



TAIGUARA BELO DE OLIVEIRA ·
DANIELLE EDITE FERREIRA MACIEL
· ALESSANDRA RIBEIRO MARTINS
· WILSON RIBEIRO DOS SANTOS
JUNIOR · SILVIA DE AMBROSIS
PINHEIRO MACHADO · AUGUSTA
APARECIDA NEVES DE MENDONÇA
· MARIA DA CONCEIÇÃO FERREIRA
REIS FONSECA · FRANÇOISE SIMONET-
TENANT · CLARA LÉVY · GUILHERME
ARAUJO FREIRE · FÁBIO JOSÉ SANTOS
DE OLIVEIRA · VITOR SARTORI
CORDOVA · JANE VICTAL · GRACINÉA
I. OLIVEIRA · JOSÉ LUÍS JOBIM · IEDA
LEBENSZTAYN · CAION MENEGUELLO
NATAL · ALEXANDRE JULIETE ROSA ·
RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES · JOÃO
ROBERTO FARIA · MARCOS ANTONIO
DE MORAES · EDLA VAN STEEN

revista



REVISTA DO
**INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

nº. 68 / DEZ. 2017



Lélia Abramo como Bianca, em
Os ossos do barão, 1974
Fundo Lélia Abramo do Arquivo IEB/USP

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 68, 2017 · dezembro



Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago

REITOR

Prof. Dr. Vahan Agopyan

VICE-REITOR

Instituto de
Estudos Brasileiros

Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

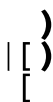
DIRETORA

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

VICE-DIRETOR



Credenciamento e Apoio Financeiro
do: Programa de Apoio às
Publicações Científicas da USP
Comissão de Credenciamento



Instituto de Estudos Brasileiros
Espaço Brasiliana
Av. Prof. Luciano Gualberto 78
Cidade Universitária, Butantã
05508-010, São Paulo - SP, Brasil
(11) 3091-1149
www.ieb.usp.br

COMISSÃO EDITORIAL **DARLENE J. SADLIER** (UNIVERSIDADE DE INDIANA, BLOOMINGTON) BLOOMINGTON, EUA; **FERNANDO LARA** (UNIVERSIDADE DO TEXAS, AUSTIN) AUSTIN, EUA; **FLÁVIA INÊS SCHILLING** (FE-USP) SÃO PAULO, BR; **HELOÍSA ANDRÉ PONTES** (UNICAMP) CAMPINAS, BR; **JOSÉ LUIZ PASSOS** (UCLA) LOS ANGELES, EUA; **LAURA DE MELLO E SOUZA** (PARIS IV-SORBONNE) PARIS, FR/(FFLCH/USP) SÃO PAULO, BR; **ŠÁRKA GRAUOVÁ** (UNIVERSIDADE CAROLINA DE PRAGA) PRAGA, CZ

EDITORES RESPONSÁVEIS **Fernando Paixão** (IEB-USP); **Ana Paula Cavalcanti Simioni** (IEB-USP); **Flávia Camargo Toni** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **Divisão Científico-Cultural** (IEB-USP)

ASSISTENTE EDITORIAL **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flávio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado**

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING** (UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **JORGE COLI** (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLVERDE CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO BENZAQUEN DE ÁRAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

IMAGEM DA CAPA

Cena de *As visões de Simone Machard*, de Bertolt Brecht, com Lélia Abramo e Felipe Carone, Teatro Bela Vista, 1962
Fundo Lélia Abramo do Arquivo IEB/USP

TAIGUARA BELO DE OLIVEIRA · DANIELLE EDIT
FERREIRA MACIEL · ALESSANDRA RIBEIR
MARTINS · WILSON RIBEIRO DOS SANTOS JUNIO
· SILVIA DE AMBROSIS PINHEIRO MACHADO
AUGUSTA APARECIDA NEVES DE MENDONÇA
MARIA DA CONCEIÇÃO FERREIRA REIS FONSEC
· FRANÇOISE SIMONET-TENANT · CLARA LÉVY
GUILHERME ARAUJO FREIRE · FÁBIO JOSÉ SANTO
DE OLIVEIRA · VITOR SARTORI CORDOVA · JAN
VICTAL · GRACINÉA I. OLIVEIRA · JOSÉ LUÍS JOBIM
· IEDA LEBENSZTAYN · CAION MENEGUELL
NATAL · ALEXANDRE JULIETE ROSA · RODRIG
JORGE RIBEIRO NEVES · JOÃO ROBERTO FARI
· MARCOS ANTONIO DE MORAES · EDLA VA
STEEN · TAIGUARA BELO DE OLIVEIRA · DANIELI
EDITE FERREIRA MACIEL · ALESSANDRA
MARTINS · WILSON RIBEIRO DOS SANTO
· SILVIA DE AMBROSIS PINHEIRO MA
AUGUSTA APARECIDA NEVES DE MEN
MARIA DA CONCEIÇÃO FERREIRA REIS
· FRANÇOISE SIMONET-TENANT · CLAR
GUILHERME ARAUJO FREIRE · FÁBIO JOSÉ
DE OLIVEIRA · VITOR SARTORI CORDOV
VICTAL · GRACINÉA I. OLIVEIRA · JOSÉ LU
· IEDA LEBENSZTAYN · CAION MENEGUELL
NATAL · ALEXANDRE JULIETