está fora e o envolvimento de quem está dentro”, sem condescendências descabidas, frequentes nos *scholars* latino-americanistas dos Estados Unidos. Foi um parceiro de Candido no diálogo sobre as literaturas de língua inglesa, que conhecia bem, um apreciador do Modernismo brasileiro e, como Antonio Candido, tinha a clareza que o senso literário permite ao historiador ou ao sociólogo; uma penetração que vai além dos dados políticos e econômicos (pp. 191-5) – como é o caso da análise de *Ricardo II*, de Shakespeare, e dos problemas do poder que integram a primeira parte de *O albatroz e o chinês*.

Os dois textos sobre Pio Lourenço Corrêa (pp. 169-71; 173-6) têm um pano de fundo familiar. Era o tio-avô de dona Gilda, que conheceu desde criança sua chácara em Araraquara. Era o “Tio Pio” de Mário de Andrade, que, na chácara, escreveu a primeira versão de *Macunaíma*. Sobre esse grande livro, dona Gilda, em sua permanente devoção à obra e à pessoa de Mário, parente em cuja casa em São Paulo morou e foi se formando, escreveu o notável e arguto *O tupi e o alaúde* (Souza, 2003; cf. Pontes, 1998, pp. 160-2). A publicação da correspondência entre Pio e Mário, “um diálogo da vida inteira” que se estende de 1917 a 1945, foi um projeto de dona Gilda, que ela não chegou a completar, mas que Ana Luiza, sua filha e de Antonio Candido, levou adiante, com o respaldo do pai, na bela edição de 2009 (Corrêa & Andrade, 2009; Escorel, 2016, pp. 15-26).

Tais textos versam, um sobre Mário e Pio, os vínculos afetivos e intelectuais que os uniam e as relações de família que os embasavam; o outro, um retrato da vida de Pio, de sua marcante personalidade, que misturava de maneira singular convencionalismo e originalidade, dedicação à literatura e à língua, da qual era um

grande conhecedor com o interesse de cunho linguístico. Foi um dos primeiros a sentir entre nós a importância da obra de Saussure.

Antonio Candido conheceu bem o velho Pio em sua frequentação de Araraquara e teve com ele uma relação pessoal, não circunscrita aos temas de pano de fundo familiar. Por isso os dois textos apontam em surdina uma outra dimensão de Pio Corrêa presente na própria obra de Candido. Refiro-me a *Os parceiros do Rio Bonito – Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, publicado em 1964, na origem a tese de doutorado em Ciências Sociais de 1954, defendida e aprovada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. No prefácio, registra que a Pio Corrêa deve muito do que percebeu da cultura rústica, identificando em suas conversas uma lição constante que se incorporou a seu modo de ver e sentir o caipira paulista, como lembra com saudade e reconhecimento (Candido, 2010, p. 15). Pio tem assim uma faceta de mestre na lógica dos retratos e testemunhos da terceira parte de *O albatroz e o chinês*.

O texto sobre Lúcia Miguel Pereira analisa sua fase inicial de crítica militante no período de 1931-43. Discute seus temas e escolhas iniciais e sua competência e penetração crítica. Registro nesse sentido a apreciação de Candido da resenha publicada no *Boletim de Ariel*, de maio de 1934, no texto em que ele celebrou em 1988 os 50 anos de *Vidas secas*. Nele, o estudioso consagrado de Graciliano Ramos aponta como a crítica ressaltou, com “a discreta segurança que sabia cultivar tão bem”, válidos elementos essenciais para a compreensão de *Vidas secas*, inclusive o fato de dar voz aos humildes – elaborando uma linguagem virtual a partir do silêncio –, um tema que sempre o interessou como crítico e que desenvolveu no texto sobre João Antônio, que comentarei mais adiante (Candido, 2006a, pp. 145-7).

O trabalho de pesquisa e a interpretação em larga escala eram características da personalidade intelectual de Lúcia Miguel Pereira. Amadureceram em *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, cuja segunda edição revista é de 1957.

O livro é um dos pontos altos da historiografia crítica de nossa literatura, presente na *Formação da literatura brasileira*. Sua trajetória foi interrompida tragicamente com a morte num desastre de avião, junto com seu marido, o historiador Octavio Tarquínio de Souza.

Ela era uma prima-irmã mais velha, de muita proximidade com Antonio Candido. É o que lhe permite no texto esclarecer *de dentro* seu ambiente familiar intelectual com a mãe, a avó e duas bisavós que eram grandes leitoras – como dona Clarisse, sua mãe e tia de Lúcia. Também lhe permite ressaltar que o pai dela, o dr. Miguel Pereira, foi, no Rio de Janeiro, a então capital do país, um médico de destaque e repercussão – é dele a afirmação “o Brasil é ainda um imenso hospital”, de 1916. Era um homem de grande cultura e forte personalidade, com o qual o dr. Aristides, pai de Candido, trabalhou como médico no início de sua carreira. É por isso que, no texto de *O albatroz e o chinês*, subjaz a memória de uma querência familiar (cf. Pontes, 1998, pp. 153-6).

Lembro, destacando vínculos da proximidade, que, como é sabido, Antonio Candido prestou concurso para a cadeira de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, no qual foi preterido, apesar de ter tido cinco indicações iniciais. Ele relata um pouco as peripécias e seu preparo para o concurso em *Recortes* (Candido, 2004a, pp. 261-5). Menciona que o resultado gerou uma certa comoção e, entre as manifestações e artigos a seu favor, recorda o de Lúcia Miguel Pereira. Datado de 25 de setembro de 1945, o texto intitula-se “Critérios diferentes” e destaca que o jovem Candido em poucos anos já tinha se afirmado “como uma das mais fortes vocações críticas jamais surgidas no Brasil” e que sua tese sobre Sílvio Romero era “um ensaio magistral, em que a erudição se completa pela agudeza da análise”⁶.

O texto sobre João Antônio, “Na noite enxovalhada”, tem outra natureza. É uma arguta análise de crítica literária que aponta na obra do autor a esteticamente bem-sucedida convergência entre as situações narradas e sua capacidade de criar linguagem. Essa capacidade parte do que se fala no dia a dia, tem a força da “afirmação pela negação” que logra dar voz ao teor de humanidade dos deserdados que fervilham no submundo. Representa criativamente “o jogo triste da vida” e faz para as esferas dos malditos da sociedade urbana o que, em outra escala, fez Guimarães Rosa para o mundo do sertão, por meio de uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, “mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente” (p. 210).

São dois os textos dedicados a Darcy Ribeiro na terceira parte de *O albatroz e o chinês* e têm características muito distintas. O primeiro é uma análise do romance *Maíra*, que oferece a Antonio Candido a oportunidade de indicar como os trabalhos e os relatos de certos antropólogos como Evans Pitchard e Malinovski – que ele conhecia bem, inclusive por conta da elaboração e da tônica antropológica de *Os parceiros do Rio Bonito* – podem ser instigantes estímulos da criação literária. Efetivamente o foram para o Darcy Ribeiro antropólogo em seu romance.

A análise dessa obra também permite a Antonio Candido indicar que, se por sua natureza é um romance indianista, tem uma marcante originalidade que o diferencia radicalmente da redução lírica ou heroica dos de José de Alencar e também do sarcasmo e humor de *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Maíra é fruto de um escritor que funde um conhecimento profundo da sociedade dos índios e da sociedade dos brancos, e de seu entrecruzamento – daí o título do texto “Mundos cruzados” – de maneira esteticamente bem-sucedida, graças à “técnica narrativa, escolhida e praticada com firme discernimento”. Nesse romance, o universo da multiplicidade dos pontos de vista de “Mundos cruzados” resulta de três setores

6 O artigo de Lúcia Miguel Pereira está reproduzido em: Dantas (2002, p. 71).

que se interpenetram: o do índio, o do branco e o dos seres sobrenaturais. Estes têm na obra o papel de estrutura de referência, esclarecedora do comportamento dos seres humanos. Constituem, como explica Antonio Candido, uma razão profunda da realidade exposta pelo narrador, pois a cosmogonia e a cultura dos mairuns são expressões da criação e da destruição, e como tal, avatares das forças originárias do cosmos e da vida (pp. 197-202).

“As três bandeiras” é o texto subsequente sobre Darcy Ribeiro. Tem a natureza de um texto de testemunho sobre um personagem da vida brasileira que Antonio Candido conheceu bem e com o qual teve convergências. Admirava seu empenho de antropólogo no estudo da cultura do índio; sua dedicação pedagógica, que redundou na invenção da escola de tempo integral e na criação de universidades; o homem público, voltado para a transformação da iníqua sociedade brasileira. Apreciava o vigor de seu sentimento patriótico, cuja capacidade de denúncia não levava ao desalento, mas a uma trepidante capacidade de ação. Foi velado na Academia Brasileira de Letras, da qual era membro, na pompa que apreciava, com o caixão coberto por três bandeiras: a do Brasil, a de seu estado, Minas Gerais, e a dos sem-terra. Esta dava, na análise de Antonio Candido, sentido às outras duas, pois sinalizava o país dos pobres a ser incorporado à nação, representativa de seu empenho de patriota, de cariz socialista, que concebia e queria um Brasil como espaço que abrange a todos (pp. 203-4).

“A vida como arte”, que aborda o livro de Marcia Camargos sobre Freitas Valle e a Villa Kyrial, tem outra tonalidade. É uma importante análise cultural dos “feitos da burguesia” que remete explicitamente a uma análise do mesmo gênero que fez sobre a Universidade de São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (cf. Candido, 2007b, pp. 89-98), destacando, com abertura e sem sectarismos, realizações das classes dominantes que servem à cultura de toda a sociedade.

Freitas Valle, entre 1900 e 1930, teve uma atuação marcante na história cultural de São

Paulo e criou em sua residência um espaço de grande originalidade por onde passaram e onde conviveram intelectuais e artistas. Era um homem muito culto situado *dentro* da arte e da literatura, e de forte personalidade, que fez de sua Villa Kyrial um lugar diferente de outros ambientes congêneres em São Paulo, como o de dona Veridiana Prado e o de dona Olívia Guedes Penteado. Foi um homem público entrosado nas atividades do PRP, o hegemônico partido da Primeira República, e, por conta dessa vertente, um líder cultural com lastro político que atuou com discernimento no terreno da instrução elementar e média, no estímulo a museus e bibliotecas, e na concessão de bolsas para a formação de artistas.

Nesse espaço, elevou o convívio intelectual e estetizou a vida, ao gosto dos simbolistas, com um estilo próprio, no âmbito do qual se entrosavam a culinária, o vinho e o perfume. Se sua poesia, escrita em francês, se situa, como Candido aponta, num nível “modesto do modesto simbolismo brasileiro”, levou a bom termo na Villa Kyrial o requinte do entrosamento arte-vida (pp. 163-7).

Permito-me lembrar, a propósito das atividades de Freitas Valle e de seu impacto, que foi ele que apoiou a primeira exposição de Lasar Segall no Brasil, em 1913, como aponta Marcia Camargos. Segall considerava-se seu devedor pelo interesse que teve por sua obra. Viu na Villa Kyrial um ambiente especial, marcadamente acolhedor pela força da personalidade de Freitas Valle, ao redor de quem se concentravam o mundo político, artístico e cultural da época, e no qual artistas nacionais e estrangeiros encontravam um patrono e um amigo (Segall, 1993, p. 16). Foi lá que, no ano de 1924, Segall fez duas conferências, uma “Sobre arte” e outra sobre “O expressionismo” (Segall, 1993, pp. 31-6; 39-42).

Em síntese, os textos da terceira parte são uma mostra significativa do pluralismo de perspectivas e interesses que dão acesso, como observei, à maneira de ser e de ver obras e pessoas do percurso de Antonio Candido.

V

As considerações sobre *O albatroz e o chinês* neste texto podem ser qualificadas, valendo-me de uma analogia musical, como *variações*, vale dizer, exposições sucessivas sobre temas e pessoas tratados no livro com remissões ao contexto de sua obra. Elas são extensas e a explicação de sua extensão tem raiz em minha maneira de lidar com a saudade. A saudade, para concluir com os por-

tugueses e recorrer a El-Rei D. Duarte no capítulo XXV do *Leal conselheiro* – que foi o primeiro a tratar reflexivamente do tema –, é um sentimento. Provém da sensibilidade e tem como elementos o desejo e a lembrança. Esta se origina do apartamento de uma presença muito querida. É uma ausência que nasce da afeição e do desejo que se empenha na reintegração e na retomada do tempo existencial da convivência e do diálogo, de uma amizade e de uma devota admiração de muitas décadas.

BIBLIOGRAFIA

- AUGUSTINE. *The Confessions*. Chicago, Encyclopedia Britannica Inc., 1952.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004a.
- _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004b.
- _____. *Ficção e confissão*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006a.
- _____. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006b.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006c.
- _____. *Tese e antítese*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006d.
- _____. *O albatroz e o chinês*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007a.
- _____. *Teresina etc.* 3ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007b.
- _____. *O observador literário*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2009.
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 11ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2014.
- CORRÊA, Pio Lourenço; ANDRADE, Mário de. *Pio & Mário: Diálogo da vida inteira*. Traços biográficos de Antonio Candido; introdução de Gilda de Mello e Souza. São Paulo/Rio de Janeiro, Sesc/Ouro sobre Azul, 2009.

- D'INCAO, Maria Angela; SCARABOTOLO, Eloisa Faria (orgs.). *Dentro do texto, dentro da vida: Ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/Companhia das Letras, 1992.
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- ESCOREL, Ana Luiza. *De tudo um pouco*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2016.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "A militância não partidária", in Flávio Aguiar (org.). *Antonio Candido: Pensamento e militância*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo/Humanitas, 1998, pp. 176-85.
- JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte/São Paulo, Ed. UFMG/Fapesp, 2002.
- LAFER, Celso. "Antonio Candido", in Celso Lafer (org.). *Esboço de figura: Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo, Duas Cidades, 1979, pp. 73-88.
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira. *Portugal: identidade e diferença: Aventuras da memória*. Lisboa, Gradiva, 2007.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: Os críticos do grupo Clima em São Paulo – 1940-1968*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SEGALL, Lasar. *Textos, depoimentos e exposições*. 2ª ed. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1993.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.



**Convívio com
Antonio Candido – Momentos**

João Baptista Borges Pereira

resumo

Este artigo traz um depoimento sobre o convívio e a amizade de João Baptista Borges Pereira, Professor Emérito do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, com Antonio Candido, desde o primeiro contato que tiveram, em 1955, quando Borges Pereira prestava o vestibular para Ciências Sociais na USP, em que Antonio Candido foi seu examinador para a prova de redação, até a conversa por telefone um dia antes da morte de Candido, em 2017.

Palavras-chave: Antonio Candido; Maria Antonia; Unesp; amizade.

abstract

This article offers a testimonial about the friendship between João Baptista Borges Pereira, Emeritus Professor from the Anthropology Department of the University of São Paulo, and Antonio Candido, since their first contact in 1955 – when Borges Pereira was taking the entrance exam for Social Sciences at USP, and Antonio Candido was the examiner assessing his writing test – up to their conversation over the phone the day before Candido died in 2017.

Keywords: Antonio Candido; Maria Antonia; Unesp; friendship.

1955. Entrei pela porta ampla, toda de ferro e vidro, do prédio da Rua Maria Antonia, logo de manhã, onde iria realizar a prova de redação no vestibular em Ciências Sociais. À minha espera, solidário comigo, andando pelo vasto saguão do prédio, estava Jorge Nagle, meu amigo de infância e colega nos cursos Ginásial e Normal do Instituto de Educação Leônidas do Amaral Vieira de Santa Cruz do Rio Pardo, nossa cidade. Mais do que eu, Nagle estava ansioso para saber o nome do professor que iria me examinar. Disse-lhe o nome, desconhecido de ambos. Nagle foi ver pela janelinha da porta o desconhecido examinador.

Viu o “desconhecido” e foi logo me dizendo: “Trocaram o examinador. Você vai ser examinado pelo Antonio Candido”. Fiquei petrificado. Afinal, Candido, que eu não conhecia pessoalmente, fora professor de minha professora de sociologia do Curso Normal – Adalgiza Araújo de Castro Rangel. Em suas aulas bissemanais ela se baseava em cursos que tivera com Fernando de Azevedo e, principalmente, com Antonio Candido. Ela narrava apaixonadamente em seu curso como eram as aulas de Candido, quais os temas por ele preferidos, quais os seus recursos didáticos. Enfim, ela tecia semanalmente o perfil de um admirável professor ministrando

aulas de uma admirável disciplina pela qual me apaixonei. As aulas dessa professora permitiram que eu delineasse Antonio Candido como uma espécie de “mito distante” que eu, então, imaginava nunca iria conhecer. Tudo isso veio à minha memória quando entrei na sala e pude conhecê-lo pessoalmente.

De forma elegante, cumprimentou os candidatos e colocou na lousa o tema da redação – *O homem nasce, vive e morre nos braços da sociedade*. Perguntei-lhe, um tanto ousadamente: “Professor, o tema pode ser focalizado do ponto de vista da sociologia?”. De pronto, ele me respondeu: “Pode, mas a sua redação será avaliada do ponto de vista literário e sociológico”. Aceitei o desafio, o duplo desafio, e fiquei entre os 11 aprovados naquele vestibular.

Reencontrei Antonio Candido no 2º ano de Ciências Sociais, em curso com duração de dois semestres. O programa tinha como tema central *organização social*, baseado principalmente na antropologia social inglesa, o que me levou definitivamente para a área de

JOÃO BAPTISTA BORGES PEREIRA

é Professor Emérito da Universidade de São Paulo, professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie e autor de, entre outros, *Italianos no mundo rural paulista* (Edusp).

uma antropologia profundamente mesclada à sociologia. A minha professora de sociologia tinha razão: as aulas de Antonio Candido eram admiráveis, não só pela sua didática, mas pela forma aparentemente leve de abordar temas complexos – mais do que isso: às vezes, sem quebrar o seu estilo elegante, ele dedicava tempos finais das aulas para imitar colegas. A classe esperava ansiosa o instante em que ele colocava em cena Roger Bastide, Florestan Fernandes, Egon Schaden, Cruz Costa e, principalmente, Fernando de Azevedo. Foram momentos inesquecíveis de um mestre inesquecível.

Durante essas aulas (1956) ele usava bastante a sua rica experiência de pesquisador do mundo rural paulista. São experiências que estavam em sua tese de doutorado – *Os parceiros do Rio Bonito* –, publicada em livro quase dez anos depois, que se tornou um clássico de literatura sociológica do Brasil. Ele aproveitava esses instantes de suas aulas para imitar o *caipira* por ele entrevistado. Lembro-me que a seu pedido recolhi, em minhas férias de julho, modas caipiras do Vale do Paranapanema.

Meu reencontro com Antonio Candido ocorreu em meados de 1957. Após aula com o professor Azis Simão encontrei-o à minha espera no corredor da faculdade, da saudosa “Maria Antonia”. De modo elegante, convidou-me a entrar em sua pequena sala e lá me surpreendeu duplamente: primeiro, ao me oferecer como presente separata de seu projeto *A Estrutura da Escola*, publicado no *Boletim do Centro de Pesquisas Educacionais*, no Rio de Janeiro. Era um presente que o professor me fazia como forma de me parabenizar por eu haver, mesmo ainda aluno, conseguido vencer concurso para professores de Sociologia Geral e Educacional das escolas normais do Estado; segundo, por ficar sabendo que o intelectual que conheci como meu professor havia já lecionado Sociologia da Educação por imposição (segundo ele) do então chefe da cadeira, professor Fernando de Azevedo.

Nessa oportunidade nenhum de nós saberia que depois de quatro anos seu projeto seria o



grande esquema teórico que me permitiu realizar o mestrado com dados empíricos colhidos da minha experiência como diretor do Ginásio Estadual de Vila Diva, no bairro de Sapopemba, em São Paulo. A tese que tanto deve a Antonio Candido, *A escola secundária numa sociedade em mudança*, saiu em três edições pela Livraria Pioneira Editora (1969).

Na altura de 1960 compusemos uma leva de professores da USP que foram consolidar os Institutos Isolados, hoje Unesp, recém-criados pelo governador Jânio Quadros. Antonio Candido e eu fomos para o oeste do Estado: ele foi para Assis assumir e estruturar a cadeira de Crítica Literária e eu fui para Presidente Prudente, para assumir a cátedra de Antropologia. Em 1963 estávamos de volta à USP, à “velha” Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, após liberação de verbas pelo governador Carvalho Pinto.

Na USP, embora em departamentos diferentes, mantivemos contato permanente, em especial no Instituto de Estudos Brasileiros, onde compúnhamos o Conselho do IEB com os professores José Aderaldo Castelo, Eduardo Kneese de Mello, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros.

Tive, também, a oportunidade de coparticipar com o professor de inúmeras bancas (mestrado, doutorado e livre-docência). Dentre tantas, uma ficou em minha memória. Estávamos examinando uma candidata à livre-docência, que respondia sempre às questões levantadas pelos examinadores de forma quase agressiva. No intervalo, indo do salão nobre à cantina do café, Candido revelou-me estar surpreso com o tom das respostas da candidata que ele conhecia pessoalmente como pessoa muito elegante e educada. Dei-lhe a minha interpretação: a candidata não obtivera nota 10 em seu doutorado, talvez isso a tenha colocado numa espécie de defesa. Nesse momento, tive a grande e surpreendente revelação de Candido: “Se não conseguir tirar 10 fosse motivo de atitudes grosseiras, então eu teria virado a mesa no meu doutorado [*Os parceiros do Rio Bonito*]”. E completou: “Eu nunca obtive um 10



em minha vida”. Confesso que fiquei perplexo com a confissão do mestre, pois *Os parceiros do Rio Bonito* era e é, ainda hoje, modelo de tese que se tornou um clássico, pelos dados de pesquisa e pelas reflexões ensaísticas em sociologia. Ainda perplexo com a revelação, quis saber do meu permanente professor o porquê dessa nota. Ele me respondeu tranquilamente: “Foi o professor Roger Bastide o responsável. Ele me disse que não saberia dizer se a minha tese era de sociologia ou de antropologia. Por essa alegada ambiguidade teórica me deu 9”.

Depois de aposentar-se, o professor Candido raramente ia à FFLCH. Para manter contato com o mestre passei a lhe telefonar semanalmente, em geral, às quartas-feiras. Vez ou outra ia à sua casa para visitá-lo pessoalmente. Num desses telefonemas ele me surpreendeu ao pedir-me que na primeira oportunidade o acompanhasse a um culto dominical da Igreja Presbiteriana Independente, com uma exigência:

que o pastor não fizesse qualquer referência à sua presença na igreja. Foi então que ele me contou sua convivência inesquecível com uma professora protestante do Colégio Mackenzie, em que ele foi aluno, lá em Poços de Caldas. Essa professora ensinou-o a orar, orientou-o a ler, se possível, diariamente a *Bíblia* e o familiarizou com hinos que ela cantarolava com frequência. Combinamos, então, algo que nunca realizamos por múltiplas razões.

A última vez que lhe telefonei foi na quarta-feira, dia 10 de maio de 2017, à tarde. Emocionado, ele me consolou pela morte recente de Valéria, minha filha caçula. Lembro-me de suas últimas palavras: “O filho sepultar o pai é doloroso, mas nada comparável a um pai sepultar uma filha, experiência pela qual nunca passei. Nunca poderia imaginar que você fosse passar por isso. Incrível. Sua filha jovem se foi e eu aqui me aguentando nos meus 98 anos”.

No dia seguinte, o meu professor morreu inesperadamente.



**Antonio Candido e seus escritos
sobre teatro brasileiro**

João Roberto Faria

resumo

Levando-se em conta a pequena produção crítica de Antonio Candido sobre teatro, motivada decerto por sua amizade com Decio de Almeida Prado, nosso maior crítico teatral e historiador do teatro brasileiro, o artigo pretende contextualizar e comentar tal produção. Ainda que não sejam muitos os escritos de Antonio Candido sobre teatro, a inteligência privilegiada do autor os torna interessantes e importantes para a compreensão de alguns aspectos da nossa história teatral, principalmente nas décadas de 1940 e 1950. Também são analisados textos escritos em época posterior, com destaque para os que abordam a obra do dramaturgo paulista Jorge Andrade.

Palavras-chave: teatro; revista *Clima*; Decio de Almeida Prado; Jorge Andrade.

abstract

This article addresses the scant critical literature on theater produced by Antonio Candido – certainly inspired by his being friends with Decio de Almeida Prado, our greatest Brazilian drama critic and historian – and it seeks to contextualize and comment on his production. Although Antonio Candido's writings on theater are not many, his privileged intelligence renders them interesting and important for understanding some aspects of our drama's history, mainly the drama produced in the 1940s and 1950s. The article also analyses texts written at a later time, especially those addressing the works by Jorge Andrade, a playwright from São Paulo.

Keywords: theater; *Clima* magazine; Decio de Almeida Prado; Jorge Andrade.

Q

uem percorrer a bibliografia crítica de Antonio Candido (cf. Dantas, 2002), irá constatar que ele escreveu pouco sobre teatro. E o motivo para isso, suponho, é que seu companheiro de geração e grande amigo da vida toda foi Decio de Almeida Prado, nosso maior crítico teatral e historiador do teatro brasileiro. Diga-se de passagem que também Decio escreveu pouco sobre literatura. Muito provavelmente ambos cultivaram um

forte respeito mútuo e se concentraram em seus campos do conhecimento.

Ao longo deste texto pretendo contextualizar e comentar os escritos de Antonio Candido sobre teatro. Não são muitos, mas a inteligência privilegiada do autor os torna interessantes e importantes para a compreensão de alguns aspectos da nossa história teatral, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, quando a amizade que o ligava a Decio e a relevância do processo de modernização do nosso teatro então em curso o aproximaram dessa forma de arte. Os textos que foram escritos em época posterior também interessam, como procurarei demonstrar, porque apresentam qualidade analítica e interpretativa, argumentos pertinentes e perfeita compreensão

da especificidade do gênero dramático, sobretudo quando o autor estudado é o dramaturgo paulista Jorge Andrade.

A FACULDADE E O GRUPO DE *CLIMA*

A amizade que uniu Candido e Decio por cerca de 60 anos é o meu ponto de partida. É interessante lembrar como se conheceram e começaram as respectivas carreiras, no final dos anos 1930, início da década seguinte. Os primeiros encontros se deram em 1939, quando Candido ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Decio já havia se formado, mas continu-

O presente texto é um desenvolvimento das anotações que me serviram de base para dar a aula magna do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, em 29 de junho de 2017. A sugestão de abordar os escritos de Antonio Candido sobre teatro me foi dada pelo colega Wilton Marques, por duas razões: uma, porque sou um estudioso do teatro brasileiro; outra, mais importante, porque o evento devia ser uma homenagem ao grande mestre de todos nós, que havia falecido em maio, aos 98 anos.

JOÃO ROBERTO FARIA é professor titular de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP e autor de, entre outros, *O teatro na estante* (Ateliê).

ava a frequentar as aulas de filosofia de Jean Maugüé, junto com os ingressantes, ao mesmo tempo em que formava com eles um grupo para encenar uma peça teatral. Lembra então que num dos ensaios, “se não me engano, ele [Candido] entrou, viu e logo ficamos colegas, ficamos íntimos”¹. Candido, com sua memória prodigiosa, se recorda exatamente de como se conheceram e se tornaram amigos:

“Eu ia pelo corredor da faculdade no primeiro ano, quando a Gilda se dirigiu a mim. Ela não me conhecia; me parou e disse: ‘Você não quer fazer um teste para a peça que estamos montando?’ Respondi: ‘Eu não tenho jeito nenhum, mas vamos lá’. Fui numa sala, estavam você [Decio], José Lourenço, Jandira Fourniol, ensaiando uma cena de *Asmodée*, de Mauriac. Eu sentei e não fiz teste algum. Foi assim que me liguei a vocês” (Martins & Abranches, 1993, p. 124).

A peça que estava sendo ensaiada era *Asmodée*, de François Mauriac, traduzida por Decio, Helena Gordo e Gilda Moraes Rocha, futura esposa de Candido. Seria o primeiro trabalho de um grupo formado por estudantes da faculdade, sob a liderança de Decio e de Lourival Gomes Machado, mas a peça acabou não sendo encenada. Observa Heloísa Pontes que os ensaios e encontros serviram “para estreitar os laços de amizade entre eles e os novos amigos que tinham feito na faculdade: Ruy Coelho e Antonio Candido” (Pontes, s.d., p. 120)².

Constituiu-se, então, em torno da Faculdade de Filosofia, uma turma de jovens intelectuais que cultivavam a literatura e as artes. Em texto escrito a quatro mãos, Candido e Decio (1993, p. 1) lembram:

“Pela altura de 1939 e 1940 nós pertencíamos a um grupo de rapazes e moças ligados à Faculdade de Filosofia, escola que tinha transformado o panorama do ensino e da cultura em São Paulo a partir de 1934. Nós nos encontrávamos nas aulas, em salas de chá e casas amigas. Íamos ao teatro, ao cinema, aos concertos, trocávamos informações e impressões de leitura e nos influenciávamos de tal modo uns aos outros, que o nosso convívio se tornou para cada um de nós tão importante quanto a formação intelectual que recebíamos na Universidade. Assim foi que acabamos desenvolvendo um espírito comum, bastante crítico, por vezes mordaz, mas sempre temperado pelo bom humor, porque éramos todos alegres e o convívio reforçava a nossa alegria. Foi desse grupo maior que saiu o grupo menor da revista *Clima* (1941-1944), criada por sugestão de Alfredo Mesquita [...]. Falou então a respeito com Lourival Gomes Machado, jovem assistente de Sociologia formado em 1938, e ambos planejaram a revista, escolhendo os encarregados de seção e os principais colaboradores”.

Expliquemos: *Clima* publicava artigos de colaboradores, mas tinha sete seções fixas: Livros, Música, Economia e Direito, Artes Plásticas, Teatro, Cinema e Ciência. Candido foi indicado para escrever sobre literatura e Décio, sobre teatro. Ambos estavam fora de São Paulo e não foram previamente consultados, mas aceitaram de bom grado a incumbência. “Essa atribuição foi importante em nossas vidas porque definiu o que seria a atividade de cada um para sempre” (Candido, 1995, p. 13). Decio afirmou que a partir de seu trabalho na revista “estava definido para sempre o meu destino, no jornalismo e na universidade” (Prado, 1995, p. 40).

Ou seja: em 1941, Candido, aos 23 anos, recebeu a incumbência de assinar a seção fixa Livros, na qual publicou suas primeiras críticas literárias; Decio, aos 24 anos, também escreveu para *Clima* suas primeiras críticas teatrais. Vale lembrar que as seções fixas de

1 Cf. *Folha de S. Paulo*, “Mais”, 19/7/1998.

2 Heloísa Pontes (1998) é autora de um livro notável sobre a formação intelectual e a atividade crítica dos jovens que se iniciaram na revista, *Clima: Destinos mistos – Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*.

Cinema e Artes Plásticas revelaram outros críticos extraordinários: Paulo Emílio Sales Gomes e Lourival Gomes Machado, respectivamente. Também nas páginas da revista se iniciaram Ruy Coelho e Gilda de Mello e Souza. Todos se destacaram nas décadas seguintes como mestres e formadores em seus campos de conhecimento, trazendo para a atividade crítica o espírito universitário.

Candido ressalta que a colaboração para a revista permitiu a essa geração “organizar de modo sistemático o que não passava de troca despreocupada de ideias e manifestação de tendências vagas, formando uma ‘atmosfera’ comum que marcou a todos nós. Eu diria que *Clima*, como revista e como grupo da revista, foi para nós uma oportunidade de formação recíproca, cada um recebendo e comunicando cultura sem perceber que o estava fazendo” (Candido, 1995, p. 14). Em outras palavras, *Clima* instaurou no Brasil o pensamento crítico a partir da formação universitária, uma vez que seus colaboradores provinham da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Segundo ainda Candido e Decio, essa geração transitou “da sociologia para a filosofia e a história, delas para a literatura, da literatura para as artes, das artes para a política, com um certo espírito de excursão permanente” (Candido & Prado, 1993, p. 3). Acrescente-se que ambos estreitaram os laços de amizade, pois a partir do número três a revista *Clima* foi feita quase que inteiramente por Decio e sua esposa Ruth, Candido, Gilda e Ruy Coelho.

TEATRO AMADOR E MODERNIZAÇÃO TEATRAL

Nesse início da década de 1940, Alfredo Mesquita e Decio criaram dois grupos teatrais amadores: o Grupo de Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro (GUT). Candido acompanhou de perto as duas iniciativas e chegou a trabalhar como “ponto” em alguns espetáculos dirigidos por Alfredo Mesquita: “Eu fui ponto na *Sombra do mal*, de Lenor-

mand, *À quoi rêvent les jeunes-filles*, de Musset, e outras” (Martins & Abranches, 1993, p. 125). Talvez tenha sido ponto também em um espetáculo apresentado pelo GUT: “Diz o Paulo de Tarso que eu fui ponto na *Farsa de Inês Pereira*, na qual ele fazia um papel” (Martins & Abranches, 1993, p. 125). Como o grupo apresentou a peça várias vezes, em vários lugares, é possível que Candido tenha eventualmente substituído o amigo Ruy Coelho.

O curioso é que esses grupos não queriam repetir os padrões do teatro profissional, que necessitava do ponto porque as peças se sucediam em cartaz com muita rapidez. Não era possível aos artistas decorar suas falas. Os grupos estudantis e amadores podiam ensaiar por mais tempo e dispensar o ponto para assim realizar uma conquista do teatro moderno. Decio explica por que o GUT o preservou:

“Nosso teatro se fez no momento em que se aboliu o ponto. ‘Os Comediantes’ fizeram espetáculos sem ponto no Rio de Janeiro, *Vestido de noiva*, sobretudo... Ziembinski ensaiava meses, meses e meses. Nós também queríamos acabar com o ponto, mas não tínhamos confiança total ainda. O grupo era muito amador... O Ruy Coelho, por exemplo, era ponto do meu grupo, mas na verdade ele não falava. Só ficava lá. Se houvesse necessidade, ele dizia alguma coisa. Na verdade, a gente não ponteava como os pontos antigos, que diziam o texto do princípio ao fim” (Martins & Abranches, 1993, p. 125).

O que estava em questão na primeira metade da década de 1940 era o esgotamento e a mesmice do teatro profissional. Antes de criar o GUT, Decio havia desferido críticas contundentes a Procópio Ferreira na revista *Clima* e ansiava por uma renovação estética que fizesse nosso teatro acompanhar a modernidade que já havia atingido a literatura, a pintura, a escultura e a música, a partir do movimento modernista de 1922. Ele e Alfredo Mesquita acompanhavam as iniciativas no Rio de Janeiro, que tinham o mesmo propósito:

o Teatro do Estudante, criado por Paschoal Carlos Magno, e o grupo Os Comediantes, liderado por Brutus Pedreira, Santa Rosa e Adacto Filho. No início da década de 1940, no Rio, Louis Jouvet, um dos grandes encenadores modernos, apresentou-se com sua companhia, revelando novos procedimentos cênicos e o papel de coordenador do espetáculo que assumia. Os jovens da geração *Clima* apoiaram a renovação teatral proposta pelos grupos cariocas e paulistas e acompanharam os espetáculos do Grupo Experimental de Teatro e do Grupo Universitário de Teatro. Em 1944, puderam aplaudir o grupo Os Comediantes, que se apresentou em São Paulo, trazendo em seu repertório a montagem revolucionária de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, posta em cena no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no final de 1943, por Ziembinski, diretor que viera da Polônia, fugindo da guerra. Todos sabem que esse espetáculo inaugurou a modernidade teatral no Brasil.

Os grupos amadores desafiavam a hegemonia das companhias profissionais que faziam sucesso na virada dos anos 30 para os anos 40, companhias como a de Procópio Ferreira, a de Jaime Costa e a de Dulcina de Moraes, entre outras. E propunham renovação do repertório, interpretação menos estereotipada e realização do espetáculo centralizada na visão de um *diretor*, como fazia Jouvet e outros na Europa. Aqui as montagens capitaneadas pelos artistas de prestígio ainda eram feitas pelo *ensaiador*, cujo trabalho era mais técnico do que artístico.

A atuação dos amadores teve repercussão e conquistou a simpatia dos setores mais intelectualizados da sociedade. E pelo menos uma companhia de teatro profissional procurou melhorar o nível de seus espetáculos, incluindo peças de valor artístico em seu repertório inclusive. Na temporada de 1944, Dulcina de Moraes encenou *Santa Joana e César e Cleópatra*, de Bernard Shaw; *Anfitrião*, 38, de Giraudoux; e *Bodas de sangue*, de García Lorca. Esse repertório foi apresentado em São Paulo no início de 1945 e Candido publicou um importante artigo para *O Estado de S. Paulo*, em 18 de janeiro, intitulado

“Renovação teatral”. A leitura desse texto mostra como o autor estava a par do movimento teatral e dos esforços dos grupos amadores em prol da nossa modernização cênica. Seus comentários sobre as interpretações dos artistas são reveladores das dificuldades dos velhos atores para se livrarem de certo histrionismo ou dicção carregada, que prejudicaram, por exemplo, as cenas poéticas de *Bodas de sangue*. Mas, no geral, Candido elogia os esforços do conjunto de artistas e os desempenhos de Dulcina e seu marido Odilon, comentando detalhes de interpretação que denotam um olhar arguto sobre o trabalho dos intérpretes.

O que mais chama a atenção no artigo, porém, é a compreensão do significado da temporada da companhia de Dulcina. Candido registra que pela primeira vez uma companhia de teatro profissional procurava “inverter a relação entre público e ator”, explicando:

“Até aqui, o público tem determinado, com um peso que chega a ser tirânico, o comportamento do ator: este, sendo obrigado a não afastar-se daquelas normas que asseguram aceitação e casa cheia. Ora, Dulcina e Odilon estão procurando, justamente, mostrar ao público que a norma nem sempre é a melhor solução, mesmo porque toda solução se esgota ao fim de certo tempo. Estão tentando criar no público uma consciência artística em substituição ao mecanismo do hábito”.

De fato, Dulcina e Odilon se empenharam bastante para dialogar com as propostas de renovação dos grupos estudantis e amadores. Candido acerta em cheio quando observa que nas “raízes” da tentativa dos artistas-empresários estão as conquistas do teatro amador, que vinha elevando o nível artístico dos espetáculos apresentados. Afirma, então:

“‘Os Comediantes’, no Rio de Janeiro, que vimos em S. Paulo no ano passado; o ‘Grupo de Teatro Experimental’, orientado atualmente por Alfredo Mesquita, e o ‘Grupo Universitário de Teatro’, dirigido por Decio de Almeida Prado, representam um movimento arrojado e fecundo, sendo

que o 1º e o 3º podem ser considerados, para o Brasil, movimentos de vanguarda, na sua tentativa de romper inteiramente com o repertório e as convenções dominantes, apelando para o teatro poético e imprimindo um cunho bastante livre às suas realizações”.

A lucidez de Candido em relação às transformações em curso no teatro brasileiro é notável. Ele observa que, se o teatro amador pode “ace-nar” com uma renovação artística, apenas o teatro profissional pode levá-la adiante e consolidá-la, por força do trabalho contínuo e do contato constante com o público. Daí os elogios a Dulcina e Odilon, ao seu esforço “heroico” nessa temporada de 1944, início de um empreendimento que a seu ver precisa ter continuidade, apesar dos obstáculos que se encontram no interior do próprio meio teatral. Candido acrescenta que se trata de uma tarefa difícil e meritória, pois, ao contrário dos amadores, não lhes basta “iniciar”. Dulcina e Odilon devem vencer “neles próprios, e no seio do profissionalismo, onde recrutam o seu pessoal, os cacoetes de dezenas de anos, inflexivelmente conservados”.

O artigo, em sua totalidade, mostra conhecimento da situação teatral brasileira, prova incontestemente de que Candido acompanhava de perto o que ocorria em nossa cena. Seu ponto de vista em relação à necessária modernização do teatro brasileiro é o mesmo que encontramos nas críticas teatrais que Decio escreveu para a revista *Clima* ou nos artigos que Alfredo Mesquita vinha publicando na imprensa³. Nessa

altura, janeiro de 1945, a principal atividade de Candido já é a de crítico literário, iniciada dois anos antes na *Folha da Manhã*; em setembro do mesmo ano, ele passa a fazer crítica no *Diário de S. Paulo*, onde permanece até fevereiro de 1947. Seu amigo Decio, em 1946, inicia a carreira de crítico teatral em *O Estado de S. Paulo*, jornal para o qual escreve até 1968.

CRÍTICO DE PLANTÃO

Dois anos depois de publicar o artigo “Renovação teatral”, Candido recebeu um pedido inusitado de Decio: que escrevesse uma crítica teatral em seu lugar, pois estaria fora de São Paulo e não poderia comentar o espetáculo *Il giro del mondo*, que a Companhia Italiana Emma Gramatica apresentaria no Teatro Municipal. Só uma amizade muito estreita e a confiança na capacidade intelectual do amigo explicam o pedido, que foi atendido. No jornal, a coluna “Palcos e circos” não era assinada, embora todos que acompanhavam a vida teatral da cidade soubessem que seu titular era Decio. Candido mostrou-se à vontade, julgando o espetáculo e o desempenho dos artistas com muita segurança. A peça não lhe pareceu de grande relevo, ficando na mediania em um país com a tradição teatral italiana, combinando um bom desenho dramático com o recurso ao lugar-comum na construção das personagens. Um trecho de sua crítica revela que estava a par da vida teatral da cidade: ele compara a atual temporada da Companhia de Emma Gramatica com a que a antecedeu, da Companhia Torrieri-Tofano. Esta, em termos de repertório e interpretação, parece-lhe mais moderna; aquela “se entronca na tradição mais acentuadamente italiana, ao mesmo tempo realista e amplificadora: a tradição gloriosa de Duse e Zaconi, de que a sra. Emma Gramatica é, certamente, a mais ilustre representante em nossos dias”.

A observação revela que Candido não só conhecia os artistas do teatro italiano que estiveram no Brasil no final do século XIX, início

3 Alfredo Mesquita citou o artigo de Candido, algum tempo depois, ao fazer o seu balanço da temporada de Dulcina em São Paulo. Publicou-o no jornal carioca *O Jornal*, em 20 de maio de 1945. De um modo geral, concordou com as restrições de Candido, mas foi muito mais duro nas críticas e bem mais econômico nos elogios. A seu ver, a companhia de Dulcina ainda estava presa ao “velho teatro” e o principal defeito de seus espetáculos era que não tinham “direção”. O repertório era bom – “estupenda”, a tradução de *Bodas de sangue* por Cecília Meireles –, bem como a intenção de elevar o nível artístico das montagens, mas o teatro moderno exigia a presença de um *diretor*.

do XX, como também os estilos diferentes de interpretação que adotavam. Isso o levou a caracterizar Emma Gramatica como “artista de primeira grandeza”, dentro da tradição de que faz parte. Suas qualidades não são poucas e a que mais se destaca “é, sem dúvida, a ampla escala dos seus recursos dramáticos, que lhe permitem percorrer, com tato admirável, todas as inflexões – da familiaridade esbatida à explosão mais forte das emoções”.

Decio gostou muito desse texto, publicado a 10 de agosto de 1947. Com seu espírito brincalhão, dizia que era a sua melhor crítica. Tanto gostou que, em outubro do ano seguinte, pediu de novo ao amigo que o substituísse para comentar um espetáculo composto de um esquete e duas peças em um ato, apresentado pelos alunos da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e da União Cultural Brasil-Estados Unidos. A razão do pedido, desta vez, foi outra: uma das peças que seriam representadas, *The Narrowest Street*, fora escrita por um jovem americano muito amigo de Decio, o historiador em início de carreira Richard Morse, então com 25 anos. Candido ressaltou as qualidades da pecinha dirigida e atuada pelo próprio autor, cuja ação se passava na rua mais estreita de Havana e trazia para a cena uma espécie de oposição entre uma família pequeno-burguesa, presa à sala de sua casa, e personagens que vivem na rua, livres de regras e convenções. A sala onde se passa a ação tem uma janela grande, por onde entram “sopros inesperados e perturbadores”, seja de mendigos, seja da mulata Catalina. A compreensão dos significados do que ocorre na rua, por parte da menina Violeta, tem a participação decisiva do jovem Frederico, que lhe revela “como a conduta das pessoas pode, e deve, pautar-se conforme móveis mais profundos, acima da convenção que forjamos e mantemos para nosso conforto”. Publicado em 30 de outubro de 1948, o texto se encerra com elogios à peça e ao desempenho dos amadores.

Em entrevista a Ana Bernstein, Decio lembra as circunstâncias que o levaram a pedir a Candido que escrevesse a crítica acima citada:



“Morse estava morando em São Paulo para fazer uma tese sobre a cidade, e eu o conheci por meio de um rapaz que gostava muito de teatro. Depois o apresentei ao Antonio Candido e ele ficou nosso amigo. Aí convidei o Candido para assistir à peça e pedi a ele que fizesse a crítica, porque eu me achava muito ligado ao Morse e fiquei, assim, com um pouco de dedos, como a gente fala. O Antonio Candido fez e eu publiquei. Publiquei como se fosse minha, mas sem assinatura” (Bernstein, 2005, pp. 303-4).

Morse tornou-se um brasilianista respeitável e a amizade com Candido e Decio se prolongou nas décadas seguintes. Em 1992, na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, houve uma homenagem a ele. Candido leu um breve texto intitulado “Young Mr. Morse”, no qual se lembra da crítica que escreveu sobre *The Narrowest Street*. Modestamente, afirma:

“Lembro que escreveu pelo menos uma peça de teatro, representada na língua original por alunos da União Cultural Brasil-Estados Unidos, sob a direção do nosso bom amigo Don Robinson, que andava também por aqui. A peça decorria em Cuba e denotava a sua simpatia latino-americana. Decio de Almeida Prado, então crítico teatral d’*O Estado de S. Paulo*, me pediu para escrever sobre o espetáculo em seu lugar (a coluna era anônima), e lá fui eu, com a minha incompetência em matéria de teatro e os furos de compreensão do meu inglês capenga, comentar a peça do Morse, da qual só lembro a vaga atmosfera tropical, incluindo palmeiras” (Candido, 2004, p. 134).

A terceira e última colaboração de Candido para a coluna “Palcos e circos” foi em 24 de agosto de 1951. Mais uma vez, o comentário certeiro evidencia os traços modernos do décimo espetáculo apresentado pelo Teatro do Estudante de São Carlos. Embora a peça *As mulheres não querem almas*, de Paulo Gonçalves, não seja grande coisa – “singela como conteúdo e superficial

como forma” –, o diretor do grupo, Vicente de Arruda Camargo, soube imprimir sua marca, dando unidade ao espetáculo e orientando os jovens atores. Percebe-se uma “presença constante” da direção, que procurou “assimilar os novos rumos que entre nós vão substituindo o individualismo e os velhos cacoetes”, afirma Candido. A seu ver, a encenação obteve, por meio da “participação bem equilibrada do diretor, dos atores, dos cenaristas, dos técnicos de cena, um rendimento contínuo, mais atento aos resultados do conjunto do que aos brilhos isolados”.

Note-se nas palavras transcritas a compreensão da modernidade teatral tal como vinha sendo praticada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, pela Escola de Arte Dramática e pelo Teatro Popular de Arte, liderado por Sandro Polônio e Maria Della Costa, em São Paulo, cujos espetáculos se afirmavam pela primazia do conjunto, sem o vedetismo do “velho teatro”, tudo harmonizado pelo trabalho do diretor. Também o Teatro do Estudante de São Carlos se esforçava para “fazer teatro moderno e bem pensado”, nas palavras de Candido, que ressaltou ainda tratar-se de um grupo de amadores que se apresentava sem a ajuda do ponto – outra característica do teatro moderno –, mas muito bem ensaiados no que dizia respeito “à interpretação, ao jogo de cena e ao aprendizado do texto”.

Resta ainda acrescentar que, no final da década de 1940, Candido colaborou mais uma vez com Decio. A última peça encenada pelo Grupo Universitário de Teatro, já no palco do Teatro Brasileiro de Comédia, foi *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh. A pedido de Decio, Candido traduziu a peça, que se encontra publicada no número 134 dos *Cadernos de Teatro* do grupo O Tablado (jul.-ago.-set./1993). Nessa publicação, consta o nome de Abílio Pereira de Almeida como cotradutor. Vinicius Dantas esclarece que foi necessário acrescentar o nome de Abílio “para fim de registro na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), só concedido a associados” (Dantas, 2002, p. 189).

O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA E A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Em 1948, dois acontecimentos marcaram a história do teatro brasileiro: a criação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pelo empresário Franco Zampari, e a criação da Escola de Arte Dramática (EAD), por Alfredo Mesquita. O TBC foi responsável pela consolidação da modernidade teatral no Brasil, ao adotar o postulado segundo o qual a concepção artística de um espetáculo deve ser dada pelo *diretor*. Zampari trouxe diretores e cenógrafos italianos, que aprimoraram os jovens artistas que se profissionalizaram ou depois de passarem pelos grupos amadores ou quando do ingresso na nova companhia teatral. A EAD foi criada para formar artistas modernos para as companhias que estavam surgindo no Rio de Janeiro e em São Paulo ou que surgiriam em futuro próximo, segundo a visão de Alfredo Mesquita.

Candido acompanhou com entusiasmo a renovação teatral levada a cabo pelo TBC e viu com simpatia a criação da EAD, dirigida pelo amigo dos tempos da revista *Clima*. Em duas oportunidades escreveu sobre essa iniciativa que mudou a face do teatro em São Paulo. Em texto publicado n' *O Estado de S. Paulo* de 14 de novembro de 1956, revela mais uma vez que acompanha o movimento teatral e que compreende os fundamentos da modernização cênica em curso. A seu ver, dois nomes avultam nesse processo: o de Ziembinski e o de Franco Zampari. O primeiro, afirma, “pode ser tomado como símbolo da nova concepção de espetáculo; o segundo, das modernas condições de realização do espetáculo: o diretor e o produtor”. Como não há teatro sem a presença física do ator em cena, o terceiro componente fundamental para a modernização do teatro é o trabalho do intérprete, a preparação do ator. Esse é o papel que vem fazendo a EAD, diz Candido, acrescentando: “Daí a importância da formação metódica do ator profissional, não

apenas para desbastar as arestas do grande talento (que este vai por si, com a força irremediável desta admirável Cacilda Becker, por exemplo), mas para construir, peça por peça, o ator médio que constitui a maioria requerida pelos elencos”.

Em 1985, num livro em homenagem a Alfredo Mesquita, Candido publica um breve texto intitulado “O contexto da EAD”. Nele, vincula a iniciativa de Alfredo Mesquita ao contexto mais geral de iniciativas culturais em São Paulo a partir da década de 1920, entre elas a fundação da Universidade de São Paulo e do Departamento de Cultura, dirigido por Mário de Andrade. No terreno do teatro, afirma, a EAD deu contribuição semelhante à da universidade, “levando a formação sistemática à atividade teatral, que passou a ser concebida não apenas como profissão, mas como profissão socialmente considerada e culturalmente fundamentada [...]. A EAD contribuiu para um novo espírito de elevação cultural e social das profissões ligadas ao teatro” (cf. Vargas, Ferrara & Sanches, 1985, pp. 9-10).

Vale lembrar que entre os professores da EAD havia vários amigos de Candido, como Decio e Sábado Magaldi. Entre 1948 e 1958, sua esposa Gilda de Mello e Souza foi professora de estética. Além disso, ela traduziu para o TBC as peças *Convite ao baile*, de Jean Anouilh, e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Tudo contribuiu, evidentemente, para que Candido nunca se distanciasse do teatro feito em São Paulo.

Outra prova de seu apreço pelos esforços em favor da modernização teatral está no texto “Feitos da burguesia”, de 1976. Trata-se da arguição da tese de doutorado de Maria Rita Galvão, intitulada *Vera Cruz, a fábrica de sonhos*. Vera Cruz, como se sabe, foi uma companhia cinematográfica criada pelo mesmo empresário que criou o TBC. A empreitada não deu muito certo, embora alguns bons filmes tenham sido realizados por artistas e diretores provindos do TBC. Como a autora da tese insiste muito em criticar o que qualifica como valores burgueses, cultura burguesa, Candido,

como bom advogado do diabo, e embora sendo homem de esquerda, faz uma arguição para mostrar exatamente a contribuição da burguesia para a vida cultural em São Paulo e como, mesmo com o patrocínio da burguesia, nem sempre o resultado acompanhou o perfil ideológico dessa classe. A criação da USP pela elite paulista não significou a filiação automática de seu quadro docente nas hostes da burguesia. E o mesmo se pode dizer em relação ao teatro e ao cinema feitos no TBC e na Vera Cruz. Diz então Candido, advertindo a autora quanto à necessidade de amenizar as análises ideológicas, que “tanto no caso da Universidade de São Paulo quanto no da Vera Cruz, o que era expressão de cultura burguesa era também expressão de cultura, sem mais qualificativos. Era a cultura que podia haver, e que gerou no flanco a própria contestação; que suscitou antagonismos a ela mesma” (Candido, 1980, p. 103). Para arrematar o seu raciocínio, e revelando mais uma vez a familiaridade com o teatro que se fazia em São Paulo nos decênios de 1940 e 1950, ele afirma:

“Eu ainda diria que no caso da Vera Cruz, mas sobretudo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que foi a sua matriz, ocorreram mais fatos de radicalização do que aparece no seu trabalho. A sra. sabe que vários dos jovens diretores italianos do TBC (que em seguida trabalharam também na Vera Cruz) eram homens de esquerda? Eles dirigiram peças que quase suscitaram problemas com a polícia. Cito um caso: a Ópera dos *mendigos*, montagem de Ruggero Jacobbi, sobre a qual chegou-se a falar em proibição. Outro caso foi o de *Ralé*, de Gorky, montagem de Flaminio Bollini. Até mesmo a maneira pela qual Jacobbi dirigiu *O mentiroso*, de Goldoni” (Candido, 1980, p. 103).

É muito provável que Candido tenha visto a maioria dos espetáculos apresentados pelo TBC, experiência que deve ter sido enriquecida pela leitura das críticas teatrais publicadas por Decio n’*O Estado de S. Paulo*.

ÁLVARES DE AZEVEDO E A EDUCAÇÃO PELA NOITE

Apesar de todas as provas de seu conhecimento de teatro e de sua capacidade no terreno da crítica teatral, Candido não se sentiu à vontade para fazer comentários críticos sobre a nossa produção dramática em sua importantíssima *Formação da literatura brasileira*, lançada em 1959 pela Editora Martins. Nessa obra, centrada no estudo dos dois momentos que o autor denomina “decisivos” para a formação da literatura brasileira, o Arcadismo e o Romantismo, as análises e interpretações de poemas e romances são de primeira linha. Mas infelizmente as peças teatrais não são contempladas. Candido explica no Prefácio que o preparo do livro foi feito por etapas, ao longo do tempo, em meio a outros trabalhos, seguindo um plano previamente fixado, no qual não constava a análise da dramaturgia. A seu ver, porém, a exclusão do teatro, que lhe pareceu inicialmente “recomendável para a coerência do plano”, resultou num “empobrecimento”, como verificou ao final do trabalho:

“O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Souza e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário de Menezes teria, ao contrário, reforçado meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo” (Candido, s/d, vol. 1, p. 12).

É uma pena que tenha decidido pela exclusão do teatro nesse livro, porque, ao contrário do que afirma, ele tinha competência de sobra para comentar as peças teatrais do nosso período romântico, como provam os

poucos textos que comentamos acima e, principalmente, o ensaio “Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo”, lido na Academia Paulista de Letras em 24 de setembro de 1981, como parte das comemorações do sesquicentenário do nascimento do poeta, e publicado como prefácio à peça *Macário*, em 1982, pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. Com o título “A educação pela noite”, o texto foi incluído no livro homônimo, que saiu pela Ática em 1987.

Nesse denso ensaio, Candido faz uma análise de *Macário*, como peça teatral que exprime a visão romântica da harmonia dos contrários, ou a “binomia” de que fala Álvares de Azevedo no Prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos*. Candido analisa o percurso do jovem Macário, ligado a Satã, em contraponto ao de Penseroso, o primeiro caracterizado pelo cinismo e pelo desencanto em relação à vida, como uma espécie de herói byroniano, o segundo encarnando o amor sentimental e puro. Macário é o jovem viajante que está a caminho de São Paulo para estudar direito, mas já se considera gasto, completamente desiludido da vida, descrente do amor, como confessa a Satã, num diálogo admirável entre ambos. Penseroso, na segunda parte da peça, debate com Macário e defende o sentimento amoroso, a pureza da alma, suicidando-se em seguida. Escreve Candido: “Penseroso, puro, sonhador, morre simbolicamente; e Macário, depois de um momento de revolta, se acamara de novo com Satã, que é o anti-Penseroso, sendo ele próprio a síntese frágil entre ambos, encarnando a suprema ‘binomia’ do bem em face do mal, das forças que arrastam para os impulsos ‘inferiores’ e das que resistem a elas” (Candido, 1982, p. VIII).

A peça termina com uma sugestão de homoerotismo. Satã, carregando Macário e admirando seu belo corpo, seus “lábios feminis”, leva-o para ver uma orgia. Candido pondera que se trata de um homoerotismo socrático, Satã querendo formar o adolescente Macário a sua maneira. Diante de uma janela, manda o rapaz espiar o que se passa dentro da casa.

E Macário começa a descrever o que vê: uma sala fumacenta, cinco homens bêbados sentados a uma mesa, alguns no chão, ao lado de mulheres “desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas”. Satã começa a comentar a cena e Macário o interrompe, dizendo: “Cala-te. Ouçamos”. E assim termina a peça.

A leitura inovadora de Candido propõe que *Noite na taverna* pode ser lida como sequência de *Macário*. Afinal, ouçamos o quê? Não parece ser o fim da peça, e ela pode ter sido suspensa deliberadamente, diz o ensaísta, para dar lugar ao que vem em seguida, isto é, ao que Macário vai ver e ouvir pela janela: “Ora, *Noite na taverna* é uma orgia onde estão cinco homens numa mesa e outros deitados bêbados no chão, dormindo de envolta com mulheres. E o seu começo é uma fala, isto é, algo que *se ouve*, correspondendo ao imperativo da deixa final de *Macário*” (Candido, 1982, p. IX).

A hipótese de Candido abre a possibilidade de uma interpretação que redimensiona os dois textos de Álvares de Azevedo, que a seu ver podem ser vinculados, “formando uma grande modulação ficcional que vai do drama irregular à novela negra” (Candido, 1982, pp. XI-XII). *Noite na taverna*, como se sabe, vai muito mais longe do que *Macário* naquela espécie de romantismo noturno, em que são criadas atmosferas de fazer o leitor suspender a respiração. As cinco narrativas que compõem a obra, cada qual independente das outras, abordam questões que vão do incesto à necrofilia, passando pelo fratricídio, canibalismo, traição e assassinato. O que é novo, na interpretação de Candido, é que a leitura integrada dos dois textos coloca Álvares como um autor audacioso, capaz de romper com as convenções literárias de seu tempo, para criar uma obra ficcional sem paralelo em nosso Romantismo. Como suas obras foram publicadas postumamente, jamais saberemos se houve a intenção de publicá-las conjuntamente, unificando-as. Para o ensaísta, parece coincidência demais que a peça termine com Macário e Satã olhando por uma janela a cena de orgia que forma o quadro inicial das narrativas de *Noite na taverna*.



A DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE

Ainda na década de 1950, outro fato contribuiu para que Candido mantivesse sua ligação com o teatro: a amizade com o dramaturgo Jorge Andrade. Nascido em Barretos em 1922, filho de fazendeiros que perderam quase tudo com o *crack* da bolsa de Nova York em 1929 e a Revolução de 30, Jorge Andrade veio para São Paulo pouco antes de completar 30 anos, no início da década de 1950, um tanto sem saber o que fazer da vida. Havia trabalhado nove anos como fiscal em uma fazenda de seu pai, mas estava infeliz, disposto mesmo a pegar um navio em Santos e zarpar, sem nem saber para onde. Mas viu Cacilda Becker no TBC, na peça *O anjo de pedra*, de Tennessee Williams, e sentiu que devia conversar com ela, que o recebeu no dia seguinte. Depois de ouvi-lo, Cacilda sugeriu a ele cursar a EAD, mas talvez para ser um dramaturgo, não um ator, pois tinha muito a contar, a partir das próprias experiências de vida (cf. Jorge Andrade, 2012, pp. 162-3). Jorge Andrade entrou na EAD e de imediato escreveu a primeira peça, *O telescópio*. Mas foi em 1955 que surpreendeu a todos com *A moratória*, representada no Teatro Maria Della Costa. Trazendo à cena a saga do velho Quim, que perde sua fazenda de café com a crise econômica de 1929-30, mostrou um talento dramático incomum, fazendo a ação se passar em dois planos simultâneos, contrapondo sentimentos como a esperança e o desespero de uma família despojada de seus bens. Gilda de Mello e Souza dedicou-lhe um texto consagrador, afirmando que se tratava da “primeira obra de arte verdadeira do moderno teatro brasileiro” (Souza, 1956, p. 9)⁴.

Jorge Andrade tornou-se amigo de Decio, Candido e Sábato Magaldi. Mostrava a eles

4 Republicado em *Exercícios de leitura* (Souza, 1980, pp. 109-16), com uma pequena modificação: “[...] primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro”.

suas peças, discutia, aceitava sugestões e assim construiu uma sólida carreira de dramaturgo nas décadas de 1950 e 1960. Para dar um exemplo concreto, lembremos que para escrever *Pedreira das almas* – que o TBC encenou como parte das comemorações de seu décimo aniversário, em 1958 – Jorge Andrade passou 15 dias na cidadezinha mineira de São Tomé das Letras, a fim de observar o meio. Ao voltar para São Paulo, começou a desenvolver o tema da peça, segundo suas palavras, “orientado por leituras e conselhos de Antonio Candido de Mello e Souza”⁵. Foram três anos de trabalho, diz o autor, até chegar ao resultado final – uma tragédia, espécie de *Antígona* às avessas, na qual as personagens resistem à repressão militar das tropas governistas que perseguem os partidários da Revolução Liberal de 1842. O conflito se estende às personagens, algumas presas à tradição, que desejam permanecer na cidade, fiéis a seus mortos, e outras que querem partir para começar um novo meio de vida, em outro lugar. Para o programa da peça, Candido escreveu o texto “De *A moratória* a *Pedreira das almas*”, ressaltando a ligação entre elas, explicando o universo que elas evocam, a segunda recuando no tempo a meados do século XIX, quando famílias mineiras migram para o norte de São Paulo em busca de terras férteis, esgotada que estava a mineração. Candido analisa as personagens e os enredos das duas peças, concluindo que no teatro de Jorge Andrade há uma dramatização de certas condições de existência: “A realidade individual de cada personagem e o tipo de conflito que os organiza na ribalta possuem um solo nutritivo, uma base que lhes serve de ponto de reparo. Este é constituído pelas condições de existência, o conjunto de fatores que determinam a vida do grupo, influyendo nos

seus modos de ser e caracterizando-o como um todo”.

No conjunto das dez peças que compõem o volume *Marta, a árvore e o relógio*, publicado em 1970, Jorge Andrade vai ao remoto passado colonial para resgatar as origens de sua classe social, acompanhando-a em seguida ao longo do tempo, até o seu próprio presente, lançando no palco os momentos de crise que enfrentou, no campo e na cidade. Em nove dessas peças o drama é visto e vivido por essa classe social. Em uma delas, porém, os protagonistas são pessoas simples, trabalhadores rurais que se deixam levar pelo fanatismo religioso. Refiro-me a *Vereda da salvação*, encenada em 1964 e publicada em 1965, com prefácio de Candido. Percebe-se que ele vem acompanhando a carreira de Jorge Andrade e que conhece suas outras peças. No Prefácio, compara-o a José Lins do Rego: ambos escrevem com base na memória de seu grupo de origem e experiências pessoais; chama a atenção para o enredo, para o tema do messianismo e para a construção das personagens, divididas entre o mundo real e “a liberdade fantástica do sonho”; compreende a dor da mãe que, embora racional, entra na esfera da “utopia messiânica” por amor ao filho, que se crê encarnação de Cristo. Peça forte, *Vereda da salvação* é assim avaliada:

“*Vereda da salvação* nos atinge de maneira poderosa porque Jorge Andrade soube transpor o material humano em formas adequadas de expressão, que asseguram o seu rendimento dramático e produzem o sentimento da realidade. O drama se desenvolve e se torna cruciante graças à firmeza da psicologia, à técnica das cenas, às gradações e contrastes que dão sentido aos fatos expostos. É preciso ressaltar, a este propósito, o estilo vibrante e simples, nutrido pelo profundo senso metafórico da fala rústica, sem qualquer distorção de caipirismo literário. Graças a essa capacidade artística e àquela intuição dos valores simbólicos, a mensagem social se desprende sem esquematização, inscrevendo a peça entre as mais altas

5 Cf. “Pedreira das almas, a nova peça de Jorge Andrade”, *O Estado de S. Paulo*, 21/out./1958. Citado em: Azevedo (2014, p. 88). Em outras ocasiões, Jorge Andrade se refere à amizade com Candido, como no depoimento dado ao Idart em 22 de outubro de 1976 e na entrevista concedida a Edla van Steen em 1981.

produções da nossa literatura contemporânea” (Candido, 1965, pp. IX-X).

O júízo acima mostra como Candido tinha profunda admiração pela obra de Jorge Andrade. Daí ter escrito ainda um prefácio para *Milagre na cela* e uma “Nota final” para *O mundo composto*. A primeira é uma peça publicada em 1977 e proibida de ser encenada, porque fazia a denúncia da tortura nos porões da ditadura militar. Para abordar esse tema espinhoso, Jorge Andrade criou um conflito que colocava, de um lado, uma freira, acusada de subversão; de outro, um delegado. Tensões e ambiguidades nascem após o estupro de que ela é vítima. Candido avalia que a peça “é retrato de época e denúncia do mal; mas também estudo do homem [...]. Nunca, no Brasil, essa realidade sinistra dos nossos dias tinha encontrado expressão literária em nível tão alto” (Candido, 1977, pp. 9-10).

Nesse Prefácio, a primeira parte é uma apresentação das dez peças precedentes de Jorge Andrade, enfileiradas no volume *Marta, a árvore e o relógio*. Candido reafirma a importância dessa obra, concordando com a avaliação feita por outros críticos de que o dramaturgo “é o primeiro grande escritor do mundo rural paulista, isto é, da decadência das classes rurais dominantes, correspondendo ao arcabouço temático do romance dos anos 30 e 40” (Candido, 1977, p. 7). Em seguida, assinala que Jorge Andrade, tendo encerrado o esforço para abordar artisticamente o seu universo de origem, voltou-se para o presente, para o cotidiano dos homens das grandes cidades, em suas primeiras novelas para a televisão, mas com altos e baixos. *Milagre na cela* foi, na opinião de Candido, o primeiro bom resultado dessa nova maneira de Jorge Andrade, uma peça que não hesita em classificar como “admirável” em todos os seus aspectos.

Apesar do prefácio elogioso e das próprias qualidades do texto dramático, a publicação passou em branco, não suscitando resenhas ou comentários críticos na imprensa brasileira. Seu tema forte, tratado de maneira nada con-

vencional, deveria ter estimulado o debate de questões cruciais naquele período em que a dramaturgia brasileira começava a acertar as contas com a ditadura, denunciando-a com vigor, em peças que abordavam a tortura e os assassinatos cometidos pela violência nas prisões. Como isso não ocorreu, talvez Jorge Andrade esteja certo ao dizer, em artigo publicado n’*O Estado de S. Paulo*, de 13 de agosto de 1978, que *Milagre na cela* foi vítima de uma “conspiração do silêncio”, por ter desagradado “as quatro grandes forças que mandam hoje neste país: a esquerda festiva burra, a direita fascista, a católica vesga e os torturadores que vão desde o Amapá até o Chui”⁶.

Com os olhos voltados para o presente, o dramaturgo reescreve *O incêndio*, uma peça que ele diz ter escrito em 1965 e deixado de lado, e a publica em 1979. Em entrevista a Edla van Steen, em 1981, afirma que está livre do passado – que alimentou as peças de *Marta, a árvore e o relógio* – e voltado para o presente, preocupado com o homem brasileiro atual. Essa fase, ou, segundo suas palavras, esse “ciclo do presente”, já tem seis peças prontas: *Milagre na cela*, *O incêndio*, *A receita*, *A loba*, *A zebra* e *O mundo composto* (cf. Azevedo, 2012, pp. 149-50).

Jorge Andrade morre em 1984, sem ver suas quatro últimas peças, todas em um ato, publicadas. Mas é possível que isso estivesse em seus planos, pois em 2013 sua família as reúne no volume *O mundo composto*, juntamente com *Sesmaria do Rosário*, que a Edi-

6 Nesse artigo, Jorge Andrade transcreve o que lhe disse uma educadora brasileira que havia sido torturada e em quem ele se baseou para criar a protagonista da peça: “Você só podia encontrar o silêncio a respeito da peça, porque você atacou quatro forças terríveis neste país. Atacou a esquerda festiva quando humanizou um delegado torturador. Atacou a direita fascista porque escreveu sobre o problema da tortura. Atacou a Igreja porque a torturada é uma freira que é violentada e gosta do sexo. Freira não pode gostar de sexo, a Igreja não te perdoa, mesmo que seja uma freira progressista do Brasil de hoje. E a turma do sistema, por fim, que tortura e se viu retratada na peça” (cf. Azevedo, 2012, p. 135).

tora Descaminhos publica na forma de *e-book*. Uma “Nota final”, assinada por Candido, provavelmente escrita no final dos anos 1970 ou início da década seguinte e mantida inédita, revela mais uma vez como foi intensa a relação entre o dramaturgo e o crítico. Já no início do texto lemos uma esclarecedora síntese da obra do dramaturgo:

“Creio que em sua dramaturgia há, entre outras, três direções significativas: a evocação nostálgica da antiga classe rural dominante; a sua decadência, ao longo da qual os descendentes se integraram na sociedade urbana de maneira por vezes penosa; afinal o destino dos oprimidos pela oligarquia rural, os espoliados atirados na miséria. Esta última linha aparece em fase posterior na carreira de Jorge Andrade, que foi cada vez mais amadurecendo a sua consciência social e ficando cada vez mais sensível à condição do pobre, o que não apenas humanizou, mas completou o seu ponto de vista sobre a sociedade. Uma das razões que dão interesse a este livro é que as três linhas estão presentes nele”.

Candido reconhece que não são peças tão importantes quanto as anteriores, mas que dialogam com elas, *A loba* evocando a velha oligarquia rural, *A zebra* mostrando a sua decadência na cidade, *Sesmaria do Rosário* lembrando *Pedreira das almas*, ao trazer à cena o forte apego à terra dos antigos senhores rurais. O mais importante, porém, assinala o crítico, é que *A receita* e *O mundo composto* tratam do destino dos oprimidos por essa oligarquia, relegados à ignorância e à miséria. Nessas peças – que lembram o universo de *Vereda da salvação* – a consciência social do dramaturgo se apura, mostrando-o “preocupado com a desigualdade iníqua que faz dos pobres e dos abastados quase dois povos estrangeiros um em relação ao outro dentro do mesmo país”.

Essas palavras devem ter calado fundo no espírito de Jorge Andrade. Ele, que foi equivocadamente visto por parte dos dramaturgos e

diretores teatrais de esquerda como um autor saudosos da velha ordem patriarcal, teve como contrapartida o contentamento de se ver compreendido pelo nosso maior crítico literário. Afinal, sua dramaturgia por vezes tem um forte viés político – ele se defendia dos ataques dizendo em entrevistas e depoimentos que teatro não é palanque, que fazia teatro político, mas não partidário –, com o qual se harmoniza uma notável sensibilidade para criar personagens densos e enredos centrados em conflitos que exploram a complexidade da condição humana.

Candido, nesse conjunto de textos acima comentados, faz justiça a Jorge Andrade, valorizando sua obra e colocando-o no lugar que merece na história do nosso teatro, à semelhança do que fizeram críticos como Decio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld.

ÚLTIMOS TEXTOS

Em 1979, Candido teve uma enorme satisfação, com a montagem da peça *Na carrera do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini, pelo grupo O Pessoal do Victor, com direção de Paulo Betti. Interessado em dar tratamento dramático ao universo caipira paulista, que os artistas do grupo já vinham pesquisando, o dramaturgo fez a leitura de obras de Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Amadeu Amaral. Mas sua principal fonte de inspiração foi o livro *Os parceiros do Rio Bonito*, um clássico da sociologia brasileira, que Candido publicou em 1964. Como revela o subtítulo, trata-se de “um estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida”. Soffredini afirma que nessa fonte descobriu a estrutura para a peça, “calcada principalmente na narrativa visionária e apocalíptica de um velho caipira chamado Nhô Roque Lameu, que se encontra à página cento e noventa e seis do livro [...]. Antonio Candido me falou sobre a realidade vivida pelos seus personagens” (Soffredini, 2017, p. 131).

De fato, vários tópicos de *Os parceiros do Rio Bonito* estão presentes em *Na carrera*

do *Divino*, bem como passagens do livro que são transcritas e postas na boca dos atores, que em certos momentos se distanciam dos papéis e se tornam atores-narradores dirigindo-se diretamente à plateia, como neste caso: “PERNAMBÍ/ATOR – As casas dos lavradores são miseráveis choupanas de um andar, o chão não é pavimentado nem assoalhado, e os compartimentos são formados de vigas trançadas, emplastradas de barro e nunca regularmente construídas” (Soffredini, 2017, p. 26). Há também o uso da voz em *off*, como no início da quinta cena, em que Candido e seu livro são nominalmente citados:

“VOZ PELO AUTO-FALANTE – Registra Antonio Candido no seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*:

OUTRA VOZ – ‘A faina [...] vai até o pôr do sol, resultando uma jornada de doze horas no verão, de dez no inverno, interrompida pela altura das oito e meia, por meia hora para o almoço, e cerca de uma hora ali pelo meio-dia, para merenda e repouso’” (Soffredini, 2017, p. 60)⁷.

O espetáculo não foi uma surpresa para Candido, pois os artistas do grupo O Pessoal do Victor o procuraram quando estavam fazendo as pesquisas que dariam base à peça. Paulo Betti relembra um dos encontros: “Uma das melhores reuniões que fizemos foi na casa do professor Egon Schaden, com os professores Florestan Fernandes e Antonio Candido. A certa altura o professor Candido ficou tão empolgado que começou a cantar cururus e modas de viola” (Ribeiro, 2005, p. 114).

O espetáculo ficou mais de dois anos em cartaz e ganhou vários prêmios. Boa parte do sucesso pode ser creditada à riqueza do material colhido na principal fonte de ins-

piração do grupo O Pessoal do Victor e de Soffredini. Não sem razão, o grupo dedicou a montagem ao autor de *Os parceiros do Rio Bonito*, como me afiançou Paulo Betti, em recente troca de *e-mails*.

Os dois últimos textos de Candido que têm relação com o nosso teatro são o prefácio para a peça *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, e o prefácio para um livro de memórias de Lélia Abramo. O primeiro foi escrito em 1988, para integrar o volume *Urgência e ruptura*, no qual a autora reuniu a sua produção dramática. Candido revela que havia assistido à encenação da peça, em 1969: “Gostei tanto que voltei e assisti de novo, porque desejava refazer a experiência daquele choque dramático intenso, que mantinha o público num ritmo ofegante de catástrofe” (Candido, 1989, p. 525).

À flor da pele é um texto com apenas duas personagens que se digladiam ao longo de três atos: o professor quarentão e a aluna de 21 anos, sua amante. Ele é um homem de esquerda, racional, enquanto ela é a moça que se rebela contra as instituições, como o casamento e a família, desesperançada de tudo. Do início ao fim, Consuelo consegue manter a tensão elevada, tantas as diferenças entre ambos, alternando a agressão mútua com carinho e sexo, a violência das palavras com a ternura.

Candido aponta em seu prefácio que a boa impressão que teve em 1969 se manteve. E mais: que, lida 20 anos depois, a peça evoca com clareza o “ar geral do tempo”, a “capacidade de fazer sentir o que era comum a toda uma geração, mas expresso no plano irreduzível do que há de mais individual em cada um” (Candido, 1989, p. 525). De fato, a personagem Verônica traz para o palco a consciência de uma geração desencantada com o mundo, após os sonhos libertários de 1968. Ao mesmo tempo, mal compreendida pelo amante, vive sua tragédia pessoal, contrariada com as amarras de todo tipo que impedem a felicidade. Candido ressalta como se articulam perfeitamente os dois planos da peça: o das “incompatibilidades humanas” e o do “momento que estilhaçou tudo” (Candido, 1989, p. 526). Seu comentário

7 Para saber mais sobre as relações estreitas entre *Na carreira do Divino* e *Os parceiros do Rio Bonito*, recomendo a leitura do Posfácio à peça, intitulado “Entre o cansaço da terra e o cansaço dos homens”, de Lígia Balista, e incluído no livro de C. A. Soffredini.

crítico é um belo acerto em relação à peça de Consuelo e poderia se estender a outros dramaturgos da chamada “geração de 1969”, tais como Leilah Assumpção, Isabel Câmara, José Vicente e Antônio Bivar, todos marcados pela contracultura, interessados em ir além do teatro político até então hegemônico entre nós e trazer para o palco outras formas de resistência e protesto contra todo tipo de opressão.

O prefácio para *Vida e arte: memórias de Lélia Abramo*, escrito em 1997, põe em relevo as três narrativas que dão sustentação ao livro, centradas na vida familiar, nas atividades políticas e na carreira artística da autora. Candido destaca em primeiro lugar a formação de Lélia, mescla de influências brasileiras e italianas; em seguida, ressalta a “convicção socialista”, que a levou à liderança do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões e ao Partido dos Trabalhadores; por fim, aborda num breve parágrafo a contribuição que ela deu ao teatro e que a tornou “figura eminente” a partir do final dos anos 1950, quando se tornou atriz profissional, no papel de Romana, personagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, peça encenada no Teatro de Arena. Essa parte no livro de memórias é exposta com veemência, diz Candido, “combinando as realizações pessoais com a luta sindical e os dramas da repressão – tudo caracterizado pela integridade de caráter e de atitudes com que atravessou um dos períodos mais sinistros da nossa história” (Candido, 1997, p. 13).

Em 1995, dois anos antes da publicação do livro de Lélia Abramo, Candido havia escrito o prefácio para o romance *O homem que pagou a dívida externa do Brasil*, de João Bethencourt. Acrescento esta informação aqui porque ela é reveladora de mais uma ligação de nosso crítico com o teatro. João Bethencourt foi um comediógrafo de grande sucesso, a partir dos anos 1950, e dirigiu dezenas de peças, tornando-se no eixo Rio-São Paulo um homem de teatro muito conhecido. No depoimento que deu para Rodrigo Murat escrever sua biografia, ele lembra que veio do Rio para

São Paulo aos 25 anos, em 1949, e tornou-se amigo de Decio de Almeida Prado, Rui Coelho e Antonio Candido. A certa altura, faz uma observação sobre a atividade política dos três, simpáticos ao socialismo democrático, e acrescenta: “Os socialistas daquele tempo eram inimigos dos comunistas. Eu me incluía entre os socialistas por influência do Decio e do Candido” (Murat, 2007, p. 42). Provém dessa amizade a colaboração de João Bethencourt para o “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*. Entre 1957 e 1964 ele publicou mais de três dezenas de textos, geralmente contos e comentários sobre peças e dramaturgos.

É claro que Decio, como crítico teatral, acompanhou de perto a carreira teatral de João Bethencourt, autor de comédias ácidas sobre nossos costumes e nossa vida política. Mas é bem possível que Candido também a tenha acompanhado e que a amizade entre ambos se tenha prolongado ao longo dos anos. Não fosse isso, como explicar o conhecimento da obra do comediógrafo que se nota no Prefácio ao romance? Destaco o primeiro parágrafo: “João Bethencourt é um virtuose das situações inesperadas, dos suspenses divertidos, dos hilariantes contrastes. Na comédia e na narrativa ele parece querer sacudir o leitor ou o espectador, tirá-lo da posição mais cômoda e obrigá-lo a mudar de ritmo por meio de um riso corretivo” (Candido, 1995, p. 9). No restante do texto, temos uma apresentação de *O homem que pagou a dívida externa do Brasil*, na qual é posto em relevo o aspecto burlesco do romance.

Ao final deste percurso pelos escritos de Antonio Candido que em alguma medida se relacionam com o teatro brasileiro, espero ter dado ao leitor uma ideia da sua qualidade e da sua importância. Ainda que se trate de uma produção pequena e pontual, quando comparada às publicações do estudioso da literatura, ela se caracteriza pela mesma seriedade e firmeza de convicções, pela mesma densidade analítica e interpretativa que encontramos em seus melhores ensaios e livros. Merece atenção esse conjunto de textos!

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE Jorge, "Confissões de Jorge Andrade (Primeira parte)", in Elizabeth R. Azevedo et al. (orgs.). *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras. Volume I: A voz de Jorge*. São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/Teatro da USP/Fapesp, 2012.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Edusp, 2014.
- AZEVEDO, Elizabeth R. et al. (orgs.). *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras*. São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/Teatro da USP/Fapesp, 2012.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.
- CANDIDO, Antonio, "À flor da pele", in Consuelo de Castro. *Urgência e ruptura*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- _____. "A partir de *Clima*", in Fábio Lucas (org.). *Homenagem a Decio de Almeida Prado*. São Paulo, Scortecci, 1995.
- _____. "Apresentação", in João Bethencourt. *O homem que pagou a dívida externa do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.
- _____. "Prefácio", in Lélia Abramo. *Vida e arte: memórias de Lélia Abramo*. Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/Fundação Perseu Abramo, 1997.
- _____. "Prefácio", in Jorge Andrade. *Milagre na cela*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- _____. "Prefácio", in Jorge Andrade. *Vereda da salvação*. São Paulo, Brasiliense, 1965.
- _____. "Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo", in Álvares de Azevedo. *Macário*. Campinas, IEL, 1982.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo, Martins, s/d.
- _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Teresina etc*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- CANDIDO, Antonio; PRADO, Decio de Almeida. "Apresentação: Ruy Coelho e *Clima*", in *Imaginário. Revista do Núcleo de Estudo Interdisciplinar do Imaginário "Ruy Coelho"*, n. 1. São Paulo, USP, 1993.
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2002.
- MARTINS, Marília; ABRANCHES, Paulo Roberto (orgs.). *3 Antônio e 1 Jobim: história de uma geração. O encontro de Antonio Callado, Antonio Candido, Antônio Houaiss, Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.
- MURAT, Rodrigo. *João Bethencourt: o locatário da comédia*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- PONTES, Heloísa. "Crítico em formação: Decio de Almeida Prado e a revista *Clima*", in João Roberto Faria, Vilma Arêas & Flávio Aguiar (orgs.). *Decio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1997.
- _____. *Clima: destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Decio de Almeida. "Oração aos velhos", in Fábio Lucas (org.). *Homenagem a Decio de Almeida Prado*. São Paulo, Scortecci, 1995.
- RIBEIRO, Teté. *Paulo Betti: na carreira de um sonhador*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Na carreira do Divino*. São Paulo, Giostri, 2017.

SOUZA, Gilda de Mello e. "Teatro ao sul", in *Teatro brasileiro*, n. 3. São Paulo, janeiro de 1956.

_____. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

VARGAS, Maria Thereza; FERRARA, José Armando; SANCHES, José Maurício (orgs.).

EAD – Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita. São Paulo,

Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

Ante sobre foto de Aflio Avancini

**Movimentos de um crítico:
Antonio Candido e a tradição
anglo-americana**

Sandra Guardini Vasconcelos

resumo

Este artigo procura traçar as relações de Antonio Candido com a tradição crítica anglo-americana das décadas de 1920 a 1950, com particular ênfase nos aportes da Nova Crítica, cujos fundamentos e proposta de leitura cerrada representaram uma importante contribuição na formação do crítico brasileiro. O formalismo da Nova Crítica, no entanto, é submetido ao crivo de uma visão informada pela história e pela sociologia, resultando na defesa de Candido de uma crítica dialeticamente integradora do texto literário.

Palavras-chave: Antonio Candido; tradição anglo-americana; Nova Crítica; leitura cerrada; literatura e sociedade.

abstract

This essay seeks to retrace Antonio Candido's relations with the Anglo-American critical tradition of the decades between 1920 and 1950, with particular emphasis on the contributions of New Criticism, whose principles and technique of close reading represented an important addition to the Brazilian critic's critical agenda. New Criticism's formalism, however, is subject to the scrutiny of a position informed by History and Sociology, resulting in Candido's proposal of a dialectically integrated interpretation of literary works.

Keywords: Antonio Candido; Anglo-American tradition; New Criticism; close reading; literature and society.

Antonio que não cinge a
malha de gelo do formalismo e,
com movimentos livres e lépidos,
sente a pulsação oculta da obra,
num enlace de simpatia literária?
("Esboço de figura",
Carlos Drummond de Andrade)

No conjunto da produção de um crítico de tamanha envergadura como Antonio Candido, que se dedicou a uma gama quase incontornável de autores e obras, as literaturas de língua inglesa, à primeira vista, ocupam um lugar quase acanhado. William Shakespeare, Joseph Conrad e T. S. Eliot foram objeto de ensaios de fôlego¹; Ezra Pound (Candido, 1992b) e Laurence Sterne (Candido, 1993a) mereceram artigos breves; o restante pareceria se resumir a referências frequentes, porém passageiras, a um profuso elenco de nomes e textos que abrangem diferentes gêneros e períodos daquelas literaturas. Nada mais errôneo, no entanto, do que supor uma atenção menor por parte desse grande crítico a essa tradição. Se são poucos aqueles examinados com maior vagar e detalhe, a abundância de alusões dá notícia de um repertório vasto e variado de

1 Respectivamente "A culpa dos reis: mando e transgressão no *Ricardo II*" (*O albatroz e o chinês*) e "Catástrofe e sobrevivência" (*Tese e antítese*). Sobre Eliot, veja-se a série de artigos reunidos em *Inimigo Rumor* n. 9 (2000, pp. 60-88), publicados originalmente de dezembro de 1944 a janeiro de 1945 na coluna "Notas de Crítica Literária" do jornal *Folha da Manhã*; e ainda "La figlia che piange" (*Revista Brasileira de Poesia*, ano 1, n. 2, abril de 1948 – Candido, 1992d).

leituras cuja constatação, em princípio, não deveria constituir nenhuma surpresa ou novidade no reconhecimento da amplitude dos interesses de Antonio Candido. Assim, qualquer recorte em sua obra será decerto redutor e dificilmente dará conta da complexidade e profundidade de suas ideias e posições, ou de suas contribuições para os estudos literários ao longo de sua atuação.

Ressalva feita, a tarefa que me cabe realizar, neste artigo, é rastrear e discutir a presença e o diálogo de Antonio Candido com a tradição literária e crítica anglo-americana. Meu ponto de partida serão trechos de alguns de seus depoimentos, em que ele historia o início de sua aproximação com aquele mundo, a qual se dá em primeiro lugar por meio da antropologia social inglesa, com a qual teve contato ainda na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, na década de 1940².

2 Em entrevista a Zuenir Ventura, Antonio Candido lembra que uma professora fundamental em sua formação foi dona Maria Ovídia Junqueira, que lhe "ensinou inglês e [o] levou para o lado da bibliografia inglesa". Ver Martins & Abrantes (1993, p. 97). Acima, refiro-me a uma aproximação sistemática e acadêmica com aquela tradição.

SANDRA GUARDINI VASCONCELOS é professora titular de Literatura Inglesa e Comparada da Universidade de São Paulo e autora de, entre outros, *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (Hucitec/Fapesp).

Foi Emílio Willems, seu professor, o responsável por introduzir uma bibliografia que iria ter consequências na formação do futuro crítico:

“[...] ele recomendava a leitura de *O homem* (*The study of man*), de Ralph Linton. Com ele lemos Redfield, Melville Herskovits, Irving Hallowell, Raymond Firth, Malinowski, Evans Pritchard, Radcliffe-Brown. Naquele tempo este ainda não tinha publicado nada além do clássico *The andaman islanders*, e Willems nos trazia os artigos dele em separatas de revistas inglesas e americanas... Fiquei marcado pelo funcionalismo, me apeguei ao conceito de estrutura, que depois transpus da antropologia para a crítica literária (Pontes, 2001, p. 21).

Radcliffe-Brown não iria apenas fornecer a Candido o conceito de estrutura que, como ele afirmará depois em seu *Literatura e sociedade* (1965), absorveu com o sentido de “forma orgânica, relativa a cada obra e constituída pela inter-relação dinâmica dos seus elementos, exprimindo-se pela coerência” (Candido, 1973b)³, isto é, um sistema que compreende um conjunto de obras que se articulam e dependem “da existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição” (Candido, s.d., p. 16). Conforme rememora Candido, Radcliffe-Brown, à época representante do Conselho Britânico em São Paulo, também lhe facultou o acesso a um universo que começava a atrair a sua curiosidade:

“Em 1943 desenvolvi grande interesse pela poesia inglesa e quis ler o que havia na biblioteca da Cultura Inglesa. Para isso, era preciso obter licença especial, depois de uma entrevista com o chefe, que era Radcliffe-Brown. Ele me olhou severamente, perguntou se falava inglês, qual o meu interesse na cultura inglesa, se satisfizes com a minha resposta, autorizou e eu pude

inclusive levar para casa coisas importantes como o primeiro dos *Four quartets*, de Eliot [sic], ‘East Cocker’, ainda não incorporado em volume” (Pontes, 2002, p. 21).

Àquela altura, Antonio Candido já atuava como editor da seção de literatura da revista *Clima* (1941-44), época a partir da qual passa a atuar decididamente na crítica literária também na imprensa diária, em colunas para a *Folha da Manhã* (1943-45), o *Diário de São Paulo* (1945-47) e *O Estado de S. Paulo*, cujo Suplemento Literário (1956-74) foi idealizado por ele e para o qual colaborou. T. S. Eliot parecia entrar em definitivo em seu radar, trazendo junto com ele alguns nomes centrais do *New Criticism*. Em discurso em homenagem a Richard Morse, Candido faria novamente menção ao tempo em que

“[...] andava numa fase de grande interesse pelas literaturas de língua inglesa, escrevendo e palestrando sobre Eliot, descobrindo Joseph Conrad, lendo as obras do ‘grupo de Oxford’, debulhando Ezra Pound e me iniciando na crítica de Eliot, Leavis, Empson e do *New Criticism* americano, que descobri por acaso num ensaio revelador de Cleanth Brooks, ‘The poem as an organism’, incluído em livro coletivo, *o English Institute Annual*, da Universidade de Colúmbia, que Mário de Andrade me deu ali por 1943.

[Richard Morse] mandava [os livros] de lá e eu os de cá [...]. Assim pude receber algumas preciosidades que desencavou em sebos, porque estavam esgotadas, como livros de Blackmur e o básico de John Crowe Ransom, *The New Criticism*, que deu nome à tendência” (Candido, 2010, p. 193)⁴.

Dessa corrente crítica surgida no pós-Primeira Guerra Mundial, que defendia o valor intrínseco da obra literária e a compreendia como uma unidade autônoma de sentido, Candido incorpo-

3 É nessa obra que parece mais evidente a presença da antropologia, que salta à vista na incorporação da contribuição desse campo do conhecimento, seja na argumentação, seja nas notas de rodapé.

4 A homenagem teve lugar na Casa de Rui Barbosa, em 1992. No livro de Ransom encontra-se uma sistematização das principais ideias dos *new critics*.

rou a técnica da leitura cerrada (*close reading*) e o princípio da indissociabilidade entre forma e conteúdo poéticos, a partir da noção de que as palavras de um poema, com suas tensões internas, constituem seu significado. Eliot, com seu empenho em propor uma teoria objetiva da arte, estava na raiz da formulação dos *new critics* e o testemunho de Candido comprova que a descoberta dos críticos anglo-americanos na década de 1940 iria lhe abrir perspectivas novas para a abordagem do texto literário. Segundo ele, a combinação entre a antropologia social inglesa e as ideias críticas de Eliot e do *New Criticism*⁵, tendo como centro sua preocupação com a funcionalidade – “com a pertinência dos traços de um determinado sistema” –, configurou uma segunda fase na sua atividade como estudioso da literatura (ver Candido, 1992c, p. 232)⁶. Confluíam assim os dois veios que formaram e alimentaram o manancial crítico que lhe permitiria tratar o objeto literário por meio de uma leitura integrativa, em que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (Candido, 1973a, p. 4). A formação do crítico, iniciada nas ciências sociais, se completava por meio de sua imersão em um conjunto de leituras que lhe forneceria os instrumentos para a análise detida da estrutura literária. Com esse passo, Candido superava a dicotomia entre texto e contexto, pensando a dimensão social como fator estético, o que implicava, em seus termos, uma visão globalizadora, que considerasse “a ambiguidade dos textos, não apenas no nível das tensões do discurso (tão ressaltadas pela crítica norte-americana dos anos 30 e 40), mas das tensões de estrutura, gerando significados complexos que só podem ser entendidos se levarmos em conta

5 A partir de agora, adoto Nova Crítica e novos críticos para me referir a essa corrente crítica e àqueles associados a ela.

6 Reprodução da entrevista à revista *Trans/Form/Ação*, n. 1, 1974.

os elementos da personalidade e da sociedade, transformados em substância ‘específica’ da obra” (Candido, 2002, p. 105). Ao formalismo da Nova Crítica, Candido integrava seu olhar de sociólogo e sua preocupação com a matéria histórica. O encontro da sociologia com a literatura não se dava, desse modo, “no sentido de uma ‘síntese’, [...] mas no sentido de uma correção recíproca, verdadeiramente dialética”⁷.

Os novos críticos passarão a fazer parte do repertório teórico que Antonio Candido irá mobilizar e as menções a suas obras nas notas de rodapé e bibliografias atestam sua familiaridade com seus principais expoentes, como os ingleses I. A. Richards (*Principles of literary criticism*, 1944), William Empson (*Seven types of ambiguity*, 1930), o poeta e ensaísta norte-americano John Crowe Ransom (*The New Criticism*, 1940) e outras figuras associadas àquela corrente, como Cleanth Brooks (*Modern poetry and tradition*, 1939) e R. P. Blackmur⁸.

Se o instrumental da Nova Crítica será aproveitado por Antonio Candido, porém, a noção de forma não constituirá para ele um fim em si mesma, nem será compreendida como algo exclusivo do plano literário, mas sim como plasmação objetiva de um conteúdo socio-histórico, em outras palavras, como um princípio mediador que articula o texto literário e a matéria histórica⁹. Como explica Roberto Schwarz, discutindo o ensaio “Dialética da malandragem”, o ato crítico implicava descobrir como “uma forma real,

7 Theodor Adorno, citado por Almeida (2007, pp. 116-7).

8 Outras figuras importantes da tradição crítica anglo-americana, como Wellek e Warren, R. S. Crane, Herbert Read, Edmund Wilson, F. R. Leavis, também são citadas. Ver o anexo para as referências bibliográficas. Deve-se registrar ainda que há importantes divergências entre os críticos associados à Nova Crítica, as quais não estão sendo consideradas aqui.

9 Não se perca de vista o conceito de forma que G. Lukács havia formulado e que se depreende no modo de Candido conceber a questão: “*Form is what is fundamentally social about literature... It is a kind of link, the only true connection between the creative artist and his public, and therefore the only category of literature that is both social and aesthetic*”.

isto é, posta pela vida prática, é transformada em forma literária, isto é, em princípio de construção literária” (Schwarz, 1987, p. 142).

Caberia indagar, assim, que aproveitamento teria sido esse que possibilitou ao sociólogo mobilizar os recursos analíticos propostos pelos novos críticos para a leitura do texto literário e que posições defendidas por eles poderiam ter encontrado acolhida, a partir do interesse demonstrado por Antonio Candido na década de 1940 pela produção dessa corrente. Para isso, é necessária uma digressão, a fim de trazer para primeiro plano a figura de T. S. Eliot e o papel central desempenhado por ele na formulação de uma nova agenda, que iria prevalecer no âmbito da crítica literária nos dois lados do Atlântico por pelo menos quatro décadas, desde a publicação das coletâneas *The sacred wood* (1920) e *Homage to John Dryden* (1924)¹⁰.

Na esteira do movimento modernista, a crítica literária que surgiu no pós-Primeira Guerra Mundial representou uma revolução liderada por Eliot, o qual definiu os termos que iriam orientar todo o debate crítico no mundo anglo-americano a partir de então e que ele iria dominar, direta ou indiretamente. Duas linhas de desenvolvimento se desenharam a partir de seus primeiros ensaios: a que levou ao trabalho desenvolvido em Cambridge inicialmente por I. A. Richards e depois por F. R. Leavis, fundador da revista *Scrutiny* (1932-53), e a que levou ao grupo de críticos e poetas do Tennessee reunidos em torno da revista *The Fugitive* (1922-25) e em seguida àqueles que vieram a ser conhecidos como os *new critics*. Segundo Chris Baldick, tanto esses últimos, nos Estados Unidos, quanto o círculo da *Scrutiny*, na Grã-Bretanha, “rastream sua descendência intelectual diretamente a Eliot e o citavam incessantemente” (Baldick, 1996, p. 65).

10 Para uma discussão detalhada sobre a importância de Eliot e sobre o *New Criticism*, ver: Baldick (1996, pp. 64-115). O resumo que se segue é devedor desse capítulo. Pode-se citar ainda, entre outros, a apreciação dessa corrente em: Eagleton (1985) e o ensaio “O *New Criticism* nos Estados Unidos”, de Keith Cohen (2002).

A defesa, por parte de Eliot, da “impessoalidade” e da “ordem” clássica constituiu uma reação à herança romântica e vitoriana, contra o biografismo e o entendimento da obra literária como simples expressão de uma personalidade, mas também contra as abordagens historicistas e linguísticas então prevalentes nas universidades. A partir de Eliot, o ideário crítico passou a se assentar em alguns princípios basilares inspirados por ele: a autonomia do texto literário; o “correlato objetivo”; as falácias intencional e afetiva; a “heresia da paráfrase”; a visão da obra literária como uma unidade orgânica, da qual se buscavam a coerência formal e as tensões internas; a “leitura cerrada” (*close reading*)¹¹ como método de leitura para dar conta dos notáveis desafios postos pela poesia e prosa modernistas; a revisão do cânone poético, proposta por Eliot e seus seguidores como reação contra os males da civilização moderna e contra a corrupção do gosto¹².

Em sua opção pela poesia (em geral, poemas líricos curtos), em detrimento do romance, gênero pelo qual os novos críticos só viriam a se interessar muito mais tarde¹³, algumas noções, como ironia, ambiguidade, paradoxo, imagística, ritmo, passam a ser determinantes para apreender os níveis de sentido do texto e é para o estudo da metáfora – compreendida como a “essência da poesia” – que eles orientam sua teoria poética. Trata-se, dessa maneira, de uma crítica formalista que elege como seu *modus operandi* a abordagem

11 Os novos críticos endossaram o método francês da *explication de texte*, mas o superaram com a proposta da leitura cerrada.

12 Não cabe aqui uma discussão sobre o caráter conservador das posições de ambos os grupos, nos dois lados do Atlântico: o agrarianismo reacionário dos primeiros novos críticos norte-americanos contra a moderna sociedade industrial; o lamento dos críticos de Cambridge pelo nivelamento por baixo produzido pela educação de massas e pelo cinema.

13 Veja-se *Techniques of fiction*, de Allen Tate, de 1944. Pode-se citar também o ensaio “Technique as discovery”, de Mark Schorer (1948). Alguns críticos descreviam o romance como um “poema”, como na série de artigos publicados na revista *Scrutiny* sob a rubrica geral de “The novel as dramatic poem”.



intrínseca do objeto literário, pondo de lado os elementos biográficos, históricos e sociológicos, tal como havia preconizado Eliot em seu ensaio “Tradition and the individual talent” (publicado primeiramente na revista *The Egoist*, em 1919, e depois em *The sacred wood*, em 1920): “A crítica honesta e a avaliação sensível dirigem-se, não ao poeta, mas à poesia” e, mais adiante, “a poesia não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (Eliot, 1989, pp. 42 e 47), enfatizando a autonomia do poema em relação àquele que o produziu.

Nesse mesmo ensaio, Eliot expõe sua compreensão da literatura como uma “ordem simultânea”, no interior da qual o novo e o antigo estão em harmonia e “o passado [deve] ser modificado pelo presente tanto quanto o presente [está] orientado pelo passado” (Eliot, 1989, pp. 39 e 40). Desse modo, toda a literatura desde Homero forma uma única tradição, sendo em relação a ela que se define a importância de cada poeta e de cada obra literária. Assim como ele é julgado pelos padrões do passado e sua apreciação como artista se faz por comparação e contraste com aqueles que o antecederam, o surgimento de uma nova obra de arte transforma aquela ordem que Eliot identifica como “tradição”, uma comunidade de poetas vivos e mortos na qual o diálogo se realiza independentemente das épocas, das línguas ou culturas. Embora o termo não seja utilizado nenhuma vez ali, Eliot concebe a tradição como um sistema vivo e dinâmico, que se reorganiza a cada mudança e renovação.

O conceito de sistema surgirá de maneira explícita em outro ensaio influente, “The function of criticism” (1923), no qual ele discute a função, limites e objetivos da crítica literária. Aqui, Eliot retoma alguns argumentos que apresentara anteriormente, lembrando em especial a ideia da necessária reacomodação operada dentro da ordem formada pelas obras de arte cada vez que se introduz uma nova obra no seu interior. Enfatiza ainda seu conceito de literatura não como uma coleção de textos de indivíduos, “mas como ‘todos orgânicos’, como sistemas em relação aos quais, e somente em relação aos quais, obras literárias individuais, e as obras de artistas

individuais, têm sua importância” (Eliot, 1986, pp. 23-4 – tradução minha). Tendo como foco esclarecer qual a tarefa do crítico, cujo objetivo na sua visão parece ser a elucidação das obras artísticas e a correção do gosto, Eliot pretende, em resumo, pensar a função da crítica no âmbito do sistema literário, assim como a relação dela com o público leitor.

Há certo consenso entre os comentaristas da obra crítica de Antonio Candido de que esses ensaios o teriam inspirado na formulação dos seus próprios conceitos de tradição e sistema, que, como sabemos, são centrais em *Formação da literatura brasileira*. Em um estudo sobre o crítico brasileiro, Celia Pedrosa comenta em nota de rodapé:

“É importante lembrar que semelhante concepção de história cultural [sistema precário e dinâmico de contradições, constituído a partir da capacidade humana de articular a rota e o desvio, a necessidade e a liberdade, o social e o individual] é sugerida por T. S. Eliot no já clássico artigo ‘Tradition and the individual talent’. In *Selected prose of T. S. Eliot*. New York, Strauss and Giroux, 1975. Essa semelhança confirma o alcance do papel exercido pelo pensamento anglo-saxão não só na definição da postura teórica e crítica de Candido, mas também no desenvolvimento de uma reflexão semiológica em que a linguagem literária adquire uma dimensão que ultrapassa o simplesmente estético e formal” (Pedrosa, 1994, p. 188, nota 39).

Em Eliot, de fato, desenha-se o esboço de uma ideia que Candido iria desenvolver, expandir e pôr a serviço de um ponto de vista que procurava compreender a dinâmica de uma literatura ainda em processo de constituição. Nada mais distante das posições de Candido, porém, do que o elitismo de Eliot e o conservadorismo revestido de um verniz liberal de grande parte dos novos críticos, que, se suscitaram críticas por vários dos pressupostos e posições que defenderam, tiveram como maior mérito, é forçoso reconhecer, desalojar a crítica impressionista e pôr o foco sobre “*the words on the page*”.

Além disso, a diferença principal reside na relação, sempre presente em Candido, que ele estabelece entre autores, obras e leitores (e aqui se incluem os críticos), considerados como integrantes de um sistema articulado e não como uma multiplicidade fortuita de elementos, ou manifestações isoladas, tendo a história e a sociologia como áreas de conhecimento afins e auxiliares nesse trabalho de prospecção de “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (Candido, s.d., p. 25). Lembrando suas palavras no prefácio à primeira edição, “cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras” (Candido, s.d., p. 9). Delineia-se, portanto, de partida a dialética do particular (ou local) e do universal, assim como uma perspectiva comparatista, algo que me parece estar muito distante do universo de preocupações do autor de *The waste land*, para quem as especificidades de tempo e lugar não são levadas em conta para além da presença simultânea de presente e passado em uma ordem ideal de obras.

A poesia de Eliot, por sua vez, foi objeto da série de artigos publicada na *Folha da Manhã*, entre dezembro de 1944 e janeiro de 1945¹⁴, os quais, segundo Candido comenta na nota prévia que antecede sua republicação no ano de 2000, seriam “modestos” e apenas informativos na medida em que tinham como propósito a simples divulgação de poetas ingleses para sua geração. Nessa revisita a esses artigos, com a distância do tempo de sua redação, o crítico brasileiro é bastante severo consigo mesmo, qualificando-os como “irrelevantes” e “superados”, de “interesse apenas histórico”. No entanto, não só transpira neles seu fascínio por *The waste land*, como temos naquele conjunto uma bela amostra do que se tornaria uma das marcas registradas de sua atividade crítica: a leitura rigorosa e atenta aos movimentos do texto; o livre jogo da intuição e da vocação

14 Ver nota 1.

interpretativa; o descarte da mera aplicação de métodos e esquemas rígidos de análise.

A “La figlia che piange”, por sua vez, Candido dedicou outro artigo poucos anos depois, a partir da misteriosa “donzela dos jacintos” (“*the hyacinth girl*”) da Parte I de *The waste land*, que, segundo ele, lhe chamara a atenção e iria procurar interpretar relacionando-a a outras personagens femininas, como a “*mein Irisch kind*” (a wagneriana Isolda) e a moça que chora (corporificação do “mistério da germinação”) como figurações da paixão e da fé que se transformam na Virgem Maria do poema alegórico *Ash Wednesday*, no qual Eliot celebra sua conversão. Centrado no estudo da imagética eliotiana, a Candido interessa propor uma genealogia e uma interpretação da “donzela dos jacintos” a fim de esclarecer seu significado no âmbito da obra do poeta anglo-americano (Candido, 1992d).

Quase 30 anos depois, a Nova Crítica seria tema de uma disciplina de graduação, ministrada na Universidade de São Paulo¹⁵, na qual os principais conceitos e posições dessa tendência passariam por um enquadramento histórico e uma discussão e reavaliação de seus princípios basilares: 1) a noção de estrutura, compreendida como decorrência da inter-relação dos significados; 2) o texto, como equilíbrio de tensões e realidade linguística, estética e funcional; 3) as quatro figuras retóricas fundamentais: metáfora, metonímia, metalepse e ironia; 4) *close reading*; 5) a obra como integridade e estrutura orgânica.

Tendo como ponto de partida o problema da estrutura, que ele nota ser uma espécie de *leitmotiv* recorrente nas teorias críticas desde Aristóteles, Candido examina as relações entre o geral e o particular no método spitzeriano, cuja base é o círculo hermenêutico, e na filologia de Erich Auerbach, a fim de estabelecer um contraponto com o conceito de estrutura tal como concebido pelos novos críticos, pontuando dessa maneira as diferenças entre o texto visto

como realidade linguística, como relação entre linguística e cultura, como linguagem produtora de especificidade e como equilíbrio instável de tensões entre os planos aparente e profundo.

Para essa teoria de leitura crítica, tal como a definiu Antonio Candido, o poema é um artefato cujo perscrutamento solicita especial atenção à nuance dos significados das palavras, aos seus matizes. A flutuação dos sentidos está na base da Nova Crítica, para a qual o efeito poético se funda na criação de tensões no nível do sentido e na superação das tensões no nível da estrutura, o que, no limite, conferiria unidade ao poema. Daí a importância da ironia, do paradoxo e da ambiguidade, pelo seu potencial de plurissignificação e de produção de tensões entre opostos. Dessa maneira, relacionam-se intimamente o princípio de unidade, a coerência interna e a estrutura, sendo esta última o conceito mediador na medida em que organiza logicamente os pormenores do texto.

A Nova Crítica é submetida, assim, a um escrutínio que discute e avalia cada um de seus pressupostos e aportes, postos à prova por Candido na leitura e análise de dois poemas – “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo¹⁶, e “Louvação da tarde”, de Mário de Andrade¹⁷, pensados ambos como estruturas de significado nos quais seria necessário buscar os elementos que lhes conferem unidade. Percorre, para isso, no diálogo que conforma o poema de Álvares de Azevedo, os esquemas rítmico e fônico, os contrastes, as imagens, a tensão entre as camadas aparente e profunda, para concluir que ali se configura uma alegoria, que possibilita interpretar a cavalgada como uma descrição vicariante do ato sexual e o fantasma como representação do sonho do “eu”, que se anuncia logo no início. Com esse passo, chama a atenção para uma lacuna da Nova Crítica, pois, se o sentido do poema se encontra

15 Refiro-me à disciplina Teoria Literária II, ministrada por Antonio Candido em 1975, que tive o privilégio de cursar como aluna.

16 Aqui, resumo drasticamente o movimento da leitura. Para a análise completa, ver: Candido (1985).

17 Aqui, resumo drasticamente o movimento da leitura. Para a análise completa, ver: Candido (1993b) – publicado originalmente na *Revista USP*, n. 4, 1990.

nele mesmo, seu significado só pode ser alcançado naquilo que lhe é exterior, isto é, na obra do poeta, para quem o ato amoroso está ligado ao sono, ao sonho, à morte e ao desfalecimento. A morte, para além da acepção literal, é ainda metáfora da posse amorosa e, como tal, remete ao “temor adolescente de que o ato do sexo, tão desesperadamente desejado, seja profanação de algum valor intangível” (Candido, 1985, p. 51), daí o sentimento de conspurcação e remorso. A atmosfera e a ambientação noturna do poema, por sua vez, são características da poesia de Álvares de Azevedo, aquele que é “de todo o Romantismo brasileiro [...] por excelência o poeta da noite, do sono e do sonho” (Candido, 1985, p. 46).

Caminho semelhante é trilhado na leitura do poema de Mário de Andrade, do qual a estrutura lógica, textura, imagens, ritmo, rima, paradoxos, ambiguidades e oposições foram objeto de uma análise fina e detida. As tensões, aqui, se articulam em três níveis de oposição: tarde/dia; sonho/realidade; linguagem poética/linguagem prosaica que, já latentes na primeira parte, vão se reafirmando a cada instante. O “eu lírico”, em um passeio de automóvel ao cair da tarde, vai pouco a pouco se envolvendo em uma atmosfera de sonho até deixá-lo explodir, ao mesmo tempo em que tenta reter o senso de realidade. A dualidade entre os planos onírico e real se instala desde logo, a partir do momento em que o “eu” confere à tarde o poder de desagregá-lo da “trabalheira”; a tarde o arranca do trabalho e o separa da fadiga, tornando-se um descanso para ele. O plano onírico se estabelece quase que simultaneamente, com a possibilidade que a tarde lhe oferece de seguir livre, “deslembado da vida”, “com o pé no acelerador”, “perdido de mim”. O efeito poético se cria por meio das tensões de sentido, enquanto a tarde se revela sinestésica pela sua força de harmonizar e equilibrar impulsos opostos. O retardamento do ritmo nos versos finais parece tentar reter, ainda que brevemente, o momento do sonho, mas não há como retardar a chegada da noite; a hora crepuscular vem repentina e a noite cai, com a Lua-carancho empoleirada no pau seco. A “condescendente amiga das metáforas” parece também



capaz de criar um clima poético e onírico propício à imaginação e ao trabalho criador, ainda que esse verso final não deixe de se revestir de certo tom irônico ao sugerir uma crítica àqueles que acreditam na Lua como fonte de inspiração.

Tratando o poema como “uma meditação ambulante”, Antonio Candido (1993b, p. 263) traça uma genealogia de “Louvação da tarde” que o vincula ao poema reflexivo dos românticos (como os de Wordsworth, por exemplo), à poesia de perspectiva (de Lamartine), a Baudelaire, a Eliot, ao mesmo tempo em que aponta as devidas diferenças entre essas aproximações, para sugerir que se contrapõem ali a modernidade, representada pelo automóvel e pela velocidade, e a “quietude vespéral do devaneio”. O poema, assentado sobre paradoxos, alcança “a unidade pela fusão dos contrários”, enlaçando dois momentos históricos pela “citação quase paródica dos traços românticos” e pela modernidade que “recupera a tradição ao superá-la” (Candido, 1993b, pp. 277-8).

Torna-se evidente nos dois exemplos acima não apenas a incorporação, por Antonio Candido, do método de análise proposto pela Nova Crítica, mas também aquilo que o ultrapassa, dando a ver a razão por que o crítico brasileiro avaliava que essa tendência crítica, ao absolutizar um determinado momento da criação, que é o texto em si, configurava uma visão empobrecedora da literatura, apenas compensada pelo rigor da análise do objeto estético. Na sua leitura, nunca ficam descartados os aspectos externos à obra, os quais os aportes da antropologia, da sociologia e da história (aqui incluída a história literária) contribuíram grandemente para iluminar. Parece plausível sugerir que o mergulho de Candido na tradição crítica anglo-americana dos anos 1920 a 1950 representou um momento vital que ressoaria em todo o conjunto de sua obra, ao possibilitar uma “correção recíproca, verdadeiramente dialética”¹⁸ entre a abordagem formalista e a conteudista, ou, dito de outro modo,

nas relações entre literatura e sociedade, cujo programa crítico pode-se resumir abaixo:

“[...] saímos dos aspectos periféricos da sociologia ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (Antonio Candido, 1973a, p. 7 – grifos do autor).

Feita essa espécie de arqueologia do papel do *New Criticism* na formação da perspectiva crítica de Antonio Candido, retomo o ponto de partida deste artigo para comentar seus desdobramentos no ensaio sobre Joseph Conrad¹⁹. Tendo como versão preliminar o artigo “Aventura e exotismo”, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* em 1957, “Catástrofe e sobrevivência” toma para análise o conto “The secret sharer” (1909) e o romance *Lord Jim* (1900) como textos exemplares do conjunto da obra do escritor polonês-britânico pela recorrência, neles, de “alguns dos seus temas mais reveladores: o isolamento, a ocasião, o homem surpreendido, dispostos à volta da preocupação fundamental com o ato, em que para ele [Conrad] se espelha realmente o homem” (Candido, 1971, p. 62 – grifos do autor)²⁰. Sua leitura enfeixa vários passos, que compreendem um breve apanhado da recepção crítica (parte I), a que se soma

18 Ver nota 7.

19 Deixo de lado o ensaio sobre Shakespeare, “A culpa dos reis: mando e transgressão no *Ricardo III*” (que será mais bem tratado pelos especialistas em teatro), e os breves comentários de Antonio Candido sobre Sterne, pela natureza quase lateral em artigo cujo foco são as “impregnações de Xavier de Maistre na virada narrativa de Machado de Assis” (ver Candido, 1993a, p. 117).

20 “The secret sharer” foi publicado pela primeira vez em 1910 na *Harper's Magazine* (em duas partes) e depois incluído na coletânea de contos *Twixt Land and Sea: tales* (1912). Em nota bibliográfica, Candido informa que se trata de texto inédito, cujas ideias centrais haviam sido publicadas no artigo “Aventura e exotismo” no Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*, em 1957.

uma apresentação geral dos principais traços característicos da produção conradiana (parte II); um comentário iluminador a respeito das linhas mestras de uma concepção que explora a figura do “ser em crise”, com rebatimento na forma e nas escolhas estilísticas, para dar voz a preocupações de ordem ética e moral (parte III); a presença do duplo e da divisão em “The secret sharer” (parte IV); a leitura cerrada de *Lord Jim* (partes V e VI), a qual retoma as questões levantadas anteriormente e as analisa tal como se configuram nesse romance.

Sobressaem, nesse percurso, os movimentos do leitor no sentido da incorporação, evidente a essa altura, de diferentes aportes para dar conta de seu objeto, seja o recurso à crítica temática, a dados biográficos pertinentes, à visão ideológica do escritor, mas sobretudo – e aqui desponta o traço essencial do método crítico de Antonio Candido – a apropriação de um dos princípios primordiais da Nova Crítica, isto é, a tradução do *conteúdo* em *forma*, para o que a técnica narrativa é submetida a um exame atento e minucioso.

Narrativas que tematizam um momento crucial de ampliação dos horizontes do romance, em que se abre espaço para a alteridade da vida colonial, do sofrimento e da exploração coloniais, os dois textos impõem ao escritor a necessidade de encontrar uma nova forma para dar conta de novos tipos de experiência, o que irá implicar a dissolução de uma visão realista da vida cotidiana e a adoção de um modo de representação oblíquo e indireto. À dificuldade

de decodificar, ou compreender, a experiência de alteridade corresponderá uma forma que investe no borramento, na obscuridade, na imprecisão, à maneira da arte impressionista, cujos procedimentos Conrad tomará emprestado. Em “The secret sharer”, um jovem capitão pela primeira vez no comando de um navio narra seu encontro noturno com um assassino foragido de outra embarcação, o que o leva inexplicavelmente a agir contra seu dever e a transgredir o código de conduta dos homens do mar. Encena-se aqui o tema do duplo, do homem dividido, já antes explorado por Hoffmann, Poe, Stevenson e Dostoiévski, que se torna, em Conrad, “uma metáfora da sociedade e da humanidade”²¹.

Lord Jim, por sua vez, aprofunda a visão conradiana do homem fragmentado ao explorar a técnica do estilhaçamento, que se materializa na multiplicação dos pontos de vista, dentre os quais Charles Marlow é apenas uma das vozes – o que põe em xeque a própria versão dos fatos envolvendo Jim que ele nos apresenta –, um complexo jogo temporal que embaralha a ordem do relato, episódios interrompidos ou encaixados, a duplicação Jim-Marlow e Jim-Brierly, todos elementos estruturais da narrativa mobilizados com a finalidade de sondar a natureza do mal e os abismos que habitam o mundo e a alma do homem.

“Catástrofe e sobrevivência” é mais um ensaio modelar, que nos permite acompanhar os movimentos de um crítico cuja contribuição para o tratamento do texto literário não pode ser expressa em algumas poucas palavras.

21 Morton Dauwen Zabel, citado por Antonio Candido. Ver: Pontes (2001, p. 75).

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.
- BALDICK, Chris. "The Modernist Revolution: 1918-1945", in *Criticism and Literary Theory 1890 to the Present*. London/New York, Longman, 1996, pp. 64-115.
- CANDIDO, Antonio. "Catástrofe e sobrevivência", in *Tese e antítese*. 2ª ed. São Paulo, Nacional, 1971, pp. 59-93.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Nacional, 1973a.
- _____. "Prefácio à 3ª edição", in *Literatura e sociedade*. São Paulo, Nacional, 1973b.
- _____. "Cavalcada ambígua", in *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. 1ª ed. São Paulo, Ática, 1985, pp. 38-54.
- _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. 2ª ed. São Paulo, Editora Unesp, 1992a, pp. 169-80.
- _____. "Notas sobre Ezra Pound", in *Brigada ligeira e outros escritos*. 2ª ed. São Paulo, Editora Unesp, 1992b, pp. 181-6.
- _____. "Entrevista", in *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo, Editora Unesp, 1992c.
- _____. "La figlia che piange", in *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo, Editora Unesp, 1992d, pp. 169-80.
- _____. "À roda do quarto e da vida", in *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993a, pp. 114-7.
- _____. "O poeta itinerante", in *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993b, pp. 257-78.
- _____. "Variações sobre temas da *Formação*", in Vinicius Dantas (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- _____. "Young Mr. Morse", in *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. "Prefácio da 2ª edição", in *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 4ª ed. São Paulo, Martins, volume I, s.d.
- COHEN, Keith. "O *New Criticism* nos Estados Unidos", in Luiz Costa Lima (org.). *Teoria literária em suas fontes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, v. 2, pp. 549-83.
- EAGLETON, Terry. *Literary theory: an introduction*. Oxford, Blackwell, 1985.
- ELIOT, T. S. "The Function of Criticism", in *Selected Essays*. London/Boston, Faber and Faber, 1986.
- _____. "Tradição e talento individual", in *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989.
- MARTINS, Marília; ABRANTES, Paulo Roberto (orgs.). *3 Antônios, 1 Jobim. Histórias de uma geração*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.
- PEDROSA, Celia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. Niterói/São Paulo, Eduff/Edusp, 1994.
- PONTES, Heloísa. "Entrevista com Antonio Candido", in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem'", in *Que horas são? Ensaio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

ANEXO

Bibliografia teórico-crítica anglo-americana citada na obra edita

Abreviaturas

AC – *O albatroz e o chinês*

BL – *Brigada ligeira*

DC – *O discurso e a cidade*

EAP – *O estudo analítico do poema*

EN – *A educação pela noite e outros ensaios*

FLB – *Formação da literatura brasileira*

LS – *Literatura e sociedade*

MCSR – *O método crítico de Sílvio Romero*

NAH – *Noções de análise histórico-literária*

PR – *A personagem do romance*

SA – *Na sala de aula*

TA – *Tese e antítese*

ALLEN, Walter. *The english novel*. London, Penguin, 1958. (TA)

ALLOTT, Miriam. *Novelists on the novel*. London, Routledge and Kegan Paul, 1960. (PR)

BARFIELD, Owen. *Poetic diction. A study in meaning*. London, Faber, 1952. (EAP)

BATES, W. J. *From classic to romantic*. Cambridge, Harvard University Press, 1946. (FLB)

BEACH, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in technique*. New Jersey, Appleton-Century-Crofts, 1932. (AC; TA)

BLAIR, Hugh. *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*. (FLB, sem referências bibliográficas)

BODKIN, Maud. *Archetypal patterns in poetry. Psychological studies of imagination*. 3rd. imp. London, Oxford University Press, 1951. (EAP)

BOWRA, C. M. *From Virgil to Milton*. London, Macmillan, 1948. (LS)

BROOKS, Cleanth. *Modern poetry and the tradition*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1939. (MCSR)

BURKE, Kenneth. *A grammar of motives*. New York, Prentice-Hall, 1945.

CALVERTON, F. V. "Sociological criticism of literature", in F. V. Calverton (org.). *The making of society*. New York, The Modern Library, 1937. (MCSR)

CAUDWELL, Christopher. *Illusion and reality. A study of the sources of poetry*. London, Lawrence and Wishart, 1950. (EAP)

CUNNINGHAM, C. C. *Literature as a fine art. Analysis and interpretation*. New York, Thomas Nelson and Sons, 1941. (MCSR)

DAY LEWIS, C. *The poetic image*. New York, Oxford University Press, 1948. (EAP)

DUNCAN, Hugh Dalziel. *Language and literature in society*. Chicago, Chicago University Press, 1953. (LS)

ELIOT, T. S. *Selected essays, 1917-1930*. 5th ed. New York, Harcourt, Brace and Company, 1942. (MCSR)

EMPSON, William. *Seven types of ambiguity*. 2nd ed. New York, New Directions, 1947. (EAP)

ENGLISH Institute Annual. 1940. New York, Columbia University Press, 1941. (MCSR; AC)

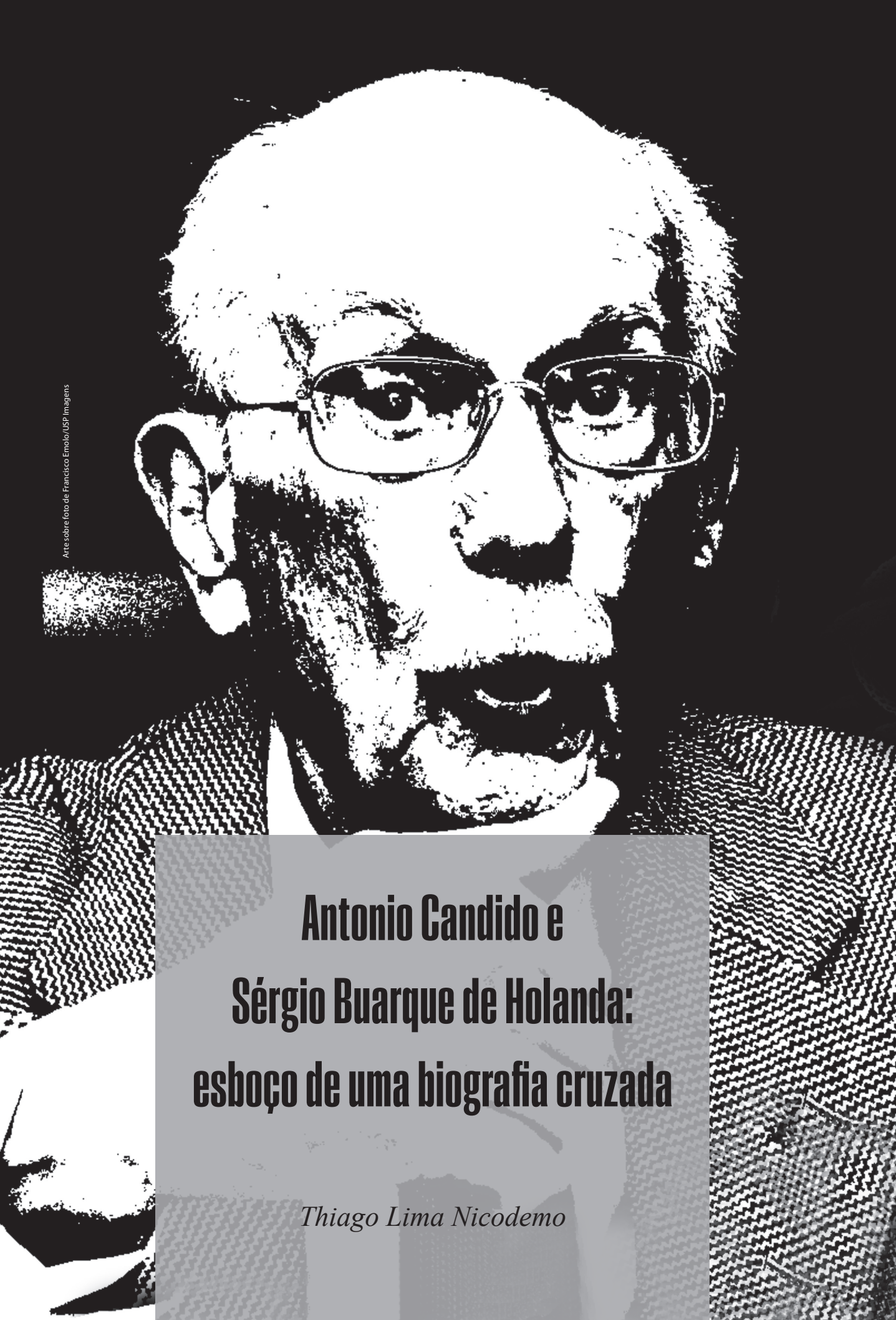
ENGLISH Institute Annual. 1942. New York, Columbia University Press, 1943. (NAH)

- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. London, Edward Arnold, 1949. (FLB; PR)
- FRIEDMAN, Albert B. "Ballad", in Alex Preminger (ed.). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1965. (SA)
- HOWE, Irving. *Politics and the novel*. New York, Horizon Press, 1957. (TA)
- HUXLEY, Aldous. "The rest is silence", in *Music at night and other essays*. Hamburg/Paris/Bologne, The Albatross, s. d. (BL)
- KETTLE, Arnold. *An introduction to the english novel*. New York, Harper and Brothers, 1951, v. I. (LS)
- LAWRENCE, D. H. *Selected essays*. London, Penguin, 1950. (DC)
- LEAVIS, F. R. *The great tradition*. London, Chatto and Windus, 1948. (FLB; TA)
- LEVIN, Harry. "Literature as an institution", in Morton Dauwen Zabel. *Literary opinion in America*. New York, Harper & Bros., 1951. (LS)
- LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. New York, Jonathan Cape, 1921. (EN, sem ref. bibliográficas)
- MCKEON, Richard. "Literary criticism and the concept of imitation in antiquity" in R. S. Crane (org.). *Critics and criticism. Ancient and modern*. Chicago, The University of Chicago Press, 1954. (EN)
- MUIR, Edwin. *The structure of the novel*. 4th ed. London, The Hogarth Press, 1946. (FLB)
- NICOLSON, Marjorie Hope. *Newton Demands the Muse. Newton's Opticks and the Eighteenth-Century Poets*. Princeton, Princeton University Press, 1946. (FLB)
- POLLOCK, Thomas Clark. *The nature of literature. Its relation to science, language, and human experience*. Princeton, Princeton University Press, 1942. (MCSR; LS)
- POPE, Alexander. "An essay on criticism", in *English critical essays*. Edited by E. D. Jones. London, Oxford University Press, 1941, pp. 245-266. (FLB)
- PRESS, John. *The chequered shade. Reflections on obscurity in poetry*. London, Oxford University Press, 1958. (EAP)
- _____. *The fire and the fountain. An essay on poetry*. London, Oxford University Press, 1953. (EAP)
- READ, Herbert. *Art and society*. New York, Pantheon Books, s. d. (LS)
- _____. *Collected essays in literary criticism*. London, Jonathan Cape, 1932. (MCSR)
- RICHARDS, I. A. *Principles of literary criticism*. 6^a ed. New York, Kegan Paul, 1944. (MCSR)
- SAMPSON, George. *The concise Cambridge History of English Literature*. New York, Macmillan, 1942. (FLB)
- SEWELL, Elisabeth. *The Structure of Poetry*. New York, Scribner's, 1952. (EAP)
- SHIPLEY, Joseph T. (ed.). *Dictionary of world literature. Criticism, forms, technique*. New York, The Philosophical Library, 1943. (EAP)
- TIEJE, Arthur Jerrold. "A peculiar phase of the theory of realism in pre-richardsonian fiction", in *Modern language association publications*, v. 28, n. 2, 1913, pp. 213-52. (EN)
- _____. "The expressed aim of long prose fiction from 1579 to 1740", in *Journal of English and Germanic Philology*, julho 1912, n. 11, pp. 402-32. (EN)
- _____. *The theory of characterization in prose fiction prior to 1740*. Minneapolis, The University of Minnesota, Studies in Language and Literature, 1916, n. 5. (EN)
- TYLLIARD, E. M. W. *Poetry direct and oblique*. London, Chatto and Windus, 1948. (EAP)
- UNTEMAYER, Louis. *The forms of poetry*. New York, Harcourt Brace, 1941. (FLB)
- WELLEK, René. *A history of modern criticism: 1750-1950*. New Haven, Yale University Press, 1955, 2 v. (FLB)

- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of literature*. New York, Harcourt, Brace and Co., 1949. (EAP; NAH)
- WHEELWRIGHT, Philip. *The burning fountain. A study in the language of symbolism*. Bloomington, Indiana University Press, 1954. (EAP; SA)
- WILSON, Edmund. *Axel's Castle. A study in the imaginative literature of 1870-1930*. New York, Charles Scribner's Sons, 1943. (MCSR)
- _____. *The triple thinkers: Twelve essays on literary subjects*. Oxford, Oxford University Press, 1948. (AC)

Roteiro de leitura da disciplina Teoria Literária II

- Allen Tate. "Tensão em poesia"
- Cleanth Brooks. "Irony as a principle of structure"
- Cleanth Brooks. "The poem as organism"
- Cleanth Brooks. *The well wrought urn*: capítulo 1 e apêndices 1 e 2
- I. A. Richards. *Princípios de crítica literária*: capítulos 1 a 6; 16 e 17; 21 a 35
- John Crowe Ransom. "Criticism as pure speculation"
- John Crowe Ransom. *The New Criticism*
- Keith Cohen. "Le new criticism aux Etats Unis". *Poétique* 10.
- Kenneth Burke. *Filosofia da forma literária*
- Kenneth Burke. "I principi e i limiti della critica formale"
- Philip Wheelwright. "Metaphorical tension"
- R. S. Crane. "The critical monism of Cleanth Brooks"
- T. S. Eliot. "Tradition and the individual talent"
- W. O'Connor. "Analytical criticism"
- William Empson. *Seven types of ambiguity*
- William Wimsatt; Cleanth Brooks. *Literary criticism*: capítulos 27 a 29



**Antonio Candido e
Sérgio Buarque de Holanda:
esboço de uma biografia cruzada**

Thiago Lima Nicodemo

resumo

Este texto procura analisar aspectos do diálogo intelectual entre Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda, com enfoque na crítica literária e história da literatura, e leva em consideração as semelhanças entre duas obras escritas entre finais dos anos 1940 e início da década seguinte: *Formação da literatura brasileira* (1959) de Antonio Candido e *Capítulos de literatura colonial* (1991) de Sérgio Buarque de Holanda. Este esforço representa o esboço de um capítulo de uma futura biografia cruzada dedicada aos autores.

Palavras-chave: Antonio Candido; Sérgio Buarque de Holanda; biografia cruzada; história literária.

abstract

*This paper aims to analyze aspects of the intellectual dialogue between Antonio Candido and Sérgio Buarque de Holanda. It focuses on their literary criticism and history of literature, and it also takes into account some similarities between two books conceived between the late 1940s and early 1950s: *Formação da literatura brasileira* (1959), by Candido and *Capítulos de literatura colonial* (1991), by Buarque de Holanda. This is an outline of a chapter of an intersecting biography of both authors to be published in a near future.*

Keywords: Antonio Candido; Sérgio Buarque de Holanda; intersecting biography; literary history.



Sérgio não me lia.”
Com este comentário,
tanto modesto quanto
lacunar, começou co-
migo Antonio Candido
uma conversa no início

dos anos 2000 sobre o seu velho amigo, Sérgio Buarque de Holanda. Suas palavras respondiam à minha pergunta se, nos anos 40 e 50, eles conversavam sobre crítica literária. Na época, eu estava iniciando a pós-graduação e me interessava por estudar a crítica literária de Buarque de Holanda, publicada tardiamente na década de 1990 tanto pelo próprio Antonio Candido, intitulada *Capítulos de literatura colonial*, quanto em uma coletânea dos ensaios de crítica literária veiculados sem jornais e revistas ao longo de sua trajetória, organizada por Antonio Arnoni Prado, *O espírito e a letra*, de 1996.

O que me intrigava eram as semelhanças entre os textos reunidos postumamente em *Capítulos*, título escolhido pelo próprio Candido, com *Formação da literatura brasileira*, textos escritos mais ou menos na mesma época, entre fins da década de 1940 e os primeiros anos da década seguinte. Não me contentando com a resposta, ainda indaguei por que no início de *Formação* ele agradecia apenas a duas pessoas pela leitura dos manuscritos, a Decio de Almeida Prado e a Sérgio Buarque de Holanda. E por isso insisti: “Mas ele não lhe disse nada, nem se gostou ou não do texto?”. E a resposta veio: “Nunca me

disse nada, não sei. Talvez não tenha lido. Se leu, talvez não tenha gostado.”

Anos depois, quando fui lhe entregar a tese, pronta, sobre crítica literária e história da literatura em Sérgio Buarque de Holanda, voltamos a conversar sobre o assunto e ele acrescentou informações importantes. Referindo-se à tensão entre forma literária, expressão da realidade e consciência nacional em *Formação e Capítulos*, Candido disse: “Em certos momentos, acho que o Sérgio se opõe discretamente a mim”. Segundo ele, um dia Sérgio Buarque foi à sua casa, devolveu o manuscrito de *Formação da literatura brasileira* e lhe disse: “‘Aqui está o seu livro. Estou de acordo com umas coisas, e não estou de acordo com outras. Um dia conversamos.’ Mas o Sérgio nunca mais falou sobre o assunto”. Quando parecia que o assunto estava encerrado,

O autor agradece à Capes, à Fundação Alexander von Humboldt - Freie Universität Berlin, ao PPG de História da UERJ/Bolsa Prociência-Faperj e à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP, por diversas modalidades de apoio durante a pesquisa e a elaboração deste texto.

THIAGO LIMA NICODEMO é professor de Teoria da História da Unicamp e autor de, entre outros, *Uma introdução à historiografia brasileira 1870-1970* (FVG).

Candido confessa: “Mas ele dizia antes que o personagem Cacambo de *O Uruguai* era tirado de *Candide*, do Voltaire. Eu fui o primeiro a mostrar [em *Formação*], baseado na *Resposta apologética*, que Cacambo existiu. No *Capítulos* já está o Cacambo como personagem histórico real. Isso ele leu”.

Na verdade, Candido conhecia indícios de que Sérgio havia lido o manuscrito de *Formação* e aos poucos lembrava de detalhes. Ainda na mesma conversa, ele afirmou: “Outra coisa, eu digo que o Santa Rita Durão é um caso curioso porque, na medida em que a gente pode considerar os árcades como sendo ‘modernistas’ daquele tempo, ele é um passadista”. Sem fazer referência “a ninguém, o Sérgio procura mostrar que ele não é um passadista”. E assim concluiu: “É... alguma coisa ele leu”.

Esse registro assistemático de conversas gravadas serviu para entender a sutileza com que os interlocutores estabeleceram um diálogo intelectual complexo e profícuo, que coincidiu com seus anos de amizade e colaboração¹. A seguir, analiso aspectos desse diálogo com enfoque na crítica literária e história da literatura das décadas de 1940 e 1950, como parte de um esboço de uma futura biografia cruzada. Procuo dar continuidade a um primeiro texto, publicado em 2016, que tratou da dimensão política e da memória na interlocução entre os dois autores, que partiu de uma análise do prefácio de Candido a *Raízes do Brasil*² (Nicodemo, 2016, pp. 159-180).

A HERANÇA MODERNISTA E A CRÍTICA LITERÁRIA

Sérgio iniciou-se jovem na crítica literária, colaborando com algumas das principais

publicações modernistas como *Klaxon*, *Terra Roxa* e *Revista Nova*, além de ter sido, com Prudente de Moraes Neto, editor de *Estética* em seus três números, publicados entre 1924 e 1925. Ao longo dos anos 1920, publicou ainda em revistas como a *Fon Fon*, *A Cigarra* e a *Revista do Brasil*. Porém, foi nos anos 1940 que se sedimentou como crítico regular nos rodapés literários de jornais de grande circulação. Entre 1940 e 1941, colaborou regularmente com o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro substituindo Mário de Andrade. Após interrupção, retomou as atividades regulares entre 1948 e 1950, ainda no *Diário de Notícias*, e do início desse ano até finais de 1952 transferiu sua coluna para o *Diário Carioca* a convite de Prudente de Moraes Neto³. Desde meados dos anos 1950, excetuando algumas contribuições para *O Estado de S. Paulo*, entre 1957 e 1958, Sérgio Buarque só se dedicaria à escrita de trabalhos de história e à docência na USP, iniciada em 1957.

Candido, 16 anos mais jovem, tornou-se crítico regular também no início dos anos 1940 – sua coluna, “Notas de Crítica Literária”, figura entre 1943 e 1945 nas páginas da *Folha da Manhã* e, entre 1945 e 1947, nas páginas do *Diário de São Paulo*. Apesar de jovem, ele já havia adquirido respeito como crítico graças a seus textos na revista *Clima*, editada entre 1941 e 1945, da qual foi cofundador com outros colegas da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Ressaltando contribuições na *Folha Socialista* e na *Revista Brasileira de Poesia*, no final da década de 1940, Candido retomou as atividades

1 Ver, também: Walnice Nogueira Galvão, “Candido e Sérgio, amigos contra a ditadura”, in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18/jul./1998.

2 Cujas versão conhecida foi publicada em 1969 e uma primeira em 1963.

3 Na mesma carta em que convida o amigo para o trabalho também apela para que Sérgio, “usando a força moral e física”, convencesse “o nosso preclaro Antonio Candido” a participar do projeto “Carta de Prudente de Moraes Neto a Sérgio Buarque de Holanda” (Rio de Janeiro, 10/out./1949. Fundo Sérgio Buarque de Holanda – Siarq-Unicamp, cp. 98, p. 7). Candido aceita a incumbência e envia trechos esboçados de *Formação da literatura brasileira*. Os artigos são “Alencar e o dinheiro” (*Diário Carioca*, 28/mai./1950) e “Romance extensivo” (*Diário Carioca*, 2/jul./1950).

como crítico regular entre 1956 e 1959, nas páginas d'*O Estado de S. Paulo*, no "Suplemento Literário" que ajudou a criar.

O primeiro registro sobre Sérgio em texto de Candido ocorre em "Plataforma da nova geração", um dos depoimentos colhidos por Mário Neme de jovens que despontavam no cenário cultural paulista no início da década de 1940. Candido mencionou Sérgio como uma das balizas de sua geração, que incluíam também Gilberto Freyre e Caio Prado Jr., dentre outros (Candido, 2002, p. 237). Pouco depois, Candido publicou uma curta resenha de *Cobra de vidro* no 13º número da revista *Clima*, publicado em agosto de 1944. Já Sérgio Buarque se refere a Candido elogiosamente em abril de 1950, quando comenta sobre a fortuna crítica de Proust no Brasil (Holanda, 1996, pp. 195-200).

Apesar das poucas referências diretas, a crítica literária de Sérgio e Candido nos anos 1940 tem um ponto comum como eixo: a questão da profissionalização dos intelectuais e especialização universitária das disciplinas, incluindo a própria crítica literária. No que diz respeito a Candido, foi esta a verdadeira plataforma de seu trabalho desde os primeiros tempos de grupo *Clima* (Pontes, 1998, pp. 59-61). Esta ideia é reforçada desde o artigo inaugural da revista, no qual Mário de Andrade assinalou que a geração formada nas novas faculdades de filosofia representava um avanço, no sentido de um ganho de consciência técnica e especializada ajudando a dissolver a tradição de uma crítica impressionista (Andrade, 1941, pp. 10-19). Em seus artigos e depoimentos, Candido nunca hesitou em ratificar a ideia de que sua geração era continuadora da missão modernista de modernização das letras no Brasil, o que fica claro no mesmo artigo já mencionado, o "Plataforma da nova geração" (em que também cita Sérgio Buarque de Holanda). Apesar das semelhanças entre as gerações, Candido fazia questão de assinalar diferenças importantes. Enquanto os jovens universitários se dedicavam à crítica "analítica e funcional aplicada a teatro, cinema, literatura

e artes plásticas", a geração de Mário e Oswald era, segundo ele, eminentemente iconoclasta e criativa (Candido, 2002, p. 243).

Sérgio Buarque manifestou também diversas vezes otimismo em relação à profissionalização do campo, acelerada pelas gerações formadas nas faculdades de filosofia. Evo-cando um dos temas angulares de sua obra de estreia, *Raízes do Brasil* (1936), Sérgio Buarque pensava que a especialização poderia ajudar a romper com o patriarcalismo que marcava também nossa tradição intelectual. O desenvolvimento de uma consciência profissional, desmistificada de qualquer crença de excepcionalidade desta atividade, seria para ele um grande passo para a dissolução do *patriciado* intelectual (Holanda, 1996, p. 39). Assim como Candido, ele também associava esta convicção aos esforços do Modernismo paulista da Semana de 1922, na medida em que propunha romper com nossas bases românticas e reestruturar a literatura segundo novos critérios estéticos (Holanda, 1996, p. 37).

A convergência de ideias que tinham sobre a sua própria atividade era indissociável de um sentido político. Tanto Sérgio Buarque quanto Antonio Candido militavam em prol da profissionalização do campo intelectual no Brasil nos anos 1940, na Associação Brasileira dos Escritores e, especialmente em 1945, no I Congresso Brasileiro de Escritores. Além de certas demandas urgentes, como a discussão sobre direitos autorais, o congresso teve o papel de demarcar publicamente uma posição política contrária à ditadura Vargas, por meio de uma declaração de princípios. A ponte cimentada pelo Congresso Brasileiro de Escritores entre profissão e política é mediada pela figura de Mário de Andrade, que viria a falecer poucos meses após o evento⁴.

4 Sérgio foi ligado a Mário de Andrade desde os tempos modernistas. Quando se mudou de São Paulo para o Rio de Janeiro, em 1920, aos 18 anos, Sérgio foi incumbido de trabalhar pelo grupo como representante da revista *Klaxon* na capital federal.

DUAS HISTÓRIAS DA LITERATURA ENREDADAS NO SEU TEMPO

Capítulos de literatura colonial e Formação da literatura brasileira são textos encomendados em meados da década de 1940 e que levaram muito mais tempo do que o planejado para serem escritos. Sérgio Buarque recebeu a encomenda de Álvaro Lins para compor a coleção de história literária que organizava para a editora José Olympio (Candido, 1991, p. 9). A maior parte do texto que conhecemos foi escrita nos primeiros anos da década de 1950, entre a finalização da *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (1952) e o período em que esteve na Itália, entre o final de 1952 e o final de 1954 (Candido, 1991, p. 9). Já Candido recebeu a encomenda do editor José de Barros Martins, da Martins Editora (originalmente endereçada a Mário de Andrade), e passou cerca de seis anos escrevendo uma primeira versão, pronta em 1951 e revisada entre 1955 e 1957.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o debate sobre os limites do contextualismo histórico na análise literária se alastra globalmente e marca os debates na Alemanha, com o imanentismo; na França, com o estruturalismo em fase incipiente; e na Espanha, com a estilística, além da difusão do formalismo russo e do *New Criticism* norte-americano. Por um lado, Candido e Sérgio estavam muito atentos à circulação internacional dessas reflexões, que indicavam uma crise disciplinar da história da literatura; por outro, sabiam que não poderiam evitar o recorte nacional na execução de suas encomendas. É neste contexto que ambos incorporam o debate presente nas obras *Mimesis*, de Erich Auerbach (1948), e *Literatura europeia e Idade Média latina*, de Ernst Robert Curtius (1946)⁵, e propõem soluções para acomodar o

recorte nacional em uma estrutura mais crítica e reflexiva⁶.

Esta inquietação marca particularmente a crítica de Sérgio Buarque de Holanda de finais dos anos 1940. Na sua perspectiva, deveria ser buscada uma síntese entre a *história literária* e a estética (Holanda, 1996, pp. 92-93) por meio de uma leitura sistemática inspirada no *close reading*, que permitisse compreender a estrutura estética da obra no tempo e assim reconstituir seu enraizamento social. Candido, por sua vez, marca uma posição muito semelhante nas primeiras páginas de *Formação*. Para ele, o *fenômeno literário* deveria ser compreendido da maneira mais “significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética”. Uma “crítica equilibrada” não poderia “aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total” (Candido, 1975, p. 29).

Candido e Sérgio também cultivaram inimizades construídas na medida em que seus juízos se afinavam. No campo da crítica literária, um dos seus inimigos comuns foi Afrânio Coutinho, que, em meados dos anos 1950, publicou *Por uma crítica estética* (1954) e iniciou a publicação em 1955 da obra coletiva *A literatura no Brasil*. Engajado na difusão do *New Criticism* no Brasil, Coutinho pecava por falta de rigor e excesso de impregnação nacionalista. Sérgio Buarque escreveu que sua concepção de flexibilização dos estilos (Clasicismo e Barroco) é feita “sem empenho de rigor, nem método crítico, uma obra mais de divulgação do que de análise” (Holanda, 1979, p. 165). Candido, no prefácio à segunda edição de *O método crítico de Sílvio Romero*, afirmou que Coutinho repetia os equívocos românticos do próprio Romero (Candido, 1988, pp.13-4).

5 Ambas as obras foram apreciadas por Sérgio Buarque no texto “Mimesis” (*Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26/nov./1950).

6 Leopoldo Waizbort demonstra o impacto da leitura de *Mimesis* em Candido e aventa a possibilidade de que Sérgio Buarque tenha-lhe apresentado o livro (Waizbort, 2007, pp. 92-3).

As ressalvas a Coutinho indicam a forte impregnação política do debate. Na perspectiva de Candido e Sérgio, conceber uma história literária como a simples história da constituição da nacionalidade brasileira não só era repetir os erros da nossa tradição intelectual nacionalista, mas insistir nos equívocos que produziram os totalitarismos, incluindo sua versão brasileira. Não era, portanto, questão de uma simples necessidade de atualização de um debate teórico internacional, mas sim de buscar no debate teórico elementos que pudessem dar uma resposta satisfatória em um plano político. Assim, cada um a seu modo busca historicizar o que seria o período colonial brasileiro, enfatizando que a nacionalidade não deveria ser projetada teleologicamente na interpretação literária. Para ambos, durante o *período colonial* não houve consciência do que fosse o Brasil, nem em termos de uma unidade cultural, nem em termos de uma unidade territorial. Ler a história do Brasil colonial como parte da biografia da nação seria incorrer de modo acríptico no mesmo paradigma conservador presente no processo de construção da nacionalidade do século XIX.

Tanto em *Capítulos de literatura colonial* quanto em *Formação da literatura brasileira* os estilos artísticos – Barroco, Arcadismo e Romantismo – são descolados de sua estrutura cronológica original que remonta ao Romantismo. *Capítulos* resolve a questão tratando os gêneros literários como estruturas históricas. O argumento central da obra é a resistência do gênero épico sobre os influxos de novas tendências como o Arcadismo, o que gera formas literárias peculiares e descompassadas que podemos considerar próprias. A épica remete a um modo de construção poético avesso ao mundo burguês moderno e típico da época conhecida pela historiografia como antigo regime. Dedicada à narração da “ação heroica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda”, a épica simboliza valores de uma sociedade estamental e hierarquizada (Hansen, 2008, p. 17).

Na medida em que a modernidade se enraizou no século XVIII, a epopeia perdeu seu sentido como estrutura narrativa na literatura europeia. Porém, *Capítulos* mostra, ao contrário, uma persistência da épica, que navega do século XVI ao XIX nas manifestações literárias na América Portuguesa. Como exemplo, deve-se lembrar que o capítulo “As epopeias sacras” se concentra em autores como Botelho de Oliveira, cuja obra *Música no Parnaso* foi publicada em 1705, e em Frei Manuel Itaparica, cuja obra *Eustáquios* data de 1769 e envolve até Frei Francisco São Carlos, com sua *Assunção*, que já data das vésperas da independência do Brasil, em 1819.

Enquanto isso, o recorte de *Formação* tem como ponto fundamental a exclusão do período Barroco e a ascensão do par Arcadismo-Romantismo como eixo. Para Candido, os estilos operam como mecanismos transmissores da literatura, ou seja, compreendem os modelos de época que condicionam a relação entre a composição e a leitura. Para compreender a razão do recorte, especialmente a questão da exclusão do Barroco, é necessário distinguir a noção de *manifestações literárias* de literatura propriamente dita, considerada aqui como *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Esses denominadores são, além da estrutura interna das obras, variantes sociais e psíquicas que, ao mesmo tempo em que tomam forma estética, se manifestam historicamente, fazendo da literatura *aspecto orgânico da civilização*. Este processo se dá num fluxo, num sistema que congrega “os produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais uma obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros” (Candido, 1975, p. 23). O Barroco é excluído por não se enquadrar como um período marcado pela “continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária” (Candido,

1975, p. 24). Ainda segundo Candido, um caso como o de Gregório de Matos é exemplificativo pois, “embora ele tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo, graças a Varnhagen” (Candido, 1975, p. 24).

Enquanto isso, o Arcadismo é incluído não porque nele já estejam desenvolvidos todos os elementos do *sistema*, mas por ser o período embrionário, no qual estes elementos se põem em jogo. Compreende o hiato entre 1750, início da atividade literária de Cláudio, e 1836, lançamento da revista *Niterói*, ou seja, primeira iniciativa significativa, explícita e *consciente* de uma literatura própria (Candido, 1975, p. 67). É digno de nota que o elo entre Arcadismo e Romantismo, talvez o principal dos *momentos decisivos*, seja o início de um projeto eminentemente político de uma elite ligada ao Estado brasileiro recém-independente. Afinal, a revista *Niterói* é ligada a um dos principais braços do projeto político-ideológico nacional – o do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), pela atuação comum de membros da elite política imperial como Manuel de Araújo Porto Alegre, Domingos José Gonçalves de Magalhães e Francisco Sales Torres Homem.

Tanto no caso do *sequestro* do Barroco quanto na proposição de um elo entre Arcadismo e Romantismo, propõe-se uma história da literatura crítica em relação à cultura nacional produzida pelo projeto estatal e elitista brasileiro do século XIX; projeto identificado em continuidade com a ordem colonial e com o antigo regime (Arantes, 1997, p. 55). A atitude de não considerar o Barroco se dava justamente como recurso radical para contornar o seu peso como mito fundador da nação, produzido pelo século XIX. Afinal, como o próprio Candido escreveu, Gregório de Matos fora uma redescoberta dos românticos e sobretudo do pai da historiografia nacional, Varnhagen.

A intenção dos dois recortes, de *Formação* e de *Capítulos*, é a mesma: realizar uma história da literatura brasileira que negasse a projeção teleológica da nacionalidade e repre-

sentasse uma inovação técnica de problemas e métodos, em compasso com a vanguarda da cultura acadêmica e universitária do seu momento. Mas as soluções encontradas também guardam diferenças importantes. Enquanto Candido lança mão da ideia de sistema e exclui o Barroco, já que durante o período não existia a consciência da nacionalidade brasileira, Sérgio Buarque procura mostrar os traços sistêmicos de continuidade com o Barroco no período de formação embrionária da nação e, portanto, com uma mentalidade do antigo regime, comprometida com a manutenção da ordem colonial.

SENTIDOS DA FORMAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA

Nos dois casos, o edifício teórico é fundado na tentativa de captação dos traços de uma nacionalidade embrionária, mas avessa à construção teleológica da nação. Também os dois casos são pautados pela ideia de entender, através do estudo das manifestações culturais, como nasce uma sociedade de traços próprios a contrapelo do legado ibérico e do pacto colonial. Candido e Sérgio buscam desta maneira aprimorar o arsenal criativo modernista, corroborando a ideia motor de *Raízes do Brasil*, já que a sociedade e a cultura não nascem, mas moldam-se como resultado da adaptação de formas europeias às circunstâncias locais (Holanda, 1995, p. 31). Nas palavras de Abel Barros Baptista:

“O que chega pronto ‘de fora’ consiste, afinal, num conjunto de normas, formas e recursos de expressão, suscetíveis de adaptação a uma nova substância: a literatura brasileira forma-se adaptando, integrando, transformando, até atingir o *télos* inscrito no processo de maturação: o equilíbrio entre substância e forma na expressão do novo país” (Baptista, 2004, pp. 266-7).

Essa convergência tão grande entre os dois intelectuais também leva paradoxalmente a uma

discordância importante: como a estilização da realidade local pode ou não significar um traço consciente da nacionalidade nascente. *Formação* propõe-se desde sua introdução ser uma “história dos brasileiros no desejo de ter sua literatura”, ou seja, trata de maneira substancialista da história e da pré-história da consciência nacional. Candido indica pouco a pouco em sua análise dos árcades como a estilização literária da realidade local passa a exprimir um sentimento dual, problemas *vivos* de uma sociedade cheia de paradoxos; em suas próprias palavras, “esforço de exprimir, no plano da arte, e dentro dos moldes cultos, a realidade e os problemas de sua terra” (Candido, 1975, p. 88). Enquanto isso, Sérgio Buarque evita deliberadamente responder à questão da formação da consciência nacional, dando um tratamento estético e mais formalista para a questão da transposição da realidade local em matéria literária. Atento à dinâmica dos *topoi*, lugares-comuns literários, demonstra em seu livro a gênese de tópicos próprias, ou seja, analisa como se configura um acervo de formas literárias que se emancipam progressivamente de sua matriz europeia, tendo como interface o longo e persistente período Barroco. Em meio à tensão entre os padrões estéticos barrocos profundamente arraigados e o lento e assistemático influxo do novo estilo em que são criadas as condições para o desenvolvimento de um caminho próprio, que o historiador denominou de *mito americano* (Holanda, 1991, pp. 61-2).

Deste processo de transposição da realidade em matéria literária que cria um caldo de cultura próprio, dois aspectos denotam uma troca entre os dois autores, o do nascimento do índio como símbolo, ainda no século XVIII, e o da difusão de formas líricas cantadas, como as modinhas. No que se refere ao primeiro caso, pode-se dizer que ambos convergem ao demonstrar que o índio dos árcades é nada mais do que uma convenção decalcada do bom selvagem iluminista. O índio árcade iluminista estava, para os dois, muito distante da simbologia que a figura ganharia no Romantismo (Holanda, 1991, p. 78). A convergência entre as obras é

reconhecida, muito tempo depois, no final da vida de Sérgio Buarque de Holanda, em um ensaio que tem uma história emblemática.

“Gosto arcádico” foi publicado pela primeira vez na revista *Brasiliense*, n. 3, em 1957, e dedicado a Candido. Uma pequena parte do ensaio, que trata da acomodação dos padrões estéticos árcades nos autores brasileiros do século XX, já havia sido publicada em setembro de 1953 no *Diário Carioca* (Holanda, 1996, pp. 589-594), mas seu texto corresponde quase integralmente ao trecho entre as páginas 179 e 199 de *Capítulos de literatura colonial*. Num de seus últimos livros, *Tentativas de mitologia*, de 1979, Sérgio Buarque reformula o “Gosto arcádico” inserindo parágrafos e citações. Dentre elas, constam suas únicas referências explícitas à *Formação*, expressas por um reconhecimento de uma convergência de décadas. Em suas palavras:

“Ao estudar a obra de José Basílio da Gama, que, idealizando o índio no *Uraguai*, não deixa de celebrar o preto em *Quitubia*, pode Antonio Candido fixar devidamente os traços do indianismo setecentista, ‘tema arcádico transposto em roupagem mais pitoresca’, distinto do que irão forjar alguns dos nossos românticos. Cabe lembrar ainda como o encantamento que, no primeiro caso, pode exercer o primitivo, o natural, a rudeza da ‘inculta América’, chega a situar-se à vontade em um mundo que anda longe de renunciar às formas de vida aristocráticas para aderir ao culto da espontaneidade, da ‘alma do povo’, até do popularresco, discernível nas nascentes da mentalidade romântica. Mesmo o estereótipo do ‘nobre selvagem’, em que as qualidades varonis se vão somar a uma altanaria arredia e caprichosa, a uma indômita resistência ao labor servil, ao pendor para a vida solta, a uma suscetibilidade vibrátil e constantemente à flor da pele – o ponto de honra –, não parecem criados segundo padrões de conduta exigidos de cavaleiros e fidalgos?” (Holanda, 1979, p. 257).

Mais de 20 anos depois, Sérgio Buarque reconhecia a convergência com o seu pensa-

mento e conseqüentemente a importância deste debate com o seu interlocutor. Não só por terem se dedicado ao mesmo tema, mas porque haviam apreendido pequenas coisas um com o outro. Sérgio descobrira na leitura do esboço de *Formação* que o índio Cacambo, herói do *Uruguai* de Basílio da Gama, não fora um personagem do *Candido* de Voltaire, mas um índio *de carne e osso* que teve existência histórica provável nas missões (Candido, 1975, p. 127; Holanda, 1991, p. 148). Candido descobrira nos artigos publicados quando Sérgio ainda estava na Itália, em 1953, que Basílio da Gama havia efetivamente sido membro da Arcádia italiana.

DO BANDEIRANTE AO CAIPIRA

O outro tema de convergência é o da difusão dos modelos árcades e sua fixação em uma cultura autóctone e interiorizada. Como tratamos de uma sociedade quase inteiramente iletrada, não há como discutir a irradiação de imagens e padrões literários sem levar em consideração as modalidades musicais como a modinha, as operetas árcades, além de outras modalidades sincréticas de origem afro-brasileira ou indígena, como o cururu ou os lundus. Este é um tema presente em *Formação*, já que na difusão dessas canções está em jogo o embrião de uma cultura própria, cabocla ou caipira. Isto aparece não só nas linhas sobre Caldas Barbosa, mas na atribuição feita por Candido de um “sabor quase popular” à poesia lírica de Silva Alvarenga, em contraste com a lírica de Tomás Antônio Gonzaga (Candido, 1975, pp. 135-42). Procurando afastar o pretense romantismo dessas fórmulas, Sérgio Buarque fala de Antonio José da Silva e da síntese do melodrama metastasiano com o velho lirismo luso-brasileiro que se enraizou pouco a pouco na América (Holanda, 1991, p. 195). As tópicas veiculadas por canções como *La libertà* tiveram forte ressonância entre autores brasileiros como Alexandre de Gusmão, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa ou José Basílio da Gama.

O tema remetia, por um lado, aos estudos de Mário de Andrade sobre música e cultura brasileira. Em 1944, enquanto escrevia a obra sobre o padre Jesuíno Monte Carmelo, Andrade trocou notas de pesquisa com Sérgio Buarque que incluíram debate sobre *nacionalização* do lundu, gênero que ascendeu “pro salão burguês e se difundindo por todas as classes da sociedade brasileira, como por ser a primeira fusão dos elementos técnicos e formais afronegros e fusoeuropeus musicais. Fusão que daria na música folclórica atual”⁷. Não por acaso, a tese de Candido apresentada em 1954, *Os parceiros do Rio Bonito* (1964), se originou na esteira dessa discussão sobre a incorporação de elementos religiosos de origem lusitana gerando a cultura cabocla. Nas palavras do próprio Candido, “nasceu de uma pesquisa sobre poesia popular, como se manifesta no Cururu - dança cantada do caipira paulista”, que incorpora elementos religiosos do colonizador e passa a integrar a cultura cabocla (Candido, 2001, p. 11)⁸.

Estamos aqui no campo de afinidades de *Os parceiros do Rio Bonito* com as obras de Sérgio Buarque que tratam da expansão paulista, *Monções* e *Caminhos e fronteiras*. *Monções* foi publicada em 1945, *Parceiros* foi apresentada como tese em sociologia em 1954. *Caminhos e fronteiras* foi publicada apenas em 1957, mas é um amálgama de textos que datam da segunda metade dos anos 1940, feito por sugestão do próprio Antonio Candido.

O propósito das três obras é o estudo de uma sociedade que nasce a contrapelo do processo de formação do Estado brasileiro. Em palavras de Candido, que reverberam o pensa-

7 A questão foi desenvolvida nas cartas de Mário de Andrade a Sérgio Buarque de Holanda de 23 e 29 de julho e de 7, 13 e 26 de dezembro de 1944, com apenas uma resposta de Sérgio conhecida, sem dia, mas de dezembro de 1944. Ao falar da questão, Andrade remete às ideias do artigo “Lundu do escravo” (*Revista de Antropofagia*, n. 5, set./1928 – Monteiro, 2012).

8 Ver também, do mesmo autor: “Possíveis raízes indígenas de uma dança popular” (*Revista de Antropologia*, vol. IV, n. 1, 1956).

mento de Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil*, trata-se de estudar “o ajustamento do colonizador ao meio físico da América” (Candido, 2001, pp. 46-47)⁹. Não cabe nos limites deste texto uma análise pormenorizada da relação entre as duas pesquisas, mas não se pode deixar de registrar o senso de continuidade com os debates sobre a formação da cultura brasileira no plano literário. A investigação também mais uma vez procura contrastar a existência de traços de uma nacionalidade embrionária com o processo de construção teleológica da nação, em alusão à historiografia do século XIX. Tanto a figura do bandeirante quanto a do caipira remetem a uma cultura pobre e mestiça, em constante luta pela sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto procurei me concentrar em aspectos do debate sutil entre Candido e Sérgio Buarque sobre crítica literária e história da literatura. Para a elaboração de uma biografia cruzada, muitos momentos ainda devem ser

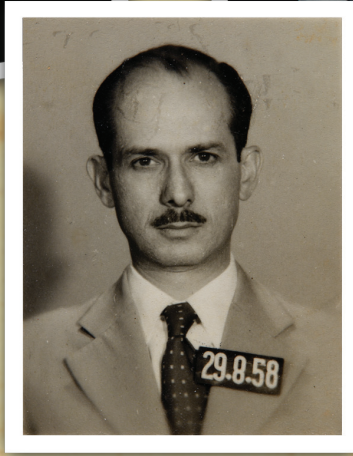
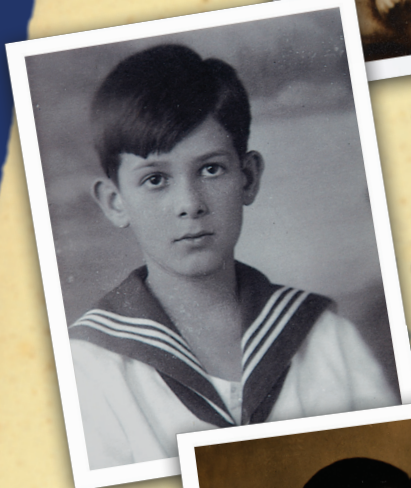
considerados dessa trajetória de colaboração, como a militância política desde o Estado Novo e demais aspectos políticos, tais como sua cooperação na Associação Brasileira de Escritores (criada em 1942); no Congresso Brasileiro de Escritores (1945); na criação da Esquerda Democrática, embrião do Partido Socialista Brasileiro, em 1947; na década de 1970, com o Centro Brasil Democrático; e em 1980, na criação do Partido dos Trabalhadores. Existem outros pontos importantes de afinidades temáticas a serem aprofundados, como é o caso da relação entre as figuras do bandeirante e do caipira na obra dos dois autores da década de 1950, o pensamento sobre a América, circulação pelo continente e as conexões dos dois com o ensaio latino-americano, a atuação institucional na universidade, dentre outros. Em cada um desses temas ressoa a história que deu início a este texto. A hesitação do “Sérgio não me lia”, ardil oscilante de uma memória recatada, apresenta-se, na verdade, como um sintoma de humanidade que leva a descortinar experiências, sonhos e decepções, que compõem fragmentos de um diálogo formidável.

9 O tema original em Sérgio Buarque tem a seguinte formulação em suas palavras: “[...] colocada perante contingências do meio, pode aceitar, assimilar e produzir novas formas de vida, revelando-se até certo ponto criadora e não só conservadora de um legado tradicional nascido em clima estranho” (Holanda, 1990, p. 13).

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. "Elegia de Abril", in *Clima*, n. 1, 1941, pp. 10-19.
- ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Beatriz Fiori. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.
- BAPTISTA, Abel Barros. "O cânone como formação. A teoria da literatura brasileira de Antonio Candido", in: *O direito à literatura e outros ensaios*. Lisboa, Ângelus Novus, 2004, pp. 266-267.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2002.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 2 vols. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, Edusp, 1988.
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo, Editora 34, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. *Por uma crítica estética*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, 1954.
- HANSEN, João Adolfo. "Notas sobre o gênero épico", in *Épicos*. Coleção Multiclássicos, vol. 1. Organização e apresentação de Ivan Teixeira. São Paulo, Edusp, 2008, p. 17.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Capítulos de literatura colonial*. Organização, introdução e notas de Antonio Candido. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. *O espírito e a letra*. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. 2 vols. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Tentativas de mitologia*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- _____. *Monções*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo, Companhia das Letras/Edusp, 2012, pp. 138-168.
- NICODEMO, Thiago Lima. "Para além de um prefácio: democracia e ditadura no diálogo entre Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda", in *Revista Brasileira de História*, v. 36, n. 73, 2016, pp. 159-180.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

arte



Todas as fotos desta seção pertencem ao Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros USP - Fundo Antonio Candido de Mello e Souza

doutor cristó original, essencial

Qu

*, com
nois
de*

*. O cantador
lar de ratas, car
Jem
ola, 7*

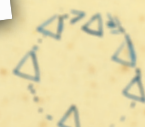
*ci
sa*

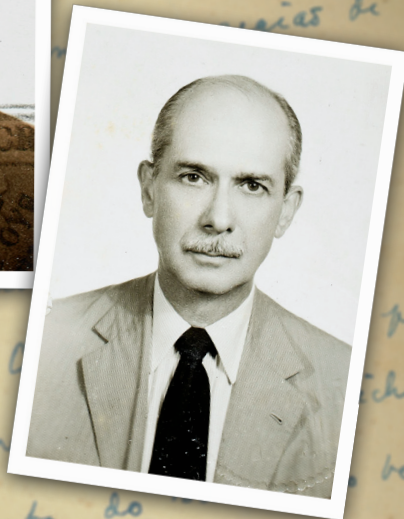
*de Fas
re lice
do*

*religi
ficio de outr
ante de altar,
romessa"; a lou
rizado; a adri*

*1. Vole
2. Segun
3. Gant
nem re
ouca*

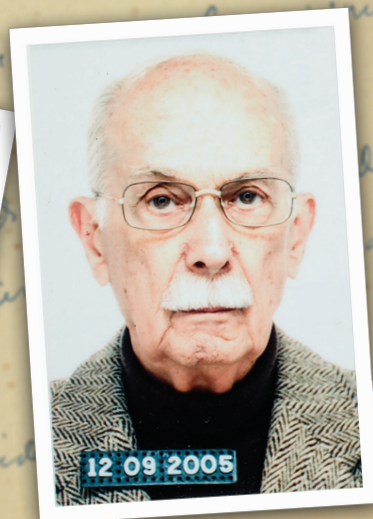
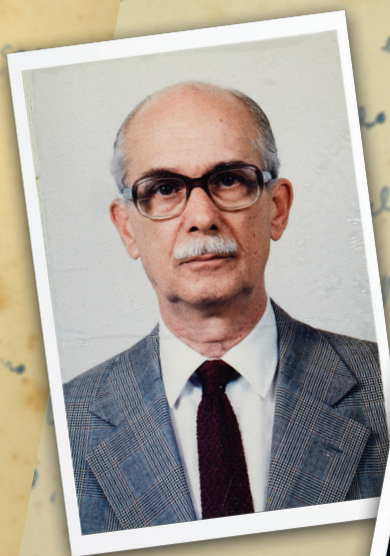
25





Sobre o acervo Antonio Candido e Gilda no IEB

Laura Escorel



A

s cerca de 50 fotografias apresentadas nesta seção integram o acervo pessoal dos professores Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, com quase 5 mil imagens, recentemente entregue pela família ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Além das fotografias, foram doados também o acervo textual de ambos os professores, com cerca de 45 mil itens, entre manuscritos, datiloscritos e recortes de jornal; o acervo audiovisual, com cerca de 800 LPs, fitas K7, VHSs e DVDs; e o acervo museológico, ou tridimensional, com itens como prêmios, placas e homenagens.

O Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza foi escrito em parceria com a diretora do Arquivo IEB, Elisabete Marin Ribas, como decorrência das conclusões da monografia “Imagens da memória – Estudo sobre o acervo fotográfico pessoal de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza”, orientada

por Ilana Goldstein e apresentada à Fundação Getúlio Vargas para a obtenção do grau de especialista em Bens Culturais. No estudo, quando foi realizado o registro do arranjo original do acervo fotográfico na casa dos titulares como forma de subsidiar as ações de catalogação posteriores, ficou evidente a necessidade de um projeto de preservação que promovesse o tratamento técnico adequado e previsse o armazenamento, a catalogação e o acesso público ao material.

Em curso no IEB-USP desde abril de 2018, com o apoio do Instituto Itaú Cultural para o financiamento da equipe e dos materiais, o projeto já realizou a higienização da quase totalidade dos itens e está iniciando o processo de restauro. As etapas de classificação e descrição estão previstas para serem realizadas ao longo dos próxi-

LAURA ESCOREL é designer, mestranda em História da Arte pela Unifesp e supervisora do Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza no IEB-USP.



Antonio Candido de Mello e Souza nasceu no Rio de Janeiro a 24 de julho de 1918, filho de Clarisse Tolentino de Mello e Souza e Aristides Candido de Mello e Souza, na casa número 1 de uma vila na Praia de Botafogo, entre Voluntários da Pátria e São Clemente. Tanto a casa quanto a vila ainda existem. Na foto, o sr. Aristides com seus três filhos, da esquerda para a direita: Roberto, Miguel e Antonio Candido. Morro da Urca, Rio de Janeiro, dezembro de 1926



Com quase um ano, em março ou abril de 1919, Antonio Candido mudou-se com os pais para a cidade de Santa Rita de Cássia (posteriormente denominada apenas Cássia), em Minas Gerais, região do ramo paterno de sua família. Praça Barão de Cambuí, na cidade de Cássia, vista da torre da Igreja Matriz, em 1925

mos 18 meses, de forma que até dezembro de 2019 o acervo possa estar disponível para acesso público.

Dentre as características do acervo, é digno de nota o cuidado com o qual o material foi armazenado por seus titulares, em pastas ou envelopes identificados, algumas

vezes com minuciosas descrições a respeito do conteúdo. No caso das fotografias, em especial, o cuidado com o armazenamento e identificação chama ainda mais a atenção, pois não se restringe à ação de Gilda e Antonio Candido, na medida em que grande parte das fotografias foi acumulada, identi-

ficada e transmitida por algumas gerações até chegarem a eles.

Quanto à temática, as fotografias poderiam ser divididas em três grandes grupos: antepassados; infância e juventude; vida adulta e maturidade, embora existam inúmeros subtemas como, por exemplo, as fotografias organizadas por Gilda para ilustrar a edição de seu livro *O espírito das roupas*, ou as fotografias feitas por Antonio Candido durante as pesquisas de *Os parceiros do Rio Bonito*. No que diz respeito à técnica, é um acervo bastante variado, com processos que vão do final do século XIX, como colódio,

negativos de vidro e albuminas, até processos contemporâneos, como fotos cromogêneas.

Assim, a pequena amostra de fotografias selecionadas para este número da *Revista USP* pretende dar aos leitores apenas uma breve ideia do universo de imagens que ambos os professores, generosamente, nos legaram. Um estudo acerca de alguns dos conjuntos deste acervo está em desenvolvimento pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp e, tão logo o acervo esteja disponível para acesso público, espera-se que muitas outras pesquisas sejam desenvolvidas a partir dele.



Em 1928 Antonio Candido foi passar uma temporada de um ano na Europa com a família, em função dos cursos de aperfeiçoamento de seu pai, Aristides, que estava prestes a assumir a direção do Serviço de Águas Termais de Poços de Caldas. Na viagem de ida para a Europa, os irmãos Roberto, Miguel e Antonio (da esquerda para a direita) com o instrutor de ginástica, a bordo do navio Alcântara, 1928



Vista parcial de Poços de Caldas. A casa de esquina, na extrema direita da imagem, é aquela para a qual Antonio Candido mudou-se no início de 1930 com seus pais e irmãos



Clarisse com os filhos Antonio, Roberto e Miguel, e uma prima. Poços de Caldas, 1930



Com os colegas do 5º ano do Ginásio, na praça da Igreja de São João da Boa Vista, 1935



A família na sala de estar da casa de Poços de Caldas. Da esquerda para a direita: Roberto e Miguel (em pé), Aristides, Antonio e Clarisse (sentados). Cerca de 1935



Paulo Emílio Salles Gomes, Erico Verissimo, Lauro de Souza Lima, Decio de Almeida Prado e Antonio Candido em visita ao Sanatório Padre Bento, 21 de agosto de 1940



Antonio Candido com os colegas no dia da formatura.
À sua esquerda, Dorival Teixeira Vieira e Dorothy Feinberg



Fotografia tirada por sugestão de Antonio Candido, no 5º aniversário da revista *Clima*, para ser enviada a Rui Coelho, que estava nos Estados Unidos naquela ocasião. Da esquerda para a direita: Antonio Branco Lefèvre, Decio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Roberto Pinto de Souza, Alfredo Mesquita, Antonio Candido e Lourival Gomes Machado. Maio de 1946



Gilda de Mello e Souza (nesta época, Gilda de Moraes Rocha) e Antonio Candido, em viagem do grupo de teatro para Araraquara, na qual Antonio Candido conheceu os futuros sogros



Gilda com a segunda filha do casal, Laura de Mello e Souza



Antonio Candido com a primeira filha do casal, Ana Luisa Escorel



Gilda com Laura no colo e Ana Luisa



Conferência para funcionários do Banco Mercantil, em série promovida por Alfredo Mesquita no primeiro semestre de 1963



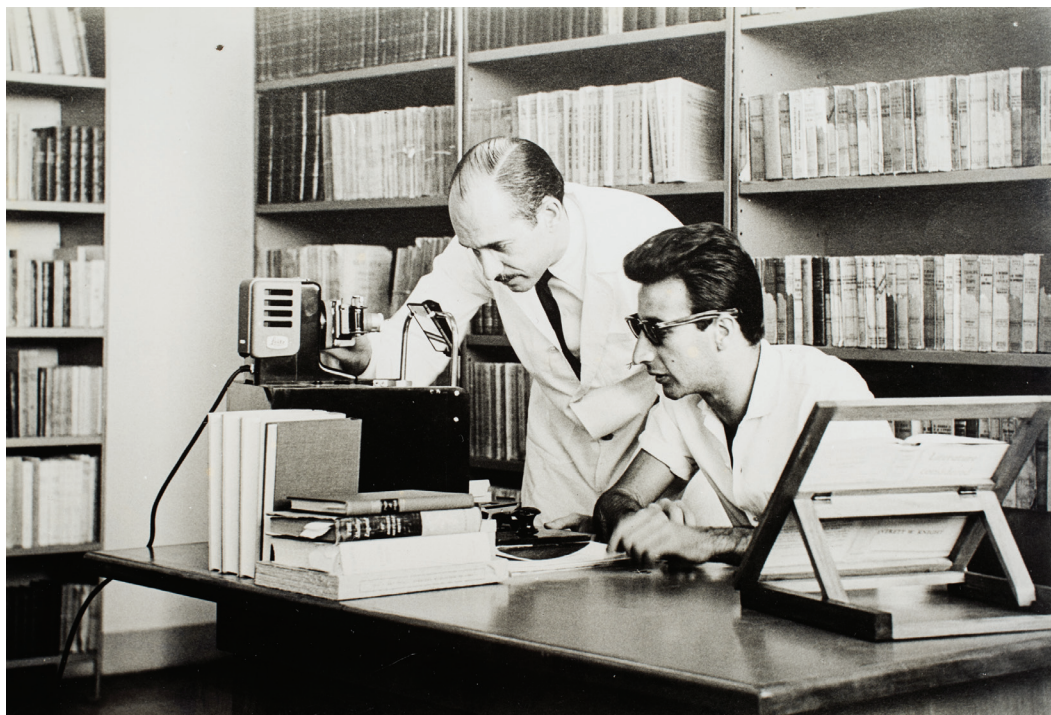
Comissão Organizadora do 1º Congresso Brasileiro de Sociologia, no coquetel de encerramento do evento. Da esquerda para a direita: Antonio Rubbo Müller, Egon Schaden, Fernando de Azevedo, José Quirino Ribeiro, Vicente Unzer de Almeida, Oracy Nogueira e Antonio Candido. Julho de 1954



Antonio Candido
com d. Anita Spier
e os professores
Spier e Carrato.
Dia do Professor,
Assis, outubro de 1958



Na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, com os professores
Rolando Morel Pinto, Neif Safady e Antônio Soares Amora, em 1958



Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1958



Antonio Candido com os irmãos Campos sentados à sua frente,
no Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária.
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 24 a 30 de julho de 1961



Antonio Candido, Jorge de Sena e Antônio Soares Amora, no Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 24 a 30 de julho de 1961



Antonio Candido,
Gilda de Mello e Souza
e Jorge de Sena
no batizado de Maria
José de Sena,
de quem são padrinhos.
Araraquara, 1963



Antonio Candido no segundo apartamento que ocuparam na estadia em Paris, na Avenue de La Motte-Picquet, com Marina (filha caçula do casal), Gilda, Laura e Hilda Correia Rocha, mãe de Gilda, em 1956



Da esquerda para a direita: Flávio de Carvalho, Antonio Candido, o representante do então prefeito e Francisco García Lorca, em homenagem a Federico García Lorca na Biblioteca Municipal de São Paulo, 1968

Antonio Candido
com Jean Maugué
na casa de Cruz Costa,
22 de julho de 1968



Antonio Candido,
Paulo Emílio Salles
Gomes e Decio de
Almeida Prado

Antonio Candido,
Paulo Emílio Salles
Gomes e Decio de
Almeida Prado no
jardim do Anhangabaú.
São Paulo, 7 de
maio de 1977.
(Provavelmente o
último retrato de
Paulo Emílio)



Tentativa de visita da Comissão
Teotônio Vilela ao Presídio de
Taubaté, proibida pelo diretor
por ordem do então secretário
de Justiça. Da esquerda para
a direita: Antonio Candido,
Margarida Genevois,
José Gregori, Severo Gomes,
Paulo Sérgio Pinheiro, um
padre não identificado e
Francisco Millan. Taubaté, 1983

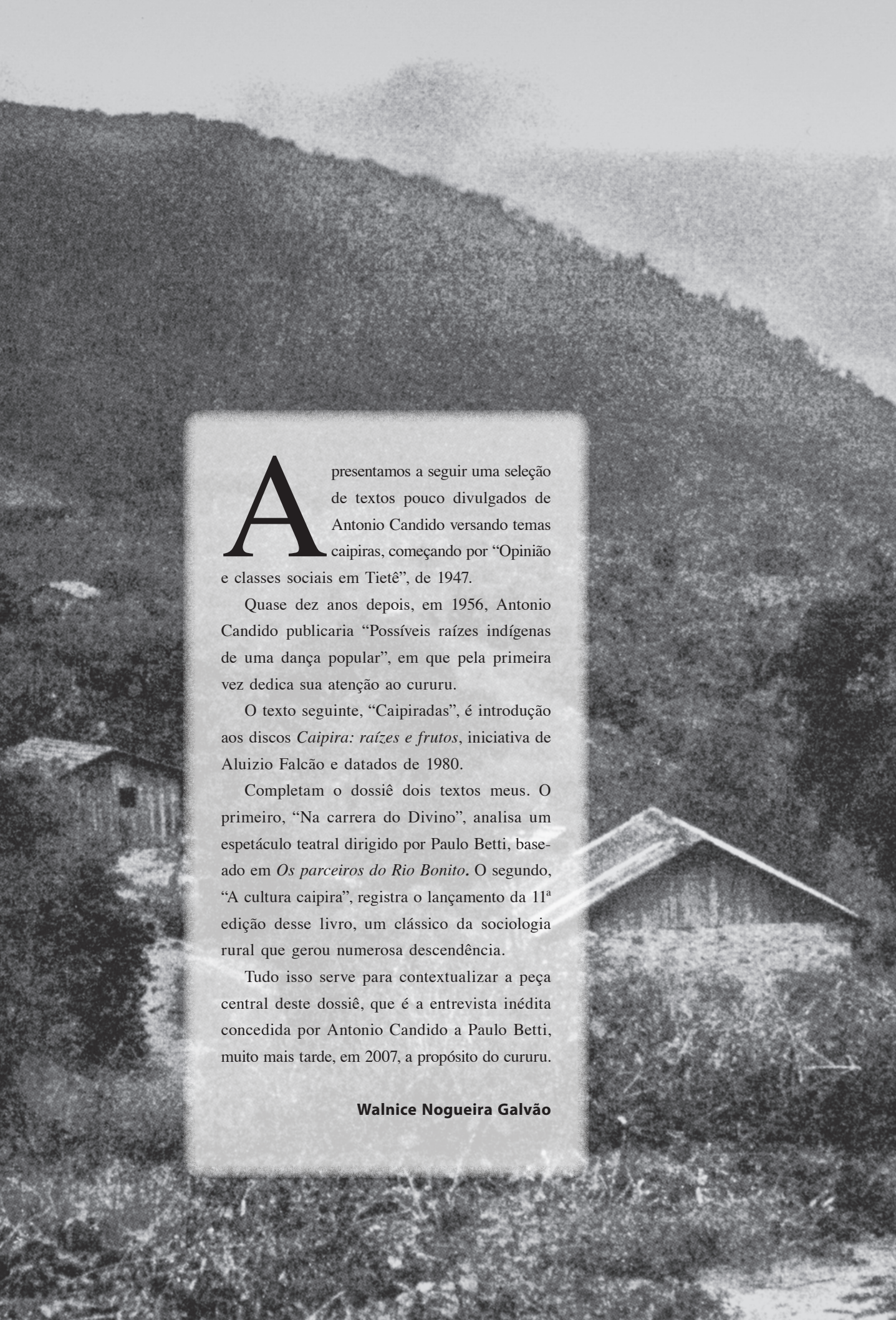


Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza com a neta
Dora Vergueiro na casa de Poços de Caldas em fins dos anos de 1970



Antonio Candido e o mundo caipira

Todas as fotos desta seção pertencem ao Arquivo do Instituto de Estudos
Brasileiros USP - Fundo Antonio Candido de Mello e Souza



Apresentamos a seguir uma seleção de textos pouco divulgados de Antonio Candido versando temas caipiras, começando por “Opinião e classes sociais em Tietê”, de 1947.

Quase dez anos depois, em 1956, Antonio Candido publicaria “Possíveis raízes indígenas de uma dança popular”, em que pela primeira vez dedica sua atenção ao cururu.

O texto seguinte, “Caipiradas”, é introdução aos discos *Caipira: raízes e frutos*, iniciativa de Aluizio Falcão e datados de 1980.

Completam o dossiê dois textos meus. O primeiro, “Na carrera do Divino”, analisa um espetáculo teatral dirigido por Paulo Betti, baseado em *Os parceiros do Rio Bonito*. O segundo, “A cultura caipira”, registra o lançamento da 11ª edição desse livro, um clássico da sociologia rural que gerou numerosa descendência.

Tudo isso serve para contextualizar a peça central deste dossiê, que é a entrevista inédita concedida por Antonio Candido a Paulo Betti, muito mais tarde, em 2007, a propósito do cururu.

Walnice Nogueira Galvão



Opini3o e classes sociais em Tiet4

Antonio Candido

“Eu tenho corrido terra,
Cidade, mais de corenta;
Tanta cidade bonita,
Só Tietê me contenta”
(Moda do batuque, em Tietê)

O presente trabalho é baseado numa pesquisa feita em Tietê, no mês de maio de 1943, quando o prof. Roger Bastide, acompanhado por assistentes e alunos das 1ª e 2ª cadeiras de Sociologia da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, foi àquela cidade a convite da prefeitura local assistir a um batuque. O material folclórico, então obtido, foi em parte utilizado pela prof. Lavínia Costa Vilela na sua tese de doutoramento. No presente artigo estudarei, não o material folclórico, colhido pelos assistentes profs. Lavínia Costa Vilela, Gioconda Mussolini, Gilda de Mello e Souza, José Francisco de Camargo e por mim próprio, mas a situação por mim observada nos quatro dias que sucederam ao batuque. Este se realizou num sábado; domingo, voltou para São Paulo a caravana chefiada pelo prof. Bastide. De acordo com ele, fiquei mais alguns dias em Tietê a fim de observar as reações despertadas pela festa na população local.

É preciso notar que, atualmente, poucas vezes se realizam batuques na cidade de Tietê e nunca no centro da cidade, tendo sido esta a primeira vez que as autoridades não só deram permissão para tal, como compareceram¹; que neles tomam parte sobretudo negros; que ao tempo da pesquisa o vigário local se esforçava por impedir a ocorrência das danças afro-brasileiras, consideradas por ele ocasião de escândalo e imoralidade;

finalmente, que notamos, desde o momento em que se realizava o batuque, movimentos de desagrado por parte de vários tieteenses, seja por motivos morais, seja por orgulho local, ferido pela possibilidade dos visitantes menosprezarem uma cidade “em que se dança batuque”.

Durante as horas que este durou (das oito da noite às oito da manhã) foi possível sentir entre o grande número de pessoas presentes – pessoas gradas, gente média e miúda – sentimentos diversos e contraditórios. Imaginei, então, que a realização da festa, mais a circunstância excepcional da presença de um grupo de universitários, deveria ter provocado uma sacudidela na vida local; e, tendo-se tornado objeto de debates por vezes acalorados, seria excelente oportunidade para uma rápida sondagem sociológica – espécie de *instantâneo*, tomado num momento relativamente crítico. Na vida mais ou menos rotinizada das pequenas cidades, um acontecimento qualquer – jogo de futebol, roubo, visita oficial, etc. – provoca verdadeiros movimentos de opinião, durante os quais podemos desvendar certos mecanismos menos aparentes do comportamento.

Texto publicado originalmente em *Sociologia – Revista Didática e Científica*, vol. IX, n. 2, 1947. Foi mantida a formatação bibliográfica do original.

Desde o instante da realização do batuque, podia-se perceber (e a investigação confirmou em seguida) que a pequena *crise* por ele provocada envolvia movimentos no orgulho local e na consciência de *status*. Daí a ideia de aproveitar a oportunidade e tentar uma análise da opinião pública de Tietê, em face da perturbação trazida pelo batuque e a presença dos pesquisadores. Análise necessariamente rápida, porque se tratava de focalizar pequena parcela de tempo, tanto quanto durasse a fase aguda da perturbação. A dificuldade inicial consistia, precisamente, em determinar a duração deste (digamos) *momento social*: a fase aguda da pequena crise na consciência coletiva.

De qualquer modo, pus-me imediatamente em campo e consegui ficar, direta ou indiretamente, a par da opinião de algumas centenas de pessoas, a absoluta maioria das quais abordadas sem nenhuma *atitude* de pesquisa, isto é, sem questionário, sem perguntas formais, sem demonstrar maior interesse além da palestra. Quando lidamos com gente do povo, no interior, sobretudo trabalhadores rurais, é preciso ter o máximo cuidado nas perguntas. Vale mais motivar a conversa do que exigir uma resposta, porque o homem do povo, no interior, responde sempre afirmativamente e possui verdadeiras antenas para perceber o tipo de resposta mais agradável ao interrogador. É a cortesia humilde do caboclo e do negro, verdadeira armadilha para o pesquisador cidadão.

Levando em conta esta e outras circunstâncias, procurei esbater o mais possível a qualidade de investigador, ficando apenas a de viajante curioso. Claro que semelhante precaução não tem tanto sentido no que toca às pessoas esclarecidas do lugar, as quais têm consciência imediata do que se lhes pede.

AS OPINIÕES

No grupo de pessoas cuja opinião sondei a respeito da realização do batuque, verificava-se a ocorrência de duas atitudes principais:

a) aceitação, mais ou menos aberta, indo da relativa indiferença e chegando ao entusiasmo;

b) rejeição, mais ou menos aberta, indo do relativo aborrecimento à mais decidida repulsa.

A aceitação se dava por diversos motivos: satisfação ante a oportunidade de despertar interesse pela cidade; satisfação pela contribuição científica da pesquisa; satisfação pelo “movimento” na vida local; satisfação dos que tiveram oportunidade de batucar para os “professores”.

De outro lado, a repulsa assumia, igualmente, motivos variados: humilhação (“será que não há em Tietê outra coisa para mostrar, além dessa negra?”), revolta (“é o cúmulo explorar esses pobres negros, fazendo-os de palhaços”), sentimento de insegurança (“daqui a pouco os rapazes de família vão cair no batuque”), preconceito moral (“onde já se viu arranjar oportunidade para negro dar umbigada”; “daqui a pouco vamos ter negrinha deflorada”), preconceito religioso.

Como se vê, a opinião estava, *grosso modo*, dividida em dois campos, que procuravam, quando em conversa, racionalizar dum modo ou de outro a sua aceitação ou a sua repulsa pela circunstância de se haver promovido, na cidade de Tietê, um batuque quase *oficial*, patrocinado pela prefeitura, a fim de ser observado por professores de São Paulo.

Os dados foram colhidos por meio de conversas e, por vezes, tocaias indiscretas – nas mesas de bar, atrás de uma esquina, confundido no *footing* domingueiro, ou no intervalo do cinema –, vindo a seguir o trabalho de classificá-los, a fim de indagar a causa fundamental das diferentes opiniões e suas nuances.

AS CLASSES

Não foi possível, como seria necessário para pesquisa mais ampla e observação mais profunda, proceder ao estudo cuidadoso da estratificação social em Tietê. As conclusões a respeito foram feitas depois de poucos dias de observação e informações de conhecedores dos problemas locais. Penso, todavia, que,

para o caso em apreço, o esquema obtido é suficiente.

Em Tietê, podemos distinguir três classes principais:

1ª – uma aristocracia ligada geralmente à terra, seja por posse, seja por tradição, de origem brasileira na grande maioria. Mesmo quando as fortunas se fizeram, ou aumentaram, no comércio, os membros desta aristocracia pertencem a família de origem rural. É de notar que várias famílias deixaram inteiramente, ou quase, Tietê, vindo-se estabelecer em São Paulo, com a opulência devida ao café no seu período áureo. Acrescentem-se ao quadro os altos funcionários².

2ª – uma classe média, na qual se podem distinguir dois estratos:

a) uma camada mais estável, composta de pequenos proprietários, pequenos comerciantes, pequenos fazendeiros, pequenos funcionários, etc.;

b) uma camada ainda em ascensão, quer pela origem muito recente da propriedade ou da função, quer pela dependência de pequenos salários, e ainda muito próxima ao povo.

3ª – uma plebe de trabalhadores, com grande porcentagem de negros e mulatos, na qual existiam, ao tempo da pesquisa, alguns ex-escravos (estivemos com, pelo menos, quatro).

No presente trabalho, estas classes serão mencionadas da seguinte maneira, respectivamente: Classes I, II (IIa e IIb) e III.

CLASSE E OPINIÃO

Organizado o material obtido, verificava-se que os indivíduos das Classes I e III aceitaram ou, mesmo, aplaudiram, na sua quase totalidade, a realização do batuque. Um ou outro membro opôs restrição, nunca muito veemente. Na Classe II, pelo contrário, localizavam-se quase todos os adversários, dos simplesmente reprovantes aos que protestaram com maior ou menor violência. Entretanto, havia em ambas as subclasses em que dividi a Classe II – IIa e IIb – pessoas que não só aprovaram o batuque, como participaram na sua organização. E observe-se, para finalizar o

quadro, que o maior inimigo da festa, inimigo que me recebeu com a maior franqueza, e com ela nada escondeu do seu profundo ressentimento, foi o vigário local, Cônego***.

Este o panorama obtido após a classificação dos dados; a ele resolvi cingir-me, convencido de que daí brotariam conclusões válidas para interpretar as causas sociais do movimento de opinião pública, em Tietê, por ocasião do batuque.

Na Classe I localizavam-se as autoridades locais, os participantes da situação política dominante; as pessoas, portanto, ligadas direta ou indiretamente com a promoção da festa: e aí estaria uma razão para explicar a sua atitude simpática, não fosse a circunstância de também os descendentes políticos da Classe I, mais os indiferentes, terem assumido a mesma atitude³.

Por outro lado, os batuqueiros, que se exibiram e divertiram (“folgar batuque”, diz-se em Tietê, expressivamente, por batucar), pertenciam, todos, à Classe III, e este poderia ser o motivo da sua simpatia, caso não se houvesse mostrado simpatizantes os membros da mesma classe que não tomaram parte na dança e nem sequer ligaram a ela qualquer importância.

Para a atitude da Classe II, nenhuma explicação evidente à primeira vista. As razões apresentadas pelos seus membros eram várias, como já sugeri acima. As restrições partidas da Classe I, que não registrei diretamente, mas de que tive notícia, se manifestaram fracamente, consistindo sobretudo em estranheza: “O que quererão esses moços de São Paulo com o batuque?”; “Será que batuque serve para alguma coisa?” (eis o tipo de reação mais pronunciada). Na II, pelo contrário, ouvi censuras amargas e observei movimentos acentuados de repulsa, devidos, na maioria, ao sentimento de orgulho local mortificado (“será que não há nada melhor para mostrar em Tietê?”), de dó pelos batuqueiros (“é o cúmulo fazer esses pobres negros de palhaços”), de moral ofendida (“pouca vergonha, ir ver negro dar umbigada”).

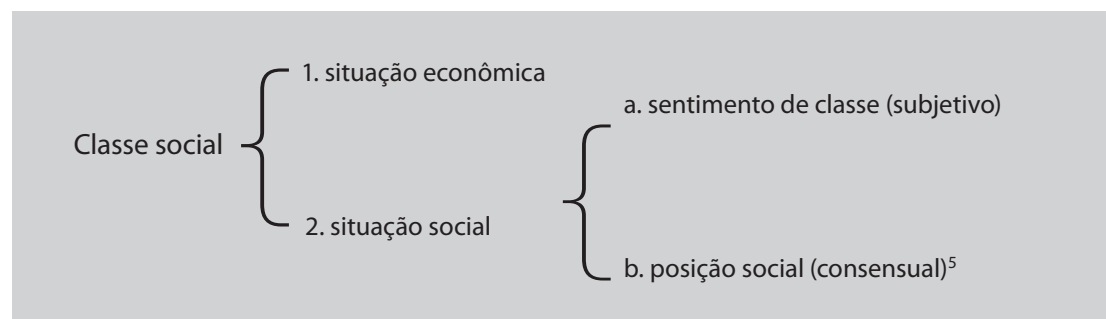
A situação começou a se esclarecer quando fiquei sabendo de certas circunstâncias expressivas. Por exemplo, que muitos dos meus informantes haviam “folgado batuque” em tempos

passados, quando eram moços e a festa mais frequente nas fazendas e no bairro de Santa Cruz⁴. Dois deles falaram dela com certa nostalgia, mas na presença das mães, ou irmãos idosos, mostraram-se confusos. Os mais velhos, sobretudo as mulheres, condenavam fortemente a festa a que fôramos assistir, falando de “pouca vergonha” e “daqui a pouco os rapazes de família vão cair no batuque com as negras”. Numa encantadora família de cor (velha mãe e três filhas), onde fui cordialmente recebido (a cordialidade e a cortesia, aliás, caracterizam, a par da vocação para a caçoada, todas as classes de Tietê), falou-se normalmente da festa; mas tomou-se a precaução de informar que ninguém da casa tinha ido vê-la, e que as moças nunca tinham visto semelhante dança. De duas famílias que tomavam a fresca na calçada e que pude ver e escutar sem ser visto, ouvi incriminações acerbas aos promotores da festa, lembrando todos com desagrado (sobretudo as senhoras) o tempo em que a rapaziada dos sítios “caía no batuque”.

Observações como estas, colhidas em meio ao trabalho de campo, ajudaram a esclarecer e ordenar os dados obtidos. Foram elas que me

levaram à evidência de que, para o grosso dos pesquisados, o verdadeiro fator do movimento de opinião devia ser buscado na estratificação social. Daí a necessidade de discriminar as classes sociais de Tietê para explicar as profundas discrepâncias de atitude.

Na definição de uma classe social – para afastar do nosso critério a parcialidade – devemos levar em conta fatores subjetivos e objetivos. Embora nas sociedades modernas a base de uma classe social seja a sua situação econômica, o problema das atitudes de classe e das relações entre elas nos levam a considerar a *situação de classe*, definida por uma convergência do *sentimento de classe*, subjetivo, que é a noção que temos da nossa localização neste ou naquele degrau da escala, e da *posição social*, ou seja, a localização a nós atribuída pelo consenso coletivo; este coincide mais, ou menos, com o nosso *sentimento de classe* e depende mais, ou menos, da situação econômica. A *situação de classe* corresponde, de modo geral, ao que os americanos chamam *social status*. Para fixar as ideias, tracemos o esquema seguinte:



Como ficou dito, nas sociedades modernas predomina, na definição das classes, a situação econômica, que geralmente determina a *posição social*. A proporção, todavia, entre a influência da situação econômica e da *situação social* varia de comunidade para comunidade, conforme as condições econômicas e as condições históricas. Numa cidade nova, consistindo principalmente em núcleo de penetração econômica, Marília, por exemplo, ou Mirassol a estratificação social

reflete fielmente a estratificação econômica. Numa cidade velha e economicamente estabilizada, como Tietê, a tradição dá grande reforço aos fatores subjetivos e consensuais, a *posição* não se subordinando tão estritamente à situação econômica. Daí, nestes casos, a importância da *situação social* para definir a classe a que pertence o indivíduo, e a dependência em que o *sentimento* deste se encontra relativamente ao consenso coletivo. Daí, portanto, o valor dado, pelos

indivíduos em ascensão, às maneiras, hábitos e atitudes da classe mais elevada. E daí a tenacidade com que se opõem a qualquer vislumbre de confusão deles com o povo. “A ideologia de um dado período é a ideologia das suas classes dominantes”, ensina Marx. Nas sociedades bem estratificadas, em que a tradição alimenta um forte *sentimento de classe*, como que as classes médias adquirem a consciência exclusivista da aristocracia, guardando ciosamente a sua distância em relação ao povo. Nessas sociedades, a mobilidade vertical sendo menor, por ser menor a evolução material e menos densa a atividade econômica, as barreiras são mais sólidas e a ascensão depende não apenas do prestígio dado pela situação econômica, mas, também, da *situação social* atribuída pelo consenso coletivo. É o caso de Tietê, ou pelo menos era, há quatro anos. Dividindo a sua população em três classes e duas subclasses, atendi às duas ordens de fatores – subjetivos e objetivos – pelas razões que se verão em seguida.

Nessa sociedade ainda marcada pela tradição, dá-se o fato de pessoas de velha estirpe e más condições financeiras ainda se *sentirem* pertencer à aristocracia e gozarem, por parte desta, um conceito equivalente, no que respeita à *posição*. Mas as condições objetivas não, de fato, impedindo a sua participação na vida da Classe I: falta de recursos para representação social, para participar na alta esfera dos negócios, para viajar, etc. O resultado é que a segunda geração – já nascida e criada em condições mais condizentes com os padrões da Classe II – vai, pouco a pouco, se sentindo membro desta e como tal julgada pela Classe I. Como vemos, embora o fator econômico seja decisivo em última instância, os subjetivos não são desprezíveis. Assim, a Classe I atribuirá a um novo-rico *posição social* inferior à de uma pessoa pobre de velha estirpe; mas não tarda que as condições objetivas acabem por impor a confirmação do primeiro e a exclusão da descendência do segundo. Interessante, numa comunidade tradicional, como Tietê, é que o *sentimento de classe* é bastante agudo em ambos – o que ascende e o que decai –,

colocados como se acham em conjuntura caracteristicamente dúbia.

Forcemos um pouco a nota e digamos que situação dúbia é a da Classe II em geral, numa cidade tradicionalista, em época de crise e grande mobilidade social, como a nossa. Nesta classe, com efeito, encontramos membros ou filhos de membros da Classe I, em processo de descida, e membros ou filhos de membros da Classe III em processo de ascensão. Quiçá metade da Classe II esteja em tais condições, sendo a outra metade composta de elementos estáveis, ou já em ascensão para a Classe I. Essa composição complexa nos levou a distinguir pelo menos dois estratos na classe média tietense (IIa e IIb), e o ideal teria sido discriminar os três mencionados; para tanto, porém, não havia elementos seguros.

Assim sendo, é compreensível que os membros de II, originários de I, conservem muitos traços da classe de origem, quando não os exacerbam pelo desejo de evitar serem confundidos com os componentes de extração popular da Classe II. No trabalho de campo, tive alguns indícios disto, mas o que pude observar em larga escala foi o fenômeno simétrico – o exaltado *sentimento de classe* por parte destes últimos. Sentimento que variava, dentro da Classe II (assim me pareceu), em razão inversa da *posição social*.

É provável portanto – a ser exato o exposto – que os sentimentos implicados na *situação de classe*, se não determinaram, pelo menos influíram bastante nos movimentos de opinião; em vista dos dados obtidos no trabalho de campo, não é temerário concluir pela afirmativa. E, diga-se desde já, a chave das atitudes das diferentes classes, em Tietê (em face de acontecimento aparentemente irrelevante, qual seja a realização de um batuque, mas que buliu com certos “estados fortes da consciência coletiva”), deve ser buscada, dentre aqueles sentimentos, no de segurança.

Para a Classe I, colocada no alto da pirâmide social, habituada a mandar, composta em boa maioria de famílias tradicionais, viajada, separada por grande distância social da Classe III e mesmo da Classe II –, o batuque foi um acontecimento sem maiores consequências. O seu prestígio, a

sua *situação de classe* estavam e permaneceram infinitamente acima dos negros batuqueiros, em grande parte filhos e netos de escravos seus.

A Classe III, onde se recrutam os batuqueiros, colocada no mais baixo degrau da escala, em nada, igualmente, poderia ser afetada, por tratar-se de um acontecimento inserido na sua tradição, principalmente no que se refere aos negros e mulatos. Os que não participavam de batuques, ainda assim em nada poderiam ver comprometida a sua *situação*, mesmo que, pelo contágio do exemplo, neles viessem a participar: a Classe III não podia perder uma situação que já era a mais baixa possível.

Para a Classe II a situação não era tão simples. Os que se ligavam, ainda remotamente, à Classe I, não desejariam ver o prestígio local, e portanto o seu, comprometido por práticas plebeias. E muito menos os membros de origem popular, que, no esforço da ascensão, tudo fazem para romper os ligamentos com um passado mais ou menos próximo. Mesmo os que pertencem à parte mais estável da Classe II não poderiam sentir-se bem, porque se o filho de um fazendeiro de velha estirpe não corre o risco de ser confundido com a plebe (e portanto de perder a *posição social*), ainda que participe dos seus usos, outro tanto não se dá com o filho dum sitiante italiano ou de um comerciante remediado. Em vista do que ficou exposto atrás – quando foi abordado o critério de definição das classes –, qualquer concessão desta ordem, por parte da pequena burguesia, pode alterar a sua *situação social*, porque mesmo que o sentimento permaneça intacto, pode haver uma queda da *posição*, dependente como é esta do consenso coletivo. As famílias pequeno-burguesas (mesmo as economicamente salvaguardadas de confusão com a Classe III) viam no batuque dois perigos: 1º – o de se pensar que a cidade de Tietê era uma cidade *atrasada*, cheia de negros vagabundos: ao contrário da Classe I, os membros da Classe II não se sentem tão acima do povo, e portanto, daquilo que se possa achar do povo; 2º – de constituir atrativo para os seus filhos; estes não desgostariam de dançar com as negras e mulatas, mas os pais temem, mais que tudo,

confundir-se novamente, ou finalmente, com a plebe. De todas as classes, portanto, a II foi aquela cujos sentimentos de segurança se viram mais ameaçados pelo batuque – vindo este trazer ameaça, embora leve, ao sentimento de respeitabilidade com que ela procurava impor-se no conceito coletivo.

Um dos casos observados permite fixar as ideias a respeito, e nem por ser, talvez, uma exceção deixa de ser expressivo. Trata-se de uma família da Classe II, bastante modesta, composta de mãe, filha, genro e netos. A mãe, septuagenária encantadora, com a cordialidade e o *humour* peculiares a Tietê, trazia, pelos quatro costados, nomes dos mais ilustres na história paulista. Falou-me de tios e primos, titulares, milionários, gente de prol na capital do Estado; no que respeita o batuque, nada objetou. Achou muito natural, estranhando apenas, alegremente, que gente culta se interessasse por aquela brincadeira de negro. A filha, de meia-idade, reagiu de maneira oposta, não apenas tratando o visitante com frieza, como demonstrando evidente irritação quanto à festa e à presença dos universitários. É que a mãe, ainda ligada à Classe I pela comunidade da tradição, do casamento e, provavelmente, de um perdido nível econômico, ainda sentia mais ou menos intacto o seu *sentimento de classe* e, talvez, a *posição social*, graças à consideração dispensada pelos membros da sua classe de origem. Já a filha, casada na Classe II, com filhos plenamente integrados nela, não pertencia mais ao mesmo universo, não podia sentir a mesma segurança e, daí, a sua reação, típica da classe a que agora pertencia.

Analisando mais a fundo a reação dos membros da Classe II, chegaremos à conclusão de que ela importava numa atitude *contra* a Classe III. Mesmo quando racionalizavam o seu sentimento, assumindo atitude de proteção (“coitados dos pretos”; “explorar esses coitados”, etc.), estavam, com a sua reprovação, contra o batuque, procurando criar uma barreira contra o perigo de confundir-se uma classe e outra; guardando-se, mais ou menos arpegiados sob a simpatia aparente, do contato perigoso com a classe imediatamente inferior.

O GRUPO INTELECTUAL

Indiquemos com a letra P (pró) as pessoas que aprovaram a realização do batuque, e com a letra X as que se manifestaram contra. Imaginemos que cada classe social de Tietê seja composta respectivamente de 4, 8 e 12 pessoas; teremos o seguinte esquema, proporcional ao número de pessoas estudadas:

Classe I –

P. P. P. P.

Classe II –

IIa. X. X. X. P.

IIb. X. X. X. P.

Classe III –

P. P. P. P. P. P. P. P. P. P. P.

Como sabemos que os descontentes se encontram na Classe II, o que nos fere a atenção no presente esquema é a presença, na referida classe, de algumas pessoas que aprovaram o batuque. De fato, uma parcela dos seus componentes, entrevistados ou observados pelo autor, reagiu simpaticamente. Ora, excluído um caso ou outro, esta parcela era constituída de intelectuais: jornalistas, estudantes e, sobretudo, professoras da Escola Normal e do Ginásio local. Mais ainda: foram intelectuais desta classe que orientaram e organizaram a festa. Junto deles a nossa missão encontrou a maior simpatia e sem eles teria sido difícil uma compreensão apreciável do batuque.

Assim, temos que os intelectuais da Classe II não participaram da animosidade dos outros membros da sua classe, mas se uniram, de certo modo, na aceitação, às demais classes. Parece, pois, que o critério da estratificação não serve para explicar semelhante ocorrência. Procuremos, pois, outra saída.

Se encararmos as classes sociais de um ponto de vista idealmente estático, ignorando, por um momento, o movimento incessante da mobilidade vertical que as está sempre compondo e recompondo, poderemos dizer que elas nos dão uma visão horizontal da sociedade. Dispõem-se à maneira de camadas horizontais superpostas.

Mas se encararmos os grupos ocupacionais em vez das classes, veremos que muitos deles – a maioria mesmo – nos oferecem da sociedade uma visão vertical. No grupo dos advogados e dos médicos, por exemplo, há elementos de todas as classes da sociedade, de tal forma que, se quisermos estabelecer uma imagem gráfica destes grupos, teremos que figurar uma coluna, correndo de alto a baixo a escala social. Além do *sentimento de classe*, temos que considerar um sentimento de grupo, criando relações e reações além das de classe, mais gerais. Para o caso de Tietê, é preciso levar em conta este último a fim de compreender atitudes aparentemente contraditórias.

Do ponto de vista da *situação de classe*, os intelectuais de Tietê funcionavam normalmente como os demais membros da sua classe respectiva; mas na apreciação de uma conjuntura que apelava sobretudo para o seu esclarecimento e a sua cultura, formavam, ideologicamente, um todo autônomo, funcionando enquanto grupo diferenciado das classes, cortando-as verticalmente. Lembremos que esses intelectuais não formavam, propriamente, grupo ocupacional, havendo entre eles professores, advogados, estudantes, artistas, etc. Formavam, como os intelectuais de todos os lugares, um grupo digamos ideológico, unido pelo trato das coisas do espírito e o sentimento de participarem nalguma coisa comum – a vida intelectual. Quando a conjuntura apela para essa base comum, eles funcionam em bloco mais ou menos homogêneo, mas quando vai ao ponto de comprometer, a fundo, as próprias bases das classes, nem sempre se mantém a comunhão ideológica.

Em Tietê, como vimos, os intelectuais das Classes I e II (IIa e IIb) se manifestaram, ante o batuque, como bloco unido, acima dos sentimentos de classe. A segurança que os da Classe II sentiam enquanto intelectuais foi mais forte que o pequeno abalo provocado pelo batuque – e que atingiu os demais membros da classe. Isto não quer dizer que em todas as situações da vida cotidiana se dê o mesmo. No caso em apreço, a aprovação do advogado A, membro da Classe I, se baseava em motivos análogos aos

do professor B, da subclasse IIa, ou do estudante C, da subclasse IIb; nesta circunstância, pois, A estava mais próximo de B e de C que do coronel D, membro da sua própria classe, e assim por diante. No entanto, para as questões mais ligadas à manutenção da *posição social* – casamento, vida social, etc. –, cada um se acomodaria melhor com os membros da classe respectiva, mesmo sentindo pouca comunhão intelectual em relação a eles.

Deste modo, a análise da opinião, em Tietê, por ocasião do batuque por nós presenciado, mostra que ela se ordenou conforme dois eixos: um horizontal, segundo as camadas de estratificação social; outro vertical, segundo um grupo, o dos intelectuais, cuja unidade de pontos de vista, no caso, se sobrepôs às injunções de classe. Se a pesquisa fosse aprofundada, e a ocasião escolhida mais decisiva sobre os movimentos da opinião, veríamos, provavelmente, a insuficiência do esquema traçado. Diante duma comoção realmente profunda da consciência coletiva, poderíamos discriminar o entrecruzamento das reações na Classe II, por exemplo, dentro da qual agiriam com mais nitidez os interesses dos grupos ocupacionais, confessionais, etc. A presente tentativa de “instantâneo sociológico” vale apenas como amostra relativamente simples de mecanismos bem mais complexos.

RELIGIÃO

Como ficou dito, partiram do vigário local as invectivas mais acerbas contra a realização do batuque. Segundo ele, as danças de negro estavam caindo no esquecimento e a nossa curiosidade malsã poderia despertar a sua vitalidade adormecida. Disse que havia conseguido melhorar as condições morais dos negros de Tietê e, graças à sua atividade, não havia mais defloramentos, bastardias e uniões ilegais (fui informado, em seguida, que o otimismo do vigário era excessivo). O batuque poderia perturbar o equilíbrio penosamente obtido e abrir um período de relaxamento moral, ponteados de novos batuques. Esboçou um anátema con-

tra os organizadores da festa e contra nós, da universidade, que “nos divertíamos” à custa dos pobres negros.

Em seguida à longa palestra, procurando eu mostrar o interesse puramente científico da nossa viagem (o que ele rebatia tenazmente), terminou o cônego por afirmar que um batuque discreto, de pretos adultos⁶ sem alarde, fora da cidade, apenas para nós e algumas pessoas, não teria sido maléfico nem lhe despertaria a reprovação (“até eu ia ver”). Mas ficássemos avisados que ante outra tentativa daquelas ele, do púlpito, levantaria o povo contra nós. Como se vê, o vigário não era contra o batuque em si: o que temia era o escândalo, para falar linguagem eclesiástica. Via o perigo das suas ordens serem transgredidas e diminuída a sua autoridade.

Procurei ouvir a opinião de pessoas ligadas à Igreja mas não fui feliz; geralmente desviavam o assunto, e assim pude verificar que muitas pessoas da Classe II estavam aborrecidas com o batuque por motivos diferentes dos do vigário, enquanto excelentes católicos da Classe I permaneciam na sua atitude de simpatia, sem partilhar, também, da reprovação eclesiástica. Reprovação que veio, portanto, confirmar a interpretação proposta, de que as reações eram guiadas pelo sentimento de segurança – sendo diferentemente atingidos, é claro, os interesses da Igreja e os da Classe II.

Ouvi o presbítero da Igreja Presbiteriana e mais uma família da mesma confissão: enquanto protestantes, não opunham ao batuque senão os motivos gerais – disse-me o presbítero – com que as autoridades protestantes se opõem a qualquer divertimento profano. Mas, no caso, esta oposição não chegou a se manifestar.

A título de curiosidade, note-se que o vigário andava, na ocasião, turrando com pretos e brancos de todas as classes, pretendendo que as moças não frequentassem bailes e, como é natural, encontrando resistências e criando tensões. A atmosfera era quase de luta. Pouco antes do batuque, havia negado comunhão a toda a Confraria de São Benedito (composta de pessoas de cor), porque membros dela tinham dançado no

Carnaval em desobediência ao que havia determinado. Tinha igualmente proibido que fossem batucar, e provavelmente grande parte do seu aborrecimento provinha das transgressões verificadas. No batuque, aliás, anotei várias referências, magoadas ou jocosas, ao pastor severo. Uma das *modas*, por exemplo, dizia (não estou seguro de haver registrado corretamente o último verso):

“Sinhô vigário,
Nóis nun gosta de candonga,
O baile pá sê bão
Há de tá dançando a conga”.

E numa das suas tiradas o cantador Paulo de Lima observou:

“O vigário dessa comarca
Diz que está numa arrelia”.

NOTAS

Sobre Tietê e o seu batuque, consultar-se-ão com proveito os trabalhos do historiador Benedito Pires de Almeida, publicados na imprensa local e paulistana, na *Revista do Arquivo* e no *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. Do maestro Afonso Dias há uma interessante monografia não impressa, que consultei em cópia datilografada, sobre “O batuque”. Finalmente, na tese de doutoramento da professora Lavinia Costa Vilela existe uma descrição do batuque por nós presenciado em Tietê (a tese ainda não foi impressa, e por isso não a pude consultar).

1. A primeira *moda* de saudação, no batuque, dizia:

“Oi meu bem,
Nóis devemos agradecê,
Oi meu bem,
O prefeito da cidade;
Oi meu bem,
Deixou nós adiverti
Oi meu bem,
Cum toda sinceridade,
Oi meu bem,
Nóis devemos agradecê”.

2. Não tenho dúvida que semelhante aristocracia predomine e *dê o tom* em Tietê, mas não pude verificar acuradamente a sua composição. Assim, por exemplo, estou informado que, de alguns anos a esta parte, elementos *novos*, italianos e sobretudo filhos de italianos, conseguiram certa proeminência social. Mas até que ponto entram na composição desta classe, não averigüei.

Segundo informou o professor Menênio de Campos Lobato, catedrático de Sociologia da Escola Normal de Tietê, ao professor Emílio Willems (de quem recebi a informação), os italianos e ítalo-brasileiros começaram a ter prestígio de

CONCLUSÕES

1 – A opinião pública de Tietê, em relação ao batuque ali realizado em maio de 1943 (promovido pela prefeitura e assistido por uma missão universitária), estava estreitamente ligada à classe social dos indivíduos estudados.

2 – A reação dependia do sentimento de segurança, não atingido nas Classes I e III, mas sim na II e na ação eclesiástica. Reagiram contra, portanto, as classes, grupos e indivíduos ameaçados no seu prestígio, social ou moral.

3 – Dado o fato de a pequena *crise* ter afetado, não a base econômica, mas a *situação de classe*, o sentimento de segurança era relativo ao *sentimento de classe* e à *posição social*.

4 – Os intelectuais funcionaram, na conjuntura, como grupo autônomo, desligado das classes por que se distribuíam os seus membros.

uns 20 anos para cá, tendo sido a política a sua via de ascensão social. Aliás, é frequente, no Estado de São Paulo, a política desempenhar tal função, sancionando uma preeminência que, enquanto é apenas econômica ou cultural, custa muito mais a ser reconhecida.

Os que conhecem a zona da Baixa-Mogiana sabem que o Partido Democrático, mas sobretudo, sob o governo Armando Salles, o Partido Constitucionalista, serviram, em muitas cidades, de via de ascensão para os ítalo-brasileiros, até então tolhidos pelo conservantismo e o espírito de casta da aristocracia rural perrepista. Um estudo de outras zonas provavelmente mostraria ocorrências análogas. (Note-se que o primeiro ministro ítalo-brasileiro que houve no Brasil foi, se não estou enganado, o sr. Vicente Rao, saído das fileiras daqueles partidos.)

Lembremos, entre parênteses, que as atuais eleições elevaram às Câmaras federal e estadual os primeiros deputados sírio-brasileiros, para os quais se abriram todos os partidos mas, especialmente, o Partido Social Progressista. Os candidatos nipo-brasileiros não tiveram ainda grande sucesso.

3. Assim como notei, em vários membros da Classe I, simpatia protetora pelos *seus* negros, registrei, da parte destes, afetuoso reconhecimento pelos maiorais que os deixavam *folgar*. Uma das *modas* do batuque foi a seguinte:

“Seu Legarinho pá prefeito,
O Tietê tá endereitando,
A espadilha tá na mesa,
Sete copa tá jogando”.

Os batuqueiros se referiam ao sr. Olegário Bueno de Camargo Penteado, “seu Olegarinho”, fazendeiro, chefe político e, na ocasião, prefeito municipal de Tietê. Note-se a imagem para significar prestígio, importância, faculdade de decisão, vazada em valores do jogo do *truco*.

4. Esse bairro, habitado por gente bem pobre, na maioria de cor, foi o quartel-general do batuque, e ainda lá existe o terreiro em que se dançava outrora, e onde ainda se dança, nas raríssimas vezes em que o fazem. Visitei-o minuciosamente, entrevistando velhos batuqueiros, guiado pelo meu distinto colega professor Afonso Dias, catedrático de Música da Escola Normal de Tietê e principal orientador da festa. O historiador Benedito Pires de Almeida tem mais de um estudo sobre o velho bairro. Veja-se, por exemplo, a separata recente da *Revista do Arquivo*, vol. CVII: “Festas e tradições de Tietê”.
5. Daqui por diante, as expressões *situação de classe*, *sentimento de classe* e *posição de classe* serão empregadas segundo a definição que acaba de ser tentada.
6. Precaução inútil: o batuque só é dançado por adultos, na quase totalidade gente madura e, mesmo, macróbia.



Possíveis raízes indígenas de uma dança popular

Antonio Candido

O cururu é dança praticada pelos caboclos de São Paulo, Goiás e Mato Grosso. Em nosso estado, não se encontra por toda parte, mas em certas zonas velhas – notadamente a periferia da Capital e a Baixa Sorocabana. Fora daí, ocorrerá por difusão recente, e tudo leva a crer que se tenha formado na primeira das áreas mencionadas.

As suas formas são várias, mas essencialmente consta de uma dança rodeada em que tomam parte via de regra apenas os homens; de uma saudação aos presentes; uma louvação aos santos e finalmente desafios em que os contendores – sempre dançando – propõem uns aos outros problemas, de fundo religioso ou profano, visando a derrotar o adversário e exaltar a própria pessoa. Num trabalho já bastante adiantado, procuro estudar a sua função social na sociedade caipira de hoje, sob o impacto da urbanização¹. Neste, desejo debater alguns pontos relativos à sua origem. Devo, portanto, deixar claro que se trata de uma tentativa de reconstituição de caráter bastante conjectural. Todas as vezes que não temos dados seguros para conhecer as raízes de um traço de cultura, cabe a aventura intelectual da suposição, contanto que fundamentada em

documentos idôneos e desenvolvida segundo os princípios lógicos da disciplina a que se liga o estudo. Assim, estaremos perto da verossimilhança, que é uma forma modesta e por vezes frutuosa de verdade. O que importa é não confundir os planos nem querer dar a tentativas desta espécie o caráter da certeza.

E se não couberem num estudo sobre função social do cururu, caberão sem dúvida como investigação complementar.

Nas poucas mas substanciosas referências que deixou sobre o cururu, Mário de Andrade, prosseguindo afirmações de Couto de Magalhães, firmou um ponto de vista que pode ser considerado como síntese dos indícios fornecidos pela tradição e verossimilhança:

“Entre as nossas formas coreográficas, uma das mais espalhadas é o cateretê ou a catira, dança de nome tupi. Anchieta para catequizar os selvagens já se aproveitara dela, parece, deformando-lhe

1 *Poesia popular e mudança social*, em elaboração.

Texto publicado originalmente em *Revista de Antropologia*, vol. IV, n. 1, São Paulo, junho de 1956. Foi mantida a formatação bibliográfica do original.

os textos no sentido da religião católica. Caso mais indiscutível ainda dessa fusão ameríndio-jesuítica é o do cururu. Em certas festas populares, religioso-coreográficas, tais como a dança de São Gonçalo e a dança de Santa Cruz, pelo menos nos arredores de São Paulo, após cada número do cerimonial, dança-se um cururu. Ora, os processos coreográficos desta dança têm um tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos de danças brasílicas com a cinematografia atual, que não hesito em afirmar ser o cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas, fora (e talvez dentro) do tempo. E esse costume e dança permaneceram até agora”².

Esta opinião permanece entre os folcloristas, e não há motivo para ser contestada. Resta todavia esclarecer os problemas relativos a como se teria dado a fusão referida por Mário de Andrade, e sem isto não se poderia cientificamente aceitar a sua opinião. Entre tais problemas estão os seguintes:

1 – Haveria uma dança indígena de que o cururu derivasse diretamente? Quais as suas características?³

2 – De que modo os catequistas teriam influído na sua incorporação à cultura neobrasileira?

3 – Por que é o cururu encontrado apenas em áreas de povoamento paulista?

4 – Há elementos para avaliar a sua antiguidade, emergência, características iniciais, manifestações e modificações?

Quando não há resposta, pelo menos a discussão destes tópicos pode ajudar-nos a esclarecer o problema das origens, que não são desprezíveis para o entendimento conveniente da sua função atual.

2 Andrade, 1942, p. 146.

3 Geraldo Brandão, estudando a dança de São Gonçalo, mas abordando também a de Santa Cruz e o cururu, discute com pertinência alguns aspectos deste problema, procurando levar em conta não apenas a herança indígena, como a portuguesa, cujo inter-relacionamento íntimo sugere (v. Brandão, 1953).

1.

Como se sabe, *cururu* é “nome genérico do sapo na língua tupi”⁴, e está presente em mitos sobre a origem do fogo entre diferentes tribos deste grupo, bem como noutras que lhe sofreram a influência.

No primeiro caso encontramos o chiriguano, apapokuva, guarani do litoral paulista, tapirapé, chiripá, guarai, guajajara e mbyá-guarani⁵; no segundo, os chanés e tapietés⁶. Não sei se há possibilidade de explicar pelo contato cultural o mito análogo dos tumupapas, da Bolívia Oriental, e o dos karajás, únicos exemplos que pude encontrar de sapo doador ou preservador do fogo fora das culturas tupis ou tupinizadas – é verdade que numa investigação sumária⁷.

A propósito deste assunto, escreve Herbert Baldus:

“O roubo do fogo por animais é um motivo muito espalhado na América do Sul. Ora é a raposa a ladra da faísca, ora o sapo. O sapo sempre o é nas tribos da grande família linguística dos tupis. Que ele haja sido escolhido para tal papel é muito compreensível, porque, como se sabe, este animal tem a capacidade singular de engolir coisas ardentes, como cigarros e brasas, talvez porque os tome por pirlampos”⁸.

Na representação dramática de tais mitos, podem ocorrer verdadeiras “danças do sapo”, em que os dançadores refazem o processo

4 Beaufort-Rohan, 1889. Ver Martins, 1867, p. 44.

5 Ver, respectivamente: Nordenskiöld, 1912, pp. 219-22 e Métraux, 1948b, p. 484; Nimuendajú, 1944, p. 32; Baldus, 1931, pp. 213-4; Baldus, 1937, p. 215; Baldus, 1936, p. 755; Métraux, 1948-a, p. 438; Snethlage, ap. Baldus, 1931, pp. 213-214 e 1937, pp. 215-6; Baldus, 1952, pp. 484-5.

6 Ver, respectivamente, Nordenskiöld, cit., loc. cit., e Métraux, 1948-b, loc. cit., Nordenskiöld, cit., p. 266.

7 Métraux, 1948-a, p. 448; Baldus, 1937, pp. 200-1 e 212.

8 Baldus, 1937, pp. 212-3 e também 1931, p. 213. Do primeiro estudo parti para quase todas as referências acima.

mítico e encarnam o batráquio dispensador do fogo:

“Por fim, seja citada ainda a narração de uma representação do roubo do fogo numa dança de kururu na tribo tupi dos Guajajara, no Rio Grayahú, no Maranhão (Heinrich Snethlage: ‘Meine Reise durch Nordostbrasilien’, *Journal für Ornithologie* 75, Berlin, 1927, pp. 468-469): ‘Recomeçou o canto; quando se tornou mais alto, o chefe da tribo levantou-se, dançou alguns passos e sentou-se novamente. Então trouxeram-lhe um gigantesco cachimbo no qual ele chupou algumas vezes. Mais fogosamente repetiu a dança enquanto eu aproveitava a ocasião para experimentar o pito. Não me dei muito bem com a cachimbada, porque os nervos da cavidade bucal me ficavam imediatamente afetados. A cada intervalo do baile punha-se o chefe a cachimbar. Que isto lhe era necessário evidenciou-se depois. Ateou-se um fogo ao redor do qual os rapazes morenos pulavam em estado de embriaguez completa. De repente o chefe acorrou-se e pôs-se a saltitar pelo fogo, a soltar o *hu, hu, hu* do sapo. Depois tomou uma brasa e pondo-se a assoprá-la, engoliu-a devagar. Isso foi o ponto culminante do baile, mas não o único. A dança durou, quase sem interrupção, toda a noite. E sempre se repetia a cena do engolir da brasa”⁹.

Entre tribos tupis do Amazonas, Barbosa Rodrigues registra a “dança do cururu”, acompanhada de um canto cujas primeiras palavras são: “*Yá munhan moracé, cururú, cururú*”, ou seja, “vamos dançar, sapo”¹⁰.

Resta saber se em tribos não tupis encontramos práticas semelhantes. No seu *Folk-Lore*, diz João Ribeiro: “[...] entre os *boróros* de Mato Grosso [pratica-se] a cerimônia ritual e funerária que chamam *bacururú* e que é celebrada entre clamores e algazarra grande. As palavras *bacururú* e *cururú* têm radicais comuns. Não é

inverossímil que dos *boróros* tenha vindo o nome da dança do *cururú*”¹¹. Para o ilustre escritor esta só existia em Mato Grosso, daí a fantástica derivação que imaginou. Cururu é, como vimos, palavra tupi, e nada tem a ver com a referida cerimônia, cujo nome verdadeiro é *róia Kurireu*, ou “canto grande”, iniciada com uma imprecisão em que surge o nome de um dos heróis civilizadores dos boróros, os gêmeos míticos Bakororo e Itubore: “*a-a o-o Bakororo Kai re*”¹².

A transcrição defeituosa de João Ribeiro serviu de asa à sua imprudente conclusão.

Max Schmidt, no começo deste século, encontrou entre os guatós, no sul de Mato Grosso, larga prática do cururu; recentemente, Edmund Döppenschmidt encontrou-a, em região próxima desta, entre os kinikinaus do Rio Taquari¹³. Em ambos os casos, não pode haver a menor dúvida de que se trata de um traço tomado à cultura cabocla, e integrado em cada tribo de acordo com a sua respectiva organização.

Resulta, pois, que não encontramos “danças do sapo” em tribos não tupis. E se, como pretendeu João Ribeiro, houvermos de supor um fenômeno de difusão cultural, deveremos focalizar de preferência as áreas em que foi mais o contato entre colonizadores e povos do grupo tupi-guarani – fato ocorrido inicialmente, e muito mais, nas regiões litorâneas do que no atual Mato Grosso.

Fora das culturas tribais, não sei de referência expressa ao cururu no Brasil setentrional, além de informação oral de Herbert Baldus, que presenciou certa vez, no norte de Goiás, uma dança com este nome, por sertanejos vindos do Norte ou do Nordeste. Dançavam-na em roda, busto

9 Baldus, 1937, pp. 213-6 e 1931, pp. 213-4.

10 Barbosa Rodrigues, 1886-7, p. 315.

11 Ribeiro, 1919, p. 230.

12 Colbacchini e Albisetti, 1942, pp. 395-6.

13 Schmidt, 1912, pp. 109-10, 114-7, 123 (v. Métraux, 1946, p. 18); Döppenschmidt, 1951, pp. 107-8. Note-se que entre os guatós apresenta cunho puramente recreativo; entre os kinikinaus, está ligado a acentuados elementos religiosos, mostrando a dissociação funcional que se pode verificar no processo de difusão de cultura.

inclinado para a frente, pernas fletidas para os lados, numa coreografia imitativa dos pulos de sapo. Neste caso (não sei até que ponto representativo de prática generalizada e tradicional), estaríamos ante uma herança indígena de relativa pureza, ligada possivelmente a práticas rituais de origem tupi, no gênero da que descreveu Snelthage, e reinterpretada em termos recreativos pelos caboclos que Baldus observou¹⁴.

A reinterpretação, aliás, deve ser encarada como conceito básico no caso de ter havido difusão. Com efeito, dentro da melhor verossimilhança, esta se deu por intermédio da catequese jesuítica, tendo se desenvolvido em São Paulo, onde os inacianos mantiveram contato prolongado com mais de uma tribo tupi (mormente tupiniquim, tupinambá e carijó), podendo imaginar-se um conjunto de condições favoráveis à reinterpretação de danças indígenas no sistema sociocultural das aldeias de catecúmenos.

Resta, porém, o problema dos guaianás, que habitavam partes consideráveis do litoral e da região de Serra-acima, inclusive o local da aldeia de Piratininga. Se eram tupis, ou kaingangs, não saberíamos decidir: o que não padece dúvida, porém, é que, a ser verdadeira a segunda hipótese, eram índios tupinizados, na língua, nos costumes e nas alianças¹⁵.

Aliás, não seriam os guaianás de Piratininga os únicos kaingangs permeados de cultura tupi-guarani, visto como Azara encontrou outros, nas mesmas condições, pela zona hoje fronteiriça do Paraná com a República Argentina. E a sua assimilação foi tão acentuada, que negavam qualquer vínculo com a nação de origem¹⁶. A sua presença em São Paulo não seria, portanto, empecilho ou

suspensão do contato extenso do conquistador e do catequizador com as populações e a cultura tupi.

2.

Não padece dúvida a circunstância de os jesuítas haverem aproveitado cantos e danças dos índios para propiciá-los à compreensão e aceitação mais pronta da doutrina cristã. As festas religiosas são, aliás, intercomunicáveis, e um dos trabalhos prediletos de mitólogos e folcloristas é justamente pesquisar as sobrevivências pagãs nos festejos cristãos. Nem por isso foram os padres compreendidos desde logo pelas autoridades eclesiásticas, que vislumbraram mancha de paganismo e desvio da boa norma doutrinária nessas tentativas inteligentes de facilitar a aculturação religiosa. Nessas e em outras mais ousadas – como a confissão por intermédio de intérpretes, proibida a Nóbrega pelo bispo da Bahia em 1552, mas que continuou sendo praticada, como vemos em Anchieta e Cardim, que a ela se refere com louvor 30 e poucos anos depois¹⁷. A mesma proibição estendeu-se ao referido aproveitamento de danças e cantigas:

“Os meninos desta casa costumavam cantar, pelo mesmo tom dos índios, e com seus instrumentos, cantigas na língua, em louvor de Nosso Senhor, com que se muito atraíam os corações dos índios; e assim alguns meninos da terra traziam o cabelo cortado à maneira dos índios, que têm muito pouca diferença do nosso costume, e faziam tudo para a todos ganharem. Estranhou-o muito o Bispo, e na primeira pregação falou nos costumes dos gentios muito largo, por donde todo o auditório o tomar por isso e foi assim, porque a mim o repreendeu mui asperamente, nem aproveitou escusar-me que não eram ritos nem costumes dedicados a ídolos, nem que prejudicassem a fé católica”¹⁸.

14 V. Sívio Romero, 1883, I, p. 132: “[...] Estes versinhos creio que são cantados e dançados, pois são precedidos destes: ‘Sapateiro novo/ me faz um sapato/ de sola bem fina/ pr’a dançar o sapo’. A quadra foi colhida em Sergipe. Seria uma reminiscência de dança deste tipo?”.

15 V. discussão recente do problema em Schaden, 1954, § IV, que pende para a hipótese plausível de os guaianás serem tupiniquins.

16 Métraux, 1946, p. 446.

17 Carta de Nóbrega ao pe. Simão Rodrigues, julho de 1552, em Leite, 1940, pp. 29-30; Anchieta, 1933, p. 478; Cardim, 1939, p. 270.

18 Nóbrega, cit., p. 32.

A atitude do bispo não revela apenas incompreensão e pirraça, mas significa também compreensível mecanismo de defesa, ou preservação de padrões postos à prova ao contato de cultura exótica, num processo aculturativo que os jesuítas procuravam dirigir com certa tolerância. E, na verdade, o desenvolvimento da religião católica no Brasil deu lugar a fenômenos de acentuado sincretismo, em que a pureza das expectativas eclesiais foi muitas vezes eclipsada por novas práticas e sentimentos, aberrantes, mas úteis à sua preservação nas novas populações aqui formadas. Foi o que sentiram os jesuítas, e o que explica a atitude de Manuel da Nóbrega expressa nesta carta.

Não se pode, todavia, dizer que tenham desejado conscientemente o que em seguida se verificou. Parece, pelo contrário, que compreendiam a adoção de práticas aborígenes como técnica provisória, para servir de passagem à perfeita identificação do índio catequizado com a cultura ocidental, pelo menos no que se refere à vida religiosa¹⁹. Em face de índios integrados nas práticas religiosas, musicais e poéticas do colonizador, Fernão Cardim deixa claramente manifestar-se a satisfação de quem vê as coisas no pé em que se quis colocá-las: “Missa de canto d’órgão, oficiada pelos índios e outros cantores da Sé”, ou “diálogo pastoril, em língua brasílica, portuguesa e castelhana”, ou “missa solene com diácono e subdiácono, oficiada em canto d’órgão pelos índios, com suas flautas, cravo e descante”, ou “uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e flauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris”. São estes os casos que se enquadravam no comentário do padre: “Tudo causava devoção debaixo de tais bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara”²⁰.

19 Esta reflexão não se refere, é claro, à política desenvolvida nas Missões do Sul e do Paraguai, mas à catequese do Brasil.

20 Cardim, op. cit., p. 258.

Ao lado desta superimposição dos padrões portugueses, conservavam-se em estado de pureza usos e práticas locais, como em certa festa ao padre visitador, em que os índios dançavam largamente à sua maneira, fazendo “seus trocados e mudanças com tantos gatimanhos e trejeitos, que é coisa ridícula”²¹. Noutros casos, aparece o nítido encontro da tradição local com os novos padrões trazidos pela conquista e pela catequese. “Acabada a missa, houve procissão solene pela aldeia, com danças dos índios a seu modo e à portuguesa [...] Era para ver os novos cristãos e cristãs saírem das suas ocas como *conumis*, acompanhados de seus parentes e amigos, com sua bandeira diante e tamboril.”²²

São aspectos do processo geral de aculturação. De um lado, os grupos indígenas incluíam na sua vida religiosa elementos tomados ao cristianismo; de outro, a catequese assumia certos compromissos com a cultura local. Do primeiro caso, temos um exemplo expressivo em certas crises aculturativas, como a Santidade desenvolvida na Bahia em fins do século XVI, na qual se vê um movimento messiânico esposar formas cristãs deturpadas e misturadas a práticas autóctones. Foi o caso de um índio catequizado e ex-aluno dos padres da Companhia, que se intitulou Papa, declarou uma índia encarnação da Mãe de Deus e estabeleceu o culto dum ídolo lítico, batizando o gentio e desenvolvendo um ritual – ao qual se incorporaram alguns brancos²³.

21 Idem, p. 271.

22 Idem, p. 300.

23 V. *Confissões da Bahia*, 1935, pp. 28-9, 78-80, 87-9, 104-7 e sobretudo 167-73, bem como as reflexões de Capistrano de Abreu no “Prefácio”, XVII-XIX. Notem-se dois tipos de apropriação do carisma por parte do catecúmeno: no caso da Santidade – em que o ex-aluno dos jesuítas batiza – há uma espécie de concorrência heterodoxa à atividade do padre; no do exemplo abaixo há reforço da catequese: “[...] e se acontece o padre não ir às aldeias, por não ficarem sem cinza eles a dão uns aos outros, como aconteceu a uma velha que, faltando o padre, convocou toda a aldeia à igreja e lhes deu a cinza, dizendo que assim fariam os *Abarés*, sc. padres, e que não haviam de ficar em tal solenidade sem cinza” (Cardim, cit., p. 280).

Mais regular e normalmente, porém, deu-se o segundo caso, com incorporação de práticas mágico-religiosas do aborígine à sociedade formada pela catequese e a fusão de raças e culturas – quer como sobrevivência, a título de superstição, quer, em certos casos, pela tolerância estratégica do catequista. Alguns destes chegaram a produzir literatura singela para dirigir e coordenar tal processo, como Anchieta e outros: “Nos primeiros tempos, os Padres, como S. Paulo, faziam-se tudo a todos para ganhar todos a Cristo. Reproduziam os gestos e músicas dos índios; e, para industrializar e animar os meninos, tocavam e, até alguma vez, dançavam com eles”.

Tais danças tinham caráter semiprofano, semi-hierático. Na bagagem literária de Anchieta, ficaram-nos algumas letras para danças, incluídas em autos sacros ou destinadas a procissões ou festas familiares: *Dança de dez meninos na recepção de Provincial Padre Beliarte*; *Dança que se fez na procissão de São Lourenço de 12 meninos*, etc. Também chegaram até nossos dias muitas cantigas, em tupi e português, que a gente cantava nas igrejas e pelas ruas e praças. Exibições coreográficas deste gênero tornaram-se número obrigatório de todas as procissões. Acentuada, porém, a infiltração cristã, começaram a fazer-se “a seu modo e à portuguesa” ou só “à portuguesa”²⁴.

O fato é que tal se deu apenas na intenção dos padres. Para tanto, era preciso que se houvesse desenvolvido aqui uma sociedade de tipo estritamente português. Se encararmos o período colonial, sobretudo em lugares de vida rude e menor distância cultural entre

as camadas da população, como a área paulista, veremos, em lugar disso, uma sociedade marcada pela mistura de raças e culturas, muito mais apegada, do que desejariam talvez os padres, àquelas práticas, correspondentes às suas necessidades de integração. O compromisso que eles encaravam como ponte transitória, no dizer do seu historiador²⁵, foi na realidade parte definitivamente incorporada à vida social do neobrasileiro de São Paulo – e tal incorporação, valendo como prova do caráter aculturativo da nova sociedade, representa o que poderíamos definir como reação da necessidade organizatória, determinada pelas características estruturais e culturais dessa sociedade, contra a superimposição da camada dominante europeia. Depois foi-se processando a diferenciação entre um estrato superior (em que se conservaram melhor os padrões europeus, ou que se foi reeuropeizando) e a massa caipira – onde se preservaram os traços característicos das fases iniciais da sociedade paulista, meio portuguesa, meio índia.

3.

Devemos agora indagar como se teria originado o cururu a partir das condições indicadas. Couto de Magalhães, como vimos, afirma taxativamente que era dança religiosa tupi, incorporada, como o cateretê, a certas festas religiosas. Infelizmente, ao descrever as danças dos índios, os cronistas poucas vezes lhes dão o nome, mas é possível, e mesmo provável, que, dada a importância do sapo nos mitos tupis sobre a origem do fogo, muitas tribos desta família linguística possuíssem danças de roda em sua intenção, como as observadas por Barbosa Rodrigues e Snethlage. Tanto mais quanto sabemos que as imitações de animais eram frequentes entre

24 Leite, 1938, 11, pp. 102-3. Cf. Couto de Magalhães, 1935, p. 317: “[...] a (dança) brasileira, essencialmente paulista, mineira e fluminense, é o cateretê, tão profundamente honesta (era dança religiosa entre os tupis) que o padre Joseph de Anchieta a introduziu nas festas de Sta. Cruz, São Gonçalo, Espírito Santo, São João e Senhora da Conceição, compondo para elas versos em *tupi*, que existem até hoje e de que possuo cópia”.

25 “Na verdade, entre a vida americana e o cristianismo, que principiava, era mister uma ponte.” Leite, 1938, p. 12.

eles²⁶. Mesmo que não derive especificamente de um bailado homônimo, a designação lhe deve ter vindo dele, seja por analogia no canto e na coreografia, seja porque, a certa altura, “cururu” tenha servido para o neobrasileiro de denominação genérica das danças indígenas de roda, dentre as quais avultaria a representação do sapo em sentido mágico-religioso. A hipótese plausível é que os padres e os índios ajustassem às festas católicas não só os passos e o canto, mas os demais elementos constitutivos das danças aborígenes, como são relacionadas pelos cronistas: louvor de personagens sobrenaturais, relato de feitos, debate poético, oportunidade de afirmação pessoal. Só que o conteúdo foi substituído, aparecendo os santos, as virtudes, e nutrindo-se depois o tema do debate, o relato de feitos e a afirmação pessoal, dos elementos sugeridos pela nova situação, de que ia emergindo aos poucos a cultura caipira. Como foi praticado até há cerca de meio século de modo absoluto, e como ainda o podemos hoje vislumbrar em casos sobreviventes, o cururu corresponde a essa constelação de elementos, transposta da sociedade tribal e reinterpretada em vista da integração de uma nova sociedade, não primitiva, mas rústica.

Registremos agora a ocorrência dos referidos elementos entre os tupis. Deles diz Léry: “*Tout pres à pres l’un de l’autre, sans se tenir par la main ni sans se bouger d’une place, ains*

estans arrengez en rond, courbez sur le devant, guindans un peu le corps, remuant seulement la iambe & le pied droit, chacun ayant aussi la main dextre sur ses fesses, & le bras & la main gauche pendant, chantoyent & dansoyent de cette façon”²⁷. Segundo Cardim, “os seus bailos não são diferenças de mudança, mas é um contínuo bater de pés estando quedos, ou andando ao redor e meneando o corpo e cabeça, e tudo fazem por tal compasso, com tanta seriedade, ao som de um cascavel”²⁸. Gabriel Soares confirma: “[...] nos seus bailos não fazem mais mudança, nem mais continências que bater no chão com um só pé ao som do tamboril; e assim andam todos juntos à roda [...]”²⁹.

Dança rodeada, portanto, e compasso marcado com o pé – dois elementos coreográficos incorporados ao cururu. Nas suas formas arcaicas – como pude presenciar nos arredores de Cuiabá – os cantadores-dançadores circulam rapidamente, quase encostados um no outro, marcando o compasso por uma descaída uníssona do pé direito.

Mesmo considerando a hipótese de não serem do grupo tupi os guaianás de Piratininga, não haveria na sua cultura coreografia contraditória a esta. Segundo Métraux, os kaingangs, entre os quais os inclui, dançavam “em dois círculos concêntricos à volta de fogueiras, os homens por dentro e as mulheres por fora. Um cantor, no centro, sacode o chocalho”³⁰. Tal esquema foi encontrado por Barbosa Rodrigues entre os tembés e, pouco mais ou menos, por Nimuendajú entre os apiacás e os parintintins, todos do grupo tupi³¹. E sabemos que a dança cabocla do cururu podia também executar-se desta maneira em alguns casos – parecendo tudo isto confirmar que ela proveio de zona

26 “Arremedam pássaros, cobras, e outros animais, tudo trocado por comparações.” Cardim, op. cit., p. 271. “Além desta celebram os mundurucús outras festas no correr do ano, mas não guerreiras; são as festas dos animais [...] Depois de uma grande caçada fazem grandes danças em que arremedam a voz dos animais que festejam. [...] cantam e dançam (os *pariquis*) várias peças, que, todas no canto mostram costumes de animais, assim como as danças arremedam o seu viver [...], tendo cada animal o seu canto mais ou menos variado, mas sempre suave e harmonioso, tendo alguns semelhança com as nossas modinhas. [...] Nestas danças (os *tembés*) imitam os costumes do animal que representam caçar.” Barbosa Rodrigues, 1881, pp. 43-53 e 50. Todas as tribos citadas são do grupo linguístico tupi.

27 Léry, 1880, II, p. 70.

28 Cardim, 1939, p. 154.

29 Soares de Sousa, 1851, p. 324.

30 Métraux, 1946, pp. 468-9.

31 Barbosa Rodrigues, 1881, p. 49; Nimuendajú, 1948, p. 319.

onde se dava contato maciço entre brancos e índios tupis ou tupinizados.

Quanto ao segundo elemento, sabemos que estes são apaixonados de canto e música. Ao fim da dança acima referida, Léry teve uma espécie de deslumbramento, ao ver o coro elevar “*une telle melodie qu’attendu qu’ils ne sçavent que c’est de musique, ceux qui ne les ont ouys ne croiroient iamais qu’ils s’accordassent si bien [...] i’eus Jors... une telle ioie, que non seulement oyans les accords si bien mesurez d’une telle multitude, & surtout pour la cadence & le refrain de la balade... i’en demeuray tout ravi: mais aussi toutes les fois qu’il m’en ressouvient, le coeur m’en tressaillant, il me semble que ie les aye encore aux oreilles*”³². “Os tupinambás se prezam de grandes músicos”, diz Gabriel Soares, “e, ao seu modo, cantam com sofrível som, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem mote de improviso, e suas voltas que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntamente em uma roda [...]”³³. E Fernão Cardim: “[...] bailam cantando juntamente, porque não fazem uma coisa sem outra [...] Guardam entre si diferenças de vozes em sua consonância, e de ordinário as mulheres levam os tipples, contraltos e tenores”³⁴. Modernamente, observaram Wagley e Galvão ser o canto a principal diversão dos tapirapés, que dançam e cantam ao mesmo tempo; e que os teneteháras são grandes amadores de música, da sua e da que aprendem com os caboclos, constituindo os cantos a base da sua vida estética³⁵.

Quanto aos temas, “cantam em trova quantas façanhas e mortes tenham feito seus antepassados. Arremedam pássaros, cobras, e outros animais, tudo trovado por comparações, para se incitarem a pelejar. Estas trovas fazem de

repente, e as mulheres são insignes trovadoras. Também quando fazem este motim tiram um e um a terreiro, e ambos se ensaiam até que algum cansa, e logo lhe vem outro acudir. Algumas vezes procuram de vir a braços e amarrar o contrário, e tudo isto fazem para se embavecer”³⁶.

A análise deste trecho nos permite discernir os seguintes elementos: 1) celebravam façanhas dos maiores; 2) inspiravam-se nos mitos de animais; 3) cantavam de improviso; 4) estabeleciam debates poéticos a ver quem levava a melhor (chegando algumas vezes à luta corporal simulada); 5) daí resultava prestígio ao bom cantor. O processo de reinterpretação, dirigido pelos padres, atingiu alguns destes elementos, sendo outros atingidos pelo desenvolvimento ulterior. A celebração dos antepassados e seus feitos foi substituída pela dos santos e catequizadores, fixando-se na parte do cururu chamada louvação, que é a matriz das demais. Como se teria dado a passagem, podemos depreender destes trechos de Cardim: “Fomos em procissão até a igreja com uma dança de homens de espadas, e outras dos meninos da escola; todos iam fazendo seus ditos às santas relíquias.” “Acabada a missa, houve procissão solene pela aldeia, com danças dos índios a seu modo e à portuguesa; e alguns mancebos honrados também festejaram o dia dançando na procissão, e representaram um breve diálogo e devoto sobre cada palavra da Ave Maria, e esta obra dizem compôs o padre Álvaro Lobo”³⁷.

No primeiro caso, temos o exemplo de uma louvação espontânea – os índios transferindo para as santas relíquias levadas pelo visitador aquela celebração improvisada em que honravam os maiores. No segundo, temos o exemplo de uma *louvação* mais dirigida. Anchieta compreendeu o sentido adaptativo desta dualidade e compôs não apenas autos elaborados, mas, também, coplas e poemas breves, a fim de não restringir demasiado as formas de ajustamento

32 Léry, 1880, II, pp. 71-2.

33 Soares de Souza, 1851, p. 324.

34 Cardim, 1939, p. 155.

35 Wagley & Galvão, 1948b, pp. 175 e 1948a, p. 143.

36 Cardim, 1939, p. 271.

37 Cardim, 1939, pp. 312 e 300. O primeiro passo é referente a São Paulo e o segundo, ao Espírito Santo.

religioso aos tipos mais eruditos e, portanto, distantes da tradição tribal³⁸.

O improviso, que permite ampliar a participação, pois nele podem intervir os circunstâncias, é também assinalado entre os guaianás, que cantavam fatos e acontecimentos de circunstância, elemento importante no desenvolvimento do cururu, baseado em parte nesse aproveitamento poético do cotidiano³⁹. Nele se encontra frequentemente o fundamento do debate – substância do canto. A reinterpretação de prática indígena semelhante explicaria satisfatoriamente certas características que não podem ser compreendidas à luz do desafio, como é praticada em Portugal e se transmitiu aos nossos caboclos. O desafio do cururu, na sua forma original, é peça integrante da dança e se enquadra numa estrutura poética mais complexa, precedido pela saudação e a louvação, obedecendo além disso a certos limites de decoro devido ao teor religioso. Ora, a existência de uma polêmica nas danças tupis, claramente indicada pelo texto de Cardim, e transportada a um contexto religioso, em ligação a outros traços, no processo de reinterpretação, satisfaz mais cabalmente do que supô-la oriunda do desafio português – que certamente interferiu no processo, mas não seria a raiz da prática. Entre as funções atribuíveis ao debate, prepondera, pelo que se depreende dos textos antigos e de atuais pesquisas etnográficas, o prestígio resultante do bom cantor. “[...] são muito estimados entre eles os cantores, assim homens como mulheres, em tanto que se temam um contrário bom cantor e inventor de trovas, por isso que lhe dão a vida e não no comem nem aos filhos.”⁴⁰ “Entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem lhes fazerem mal.”⁴¹ “Um indivíduo de boa voz

e largo repertório de cantos é muito admirado pela comunidade.”⁴² “Os xâmanes são obrigados a ter largo repertório de cantos [e...] uma boa voz é requisito para o xamanismo.”⁴³

Numa cultura toda permeada pela importância da música, do canto e da eloquência, é normal que a preeminência nestas atividades importasse em aquisição ou reforço da posição social do indivíduo. A afirmação deste prestígio abria possibilidade para uma segunda etapa na aquisição de *status* – ou seja a oportunidade de impor mais facilmente ao grupo audiência à autovalorização, que não deixava de o ser, mesmo quando expressa em termos coletivos: “Os índios se reuniram, formaram uma grande roda e colocaram dentro os prisioneiros. Estes deviam todos juntos cantar e matraquear, com os ídolos, os maracás. Depois, um após outro, discursavam com audácia, dizendo: ‘Sim, partimos, como fazem os homens corajosos, a fim de a vós, nosso inimigo, aprisionar e comer. Mas então tivestes a supremacia e nos capturastes. Isso não importa. Guerreiros valorosos morrem na terra dos seus inimigos. E a nossa terra ainda é grande. Os nossos nos vingarão em vós’. Ao que respondiam os outros: ‘Vós já exterminastes muitos dos nossos. Tal queremos vingar em vós’”⁴⁴. “E sem falta são mui eloquentes e se prezam alguns tanto disto que, da prima noite até pela manhã, andam pelas ruas e praças pregando, excitando os demais à paz ou à guerra, ou trabalho, ou qualquer outra coisa que a ocasião lhes oferece, e, entretanto que um fala, todos mais calam e ouvem com atenção.”⁴⁵ De certos textos quinhentistas ressalta claramente a correlação da liderança e da eloquência: “Em cada oca destas há sempre um principal a que têm alguma maneira de obediência. Este exorta a fazerem suas roças e mais serviços, etc., excita-os à guerra; e lhe têm em

38 Anchieta, 1948 e 1950.

39 Métraux, 1946, p. 468.

40 Cardim, 1939, p. 155.

41 Soares de Souza, 1851, p. 324.

42 Wagley & Galvão, 1948b, p. 174.

43 Idem, 1948a, p. 144.

44 Staden, 1942, pp. 132-3. Cp. Thevet, 1878, p. 178.

45 Salvador, s/d, p. 53.

tudo respeito [...] Entre estes seus principais ou pregadores, há alguns velhos antigos de grande nome e autoridade entre eles, que têm fama por todo o sertão, trezentas e quatrocentas léguas e mais. Estimam tanto um bom língua que lhes chamam o senhor da fala. Em sua mão tem a morte e a vida, e os levará por onde quiser sem contradição.⁴⁶ “Fazem muito caso entre si, como os romanos, de bons línguas e lhes chamam senhores da fala, e um bom língua acaba com eles quanto quer e lhes fazem nas guerras que matem ou não matem e que vão a uma parte ou à outra, e é o senhor de vida e morte e ouvem-no toda uma noite e às vezes também o dia, sem dormir nem comer e para experimentar se é bom língua e eloquente, se põem muitos com ele toda uma noite para o vencer e cansar, e se não o fazem, o têm por grande homem e língua. Por isso há pregadores entre eles muito estimados que os exortam a guerrear, matar homens e fazer outras façanhas desta sorte.”⁴⁷

Os textos citados permitem estabelecer a importância da capacidade poética e oratória como técnica de aquisição de *status* e elemento ponderável no estabelecimento da liderança numa cultura em que, já mencionamos, tais capacidades se ligam a atividades altamente significativas.

4.

As danças das tribos tupis apresentam, pois, um conjunto de elementos que foram integrados na dança caipira do cururu, segundo um processo de reinterpretção orientado por duas forças ora complementares, ora convergentes, ora divergentes: de um lado, a pressão cultural exercida por intermédio dos jesuítas sob a forma de catequese religiosa; de outro, as necessidades de organização manifestadas pela sociedade neobrasileira, oriunda do contato racial e cultural.

A pressão cultural exercida, no sentido de incorporá-la aos padrões do conquistador

português, manifesta-se, no caso presente, pela estratégia “de ponte” do missionário, mais hábil do que se mostrou geralmente o administrador. As necessidades da nova sociedade motivaram frequentemente uma dissolução dos elementos puramente europeus, conformando-os ao meio, quando não rejeitando-os. Por outro lado, os elementos tomados às culturas aborígenes sofreram tratamento análogo.

Nos lugares onde se estabeleceu, desde o início, um estrato social dominante e ligado intimamente à tradição do Reino (como foi o caso da Bahia e de Pernambuco, devido principalmente a fatores de ordem político-administrativa), a cultura portuguesa pôde desde logo transplantar-se. A consequência foi o desenvolvimento por assim dizer de dois planos culturais, o português e o sincrético (este, acentuado logo depois na faixa litorânea pela contribuição africana), estabelecendo-se uma distância apreciável entre a camada dominante e a camada dominada, tanto no plano estrutural quanto no da cultura – mesmo levada em conta a influência dos povos de cor na vida de família, estudada por Gilberto Freyre.

Em São Paulo, todavia, área mais à margem da administração metropolitana, não se diferenciaram tão nitidamente estratos sociais nem modos de vida. A superposição de camadas profundamente diversas só se terá processado aqui a partir do século XVIII e principalmente do XIX. Característico, neste sentido, é o esforço de Pedro Taques para discriminar na rude balbúrdia dos cruzamentos mamelucos as linhas de uma aristocracia de sangue, que só com a ascensão econômica do café iria adquirir autoconsciência equivalente à que tiveram os proprietários baianos e pernambucanos desde os primeiros séculos da colonização.

Em São Paulo, pois, houve condições favoráveis e duradouras para a mistura de traços e a formação de uma sociedade relativamente homogênea, onde o fazendeiro, o preador de índios, o descobridor de ouro, o morador, o agregado, estavam muito mais perto uns dos outros, do ponto de vista racial, cultural e social, do que os latifundiários nordestinos dos seus depen-

46 Cardim, cit., p. 272.

47 Anchieta, 1933, p. 433.

dentes, ou dos comerciantes da cidade. Daí a permanência de traços aborígenes incorporados desde logo e fundidos de maneira harmoniosa na cultura do conquistador. Daí a dificuldade encontrada quando queremos discernir as articulações desse processo. Será possível conjecturar até que ponto o cururu representa uma difusão mais ou menos íntegra, ou uma recomposição de elementos díspares? Por outras palavras: uma simples reinterpretação, ou também uma reconstrução?

Inicialmente, observemos que no terreno das festividades religiosas de caráter dramático, coreográfico ou musical as práticas mais ou menos ligadas a elementos de origem indígena são as que encontramos arraigadas no povo: cururu, dança de Santa Cruz, dança de São Gonçalo, folia do Divino. Se nas raízes dessa incorporação houvermos realmente de supor a atividade dos jesuítas, notemos que ela só foi coroada de êxito quando propôs, à sociedade em formação, práticas que se pudessem ligar de modo mais ou menos direto às danças tupis. Assim foi que os autos sacros, tão caros ao esforço missionário de Anchieta, e explorados por outros evangelizadores, não se implantaram e nem mesmo deixaram vestígio na vida festiva e religiosa do caipira paulista. E, ao contrário, perduram até os nossos dias, tendo constituído a sua expressão mais corrente durante alguns séculos, as práticas enumeradas acima, das quais a primeira, o cururu, é certamente a mais antiga, o vínculo entre todas e a mais diretamente arraigada na cultura tribal⁴⁸.

Neste passo, a hipótese que proponho é a seguinte: o cururu significa, na sua forma primitiva, uma reinterpretação, e parcialmente recons-

trução, de danças cerimoniais tupis. Quando os jesuítas criaram a dança de Santa Cruz, ligou-se a ela como complemento; o mesmo aconteceu ao se ajustar aqui a dança portuguesa de São Gonçalo, cuja estrutura coreográfica sofreu influência marcada do cateretê; finalmente, já com certeza em pleno século XVIII, ele se ligou também à festa portuguesa do Divino Espírito Santo. De maneira menos acentuada, ligou-se aos festejos juninos e do Natal, não coreográficos nem musicais em si. O cururu se entrosa, portanto, no sistema total das festividades religiosas do caipira paulista e, na ausência de documentos, este fato basta como fiança da sua antiguidade e do significado profundo que tinha para ele. A hipótese levantada contém implicitamente a sugestão de que tal significado é devido à sua origem indígena, graças à qual pôde estabelecer ligação entre esta e a sociedade caipira, revelando as conexões de ambas no plano das representações e da afetividade.

A análise feita acima sugeriu que encontramos todos os elementos constitutivos do cururu nas danças indígenas descritas pelos cronistas e modernamente pelos etnólogos, e, o que é mais importante, a recíproca é verdadeira. Nenhuma outra festividade paulista apresenta número tão elevado de traços coerentemente estruturados, cuja origem pode, sem dificuldade histórica, sociológica ou lógica, ser vinculada à cultura das tribos tupis; o próprio cateretê e a dança de caiapó não apresentam este caráter de maneira tão nítida. Supondo-se que não provenha diretamente duma *dança ritual do sapo*, resta a conjectura alternativa (e mais prudente) de que é devido a uma reorganização dos referidos traços, por convergência. Assim teríamos um motivo plausível para explicar o fato de o cururu só ter aparecido – ou se desenvolvido – na área paulista: nela, e não em outras, ocorreram condições favoráveis à reorganização dos traços, graças a um sistema sociocultural em que se reinterpretaram funcionalmente valores fundamentais da cultura tupi. Caso o ocorrido fosse a passagem de uma dança específica do sapo (o que, aliás, é possível), dificilmente poderíamos entender a sua delimitação geográfica.

48 "Possivelmente Cururu venha da deturpação do vocábulo 'cruz', que o gentio pronunciava 'curuce', 'curu'. A repetição da última sílaba é bem do sabor das línguas primitivas. E, como dança catequizadora, era realizada diante da cruz" (Maynard de Araújo, 1952, p. 23). Se tal hipótese fosse possível, teríamos um indício seguro para o esclarecimento do problema. Os especialistas do Departamento de Etnografia Brasileira e Língua Tupi-Guarani da Universidade de São Paulo, consultados, informam-me todavia ser improvável a derivação sugerida.

O fato de ser o cururu uma dança nestas condições (com integração de elementos ameríndios funcionalmente reinterpretados) leva-nos a pensar na extensão real da intervenção jesuítica. Vimos que o fato de não haverem perdurado os seus aspectos mais puramente europeus – como a imposição do auto religioso – parece indicar, como sugeri, a existência de uma força própria de organização na sociedade paulista tradicional. A intervenção jesuítica precisa, portanto, ser constantemente referida a essa “reação organizatória”, para avaliarmos o seu real significado. E se o cururu representa de fato o que supõe a hipótese aqui levantada, teríamos a conclusão de que as práticas festivas mais características da cultura tradicional paulista foram as que não apenas incorporaram os elementos religiosos, linguísticos, poéticos e melódicos da cultura colonizadora, mas fizeram-no em conjugação com elementos estreitamente vinculados à cultura tribal do primitivo brasileiro – como foi o caso do cururu e do cateretê.

Note-se, aliás, que as práticas festivas de maior aceitação e permanência na cultura caipira são aquelas carregadas de significado religioso mais ou menos vivo. Este significado foi um dos traços que asseguraram o desenvolvimento, nesta parte do mundo, de uma civilização tributária da ocidental –, mas lembremos que ele se associou sempre a reminiscências da cultura tribal, que aparece deste modo como condição do seu funcionamento na sociedade neobrasileira de São Paulo.

5.

Se encararmos, pois, as atividades lúdico-religiosas do caipira paulista numa perspectiva temporal, encontraremos sempre, associado a elas, o cururu. Sendo o denominador comum, é provavelmente a prática mais antiga e a que mais puramente lembrava ao índio catequizado e ao mameluco a vida tradicional da sua cultura de origem.

Intervindo na vida total do índio, a catequese interveio de modo acentuado na sua vida ritual e recreativa, procurando, como é

notório, canalizá-la segundo os interesses da ética e da religião impostas. Daí a substituição de danças e comemorações periódicas por outras tantas de tom cristão. Leia-se, a este propósito, em Cardim:

“[...] três festas celebram estes índios com grande alegria, aplauso e gosto particular. A primeira é a das fogueiras de São João, porque suas aldeias ardem em fogos, e para saltarem as fogueiras não os estorva a roupa, ainda que algumas vezes chamusquem o couro. A segunda é a festa de ramos, porque é coisa para ver, as palmas, flores e boninas que buscam, a festa com que os têm nas mãos ao ofício, e procuram que lhes caia água benta nos ramos. A terceira que mais que todas festejam, é o dia de cinza, porque de ordinário nenhum falta, e do cabo do mundo vêm à cinza, e folgam que lhes ponham grande cruz na testa, e se acontece o padre não ir às aldeias, por não ficarem sem cinza eles a dão uns aos outros”⁴⁹.

Aí temos o caso de comemorações tradicionais incorporadas à vida do índio. Há, porém, o caso mais interessante de festas e danças originadas no processo da catequese pelo encontro das duas culturas em presença. Veja-se, por exemplo, entre os caboclos do Amazonas, o *sairé*, tão bem descrito por Barbosa Rodrigues. Atentemos bem às suas palavras, elucidativas do fenômeno que nos interessa:

“Além da dança e do canto festivo têm os tapuios no dia de alguma festa religiosa, como a de S. Tomé, S. João ou Santo Antônio, um canto, antes uma saudação religiosa, introduzida nestas festas pelos missionários e chamada *sairé* ou *turiua*.

Esta é uma espécie de procissão de mulheres em que carregam o instrumento que tem o mesmo nome de *sairé*. Não faz por si a festa, mas, como disse, entra como uma saudação. A

49 Cardim, op. cit., p. 280.

procissão dirige-se à Igreja, à casa do Juiz da festa, à do Vigário, etc., e aí as palavras não são as mesmas e sim próprias a quem se dirige. A palavra *sairé* deriva-se de *çai* e *eré*. ‘Salve! tu o dizes’ ou saudação, e *turiua* significa alegria [...].

[O] instrumento inventado pelos missionários para perpetuar e firmar mais a religião entre os índios tem uma significação bíblica [...] O canto é sempre pela língua geral, e repetido em coro pelo mulherio [...] É o *sairé* a última tradição do tempo das missões dos Padres de Jesus”⁵⁰.

Na descrição pormenorizada desta prática, por ele observada no Pará e no Amazonas no decênio de 1870, Barbosa Rodrigues conta que ela envolve danças de três dias, inclusive em frente ao altar, e cantos como o seguinte:

“Purgatório porá etá
Uputare nomoessaua
Semué catú pahy,
Anhangá supeuara.

Upauana tecó puranga
Oike tecó pêsassu,
Ianeara tecó ressé
Umumá tecó puranga”.

O significado é: “Ensina-me, bom padre, rezas com que possamos salvar nossas almas do purgatório. A vida santa acabou-se, e por vontade do bom Deus entrou outra; isto é, a vida do trabalho”⁵¹.

Devemos reter daí os seguintes traços: uma prática introduzida pelo catequizador em festas religiosas, como parte, ou complemento, envolvendo danças e cantos cujas palavras são de cunho didático e piedoso. Notemos ainda que, dada a permanência de traços ponderáveis da cultura primitiva (para não falar na raça), esta

prática perdurou em estado de pureza entre os *tapuios* da Amazônia, conservando-se inclusive a língua geral.

Suponho que o *sairé* ajuda a entrever a gênese do cururu. Na primitiva zona paulista de colonização Serra-acima – Piratininga e aldeias circundantes, como Santo Amaro, Embu, Itapeçerica, Pinheiros, Carapicuíba, Barueri, Guarulhos, Itaquaquecetuba, Mogi – ele aparece, não isolado, mas como complemento das danças de Santa Cruz e de São Gonçalo. Na zona em que se expandiu o povoamento, pelo vale do Tietê, a tradição mais antiga, e grande parte da realidade presente, mostram-no associado às comemorações de Santo Antônio, São João, São Pedro, Natal e Divino Espírito Santo. Parece, pois, que podemos interpretá-lo, sob esse aspecto, como o complemento, de origem ameríndia, que se ligou às comemorações provindas da cultura do colonizador. Comemorações mais presas aos seus padrões, como as últimas citadas, ou mais permeadas de elementos ameríndios, como as duas primeiras.

Segundo Oneyda Alvarenga, a dança de São Gonçalo, portuguesa, e a de Santa Cruz, ligada mais frouxamente a costume português, foram, reelaborada uma, elaborada a outra, no processo da catequese, entroncando-se no cateretê⁵². Em Anchieta e Fernão Cardim, vemos referida a festa tradicional da Santa Cruz, celebrada inteiramente à portuguesa na Bahia – como, aliás, se celebra ainda hoje por todo o Brasil no dia 3 de maio⁵³. Em Piratininga, todavia, e área adjacente, e só aí, desenvolveu-se conjuntamente a dança respectiva, complementada pelo cururu. Na mesma zona, ele se ligou também à dança de São Gonçalo, penetrada de elementos tupis.

Nessas duas danças, que têm estrutura regular, embora a segunda varie geograficamente, o cururu foi complemento. Nos festejos, citados, mais importantes do ponto de vista comemorativo, mas sem estrutura coreográfica e musical

50 Barbosa Rodrigues, 1881, pp. 56, 57 e 59 e também 1890, pp. 279-86.

51 Barbosa Rodrigues, 1881, p. 58.

52 Alvarenga, 1950, pp. 206-7.

53 Anchieta, 1933, p. 396.

definida, ou apenas larvar no caso da festa do Divino, ele foi episódio culminante no que se refere ao aspecto lúdico.

6.

Enquanto o cateretê foi incorporado à cultura neobrasileira por quase todo o país, o cururu parece ter ocorrido apenas em São Paulo e algumas das suas áreas de expansão. Condições especiais, já mencionadas, fizeram com que nesta área as práticas tradicionais portuguesas só se integrassem na cultura popular mediante a mistura maior ou menor de elementos ameríndios; note-se, ainda, que a influência africana só veio a se exercer depois do fim do século XVIII, quando já se haviam estabelecido aqui as características, que ainda hoje encontramos, de uma subcultura bastante diferenciada, a caipira, levada pela difusão democultural a grande parte dos atuais estados do Paraná, Minas, Goiás e Mato Grosso.

Não se creia, porém, que o sistema sociocultural de São Paulo fosse do tipo missionário, ou paraguaio. A coexistência de culturas foi marcada, aqui, pela predominância dos padrões portugueses, e sempre mais à medida que corriam os tempos. Os líderes da comunidade piratiningana brancos ou mamelucos, falando embora língua-geral, usando arco e flecha, comendo farinha de mandioca, curando-se com a flora aborígine, dançando cateretê – tais líderes procuraram sempre manter a superimposição de cultura iniciada pelo jesuíta e o descobridor.

Daí decorre o que se poderia chamar, de um ponto de vista europeu, a depuração progressiva da subcultura caipira, acelerada no século XIX e já quase perfeita no atual, mas cujas raízes são velhas como o povoamento.

Continuando a tradição metropolitana, e por força de ordenações, a Câmara de São Paulo, como as demais, devia realizar, cada ano, as três festas do Corpo de Deus, da Visitação de Nossa Senhora e do Anjo da Guarda, de comparecimento obrigatório a todos os moradores, sob pena de sanções legais. E quanto aos folguedos de origem ameríndia, pelo menos

alguns deles eram severamente reprovados pela Câmara, estabelecendo-se que “todo homem cristão branco, que não fosse negro de fora e se achasse em aldeia de negros forros ou cativos bebendo e bailando ao medo do dito gentio, sofresse severa punição”⁵⁴.

Desde o primeiro século, portanto, e apesar das condições propícias ao sincretismo, manifestava-se no Planalto, nitidamente, o antagonismo cultural. No entanto é preciso distinguir os aspectos por assim dizer oficializados da vida comemorativa e as manifestações verdadeiramente oficializadas da vida do povo. Esta conservou sempre, até os nossos dias, práticas oriundas da cultura aborígine, fundidas nas que provieram do dominador europeu. Não nos esqueçamos que, em toda a periferia de Piratininga, espalhavam-se as aldeias e vilas oriundas dos aldeamentos indígenas da catequese, e que foram o grande foco de tais práticas. A massa da população paulista, espalhada largamente pelo bandeirismo, participava sobretudo desse universo sincrético, não dos padrões preconizados pelos legisladores da Vila de São Paulo – dominantes, mas não exclusivos. À medida, porém, que marchava o tempo, os paulistas se incorporaram ao sistema geral do país e as cidades cresciam, a cultura caipira deixava cada vez mais os elementos indígenas em benefício dos europeus, e a vitória no longo processo veio afinal caber aos camaristas de mentalidade reinal. Enquanto tal não se dava, todavia, o cururu se formava e diferenciava, refletindo de algum modo a tensão cultural do meio planaltino.

Chegando a esta altura das considerações que venho fazendo, creio já ser possível esboçar um esquema final, sintetizando a sua formação e posterior diferenciação. Desse modo, ficarão respondidas, na medida do possível, as questões levantadas no início.

Das danças ameríndias, algumas passaram à

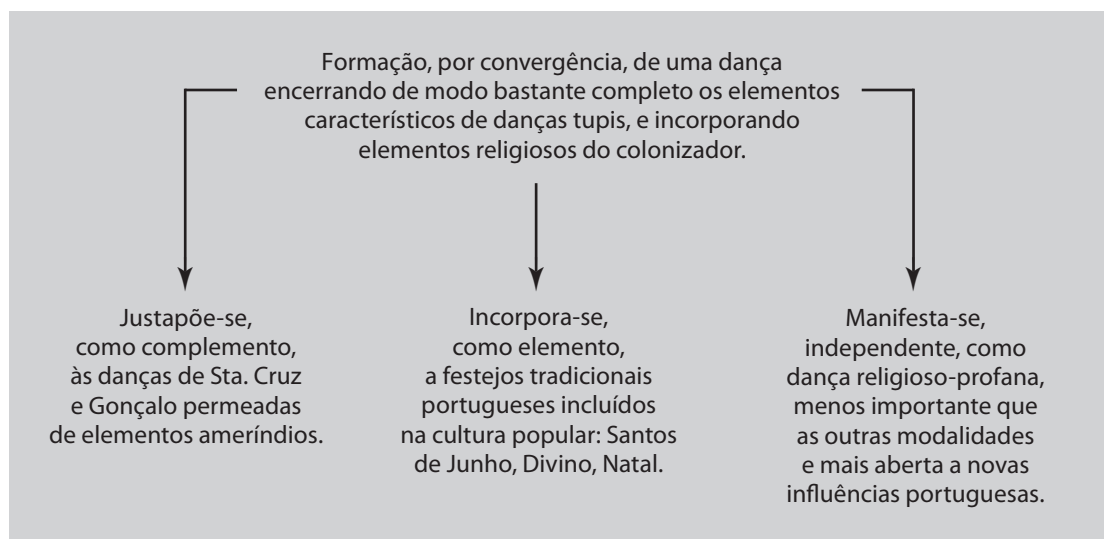
54 Taunay, *São Paulo nos primeiros anos*, apud Ribeiro, 1946, pp. 113-4. O citado ato da Câmara é de 19 de janeiro de 1583. As festas reprovadas chamavam-se genericamente *tapuiadas*.

cultura neobrasileira, se não na sua integridade, em elementos que se incorporaram a danças portuguesas ou formadas aqui. Esta passagem se deu pelo processo normal de difusão, ou foi, em certos casos, dirigida pelo catequizador jesuíta com reinterpretação em termos religiosos. Tanto numa quanto noutra, agiram as necessidades próprias da nova sociedade. (Enquanto o cateretê parece enquadrar-se nos dois casos, sendo dança predominantemente profana, o cururu se prende mais ao segundo.)

O cururu apresenta todos os traços descritos por Fernão Cardim, de maneira completa, e outros cronistas, fragmentariamente, como característicos das danças tupis. Por outro lado, aparece ligado a todas as festas tradicionais que se incorporaram realmente à cultura popular na primitiva área de povoamento. Tudo leva a crer que seja uma dança formada pela convergência dos principais elementos das danças tupis, apresentando deste modo um significado saliente

para as populações neobrasileiras do Planalto. A hipótese da convergência, combinada à da intervenção jesuítica e do acentuado sincretismo luso-ameríndio da cultura caipira, sugere uma explicação possível para o fato de só se haver desenvolvido em São Paulo.

O cururu deve ter sido incorporado como complemento da dança de Santa Cruz, aqui formada, e em seguida da de São Gonçalo, aqui reformada. De modo mais autônomo, incorporou-se também aos festejos populares de junho, de Pentecostes e do Natal, já aí, provavelmente, menos por intervenção jesuítica do que por incorporação espontânea, propiciada pelo seu significado emocional para as populações mamelucas. Este fato sugere a conjectura de que ocorresse também isolado, desde cedo, como festejo-em-si. A este título, é provável que tenha sofrido, posteriormente, influências de danças e cantos de origem portuguesa, como o desafio à viola e a cana verde. Teríamos, então, o seguinte quadro:



Esta conclusão é hipotética, para não dizer conjectural, mas de modo algum fantasiosa. O atual cururu permite discernir, em todas as formas por que ocorre, elementos fundidos, cuja análise revela verdadeira sedimentação. Aplicando o critério tipológico, esses elementos se polarizam em torno de alguns padrões básicos, que revelam a existência, no tempo, de mais de uma modalidade.

As três modalidades – cururu-complemento, cururu-elemento e cururu independente – devem ter se formado sucessivamente, e o seu destino se liga às próprias vicissitudes do povoamento planaltino. Quanto à primeira, tudo leva a crer que só foi praticada na área piratiningana, onde veio até os nossos dias como parte das duas velhas danças. Encontramos a segunda por toda a zona tietense e piracica-

banas, povoada no século XVIII, não havendo elementos para saber se floresceu noutras, de povoamento coevo (caminho do Anhanguera, caminho do Sul, área circundante de Itu) ou anterior (caminho do Rio de Janeiro). A área da terceira é a mesma, e não sabemos se antes ocorreu na da primeira.

Diante disto, não seria impossível concluir que a primeira modalidade foi também a mais importante, senão única a princípio, pois foi a que subsistiu na área de origem. A segunda ter-se-ia desenvolvido principalmente na área povoada dois séculos mais tarde, onde a dança exclusivamente religiosa não se difundiu, pois já a esta altura estava terminada a catequese. Tanto assim que a dança de São Gonçalo nela se difundiu segundo outros moldes, dissociada do cururu. Este

aparece aí sobretudo como elemento dos festejos mencionados acima.

O fato de ocorrer em Mato Grosso e Goiás sobretudo a terceira modalidade sugere que no século XVIII ocorriam não apenas na área tieteense – de onde partiam as monções para a primeira capitania –, mas na piratiningana, onde se radicava o caminho para a segunda. Como quer que seja, a primitiva área de catequese viu florescer a primeira modalidade até os nossos dias; as duas seriam de aparecimento tardio e talvez nunca muito importante, tendo-se afinal extinguido. Nas outras áreas em que se expandiu o povoamento piratiningano, encontramos a segunda e a terceira modalidade na zona tieteense-piracicabana, e a terceira em Mato Grosso e Goiás. Mais do que sugerimos, seria difícil sugerir, sem cair na fantasia.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre, Globo, 1950.
- ANCHIETA, José de. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Anchieta (1554-1584)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1933.
- _____. *Auto representado na festa de São Lourenço*. Peça trilingue do séc. XVI, transcrita, comentada e traduzida, na parte tupi, por M. L. de Paula Martins. São Paulo, 1948.
- _____. *Na vila de Vitória e na Visitação de Santa Isabel*. Peças em castelhano e português, do séc. XVI, transcritas e comentadas por M. L. de Paula Martins. São Paulo, 1950.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 2ª ed. São Paulo, Martins, 1942.
- BALDUS, Herbert. *Indianerstudien im Nordöstlichen Chaco*. Leipzig, C. L. Hirschfeld Verlag, 1931.
- _____. "Ligeiras notas sobre duas tribos tupis da margem paraguaia do Alto Paraná", in *Revista do Museu Paulista*, XX. São Paulo, 1936, pp. 479-756.
- _____. *Ensaio de etnologia brasileira*, Brasileira, vol. 101. São Paulo, Nacional, 1937.
- _____. "Breve notícia sobre os Mbyá-Guarani de Guarita", in *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, VI. São Paulo, 1952.

- BARBOSA RODRIGUES, João. "O canto e dança selvícola", in *Revista Brasileira*, IX. Rio de Janeiro, 1881, pp. 32-60.
- _____. "Poranduba Amazonense", in *Anais da Biblioteca Nacional*, XIV, 2º. Rio de Janeiro, 1886-87.
- BEAUREPAIRE-ROHAN, Tenente General Visconde de. *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1889.
- BRANDÃO, Geraldo. *Notas sobre a dança de São Gonçalo do Amarante*. 1953 (sem menção de lugar ou editor).
- CAPISTRANO DE ABREU, J. (ed.). *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil pelo Licenciado Heitor Furtado de Mendonça, etc. Confissões da Bahia, 1591-92*. Prefácio de J. Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro, Edição da Sociedade Capistrano de Abreu, 1935.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia. *Brasiliana*, vol. 168. São Paulo, Nacional, 1939.
- COLBACCHINI, P. Antonio; ALBISETTI, P. Cesar. *Os Boróros Orientais Orarimogodógue do Planalto Oriental de Mato Grosso*. *Brasiliana*, Série Grande Formato, vol. 4. São Paulo, Nacional, 1942.
- COUTO DE MAGALHÃES, General. *O selvagem*. *Brasiliana*, vol. 52. 3ª ed. São Paulo, Nacional, 1935.
- DÖPPENSCHMIDT, Edmund. "Weihnachten bei den Kinikináus-Indianern", in *Serra-Post Kalender*. Ijuí, 1951, pp. 99-110.
- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo 11 (Século XVI - A Obra). Lisboa, Livraria Portugalia, 1938.
- _____. *Novas cartas jesuíticas (de Nóbrega a Vieira)*. *Brasiliana*, vol. 194. São Paulo, Nacional, 1940.
- LÉRY, Jean de. *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*. Nouvelle édition avec une introduction et des notes de Paul Gaffarel. Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 1880, 2 vols.
- MARTINS, Carl Friedrich Phil von. *Wörterammlung Brasilianischer Sprachen*. Leipzig, Friedrich Fleischer, 1807.
- MAYNARD DE ARAÚJO, Alceu. *Documentário folclórico paulista*. São Paulo, Prefeitura de São Paulo/Departamento de Cultura/Divisão do Arquivo Histórico, 1952.
- MÉTRAUX, Alfred. "The Caingang", in Julian Steward (ed.). *Handbook of South American Indians*, vol. 1, *The Marginal Tribes*. Washington, 1946, pp. 445-500.
- _____. "The tribes of Eastern Bolivia and the Madeira Headwaters", in Julian Steward (ed.). *Handbook of South American Indians*, vol. 3, *The Tropical Forest Tribes*. 1948a, pp. 381-454.
- _____. "The tribes of the eastern slopes of the Bolivian Andes", in Julian Steward (ed.). *Handbook of South American Indians*, vol. 3, *The Tropical Forest Tribes*. 1948b, pp. 465-506.
- NIMUENDAJÚ, Curt. *Leyenda de la creación y juicio final del mundo como fundamento de la religión de los Apapokuva-Guaraní*. Tradução de Juan Francisco Recalde. São Paulo, 1944 (edição mimeografada).
- _____. "The Cayabí, Tapanyuna, and Apiacá", in *Handbook of South American Indians*, vol. 3. 1948, pp. 307-20.

- NORDENSKIÖLD, Erland. "La vie des indiens dans le Chaco", in *Revue de Géographie*, VI, fasc. III. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1912, pp. 1-278.
- RIBEIRO, João. *Folk-Lore (Estudos de literatura popular)*. Rio de Janeiro, Jacinto Ribeiro dos Santos, 1919.
- RIBEIRO, Joaquim. *Folklore dos bandeirantes*. Coleção Documentos Brasileiros, vol. 53. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.
- ROMERO, Sylvio. *Cantos populares do Brasil*. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Theophilo Braga. Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1883, 2 volumes.
- SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. 3ª ed. revista por Capistrano de Abreu e Rodolpho Garcia. São Paulo, Melhoramentos, s. d.
- SCHADEN, Egon. "Os primitivos habitantes do território paulista", in *O Estado de S. Paulo*, Edição do IV Centenário, 1954.
- SCHMIDT, Max. *Estudos de Etnologia Brasileira, Peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados etnológicos*. Brasiliana, Série Grande Formato, vol. 2. Tradução de Catarina Baratz Canabrava. São Paulo, Nacional, 1942.
- SOARES DE SOUSA, Gabriel. *Tratado descritivo do Brasil*. Edição por Francisco Adolpho de Varnhagen. Rio de Janeiro, Typographia Universal de Laemmert, 1851.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Transcrito em alemão moderno por Carlos Fouquet e traduzido desse original por Guiomar de Carvalho Franco, com introdução e notas de Francisco de Assis Carvalho Franco. São Paulo, Publicações da Sociedade Hans Staden, 1942.
- THEVET, André. *Les singularitez de la France Antarctique*. Nouvelle édition avec notes et commentaires par Paul Gaffarel. Paris, Maisonneuve & Cie., 1878.
- WAGLEY, Charles; GALVÃO, Eduardo. "The Tenetehara", in *Handbook of South American Indians*, vol. 3. 1948a, pp. 137-48.
- _____. "The Tapirapé", in *Handbook of South Americans Indians*, vol. 3. 1948b, pp. 167-77.



Caipiradas

Antonio Candido

Este disco põe o ouvinte no centro de um mundo cultural peculiar, que está se acabando por aí: o mundo caipira. A gente que vive na cidade procurou sempre adotar modos de ser, pensar e agir que lhe pareciam os mais civilizados, os que permitem ver logo que uma pessoa está acostumada com o que é prescrito de maneira tirânica pelas modas – moda na roupa, na etiqueta, na escolha dos objetos, na comida, na dança, nos espetáculos, na gíria. A moda logo passa; por isso, a gente da cidade deve e pode mudar, trocar de objetos e costumes, estar em dia. Como consequência, se entra em contato com um grupo ou pessoas que não mudaram tanto assim; que usam roupa como a de dez anos atrás e respondem a um cumprimento com certa fórmula desusada; que não sabem qual é o cantor da moda nem o novo jeito de namorar; quando entra em contato com gente assim, o cidadão diz que ela é caipira, querendo dizer que é atrasada e portanto meio ridícula. Diz, ou dizia; porque hoje a mudança é tão rápida que o termo está saindo das expressões de todo dia e serve mais para designar certas sobrevivências teimosas ou alteradas do passado: música caipira, festas caipiras, danças caipiras, por exemplo. Que, aliás, na maioria das vezes, as conhecemos não praticadas por caipiras, mas por gente que finge de caipira e

usa a realidade do seu mundo como um produto comercial pitoresco.

Nem podia ser de outro modo, porque o mundo em geral está mudando depressa demais neste século, e nada pode ficar parado. Hoje, creio que não se pode falar mais de criatividade cultural no universo do caipira, porque ele quase acabou. O que há é impulso adquirido, resto, repetição ou paródia e imitação deformada, mais ou menos parecida. Este disco é um esforço para fixar o que sobra de autêntico no mundo caipira através da difícil permanência ou da modificação normal, devida à influência inevitável da cultura das cidades.

Aliás, a cultura do caipira não é e nunca foi um reino separado, uma espécie de cultura primitiva independente, como a dos índios. Ela representa a adaptação do colonizador ao Brasil e, portanto, veio na maior parte de fora, sendo sob diversos aspectos sobrevivência do modo de ser, pensar e agir do português antigo. Quando um caipira diz “pregunta”, “a mó que”, “despois”, “vassuncê”, “tchão” (chão), “dgente» (gente), não está estragando por ignorância a língua portu-

Texto publicado originalmente como introdução ao disco *Caipira: raízes e frutos* (São Paulo, Selo Eldorado, 1980) e reproduzido com este título de “Caipiradas” em *Recortes* (São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 248-51).

guesa, mas apenas conservando antigos modos de falar que se transformaram na mãe-pátria e aqui. Até o famoso “erre retroflexo” o erre de “Itur” ou de “Tietê”, que se pensou devido à influência do índio, viu-se depois que pode bem ter vindo de certas regiões de Portugal. Como vieram o desafio, a fogueira de São João, o compadrio, o jogo de cacete, a dança de São Gonçalo, a Festa do Divino, a maioria das credices, esconjuros, hábitos e concepções. Quantas vezes ouvi caipiras “improvisando” na viola quadras bonitas que anos depois encontrei em coleções de folclore português! Lá por 1946, creio que num sítio perto de Rio das Pedras, me senti transfixado pelos versos admiráveis de um deles sobre a pureza da Virgem Maria, recebendo no seio o Espírito Santo sem a mancha do nosso velho pecado. Mais tarde, numa coletânea de poesia popular portuguesa, li quase a mesma coisa, identificando a fonte que o cantor ignorava tanto quanto eu e com a qual se comunicava por participar na sequência de uma longa tradição.

Portanto, é preciso pensar no caipira como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas. Mas é preciso também pensar na transformação que ela sofreu aqui, fazendo do velho homem rural brasileiro o que ele é, e não um português na América. “Tabaréu”, “matuto”, “capiau”, “caipira” ou o que mais haja, ele é produto e ao mesmo tempo agente muito ativo de um grande processo de diferenciação cultural própria. No Norte, talvez esteja mais perto do português pela língua e pela tradição, apesar da mistura maior com as raças ditas de cor. No Sul está mais afastado, mais transformado pela contribuição do índio. Na extensa gama dos tipos sertanejos brasileiros, poderia ser considerado “caipira” o homem rural tradicional do Sudoeste e porções do Centro-Oeste, fruto de uma adaptação da herança portuguesa, fortemente misturada com a indígena, às condições físicas e sociais do Novo Mundo.

Na verdade, o caipira é de origem paulista. É produto da transformação do aventureiro seminômade em agricultor precário, na onda dos movimentos de penetração bandeirante que acabaram no século XVIII e definiram uma extensa

área: São Paulo, parte de Minas e do Paraná, de Goiás e de Mato Grosso, com a área afim do Rio de Janeiro rural e do Espírito Santo. Foi o que restou de mais típico daquilo que um historiador grandiloquente mas expressivo chamou de Paulistânia.

Nessa linha de formação social e cultural, o caipira se define como um homem rústico de evolução muito lenta, tendo por fórmula de equilíbrio a fusão intensa da cultura portuguesa com a aborígine e conservando a fala, os usos, as técnicas, os cantos, as lendas que a cultura da cidade ia destruindo, alterando essencialmente ou caricaturando. Não se trata, portanto, de um ser à parte, mas de um irmão mais lerdo para quem o tempo correu tão devagar que frequentemente não entra como critério de conhecimento, e que em pleno século XX podia viver, em parte, como um homem do século XVIII. Quem esteve em contato com ele sabe, por exemplo, o quanto é impreciso sobre a própria idade e como não consegue pôr datas na lembrança, além de não saber o que se passa na sociedade maior, cujos sinais podem estar ao seu lado sob a forma de jornal que ele não lê, de cinema que não vê, de rádio que não escuta, de trem que não toma. “Como vai o imperador?”, perguntou-me em 1948 o nonagenário Nhô Samuel Antônio de Camargo, nascido no Rio Feio, atual Porangaba. “Vai bem”, respondi. E ele, com uma dúvida: “Mas não é mais aquele *veião* de barba?”. E eu: “Não, agora é outro, chamado Dutra”.

Em compensação, no quadro da sua cultura o caipira pode ser extraordinário. É capaz, por exemplo, de sentir e conhecer a fundo o mundo natural, usando-o com uma sabedoria e uma eficácia que nenhum de nós possui. No ano de 1954, na zona rural de Bofete, eu me atrasei para um encontro com Nhô Roque Lameu, marcado para as dez horas. O meu relógio indicava dez horas e quinze minutos e eu comentei que estava desatado. “Está pouca coisa”, disse ele, “porque pelo sol deve ser nove e meia”. Quando dali a pouco acertei o relógio, vi que estava adiantado 45 minutos e que o velho caipira não apenas calculara a hora com absoluta exatidão, mas achava que três quartos de hora não era coisa apreciável,

além de não me corrigir, com a constante polidez do caboclo, lembrando que, ao contrário, eu tinha chegado antes da hora marcada.

Com o seu perfil adunco, cor bronzeada e barba rala na face magra, Nhô Roque podia ser um mameluco apurado. Do ancestral português herdara, com a língua e a religião, a maioria dos costumes e das crenças; do ancestral índio herdara a familiaridade com o mato, o faro na caça, a arte das ervas, o ritmo do bate-pé (que noutros lugares se chama cateretê), a caudalosa eloquência no cururu.

O cururu e a dança de Santa Cruz são dois exemplos muito bons do encontro das culturas. Parece terem sido elaborados sob influência dos jesuítas, que aproveitaram as danças indígenas e o gosto do índio pelo discurso e o desafio para enxertar doutrina cristã. Nada mais caipira do que cururu e dança de Santa Cruz, que só existem em áreas de forte impregnação originária dos antigos piratiniganos. E nada mais misturado de elementos portugueses e indígenas, como tanta coisa que observamos nas cantigas, nas histórias, nas técnicas do homem rural pobre e isolado de velha origem paulista.

Faz muito tempo que não ando pelos lugares perdidos do interior, e nem sei se eles ainda existem como tais depois da multiplicação das estradas e ônibus. Quando eu andava – entre 1943 e 1955 –, o caipira ainda era uma realidade cultural definida, apesar de ser cada vez maior a sua ligação com a cultura urbana, aceleradamente modernizada. Era espoliado e miserável na absoluta maioria dos casos, por-

que, com o passar do tempo e do progresso, quem permaneceu caipira foi a parte da velha população rural sujeita às formas mais drásticas de expropriação econômica, confinada e quase compelida a ser o que fora, quando a lei do mundo a levaria a querer uma vida mais aberta e farta, teoricamente possível.

Foi então que o caipira se tornou cada vez mais espetáculo, assunto de curiosidade e divertimento para o homem da cidade, que, instalado na sua civilização e querendo ressaltar este privilégio, usava aquele irmão miserável para provar como ele tinha prosperado, como era triunfalmente diverso. A vida do caipira ficou sendo então, para ele próprio, uma privação terrível, porque podia ser comparada a outras situações; e para o cidadão, um divertimento que lhe dava a confortável sensação de haver mudado para algo melhor e mais alto.

A partir daí, o canto e a música caipira sofreram não as influências normais e por assim dizer orgânicas que sempre sofreram dos seus congêneres cultos; mas a deformação caricatural e alienante que os desfigura e que corrompe o gosto médio como vingança involuntária do espoliado contra o seu espoliador.

A tarefa, portanto, é procurar o que há nele de autêntico. Autêntico não tanto no sentido impossível do originariamente puro, porque em arte tudo está mudando sempre; mas no sentido de buscar os produtos que representem o modo de ser e a técnica poético-musical do caipira como ele foi e como ainda é; não como querem que ele seja, mais ou menos caricaturado para espetáculo dos outros.



Na carrera do Divino

Walnice Nogueira Galvão

A música caipira torna-se suporte de um espetáculo teatral. Coisa rara, e muito bem-vinda.

Os espetáculos que se abrem à nossa frequência nem sempre dedicam à exploração de suas possibilidades musicais o mesmo capricho que dedicam à parte visual. Haja vista o tão premiado *Macunaíma*, cujo requinte literário, plástico e até mesmo antropológico, deixou-se empobrecer, entre outras coisas, pelo nível sonoro bastante fraco.

No entanto, a lição recente de Brecht ensinou ao teatro de texto um novo aproveitamento do potencial da canção; neste caso, sempre é mais fácil segui-lo, porque, trate-se de uma encenação ao pé da letra ou de uma adaptação, basta contar com um bom tradutor. Mas casos célebres de espetáculos dramáticos brasileiros de alta qualidade, combinando texto e música compostos originalmente, existem, como foi *Morte e vida severina*, ou alguns trabalhos do Arena e do Oficina.

O interesse de *Na carreira do Divino* reside em sua natureza experimental. O primeiro ponto a ser ressaltado é que se trata de um espetáculo no qual texto e música estão inextricavelmente ligados, tendo sido criados a partir de um estudo da população caipira; é, assim, *uma obra*. O segundo ponto é o aproveitamento da música caipira, dificilmente aparecendo em teatro, onde

se ouve mais Kurt Weill, o parceiro de Brecht, ou música nordestina, ou música erudita, ou ainda música urbana como o samba e outras.

Não é fácil defender a presença da música caipira num palco. Mesmo Mário de Andrade, apaixonado por tudo quanto fosse criação de arte popular – e que andou por este país afora anotando letras e transcrevendo o que ouvia em árduas notações de partitura, por mais pobre e fragmentado que fosse o objeto –, manifestou suas dificuldades.

Nos volumes e mais volumes que deixou como resultado dessa tarefa pertinaz, às vezes não consegue esconder seu aborrecimento e decepção, quando se trata de música caipira. O bumba-meu-boi nordestino, por exemplo, o entusiasmava, pela riqueza da encenação, pela graça e humor, pelos achados dos libretos (ou seja, da poesia), pela melodia e harmonia.

Texto publicado originalmente em *Gatos de outro saco. Ensaios críticos* (São Paulo, Brasiliense, 1981, pp. 162-6).

Walnice Nogueira Galvão é Professora Emérita da FFLCH-USP e autora de, entre outros, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa* (Companhia das Letras).

Já com a música caipira, sua atitude é bem outra. No terceiro tomo das *Danças dramáticas do Brasil*, que é o nome geral que dá a todos os espetáculos populares em que há mistura de canto, dança e recitativo, examina minuciosamente um moçambique em honra do Divino que assistiu em Santa Isabel, no estado de São Paulo.

Inicialmente, já é repellido pela maneira de cantar, tão típica do caipira, em que o ouvinte praticamente não distingue ou entende uma só palavra. A louvação, que se intercala entre os números de dança, diz ele, produz um som que não é propriamente cantado, é *fanhoso*, antes *gemido* e *queixado*. Conclusão que tira: “A indiferença, a falta de controle intelectual ou de sentimento, com que esses louvores são entoados, é total”.

Como era um homem muito inteligente e de extraordinária sensibilidade estética e humana, vai proceder a uma análise para buscar as raízes dessa forma de expressão. Sugere que elas devem estar ao mesmo tempo nas ladainhas religiosas e no cativo, quando escravos cansados emitiam qualquer som nos resposos ao fim do dia de que eram obrigados a participar.

Assim, esforça-se por encontrar a especificidade e mérito próprios de uma dança dramática caipira, depois de constatar que o moçambique é “musicalmente e poeticamente paupérrimo”. E os encontra, a partir do respeito que lhe merecia qualquer manifestação de cultura popular, por insignificante que pudesse parecer. Acompanhamos o percurso de Mário de Andrade para chegar a esse resultado: a tônica do observador estava deslocada, o forte do espetáculo não era nem o canto nem a letra, mas sim a dança. Ao descobrir isso, Mário de Andrade passa a dedicar páginas e mais páginas ao esforço de registrar no papel e transmitir ao leitor a riqueza que acabara de perceber. A partitura, além de letra é música, passa a conter notações coreográficas, acompanhadas de sua explicação por extenso. Também faz gráficos e desenha um bonequinho para expressar a postura do corpo adotada pelo dançarino, com o tronco um pouco caído para a frente e os joelhos parcialmente flexionados, alternando-se os pés para diante.

Acaba animadíssimo, ao ter finalmente afinado sua percepção com aquilo que o espetáculo tem a oferecer, dizendo que “como coreografia, não estes dançarinos, mas este bailado de Santa Isabel, é mais desenvolvido e mais rico que as danças dramáticas nordestinas”.

A lição de Mário de Andrade foi bem aproveitada pelo Pessoal do Victor, que talvez dele não tenha tido conhecimento; pelo menos, o nome do escritor não vem citado na bibliografia impressa no programa. Mas essa lição não é a de verificar que a coreografia é mais rica. Interessa, isto sim, a outra lição, mais profunda e mais fundamental, que é a atitude, modesta e aberta, do investigador ante seu objeto de investigação.

Nossos ouvidos, adestrados pelos mais sofisticados tipos de sons, podem estranhar aquilo que nos aparece como pobre, fraco ou meramente ruim. Mas, e especialmente no presente caso, quando esse som expressa justamente uma cultura parca, constituída de *mínimos*, como é o caso da cultura caipira, o som apresenta uma adequação perfeita ao objeto do espetáculo.

O espetáculo é dedicado a Antonio Candido e se baseia em algumas partes de seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*, cujo subtítulo é “Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida”. E é dele que extraio o conceito dos *mínimos*, em que se baseia sua análise.

Essa população, nossos patrícios, vive à beira da morte, confiada em *mínimos* vitais, ou seja, uma subsistência insignificante, e *mínimos* sociais, ou seja, relações interpessoais e produção cultural quase inexistentes. Abaixo desses dois *mínimos* espreitam a desagregação e a fome.

A beleza e a variedade da música caipira exigem uma certa adaptação por parte do ouvinte, talvez o estabelecimento de uma espécie de simpatia por outros modos de vida onde o pouco se opõe à nossa demasia. Mas não é mesmo? A nossa demasia nos oprime pelo excesso de coisas materiais, de perfeições tecnológicas, de oferta abundante, de utensílios inúteis.

O Pessoal do Victor parece ter dado esse passo, e seu trabalho resulta na combinação harmoniosa de música com os temas da vida

caipira, como a espoliação da terra, a fome, a exploração, as frustrações e os anseios.

O espetáculo tem altos e baixos, que não vão ser comentados aqui, mas o interesse da música é constante. Anuncia-se felizmente a preservação dessa música, num disco a sair, com o mesmo título pela RCA. Esperamos que o disco traga mais informações a respeito das fontes e aproveitamento da música no espetáculo, porque o programa é insuficiente. Ali só são registradas quatro referências (títulos “Chitãozinho e xororó”, “Tristeza do Jeca”, tão conhecida, “Cuitelinho” e “Moreninha, se eu te pedisse”), todas de um dos discos de Marcus Pereira.

O último título, aliás, mostra as possibilidades de um perfeito entrosamento da música com o teatro. As cenas rápidas em que o Homem-da-Cidade procura corromper a família, acenando com promessas de objetos de consumo e outras benesses urbanas, são intercaladas pela modinha na dúvida do subjuntivo, dando um efeito excelente, ao mesmo tempo triste e irônico.

É assim que se fazem as propostas novas, acertando e errando. A experiência está aí, pode vir a abrir um caminho de renovação para o teatro e para a música no teatro.

Mas o ouvinte fica desejando mais informações sobre toda a música de *Na carrera do Divino*. Além das quatro registradas, ainda há catiras, cururus e outras mais. Algumas são folclóricas, outras devem ter sido compostas pelo grupo, como “Na carrera do Boi Assado”, que encerra a peça. Esta deveria ser um ponto alto, pois é no mito do boi que vem se oferecer para ser comido que se expressa a cultura do mínimo vital (e, segundo Antonio Candido, a “fome psíquica”) e adquirem seu sentido tanto a cultura caipira quanto o espetáculo. Infelizmente, perde em ênfase, de um lado, porque não dá para entender direito a dicção, e, de outro, porque as ricas intervenções visuais de outros momentos de evocação na peça tornam a canção, apenas cantada, pouco impressiva. Por que não fazer o Boi Assado ser também visto pelo público, além de cantado, como em outras passagens da peça?

Essa é uma das insatisfações que restam, um exemplo de exploração insuficiente de todos os recursos cênicos, ao contrário tão bem realizados no exemplo da “Moreninha, se eu te pedisse”. Mas são reclamações *a favor* de *Na carrera do Divino*, de quem teve uma boa mostra e ainda quer mais.



A cultura caipira

Walnice Nogueira Galvão

Nosso clássico sobre cultura caipira, *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, alcança a 11ª edição, algo raro em sua especialidade. Lançado em 1964, dez anos após ter sido apresentado como tese de doutoramento, sai agora no bojo da reedição da obra completa, projeto de Ana Luísa Escorel para sua editora Ouro sobre Azul.

Apresenta a singularidade de ser um trabalho socioantropológico, de minuciosa etnografia, inserido na obra do mestre da crítica literária, o que se deve a contingências de opção intelectual. Ainda quando estudante, Antonio Candido participou da revista *Clima*, criada e levada avante por seus colegas da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, no veredor dos 20 anos. Ao distribuírem as tarefas, definiram também os campos em que se tornariam especialistas: Antonio Candido ocupou-se de literatura, Paulo Emílio Salles Gomes, de cinema, Decio de Almeida Prado, de teatro, e tanto Gilda Rocha (futura esposa de Antonio Candido) quanto Lourival Gomes Machado, de artes plásticas.

Entretanto, era preciso trabalhar e ganhar a vida, e Fernando Azevedo, catedrático de Sociologia naquela casa, ofereceu-lhe o posto de assistente. Ao mesmo tempo, Antonio Can-

dido ia-se tornando crítico literário militante, no que então se chamava “crítico de rodapé”, função que exercia em diversos jornais e revistas. Essa dupla vertente o encaminharia ao concurso de Literatura Brasileira, cátedra em que se abriu uma vaga na mesma casa. Embora não obtivesse o cargo, dali sairia com o título de livre-docente em Letras, o que lhe permitiria mais tarde fazer o que mais queria, que era bandear-se para o ensino de literatura.

Mas continuava ensinando sociologia, donde o presente livro, resultado de um doutoramento advindo da necessidade de obter títulos também em ciências sociais.

Baseado em pesquisa de campo no interior do estado de São Paulo, o livro focaliza os meios de vida dos lavradores pobres e as transformações que o passar do tempo acarretou, no âmbito dessa cultura que extravasa de suas fronteiras e penetra nos estados vizinhos, integrando a “área do ‘r’ retroflexo”.

Uma das passagens mais impressionantes é a definição dos mínimos vitais, à borda dos

Texto originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*, 18/9/2010.

quais esses patrícios sobrevivem, acossados materialmente pela penúria e socialmente pela anomia. Seu correlato é a “fome psíquica”, ou seja, a privação de proteína animal aliada à frustração do desejo do que é caro e escasso, donde o anseio por carne.

Decorre daí a fina análise da história narrada por Nhô Berto Lameu – a quem se deve um dos depoimentos mais penetrantes –, que a ouvira do avô, na qual vários níveis vão-se entrelaçando. Um mero caso prodigioso revela-se sob o escrutínio do mestre, um mito escatológico complexo, em que figuram a Idade de Ouro, o Apocalipse, o Anticristo, o Diabo e finalmente o Boi Assado, o qual, oferecendo-se com talheres espetados às pessoas, tem o condão de separar os justos dos ímpios no Juízo Final. O Boi Assado vem a ser uma criação poética que simboliza a fome psíquica e personifica a conjuntura dos mínimos vitais. O exercício de uma etnografia compreensiva permitiu intuir uma dimensão estética, cuja sobrecarga de significados deu frutos inesperados.

A descendência propriamente científica e universitária é inumerável. Historicizando os estudos de comunidade, impregnou a chamada “escola paulista de sociologia”, originando uma linhagem de trabalhos numa área que passou a se chamar sociologia rural, e espraiou-se pelo país afora (cf. Luiz Antonio Jackson, *A tradição esquecida*, 2002).

Dada a excepcional abertura para a dimensão simbólica, nem sempre encontrada em trabalhos de sociologia, não é de surpreender a fecundação que *Os parceiros* operou em setores artísticos, de que se rememora aqui um espetáculo teatral e um filme.

ORIGINALIDADE

A encenação de *Na carrera do Divino* foi obra do Pessoal do Victor, grupo criado e animado pelo ator, diretor e autor Paulo Betti, então ensaiando os primeiros passos na profissão, nos anos 70. Contou com texto de Carlos Alberto Soffredini e mobilizou uma variedade de canções, algumas praticamente desconhecidas, mas todas belíssimas. O espetáculo, dedicado a Antonio Candido, além de catiras, cururus e a “carrera do Boi Assado”, incluiu modinhas emprestadas da Série Música Popular, da Discos Marcus Pereira. O êxito de crítica e público, bem como a gravação da trilha sonora, ratificaria a originalidade do aproveitamento – raríssimo – da música caipira na dramaturgia.

A vez do cinema chegaria nos anos 80, quando André Klotzel dirigiu *A marvada carne* (1985), com Regina Casé e Fernanda Torres. Retomando o tema da fome psíquica, a obra absorveu vários elementos do mundo rústico paulista, desemboçando no churrasquinho de fundo de quintal, nas horas livres do fim de semana vivido na periferia da metrópole, para onde afluíram em massa os desalojados do campo. Inspirado na leitura de *Os parceiros*, Klotzel fez do autor de *Na carrera do Divino* seu roteirista e conservou Adilson Barros como protagonista. Além de Antonio Candido, o filme aproveitou textos de Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, todos eles nomes da cultura caipira.

Filme e montagem teatral ostentam o sinete recebido de *Os parceiros do Rio Bonito*, que profundamente os impregnou, dando origem a uma prole que até hoje se faz notar em seriados de televisão e em outros filmes.



Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito

Walnice Nogueira Galvão

O interesse de Antonio Candido pelo cururu vem de longe. Conforme conta, conheceu o cururu por via de seu professor Roger Bastide, um dos mestres franceses fundadores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que encarregou um grupo de alunos e assistentes de entrevistar cururueiros em Piracicaba, em 1946¹. O ex-aluno de ciências sociais foi fisgado na hora e nunca mais se desinteressou.

Dez anos depois, publicaria “Possíveis raízes indígenas de uma dança popular”². O erudito ensaio, que retoma os primeiros cronistas, mas também discute estética da cultura popular, resultou de seu doutorado em Sociologia II com *Os parceiros do Rio Bonito*, que teve Fernando de Azevedo por orientador, em 1954³. Atendendo

aos requisitos institucionais, apresentou dois trabalhos subsidiários, um em Sociologia I para Roger Bastide, outro em Antropologia para Emílio Willems. O ensaio destinou-se a este último. Fora sua intenção primeira, como explica na entrevista, fazer doutorado sobre o cururu.

Algo desse interesse ressoaria em “Caipiradas”, texto para o estojo contendo dois discos intitulados *Caipira: raízes e frutos*⁴, realização de Aluizio Falcão, posteriormente recolhido em *Recortes*⁵.

Muitos anos após o doutorado, Antonio Candido foi procurado pelo Pessoal do Vítor, grupo de teatro da Unicamp, em 1979, para a criação de um espetáculo haurido em *Os parceiros do Rio Bonito*, intitulado *Na carrera do Divino*. Seus membros guardam boa lembrança de uma reunião em casa de Egon Schaden com Florestan Fernandes e Antonio Candido, em que este a certa altura pôs-se a cantar modas caipiras⁶. Com texto de Carlos Alberto Soffredini e direção do ator Paulo Betti, o espetáculo faria uma turnê e se apresentaria com grande êxito em São

1 Três anos antes, em 1943, alunos e assistentes empenharam-se em pesquisa de campo sobre batuque, em Tietê, também por iniciativa de Roger Bastide (cf. Antonio Candido, “Opinião e classes sociais em Tietê”, publicado neste dossiê). O histórico dos textos de Antonio Candido que compõem este dossiê pode ser acompanhado em: Vinicius Dantas, *Bibliografia de Antonio Candido*, São Paulo, Duas Cidades, 2002.

2 Publicado neste dossiê.

3 No mesmo ano, publicaria “A vida familiar do caipira” (in *Sociologia*, vol. XVI, n. 4, 1954), posteriormente integrado a *Os parceiros do Rio Bonito* quando de sua edição em livro (1964).

4 Publicado neste dossiê.

5 São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

6 Teté Ribeiro, Paulo Betti: *Na carreira de um sonhador*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2005.

Paulo; a temporada inaugural foi no Teatro de Arena, hoje Eugênio Kusnet. Antonio Candido assistiu, porém incógnito, sem avisar ninguém: esperou as luzes se apagarem, sentou-se bem ao fundo e, quando terminou, saiu de fininho. Mas apreciou muito.

Graças a seus méritos, afora sua originalidade – quase ninguém tratava nem trata de cultura caipira – *Na carrera do Divino* arrebatou todos os prêmios do ano, com ênfase para o autor do texto, Carlos Alberto Soffredini (APCA, Apetesp, Mambembe), e para a direção de Paulo Betti (Molière, APCA, Mambembe). Soffredini mais adiante seria premiado no Festival de Gramado pelo roteiro do filme de André Klotzel, *A marcada carne* (1981), que também envereda pelo universo caipira e aproveita vários elementos tanto de *Os parceiros* quanto de *Na carrera do Divino*: deste último, por exemplo, o mesmo e excelente protagonista premiado Adilson Barros.

O espetáculo era musical e a trilha sonora de Wanderley Martins, também premiada, resultou num LP de mesmo título, com novas canções e aproveitamento do folclore, tendo como fonte os discos de Marcus Pereira. Este pioneiro realizava então sua gigantesca obra de registro da música popular pelo Brasil todo, com gravação de 144 álbuns, sendo que à música tradicional regional reservou 16 álbuns, ou quatro por região, resgatando preciosidades. Naquele que cobria “Centro-Oeste e Sudeste” havia cururu, catira, cateretê, modas de viola, folias do Divino, folias de Reis, sambas rurais, cirandas, etc.

Quanto ao LP *Na carrera do Divino* (selo RCA), distribui-se pelas seguintes faixas: Lado 1 – “Na carrera do Divino”/ “João de barro”/ Na carrera do Paiolão”/ “Amanhecer”/ “Sá terra”/ “A origem da roça”/ “O muchirão da colheita”; Lado 2 – “Apuros de um santo casamenteiro”/ “A caçada”/ “Na carrera do Anticristo”/ “Moreninha, se eu te pedisse”/ “Na carrera do Boi Assado”/ “O cuitelinho”.

Até hoje, *Na carrera do Divino* é reencenado pelo Brasil afora, por diferentes grupos de teatro.

Mais tarde, em 2007, Paulo Betti, que idealizava novo espetáculo mais diretamente baseado no cururu, procurou outra vez Antonio Candido

para enfronhar-se no assunto, entrevistando-o em três sessões. Como veremos, o professor tinha aprofundado suas reflexões, ouvido mais cururueiros e se apetrechado com discos, que frequentou e conservou. Vale a pena acompanhá-lo, pois agora estava munido de uma análise concernente à evolução estética e às funções do cururu. Não escreveu, mas falou, e Paulo Betti – a quem agradecemos a doação da entrevista e a permissão para publicá-la – gravou, felizmente para nós.

A entrevista veio à tona quando da cerimônia de batismo do Edifício de Letras, no campus da USP. No dia 1º de setembro de 2017, deu-se o descerramento da placa com o nome de Antonio Candido de Mello e Souza, na presença de suas três filhas e herdeiras. Na ocasião, Paulo Betti, a convite da diretoria da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, participou da cerimônia, leu trechos de *Os parceiros do Rio Bonito* e ofertou um DVD contendo a boa surpresa de um vídeo com esta entrevista.

Nem por ser inusitado silenciava-se outro lance de Antonio Candido, e este... cantado. Trata-se da “Canção de Siruiz”, do *Grande sertão: veredas*, que Antonio Candido gravou no CD produzido por Marily Bezerra, *Episódios do Grande Sertão* (1997). Ele relata como adaptou a letra criada por Guimarães Rosa a uma antiga melodia de boiadeiros, ouvida na infância em Minas Gerais, nisso utilizando o processo que os cantadores de cururu lhe ensinaram: o de *dermanchar*. Ou seja, extrair a melodia de uma canção alheia e adequar outra letra a ela. O professor se divertia, dizendo que ainda veríamos sua pseudocanção de Siruiz passar por ser a única original e autêntica. Quando ela foi incluída no CD de Ivan Vilela encartado no “Dossiê Guimarães Rosa” da revista *Estudos Avançados*⁷, escreveria uma nota alertando para tal possibilidade. Dali, a gravação migraria mais uma vez e é ela, anônima mas em sua voz perfeitamente

7 *Estudos Avançados*, n. 58, São Paulo, IEA-USP, 2006.

reconhecível, que ouvimos no fecho do belo documentário *Outro sertão*⁸. O filme reconstitui a fase pouco conhecida em que Guimarães Rosa viveu em Hamburgo, primeiro posto que ocupou na carreira diplomática, entre 1938 e 1942. Essa é a mais recente aparição da “Canção de Siruiz” inventada e cantada por Antonio Candido – ao menos por enquanto.

ENTREVISTA

Primeira sessão

[Música]

“É impossível que eu desista
Vou cantar contra Moreira
Quero que o pessoal assista
Vi que o Moreira está bravo
Este é o meu ponto de vista
Eu falei perante o povo
Onde canta um galo novo
Galo véio abaixa a crista.”

Paulo Betti: O que é o caipira para você, nesta dimensão?

Antonio Candido: Quero dizer... o seguinte: para mim, o caipira é o habitante rural da zona que foi ocupada pelos paulistas. Que o meu professor Alfredo Ellis Junior chamava “A Paulistânia”. Qual é esta zona? É o atual estado de São Paulo, é grande parte do estado de Minas, é o sul de Goiás, é parte do Mato Grosso e é parte do Paraná, com afinidades com o Rio de Janeiro e Espírito Santo. Aí, você encontra o caipira. O homem rural de outras regiões já é completamente diferente.

PB: É o nativo?

AC: Se você quiser, racialmente, o caipira na verdade seria o descendente de índio e europeu.

PB: Esse é o caboclo?

AC: É o caboclo. Descendente de índio e europeu. Agora, como o que vale é a cultura, você tem caipira italiano, caipira japonês, caipira preto, caipira mulato: é a cultura que pega. Quem aperfeiçoou o cururu foi um italiano que eu não conheci e que já tinha morrido em 1946. Eu fui lá, já tinha morrido há muito tempo e se chamava Tranquilo de Lázaro. Segundo o pessoal de Piracicaba, foi ele quem introduziu a “Bíblia” no cururu. Quer dizer, foi ele quem, provavelmente, chamava de Bíblia o livro de reza, o catecismo. E o Tranquilo de Lázaro parece que era um grande cantador, era um grande mestre do cururu de Bíblia. Era um italiano, um italiano caipira, acaipirado. Por isso eu digo, assim como os antropólogos falam no processo de aculturação, em que o italiano e o brasileiro se aculturaram, você pode falar no processo de acaipiração ou acaipiramento, em que a pessoa adquire valores da cultura caipira independente da origem étnica.

PB: Existem na política brasileira alguns sotaques pronunciadamente caipiras, o Zé Dirceu, o Ulysses...

AC: Ah, tem muitos, porque antigamente, Paulo, todo mundo em São Paulo falava assim. Hoje, é coisa do interior. Todo mundo falava assim. Aqui em São Paulo, na capital, eu me lembro das avós, das tias-avós de minha mulher, todas falavam assim. Nascidas em 1860, 1870, todas falando assim. Quando quiseram fundar a primeira faculdade de direito no Brasil, em 1825-1826, a discussão... foi uma briga danada na Câmara, porque os paulistas queriam que se fundasse em São Paulo. E o pessoal dizia: “Não podemos fundar uma faculdade em São Paulo, porque os rapazes do Brasil – de toda parte do Brasil, para serem a elite brasileira – vão aprender aquela horrível maneira que os paulistas falam”.

8 Dirigido por Adriana Jacobsen e Soraia Vilela (2013).

PB: Por que ficou considerado horrível o nosso sotaque, quando no Brasil tem o sotaque baiano e não é horrível?

AC: O baiano culto é uma das falas mais bonitas do Brasil. E o paulista culto..., vou só lhe dar um exemplo: minha sogra é de Santos, casou com meu sogro que é de Araquara. Aí você vai entender tudo. Então, as irmãs do meu sogro falavam de uma pessoa conhecida, e disseram: “Ela é muito *curta*”. Diz a minha sogra que nunca tinha ouvido isso lá em Santos: “Não, ela é alta”. Aí responderam: “É *arta* mas é *curta*”. Elas queriam dizer que ela era culta. E para minha sogra de Santos, “curto” era pequeno e culto era “culto”. O paulista não era capaz... Olha, em Piracicaba tinha o Erotides de Campos, você sabe quem é?

PB: É o autor da *Ave-Maria*.

AC: [*Cantarola*] Um grande compositor: ele era mulato e professor de química. Eu conheci alunos dele que contavam da seguinte aula: “Como nós não temos aqui laboratório, eu vou desenhando no quadro a cuba”. E botava o sinal que a cuba estava com líquido. “Eu vou desenhar uma cuba de água, uma cheia de água e outra aqui ao lado cheia de *arco*. Mas é *arco* com ‘l’. (Não podia falar álcool, não sabia, era *arco* com ‘l’.) Aí pego um arco *vortaico* – mas agora é arco com ‘r’ mesmo. E bota extremidade negativa num e extremidade positiva noutro.” É uma maravilha, o paulista culto que é incapaz de pronunciar o ‘l’ médio.

PB: Tem até um livro lá em Piracicaba... que se chama... o barbeiro pergunta... (que se chama...): “*Arco* ou *tarco*?” “*Verva!*” (Aqua Velva).

AC: De modo que a pronúncia paulista antiga é muito aberrante em relação ao português. E... de modo que o pessoal não queria... E na Bahia, falava-se muito melhor. No Rio, no litoral, em geral é que se falava bem o português – no litoral. No interior, é isso.

Segunda sessão

[*Música*]

“Vou cantar o cururu
Carrera São João Batista
Meu solista está propondo
Brigação de um repentista
Eu aviso desde já
Eu vim lá do Paraná
Pra enfrentar o campeão paulista

Eu sou Narciso Correia,
Sabedor e motorista
Cantador de cururu
Brasileiro e reservista
Eu gosto de cantoria
Quando eu entro na porfia
É impossível que eu desista

Vou cantar contra o Moreira
Quero que o pessoal assista
Vi que o Moreira está bravo
Este é meu ponto de vista
Eu falei perante o povo
Onde canta um galo novo
Galo véio abaixa a crista

Eu cheguei em Sorocaba
Que é a Mancheste paulista
Encontrei Zico Moreira
Tava olhando uma revista
Mas eu quero esclarecer
Que caboclo não sabe ler
Ele fugiu de escola mista

Outro dia eu vi o Moreira
Que confunde os palmeirista
Ele tava de carção
Feito de um pano de lista
Jogador ele não é
Só de inveja do Pelé
Foi que...”

[*A música é interrompida*]

AC: Quer que eu ponha a cinco do Parafuso?

PB: Deixa tocar mais um pouquinho... Daqui a pouco a gente volta.

[*Continua a música*]

“O Zico era feiticeiro
Começou fazer conquista
Mas a polícia deu em cima
Ele vira espiritista
O caboclo não tem firmeza
Pois eu tenho na certeza
Que ele vira evangelista.”

AC: Agora o Zico responde.

“O Seu Narciso Correia
É um cantante inteligente
Ele canta muito bem
Mais agrada muita gente
Sua fama é muito grande
E quem me falou não mente

Mas não sei o que acontece
Que a fama desaparece
Quando está na minha frente
Escutei ele cantando
Compreendi perfeitamente
Diz que o frango quando canta
Deixa o galo descontente

Galo véio abaixa a crista
Como é tudo diferente
Quando é que um franguinho novo
Até nem saiu do ovo
Só querendo ser valente
Eu fugi da escola mista
Essa coisa não aumento

Quatro ano eu tive lá
E já foi o suficiente
Eu guardei o meu diploma
Que eu tirei antigamente
Está lá bem guardadinho
Para esfregar no focinho
Daquele que me desmente

Seu Narciso disse assim
Que eu sou caboclo indecente

Marreteiro e vigarista
Diz que eu logro muita gente
Uma vez eu vi o tar
– É por isso que ele sente –
Por quinhentos mil cruzeiro
Deu um bode e um carneiro
E um burro véio sem dente

Sei dizer que o frango novo
Está com a cabeça quente
Quer brincar com o galo véio
Mas é impossível que aguente
Galo véio tem espora
Deixa frango novo doente
O que vai acontecer
É que o frango vai correr
Com medo que a espora entre

O Narciso é o cantador
Que canta divinamente
É o tar que canta tudo
O que vem na sua mente
Mais é muito linguarudo
Pra falar dos inocente
Além disso é meio louco
E eu cubiço esse caboclo
Pra pelar com água quente
Que agora eu descanso um pouco
Depois vorto novamente.”

PB: Podemos passar outra? Pode ficar tranquilo, que para mim aqui é gravação.

AC: O Parafuso é a cinco, aqui.

PB: Pode aumentar um pouquinho?

[*Música*]

“Já tá de novo o Parafuso
Senhores peço cuidado
Para combater com Nhô Chico
Um caboclo preparado
Bem que o Parafusinho
É um caso cumpricado
Sou Parafuso sem porca
Que é pra não fincar errado
Aqui não tem Nhô Chico

Que o futuro é pra seu lado ai

Este Nhô Chico canta bem
Caboclo canta pesado
Ó minha gente boa
Pra cantar ele é preparado
Mas quando nós vai na festa
Me deixa envergonhado

Nós fomos em Laranjar
O dia de ante passado
Quando chegemo na festa
A mesa tava arrumado ai

Minha gente que aqui estão
Tá lá um bababá danado
Nhô Chico sentou na mesa
Comendo seu frango assado
Entrou na leitoa
Depois ficou apertado
Na hora de cantar
Pegou a virá e pôs tudo lá
Ó minha gente boa
Ele saiu disparado ai

Quando foi no outro dia
O que eu achei mais gozado
Ele entrou numa farmácia
Diz que tava constipado
Senhores que aqui estão
Me deram o remédio errado
Senhores meus companheiro
Nhô Chico ficou apertado

Depois tarracou num poste
Ficou com os óio vidrado ai
E nisso eu ia passando
Prele eu tinha perguntado
Nhô Chico o que que acontece?
Ele disse: Eu tô acarcado
Tô tarracado aqui
Parafuso estimado
Lidando pra não tossir
Que se eu tossir tô bombardeado

Eu carreguei Nhô Chico
Levei ele abraçado ai

Criançada das escola
Ai nisto tinha enxergado
Criançada deu de si
Fui eu que fiquei magoado
Gritavam com Parafuso
Gritavam desassissado
Lá vai Mamãe Dolor
Com Robertinho carregado.
Eu falei pra criançada
Dessa vez sartei de lado ai

Ô minha rapaziada
Agora eu fico parado
Vai lá o amigo Nhô Chico
Eu deixo pra seu cuidado
É mestre que vai cantar
Já tá duro pro meu lado
Eu sou Parafuso sem porca
Que é pra não ficar apertado
E neste ponto adeus, adeus
Atenção muito obrigado ai.”

PB: O senhor conhecia o Parafuso?

AC: Não. O Parafuso eu não ouvi cantar. Eu ouvi cantar, desses aí, só o Zico Moreira. Porque o Parafuso é uma geração depois. Zico Moreira cantou... até quase 90 e tantos anos ele ainda cantava. Eu já lhe disse que ouvi cantar os grandes, o João Davi, que morava em Sorocaba, Zico Moreira, que morava em Conchas, Sebastião Roque, que morava em Pereiras, depois um mais moço que estes, que era Pedro Chiquito.

PB: Pedro Chiquito, acho que não tem aí.

AC: Não. Pedro Chiquito morreu tuberculoso, relativamente moço. Outros que eu ouvi da geração dele não gravavam disco. É o caso do Agostinho Aguiar. Mas o Parafuso vem depois. E eu acho que nunca vi. Eu conheço o Parafuso daqueles tempos. Eu tenho disco deles.

PB: É mesmo?

AC: É. Mas foi um dos mais famosos do tempo dele. Mas, nesse tempo, eu já não via mais o

cururu. Esse disco é muito interessante, porque já é um cururu completamente fora do contexto. Porque nós conversamos a respeito disso, já. O cururu era uma dança de fundo religioso que depois foi se secularizando. O que eu queria estudar – que eu nunca estudei, só planejei – foi o processo de individualização, secularização e urbanização do cururu. Quer dizer, à medida que o cururu saía da sua placenta rural, que ele sai da comunidade, do bairro em que ele era solicitado a partir da cidade, ele foi em primeiro lugar se individualizando, quer dizer, ao invés de eu cantar valores religiosos, eu me gabava... e antes era o santo. Em segundo lugar, ele foi se secularizando, foi perdendo os valores religiosos para os cívicos, patrióticos: história do Brasil, Getúlio Vargas, Jânio Quadros, etc. Em terceiro lugar, ele foi se urbanizando, foi perdendo a sua função na comunidade rural e sendo apenas o espetáculo da cidade. Este disco aqui é extremamente característico, eu nunca tinha visto um disco desse tipo, em que você tem apenas desafio, debate. Um diálogo com o outro. Isso já é uma fase extrema desse processo tríplice de que falei: individualização, secularização e urbanização.

PB: Meu irmão lá em Sorocaba foi quem me deu esse disco, hoje em dia tem cururu em Sorocaba e é um pouco assim.

AC: Pois é, já deve estar nisso, pois o último cururu que eu vi, que eu ouvi, deve ter sido aqui em São Paulo, na Lapa, um grupo que veio, lá por 1950 e poucos. Mas ainda havia resquícios, se montava a coisa, o pedestre lançava... falava qual era a carreira; você vê que aqui eles não estão nem obrigados à carreira. Cada um que vem pega uma rima nova. Enquanto que antigamente eram quatro e uma carreira era obrigatória para todos. Aqui cada um pega a sua.

PB: Era feito um sorteio?

AC: Não, não, eles combinavam ali na hora. Começava necessariamente pela “Carreira de São João” e acabava necessariamente pela “Carreira

do Dia”, quando o dia estava despontando. Aí no meio, tinha as outras carreiras: “São João Batista”, “Carreira Papa Capim”, “Ponta d’Agulha”, em várias quantidades. Aqui você não tem mais isso. Aqui já está totalmente individualizado, secularizado e urbanizado. É um desafio individual, sem valor de espécie nenhuma a não ser o debate. O máximo de individualização. Muito interessante... que eu não conheci essa fase. Estava se processando quando eu estudava, mas eu nunca tinha visto um disco com essa pureza, por assim dizer.

PB: Isso aí era gravado na rádio, hoje tem programas de rádio lá, uma programação intensa, todo fim de semana.

AC: Pois é, por aí o processo que eu previ, que eu estudei, já estourou completamente. A minha ideia, no meu tempo, ainda era diferente.

PB: Impressionante, não é, o cururu. Quando eu falei com o meu irmão – porque o Tião Carrero fez uma música em homenagem ao Parafuso –, eu disse: “Puxa, acho que dá para fazer um bom trabalho sobre o Parafuso e sobre o cururu”.

AC: Sei...

PB: Agora, isso aí que você está falando, dessa evolução, desse projeto, é muito mais interessante.

AC: Você vê, quando você esteve aqui da outra vez, nós conversamos sobre o cururu, eu devo ter contado. Eu já esqueci, porque eu esqueço rapidamente hoje. Eu devo ter contado a você como era mais ou menos o cururu, na frase de um velho cururueiro chamado Juvenal Miano em Piracicaba, ali por 1946, 1947, que dizia: “Cururu é abaixo de reza um grau”. É uma maravilha: com todo respeito, tinha que ser cantado sem fumar, sem chapéu, e diante do altar do santo. Portanto, era o cururu coletivo, que era uma dança de roda, em que o desafio ainda era baseado em valores religiosos. Se você perguntar quantos são os botões do casaco de Jesus, se respondia: fé, esperança e caridade. Ou então, você fazia adivinhas: ele

era coletivo, ele era religioso, ele era ligado aos valores rurais. Isso era o cururu. E era muito interessante. Há 60 anos eu estava muito interessado, estava chegando, em ver a grande evolução dentro desse sentido que eu te falei.

PB: Aí chegou nisso, né?

AC: Chegou nisso. Muito interessante.

PB: Viu que tem uma hora que o Parafuso faz uma referência a uma novela? Talvez esse seja um pouco mais antigo. Ele está falando do Albertinho Limonta, daquela novela *O direito de nascer*.

AC: Ah, eu não percebi.

PB: Tem um momento aí, ele se referiu a *O direito de nascer*. Então, os anos 60, né?

AC: É... Mas enfim...

PB: Muito bom. É que, às vezes, eu também me esqueço de algumas coisas... Só ouvir mais um pouquinho... Eu esqueço de pedir para falar alguma coisa em relação aos instrumentos.

AC: Vamos ver aqui, quem vai cantar agora.

PB: O Parafuso na sete.

[Música]

“Olha aí meu Nhô Chico

É aí que eu já vou andar

Ai dandar, ai dandar

Meu senhor já aqui estamos

Escutando meu cantar

Meu amigo Nhô Chico

Ele é bamba do lugar

Veio de Piracicaba

Nhô Chico veio de lá

Senhores que aqui estão

Ele mora no meu chão

Ele canta pra danar

Aconteceu num dia destes

Ele é o galo do lugar

Ai dandar ai dandar

Esse amigo Nhô Chico

Ele é o galo nacioná

Minha gente que aqui estão

[...]”

PB: É o pandeiro?

AC: É o pandeiro. É uma coisa inteiramente nova, que não havia...

[Música]

“Apanhou de uma galinha

No dia que chegou lá

A galinha era brava

Precisou seu pinicar

Nhô Chico saiu correndo

Mecê pode acreditar

Passou perto de uma casa

Pulou dentro de um jacá

Uma criançada olhando

Foi aquele repuxaquá

O moleque diz pra outro

Não era um tão maroto

Ai o galo branco vai botar

Ai rapaziada

Não sei se tá ou não tá

Ai dandar, ai dandar

Diz que eu sou feiticeiro

Mais que corda de vará

Parafuso macumbeiro

Faz macumba pra danar

Precisei fazer feitiço

Pra Nhô Chico namorar

O Nhô Chico foi lá em casa

Parafuso venha cá

Sinhá moça não me quer

E eu quero casar

Óia lá rapaziada

Eu falei a arranjar

Cobrei 5 mil cruzeiros

Me dá sua gaita pra cá

Senhores meus companheiros

Quem tem 5 mil cruzeiros

O retrato de Cabrá
Óia aí moçada
Senhores que aqui está
Ai dandar, ai dandar
Me deu uma nota farsa
E eu não quis aceitar
Me dá cá uma Tiradente
Dão tudo pro hospitar

Me dê vosso dinheiro
E eu precisei andar
E eu cheguei na cidade
Precisei a negociar
Compro um cartucho de porva
Para mim no meu quintá
E eu disse pra Nhô Chico
Me dá pena requeimar
Quando eu pus fogo na porva
Ele fez sarto mortá

Ó Nhô Chico meu amigo
Arrumei a moça encontrá
Peça o namoro com ela
Que a garota aceita já
O Nhô Chico saiu na rua
Andando tão devagar
Com a moça ele encontrou
Foi aquele vavavá
Pedi namoro prela
Ela não quis aceitar
Eu não dou cá para a roça
Papai não tem carroça
Que que eu faço co senda

E agora rapaziada
Eu preciso terminar
Ai dandar, ai dandar
Boa gente que aqui estão
Eu preciso terminar
Porque Lino na viola
Cuida bem do calendar
Tá Nhô Chico no pandeiro
Óia lá meu pessoá
Sou que nem relógio Omega
Taco fogo na bodega
Faço furo nos quintá.”

PB: Ele falou “que nem relógio Omega”, né? E ele tem um outro versinho assim, que ele repete sempre: “Sou que nem sordado velho/ Que na marinha serviu/ Dá baixa não se esquece/ Do balanço do navio”.

AC: Muito bom.

PB: Professor, o senhor lembra alguma coisa do que era o ritmo?

AC: Ah, sim, sim, claro. Aí está a carrera, que é a rima obrigatória. Ele está cantando em toada lisa, quer dizer, que é a mais fácil. Você rima só, por exemplo... tenho impressão que esqueci a carrera... Suponha que seja a “Carrera de São João”. Então tudo tem que ser em “ão” nos versos ímpares e os pares não têm rima. Agora, quando chegar um certo pedaço, eles fazem a toada dobrada. É que quando ele fala “ai dandar”, geralmente ele faz uma toada dobrada: sai da lisa e passa para a dobrada. Quer dizer, rima dois versos fora da carrera. Mas isso continua, sem dúvida nenhuma. Instrumentos, por exemplo, tanto quanto eu posso perceber, eram viola e pandeiro, pandeiro com guizo. Era com guizo, enquanto antigamente era viola com reco-reco, que faziam de bambu. Assim, viola com reco-reco.

PB: Não parece ser uma viola de cocho, essa.

AC: Não, não. Não, de jeito nenhum.

PB: É mais rústica?

AC: A viola de cocho aqui em São Paulo nunca vi usada. Eu só fui ver viola de cocho no Mato Grosso. No meu tempo, aqui no interior o pessoal todo tocava viola, viola comum, viola caipira comum, mas de corda, de caixa de ressonância com abertura, com tudo. A viola de cocho, como eu já disse, eu só fui ver no Mato Grosso, arredores de Cuiabá. Isso em 1954, faz 53 anos. Cuiabá era uma pequena cidade.

PB: Por que tão longe foi parar o cururu?

AC: Porque é zona paulista de expansão. A minha hipótese era a seguinte: se eu quero ver formas arcaicas, eu tenho que ver na periferia da Paulistânia. Onde é, qual é a periferia da Paulistânia? Minas para cá, Goiás e Mato Grosso para lá. Minas já está extremamente urbanizada, já devem ter desaparecido, então eu vou onde iam as monções, para lá do Mato Grosso, e lá encontrei. Lá encontrei o cururu de roda, com melodia muito primitiva e viola de cocho.

PB: Impressionante! Ali por Santo Antônio de Leverger, essa região?

AC: É um lugar que eu fui... eu estava com o professor Ruy Coelho, nós estávamos juntos. Não posso dizer a você aonde. Devo ter anotação disso e não sei onde está. Andamos mais ou menos uma hora de automóvel, perto de Cuiabá, talvez uns 50 quilômetros de Cuiabá, não sei. O lugar, não me lembro... O Sérgio Buarque de Holanda esteve lá também e quis ouvir cururu, foi e ainda viu cururu com viola de cocho. Por essa altura, mais ou menos, talvez um pouco depois ou um pouco antes.

PB: Bom, vou aproveitar e vou botar aqui agora, professor, uma tentativa de cururu que nós tínhamos em *Na carrera do Divino*.

AC: Tiro este aqui então... Este aqui, o que é?

PB: Este é um cururu que a gente botou – como se fosse – em *Na carrera do Divino*.

AC: Ah, esse com o Pessoal do Victor. Esse aqui eu tenho.

PB: Vamos botar o primeiro?

[Música]

“Ai lê lê lê, ai lê lê lê lê lê, ai ai lê lê lê, ai lê lê lê lê lê”

AC: *Cielito lindo! Cielito lindo!* Isso se chama “o baixão”.

[Continua a música]

“Agora nós vamos contar
Na carrera do Divino
Ai dandar ai dandar
A história de um povo
Que de longe já vem vindo
Vamo terminar com a terra
Pra saber como está indo
É de todo [...]
Que essa gente vem seguindo
Meu Deus no mundo está
Por conta do destino
Eles vão daqui pra lá
Ai parece que tão fugindo
Ai dandar, ai dandar.”

PB: Eles costumavam pegar esse tipo de música e “desmanchar”.

AC: *Dermanchar*, já te contei: “Não é minha, professor, é *dermanchada*”. Esta aqui nem está *dermanchada*, está transposta – aproveitaram.

PB: É outra coisa...

[Música]

“Salve o Coração Sagrado
E o nosso Jesus Menino.”

PB: Para mim deu, professor.

AC: Esse é um cururu mais bem urbanizado, refinado como música.

PB: Essa já foi uma versão feita para a peça. O senhor tem mais alguma coisa para falar?

AC: Eu não sei o que você quer de mim exatamente: é só assistir e comentar um pouquinho?

PB: É bem isso mesmo, fazer essas comparações. E acho que agora eu vou lá para Cuiabá.

AC: Sei. Será que ainda tem alguma coisa lá?

PB: Então, isso seria interessante: ver se tem.

AC: Porque eu vi isso em 1954, deve ter sido em fevereiro de 1954. Isso aí faz 53 anos.

PB: Professor, sabe que esse cantador de cururu, esse Parafuso, se chamava Antonio Candido?

AC: Ah! Interessante, meu xará.

PB: Seu xará. Curioso que o senhor também tivesse esse gosto pelo cururu.

AC: Nos encontramos através do cururu. Eu gostei demais do cururu. Durante anos... eu tinha ideia de fazer esse trabalho, que não fiz.

PB: É, mas o cururu seu era um cururu mais sagrado.

AC: Era diferente... o meu já estava a caminho disso... Tanto assim que eles já não cantavam mais espontaneamente o cururu religioso. Pedia, aí eles cantavam. O povo da cidade já não queria mais. Já estava urbanizado. Eles queriam gozação, o verso encontrado, como eles chamam a polêmica, e falar dos políticos, falar de dinheiro e meter o pau, isso que eles queriam. Por isso que o Juvenal Miano dizia: “Hoje, professor, não existe mais cururu, existe divertimento caipira sistema cururu. Porque cururu é abaixo da reza um grau”. Isso é o antigo. Mas tudo evolui.

PB: Eles faziam muito desafio de preto com branco.

AC: Muito, no meu tempo. O grande João Davi, talvez o maior que eu ouvi, nascido em Tatuí, mas vivia em Sorocaba. Ele cantava com o Sebastião Roque. O João Davi, o tempo todo chamavam de preto, de macaco, e ele reagia – mas eram todos amigos. João Davi era preto. Pedro Chiquito era preto.

Terceira sessão

PB: Muito obrigado pela entrevista.

AC: Prazer.

PB: O senhor começou os seus trabalhos, com *Os parceiros do Rio Bonito*, pensando em fazer uma pesquisa sobre o cururu. O senhor pode falar alguma coisa sobre isso?

AC: Exatamente. Quem me chamou a atenção para o cururu foi, em 1946, o professor Roger Bastide. O professor Roger Bastide foi a Piracicaba e viu lá um cururu, e viu também umas manifestações religiosas que hoje são seitas que ficaram poderosas no Brasil. Naqueles tempos, os pentecostais estavam começando. Então, ele pediu para nós irmos a Piracicaba fazer entrevista com os pentecostais e os cantadores de cururu. Eu fui com a minha mulher e com o grupo de alunos a Piracicaba, naqueles bairros rurais, em torno de Piracicaba. Fiquei fascinado pelo cururu e tive a ideia de fazer um estudo, fazer um trabalho sobre o papel do cururu no processo de urbanização do caipira. Como é que o cururu era uma espécie de amaciador do choque com a cidade. Esse foi meu intuito. Eu comecei, trabalhei bastante tempo. Depois percebi que não podia fazer o trabalho, porque eu não conhecia música. Naquele tempo, não havia gravador: naquele tempo, a gente ouvia e anotava. Eu não sabia música para anotar a pauta musical. E os meus alunos anotavam as palavras correndo, de modo que era algo muito primário, primitivo. Eu percebi logo que não podia... Mas durante muitos anos eu ouvi cururu, fui atrás do cururu e me interessei muito.

PB: E como era esse cururu? Era diferente do cururu que hoje é feito pelas periferias?

AC: Eu hoje não sei como é. Naquele tempo, o cururu que eu vi já era um cururu urbanizado. Tanto assim que eu andei por zonas mais remotas, para ver se encontrava formas mais antigas de cururu, inclusive. Porque o verdadeiro cururu, como ele se formou – pelo que nós sabemos de testemunhos de Couto de Magalhães, de Von den Steinen, os primeiros, em meados do século XIX, é uma dança e essa dança acabou. Era uma

dança de roda em que havia um violeiro, havia um tocador de reco-reco (eles têm outro nome) e às vezes um pandeiro e eles vão se desafiando. Essa dança acabou. Então eu resolvi ir atrás dos lugares em que podia haver dança ainda. Então fui, por exemplo, a Bofete, onde acabei fazendo minha tese sobre outro assunto. Lá eu ainda vi o cururu muito rústico, muito primitivo e eu achei que aquilo ali já era muito urbanizado. Então fui mais longe, em 1954 eu fui ao Mato Grosso e, na região de Cuiabá, eu vi o que me pareceu ser o cururu realmente arcaico.

PB: Que é de fundo religioso?

AC: Já estava perdendo o fundo religioso, mas era musicalmente muito pobre. Esse cururu, do qual nós gostamos tanto, é um cururu enriquecido pela influência urbana. Eles ouvem muito rádio e fazem uma coisa muito interessante, que chamam *dermanchar*: eles *dermancham*.

PB: Copiam?

AC: Não, *dermancham*. Eles pegam a melodia e adaptam. Eu vou dar um exemplo. Eu estava num cururu, em um bairro chamado São João, na região de Piracicaba. Um cantor, chamado João de Ponte, cantou... eu não sei cantar, mas para você registrar e poder ter, eu vou tentar... Ele dizia, por exemplo: [*Canta*] “Minhas nobre senhoria/ Minhas boa companhia/ De saúde como vão/ Se tiverem com saúde/ Por pouco que Deus ajude/ Então tá tudo muito bom”. Eu disse: “Nhô João, que coisa bonita”. “Professor, não é meu, é *dermanchado*” – *dermanchado* sabe do quê? “Lá vem o meu trolinho/ Vem rodando de mansinho/ Pela estrada além/ Vem trazendo pro meu ninho/ Meu amor que é meu carinho/ Que eu não troco por ninguém”⁹. Ele ouviu no rádio e *dermanchou*. Esse processo de *dermanchar* é um dos processos fundamentais da cultura popular, aquele que, por exemplo, estetas franceses estu-

daram: o que eles chamam de degradação (não no sentido moral), de passagem do erudito para o popular por essas intermediações todas. Então o cururu que nós reputamos frequentemente uma coisa autêntica do caipira já é um *dermanche*, *dermanchado*, é a cultura urbana *dermanchada*. Esse é o cururu do qual nós gostamos. Agora, o cururu que eu fui ver em 1954, em companhia de um colega, Ruy Coelho, na zona de Cuiabá, é melodicamente muito pobre, porque era puro. Era um zangarreado “nhé né né né”... Mas tem dança de volta e a tal viola de cocho, que é uma viola muito pobre, ela não é oca.

PB: Que não tem aquela parte do meio.

AC: Ela não é oca, a viola de cocho, as cordas são esticadas sem a caixa de ressonância. Isso eu fui ver no Mato Grosso, em São Paulo já não vi mais.

PB: Mas esse dançado é como uma... como cateretê...

AC: Não. Imagine uma roda e eles vão andando ritmado, batendo, caindo sobre o pé direito.

PB: Como os índios?

AC: Como os índios, quase como os índios. Você tocou no essencial. A hipótese, creio que do Couto de Magalhães e certamente do Mário de Andrade, é que o cururu é uma invenção dos jesuítas de Piratininga, que utilizavam a dança de roda dos indígenas enxertando ali doutrina religiosa. Os índios gostavam de dançar em volta, cantando seus feitos de caça, a onça que matou, o adversário que derrubou, o inimigo que matou. Então os jesuítas aproveitaram e *dermancharam* isso, eles fizeram o contrário. Os jesuítas puseram cantando Nossa Senhora, vida de Jesus: o cururu primitivo é religioso. Eu conheci um velho cantor, Juvenal Miano, em Piracicaba, que me dizia: “Professor, esse cururu de hoje não é cururu, é uma avacalhação. Falando mal da vida alheia, dizendo porcaria. Cururu...” – veja que fórmula linda – “cururu bom é abaixo de

9 Ary Barroso, “Upa! Upa! (Meu trolinho)”, 1940.

reza um grau”. E era uma reza. Essa hipótese de Mário de Andrade, que os jesuítas aproveitaram a dança de roda indígena... Porque os guaianazes de Piratininga, ou eram tupis ou eram destupinizados. Entre as tribos tupis, a dança é circular. Então, talvez essa seja a origem do cururu. E o que nós vemos, hoje em dia, é um cururu secularizado, é um cururu sem religião, é um cururu urbanizado, é um cururu do campo, é um cururu individualizado, em que os valores coletivos cedem lugar aos valores individuais. Então, um fala para o outro: “Você é burro, você não sabe quem descobriu o Brasil?”. “Burro é você, que não sabe o que foi Treze de Maio”. Está individualizado, secularizado e urbanizado. Esse foi o cururu que eu encontrei e nesse sentido é que era o meu trabalho.

PB: O senhor fala também alguns nomes de cururueiros que o senhor conheceu, esses já eram...

AC: Já, já eram... Eles se adaptaram à exigência do público. Eu vi muito, no Teatro Santo Estevão de Piracicaba, cururu em que não havia mais nem vestígio de dança, é claro. Então, ficam dois contendores, um discutindo com o outro. Um discutindo com o outro e aí então há uma coisa muito interessante, a parte religiosa é frequentemente substituída pelo civismo. Eles liam nos seus livros de escola primária a descoberta do Brasil, então eles perguntavam... Lá esse cururu, em vez de ser sobre religião, já era sobre Fernão Dias Paes Leme, compreende? Até Getúlio Vargas entrava nesse negócio, está secularizado. Agora, os velhos cururueiros, esses que eu conheci, começaram no cururu religioso. Então eles sabiam cantar, aí eles cantam o casamento de Maria, eles cantam a criação do mundo, eles cantam o paraíso, mas, sobretudo, quando é um pedaço que eles fazem. Porque o povo logo pede, querem briga, querem briga. Então, lá um dia, passaram a brigar... Agora, o belo cururu é o cururu em que entram os elementos religiosos.

PB: Eles cantam uma saga, uma coisa assim?

AC: É. Por exemplo, vou te dar uma ideia. Um grande cantador de cururu de Piracicaba, Agostinho de Aguiar, conta que Deus criou um jardim muito bonito e botou lá um ser que era um anjo chamado Lusbel, e dizia para ele: “Você pode fazer tudo aqui nesse jardim, só não pode sacudir o ramo dessa árvore”. E o tal Lusbel a primeira coisa que fez foi sacudir o ramo da árvore, aí foi punido. É uma maneira de explicar Adão comendo a maçã. Então, ele dizia, por exemplo: [*Canta*] “Lusbel não chacoaia este ramo/ Chacoaia não, será sua perdição/ Magina só qual foi a resposta/ Foi só Deus virar as costas/ Ele deu um chacoaião”. Você está vendo aí uma forma do jardim do paraíso à maneira caipira. Sebastião Roque cantava, por exemplo – essa que eu te cantei é trova dobrada com duas rimas, enquanto que Sebastião Roque, eu vi ele cantar em toada lisa, que é a toada tradicional, o casamento de Maria. São Joaquim, o pai de Maria, fala para ela: “Maria você já está moça, está precisando casar, precisamos arranjar um noivo para você”. Maria não queria casar porque ela era muito pura... [*Canta*] “Ai, ai, Maria era um cravo lindo/ Ai, ai, Maria era um encanto encarnado/ Ai, ai, a essa voz de casamento/ Sem ouvir mais argumento/ Maria sartou de lado”. “*Sartar de lado*” significa recusar no dialeto caipira. Bonito, né?

PB: Muito bonito.

AC: Beleza. De modo que esses pequenos exemplos, que eu lhe dou, mostram que o cururu bonito realmente, que ainda peguei, era o cururu já urbanizado, já secularizado, já individualizado, mas que ainda guardava o passado não só sob a forma religiosa, como a história do Brasil, a política, cantada à maneira religiosa. O Sebastião Roque tem um folheto em que constavam os paulistas. O paulistismo nessa fase era muito agudo – bairrismo paulista, o orgulho de ser paulista. Então dizia: o paulista Baltazar da Costa Cabral, ou coisa que o valha, foi a Portugal e levou uma banana de ouro, um cacho de bananas de ouro para o rei. Não banana-ouro, um cacho em que as bananas eram de ouro. Ele levou lá

e deu para o rei. Aí o rei disse para ele: “Puxa, que coisa formidável, o que você quer em troca disso?”. “Eu não quero nada.” Porque os paulistas dão e não pedem... Aí você tem a religião substituída pelo patriotismo. Esses valores ainda havia no meu tempo. Hoje, eu não sei como é.

PB: Esse era o Miguel Roque?

AC: Esse é um folheto que eu li do Sebastião Roque, que é lá de Pereiras. Agora, o povo gostava já nesse tempo era de um certo abastardamento do cururu tradicional, porque era a disputa pessoal, e o sujeito chamando: “Sai daí, cara de porco, focinho de montaria!”. Ofensa mesmo... Todos amigos, é claro, mas fingiam. Então o Sebastião Roque dizia para o João Davi que ele era preto, preto é macaco, e o João Davi respondia de lá que ele era louro, louro não sei o que lá... De modo que esse cururu que eu peguei, o cururu desse momento, em que havia resquício de cururu antigo... porque o Juvenal Miano me explicou o seguinte: o verdadeiro cururu é o cururu feito sobretudo para pagamento de promessa.

PB: Os versos são feitos para isso?

AC: Não, não. Eu plantei a minha roça, por exemplo, eu prometo para São João, se o meu milho granar bem, eu faço um cururu para São João. O milho grana, eu tenho colheita, aí eu junto o pessoal do bairro e faço um cururu. Dizia o Juvenal Miano: o verdadeiro cururu é o cururu feito diante do altar, com as imagens, em que você fala de Deus, você fala dos santos. As adivinhas que você pergunta, em vez de ser ofensa pessoal, é coisa religiosa, por exemplo: quantos botões tem o casaco de Jesus? Resposta: três – fé, esperança e caridade. Tem coisas assim. Isso eles faziam na casa, diante das imagens. Agora, lá fora pode fazer um outro cururu. Aí é um cururu de verso encontrado, que é um contra o outro. “Você é burro, você é feio”, “você é pobre, eu sou rico”, “você é bocó e eu não sou”, etc. Aí é ofensa pessoal. Isso, diz ele, não pode ser feito diante do altar, porque aí a coisa não é

mais religião. E ele distinguia bem. Eu conheci uma espécie de mistura desses dois cururus.

PB: Esse que era feito no Teatro Santo Estevão?

AC: No Teatro Santo Estevão é um espetáculo, ele se dava em espetáculo à plateia. Agora, eu vi o cururu, a maior parte que eu vi foi dentro de um sítio em volta. E eu anotando, observando tudo, com os meus alunos ali, eu anotando. Um deles cantou: “Seu Antonio ganha a vida de mansinho/ Com um lápis daqui para lá”. Agora, eu vi coisas lindíssimas, essa coisa religiosa. Eu me lembro dum cantador, Antonio Vilanova, em que a gente sente a presença da cultura portuguesa tradicional. A cultura de Portugal tradicional presente na cultura caipira. Ele propõe a seguinte adivinha: “Três dias... três dias choveu areia/ Quatro dias venta ventou/ As árvore verde secaram/ E as seca brotaram frô”. Resposta: “Da cepa nasceu a rama/ Da rama nasceu a frô./ De Ana nasceu a virge/ E da virge o Salvador”. Aí você vê a adivinha religiosa, mais ou menos isso.

PB: O senhor falou e me explicou o secularizado?

AC: Secularizado é o seguinte: quando você passa do tema religioso para a história do Brasil, você está saindo do sagrado, está passando para o século, para a vida. A secularização é a perda do valor religioso e a aquisição de valores civis. Então, quando você, ao invés de falar da Virgem Maria, de São José, você fala de Pedro Álvares Cabral, você fala de Getúlio Vargas, ou você fala de Fernão Dias Paes Leme, você está secularizando, é secularização. Quando você não propõe mais adivinhas de temas religiosos, mas você fala: quero que me responda isso, você é um burro, eu sou mais que você, eu já fui a São Paulo e você não foi, eu andei de trem e você vive aí de pé no chão – você está aí individualizado e perdendo o caráter coletivo. Religião é um valor coletivo. A disputa desse tipo é individual. Então, você tem a secularização e tem a individualização e a urbanização. Em vez do cururu ser feito por motivos religiosos, por

causa de uma promessa ou diante da imagem do santo, ele é feito na cidade como diversão, como cinema, como teatro. Você tem a secularização, a individualização e a urbanização. É isso que eu estava estudando no cururu.

PB: No *Parceiros do Rio Bonito*?

AC: Não, não, quer dizer que eu pensei em estudar e desisti.

PB: E aonde foi esse material?

AC: Eu tomei muita nota e perdi esse material, não sei aonde foi parar. Mas é que eu gostava muito de cururu, eu ia por prazer. De modo que eu acabei tendo bastante familiaridade.

PB: Você lembra de mais alguma história?

AC: Uma coisa muito interessante no cururu, esse cururu que vi no Mato Grosso, por exemplo, é um cururu de uma pobreza, uma coisa extraordinária. Mas agora não tem mais graça nenhuma, só tem a graça da verificação, não tem beleza nenhuma. Agora, à medida que o cururu foi se urbanizando, foram *dermanchando* melodias, que eles ouviam na cidade, tudo isso, foram enriquecendo... Porque o que há no caso do cururu é o que acontece na cultura caipira. É uma troca constante, o tema caipira vai para a cidade e o tema da cidade vai para o caipira, não há isolamento, nós somos da mesma civilização, do mesmo lugar, da mesma religião, da mesma tradição, é uma troca constante. Assim como o Villa-Lobos pega um tema do folclore, o cururueiro pode tirar um tema de Villa-Lobos e transformar em desafio de cururu. É uma troca constante, essa troca é muito enriquecedora. No começo, o cururu usava só a toada simples, a toada batida, toada lisa, que é assim, por exemplo: [Canta] “Maria era um cravo lindo/ Maria era um cravo encarnado ai, ai/ Maria era um cravo lindo/ Ai, Maria era um encanto encarnado”. A toada lisa é assim, quando você tem uma rima só, uma rima constante, e a outra rima

o verso 1 com o 3. [Canta] “Bendito, louvado seja/ Bendito, louvado são/ À direita de Deus padre/ Tem um filho de a benção/ Rei do mar, rei da terra/ Rei de todas criação”. É só uma rima, aquelas outras não rimam entre si. É só essa, que é uma rima banal, que é a carrera, que é a linha. “Carrera de São João”, “Carrera do Papa Capim”, “Carrera do Tatu Pombinho”, “Carrera do Dia”. Compreende? Carrera é a rima. Eu, por exemplo, aí falei a “Carrera de São João”, que termina em “ão”. Tem a “Carrera do Sagrado”, que é rima em “ado”.

PB: São as rimas fáceis?

AC: Geralmente, muito fáceis. Agora, as outras falam que têm mas não usam. Ah, a rima difícil é a rima do Papa Capim, mas não cantam nela. Tem a rima do Tatu Pombinho, mas acaba sendo sempre “Carrera do Sagrado”, “Carrera de São João” e “Carrera do Dia”. Que o cururu começa necessariamente pela “Carrera de São João” e a última rodada, “Carrera do Dia”, porque o dia já está despontando.

PB: Eles improvisam muito?

AC: A improvisação é sempre uma coisa relativa. Eles já têm os bordões prontos. Então eles falam, por exemplo (você vai lá e pronto): “Eu estou aqui com um amigo meu, que é o Paulo Betti, ele é um ator muito importante”. Aí eles vão te saudar: [Canta] “Meu amigo Paulo Betti/ Essas pro seu lado vão/ Esse é um ator famoso/ E de grande ilustração”. Esses bordões deles, “Como vai suas família/ Os seus filhos como vão/ Se tiverem com saúde/ Então tá tudo muito bom”, são os bordões, e o resto eles estão inventando, tudo misturado, raramente você tem improvisação pura. Porque tem os bordões que eles colocam aqui e vão ajudando.

PB: Eles estão previamente preparados?

AC: Eles vão misturando, é claro que a presença de espírito é muito importante. Quando são dois

cururus que não se conhecem, aí a coisa pode ser mais complicada, conhecem pouco, porque um não sabe o que o outro vai dizer, mas esses conhecidos, eles já conhecem um ao outro. Parafuso, João Davi, já conhecem tudo, já sabem o truque do adversário.

PB: Sebastião Rosa...

AC: Sebastião Roque, Pedro Chiquito, Zico Moreira, esses eu vi todos cantar. Parafuso eu não vi.

PB: Alguma coisa sobre o Cornélio Pires?

AC: O Cornélio Pires eu vi em menino, eu morava em Poços de Caldas. Cornélio Pires foi lá com essa dupla Caçula e Mariano, então cantavam moda de viola. Ele cantou modas da Revolução de 1932, que São Paulo estava muito magoado com a derrota. [*Canta*] “Paulista ficou sozinho/ Lutando contra o Brasil” – eles cantam lá. Agora, ele era um grande contador de anedota, ele era extraordinário. No espetáculo dele que eu vi em Poços de Caldas, ele contava duas, três, quatro anedotas e o pessoal torcia de rir. Aí vinha a dupla e cantava uma moda de viola, uma coisa de cana verde, um episódio de cururu, aí ele voltava e contava anedota... Mas isso eu vi sabe quando? Em 1934.

PB: Mas isso era em 1934: teria sido ele que levou o cururu?

AC: Dizem que é. Me contaram, em Piracicaba, que o Cornélio Pires foi a primeira pessoa que pegou o cururu e pôs no palco para ganhar dinheiro, para comercializar, porque pagava entrada.

PB: E moda de viola, ele levou as primeiras duplas também?

AC: Bom, isso eu não sei. Moda de viola é bem mais geral. É, me disseram. Moda de viola... Bom, em Piracicaba eu vi muito cururu, vi muita cana verde, dança de roda também.

PB: Bom, mais algumas lembranças do cururu? Sobre esses que o senhor viu ou algum que tenha ficado...

AC: Não, não. Eu já esqueci muita coisa, coisa de 60 anos atrás, as minhas notas eu nem sei, acho que dei para um aluno meu. É isso que eu falei, o cururu é uma coisa religiosa, depois se secularizou. Eu pessoalmente observei o seguinte, Paulo, é que, como muitas outras manifestações culturais ou caipiras, o cururu era extraordinário amaciador cultural. Porque o caboclo, se você tira ele do bairro dele e joga como vigia noturno em São Paulo, como soldado da Força Pública ou como operário, o choque é medonho. Ele é tirado do mundo dele e jogado aqui, ou em Piracicaba ou em Sorocaba, ou em Botucatu, em qualquer lugar, em São Paulo é pior. Então você percebe que essas práticas caipiras, que eles praticam geralmente no fim da semana, são a recuperação parcial do mundo perdido. Então, no cururu que é feito sábado à noite, geralmente, ou domingo, aí ele volta para a cultura caipira. Então você vê, eles vibram com “Ó fulano!”, eles vibram mesmo com o cururu que é feito no palco, cururu totalmente artificial. O cururu feito aqui na Casa Verde, ou na Vila Maria, o pessoal se reúne, toma quentão – compreende? –, se reúnem com os conhecidos e voltam um pouco para a placenta. De modo que o que queria estudar nesse meu trabalho – que eu não fiz – é a secularização, a urbanização, a individualização, e o cururu servindo graças a isso de amaciador do choque cultural. O cururu, a meu ver, tem uma grande função nisso. Porque o caboclo voltava, um pouco artificialmente... e quando o cururu incorporou muito a cultura urbana – falando de Getúlio Vargas, trabalhismo, eleição de deputado – ele vai se adaptando ao mundo urbano.

PB: Eu sinto que em *Os parceiros do Rio Bonito*, embora o senhor não tenha tratado...

AC: Dessa crise que eu estudei... Eu trato de coisas parecidas, alimentação, economia, etc.

PB: Isso afeta psicologicamente...

AC: Claro, afeta psicologicamente tudo.

PB: Quer dizer: o mundo que se transforma, que se perde, e isso ele encontra no cururu.

AC: Exatamente, encontra no cururu, é uma recuperação. Naquele tempo, agora eu não sei como é, naquele tempo isso ajudava o caboclo arrancado da roça e jogado na cidade a diminuir a dureza do choque. E, ao mesmo tempo, se adaptar um pouco à cultura urbana. O que ele ouvia sobre religião e coisas rurais, ele ouviu agora com Getúlio Vargas, Adhemar de Barros, com Juscelino Kubitschek, com a história do Brasil.

PB: É muito bom. Eu acho que eu queria perguntar mais alguma coisinha: mas não tem nada a ver exatamente entre *Os parceiros* e o cururu?

AC: Não tem, não.

PB: E as narrações do velho Roque Lameu? Eram cururu ou não?

AC: Não, não eram.

PB: O Nhô Roque era cantador de cururu.

AC: Mas aquilo não é cururu. Aquilo é o popular, são histórias que eles têm, que eles ouvem, são os contos populares, que eles contam. Aquelas do Nhô Roque são muito interessantes.

PB: Aquela visão do apocalipse...

AC: Aquela visão do apocalipse é extraordinária, já misturado com bomba atômica. “O povo estrangeiro tem uma bomba que se cair em Conchas mata tudo até aqui.”

PB: E é tão pertinho, Conchas. Eles não sabiam que era muito mais poderosa, a bomba.

AC: Eles imaginavam que era só de Conchas a Bofete.

PB: Eu tinha uma empregada aqui em Cotia que falava que tudo que ela via na televisão, que tinha acontecido ali, qualquer crime, qualquer assassinato, pois é: “Aconteceu pertinho”.

AC: A visão que eles têm do mundo é totalmente fechada. Eles achavam, por exemplo, em 1948, quando eu passei 20 e tantos dias lá num bairro rural de Bofete, eles diziam: “Roda aqui não chega”. Não chegava a roda, você tinha que ir a pé ou a cavalo. “Aqui não chega a roda.” Lá, uma vez, um caboclo de 90 anos de idade, ele dizia que achava que tinha mais ou menos 90 anos, então ele tinha nascido em 1850 e poucos, 50 e tantos. Ele perguntou para mim: “Como vai o imperador?”. Eu falei para ele: “Vai bem”. Ele disse: “Mas não é mais aquele velhão de barba branca?” “Não, agora é outro, chamado Eurico Gaspar Dutra”, eu falei para ele. “Ah, bom.” Mas ele me disse uma vez – eles não te perguntam nada, eles esperam que você fale, eles são muito educados. Eu percebi que ele queria saber... Começou a rodear... Ele queria saber de onde eu era. Aí eu falei para ele: “Nhô Samuel, eu sou mineiro, eu sou de Minas”. “Ah, eu não maliciei, o jeito do senhor falar é igual o da gente, mas... mineiro é a mesma coisa que nós, eu vi uma vez perto do Anhembi um mineiro levar uma facada na barriga, coisa feia. O sangue que saiu é igualzinho ao nosso.”

PB: O senhor acha que ganhou alguma coisa nesse sentido, o seu comportamento tem alguma coisa assim?

AC: Eu, não. Bom, eu adoro o mundo caipira. Como eu lhe disse, eu fui criado no sudoeste de Minas, numa cidadezinha que no meu tempo não tinha 5 mil habitantes, não tinha estrada de ferro, o telégrafo era recente. Eu tinha um tio, por exemplo, que cantava moda de viola. O meu avô cantava muita moda de viola, eu não me lembro muito dele. Mas eu tinha um tio que tocava moda de viola e dançava o cate-retê, puxava cateretê, esse mundo me é muito familiar. É o meu mundo, então me sinto muito bem nele. Não vou dizer que eu sou caipira

porque seria uma afetação. Eu vivo muito bem os valores caipiras.

PB: Mas o “familiar” saiu com um sotaque aí.

AC: Pois é. Meu caso é um pouco complicado porque minha mãe é do Rio de Janeiro: eu tenho uma mistura de “r” sul-mineiro, que é o “r” paulista, com o “r” do Rio de Janeiro. Eu misturo os dois. Que minha mãe tinha o sotaque carioca muito acentuado.

PB: Posso perguntar mais uma coisa?

AC: Pode.

PB: Das músicas caipiras, vamos dizer assim, tem alguma que o senhor gosta mais ou que o marcou mais?

AC: Ah! Tem muitas. Olha, a música caipira que me marcou mais foi uma música – não de cururu – que aprendi lá de menino, lá no sudoeste de Minas. Que é o lamento do boi que vai para o matadouro, que é uma beleza e foi trazida provavelmente – meu avô era criador de gado – pelos boiadeiros do meu avô. [Canta] “Eu sou um boizinho/ Que nasceu no mês de maio/ Me botaram no piquete/ E me tomaram todo leite/ Fui andando pela estrada/ Capim verde me chamou/ Não me chama capim verde/ Que eu já vou pro matadouro/ Adeus sertão, adeus Cuiabá/ Amanhã por essas horas/ Estarei no matadouro.” Isso, para mim, era uma coisa que era pungente na minha infância. A coisa caipira que mais me tocou na vida foi a história do boizinho. As melodias caipiras, já assim um pouco urbanizadas, *dermanchadas*, são muito bonitas. A minha mãe cantava um negócio do ciclo do boi – minha avó morou em Barbacena um tempo, minha mãe era menina – que é uma beleza. Como é que é mesmo? [Canta] “Gente vamos rezar/ Por alma do pai carrero/ Que lá vai subindo o morro/ Sem carro e sem candieiro/ Por isso mesmo/ É que eu não quero candiar/ Você pega o boi laranja/ Mas não

pega o marruá/ Você pega o boi laranja/ Na porteira do curral/ Você pega o boi laranja/ Mas não pega o marruá/ Gente vamos rezar/ Por alma do pai carrero/ Que lá vai subindo o morro/ Sem carro e sem candieiro.”

PB: Que lindo!

AC: Eu sou muito do mundo caipira. Agora, essas coisas são para você, não vai me botar isso na televisão. Isso é para o seu uso.

PB: Não, eu vou te mostrar um dia, quando tiver o resultado.

AC: Uma vez me pediram para fazer um programa, um amigo meu, faz 30 anos. O Adauto Novaes, aquele que faz os grandes programas: eu falei sobre os problemas de ética, não é, e no fim ele desligou. Ele falou: desliguei. Eu perguntei: está desligado? Aí comecei a falar: esse negócio de casamento de padre é uma bobagem, não deixar os padres casar, citei coisas e tal. Você sabe que eu ligo lá a Rádio Cultura e estou lá falando essas coisas? Uma traição completa.

PB: Agora eu lembrei que o senhor fez uma palestra na Casa da Gávea.

AC: Nessas séries do Adauto...

PB: Foi sobre Shakespeare.

AC: Foi sobre *Ricardo II*, de Shakespeare... Foi uma das séries do Adauto. É isso.

PB: Professor, desculpe...

AC: Isso aí eu fiz mais para vocês terem material... por isso falei mais panfletariamente... eu falaria normalmente, mas não assim desabotado...

PB: Eu queria perguntar alguma coisa sobre nossos autores que enveredaram pelos caminhos... que talvez Valdomiro Silveira...

AC: Olha, essa coisa é uma questão muito complicada. Porque aí você tem, de um lado, o documentário, aqueles que fazem o documentário, e aqueles que fazem ficção com o mundo caipira e é uma coisa meio... O Brasil, entre 1900 e 1930, teve uma coisa chamada literatura sertaneja, que era uma coisa muito idiota, compreende? Porque no fundo ridicularizava muito o caipira. Uma canção assim: “Nhá Noca, esses seus olhinhos/ São crianças malcriada/ Que mexe tanto com a gente/ Que deixa a gente atrapaiada”. Essas bobagens com a música caipira – compreende? –, como se o caipira fosse bobo, por acaso. De modo que é muito perigoso entrar aí. Agora, os escritores que falaram sobre o mundo caipira, sobre coisa sertaneja, o Coelho Neto, por exemplo, do livro *Sertão*, é atroz de pedantismo. É bonito, ele é um grande escritor, mas é atroz de pedantismo. Agora outros, por exemplo, Afonso Arinos, no livro *Pelo sertão* ou em *Histórias e paisagens*, tem alguns contos que são admiráveis porque aí ele não banca os “Nhá Noca” e “seus olhinhos”, e escreve como um homem civilizado, aproveitando e estilizando um pouco o mundo caipira. O Afonso Arinos eu acho interessante. O Valdomiro Silveira tem coisas muito interessantes, tem histórias muito bem contadas e ele era um conhecedor do mundo caipira. Sem dúvida nenhuma. Se você quer uma coisa mais próxima do documentário, você tem o Cornélio Pires, que estilizava aquilo, fazia anedota, mas o documentário está vivo atrás, está próximo. No meu tempo de menino estava muito em moda, havia poesia baseada em coisa de caipira. Agora você tem o nosso caipira aqui, você vê alguns escritores que foram muito fundo nisso. Tem um goiano, o Bernardo Elis, que é muito bom. Ele representa o mundo caipira, sem folclorismo, sem pitoresco vulgar e faz sentir muita miséria, a coisa do caipira. Ô Paulo, tem um livro que foi organizado pelo Flávio Aguiar, que é sobre a literatura que cuida dos problemas da terra e do homem da terra, foi editado pela Boitempo. É um livro grande, eu fiz o Prefácio. Eu não sei onde está, senão eu te dava aqui. Mas talvez seja útil para você.

PB: Vou atrás.

AC: Flávio Aguiar, Editora Boitempo, aí você já tem um livro em que os escritores – em que a literatura – cuidaram do homem rural. Aí você tem um bom repositório.

PB: Amadeu Amaral...

AC: Amadeu Amaral? Ele não escreveu ficção sobre caipira, ele é autor de um livro precioso que escreveu sobre *O dialeto caipira*. E ele estudou lendas e *Tradições populares* do caipira, que foram reunidas em volume pelo Paulo Duarte e com estudo prévio de Florestan Fernandes, Editora IP... Isso eu não sei se foi reproduzido mais tarde. Esse é grande. Ele é de Capivari.

PB: É, tem um livro chamado *Algema de ferro*.

AC: Não, não sei.

PB: Quando a gente fala o caipira, o sertanejo, é...

AC: Aqui em São Paulo, o sertanejo seria o caipira. No Nordeste, seria lá o capiau deles, que seria totalmente diferente. No Rio Grande do Sul, o sertanejo seria o gaúcho. É para nós aqui, o caipira.

PB: Quando o senhor fala do Afonso Arinos, já era o caipira?

AC: Pelo seguinte: eu chamo de caipira o homem rural que nasceu da expansão paulista, o caipira é um fenômeno de raiz paulista. O caipira é um habitante da região que o professor Alfredo Ellis Junior, que foi meu professor de história na faculdade, chamava de Paulistânia.

PB: Um momento professor, preciso trocar a fita...

[Fim da entrevista]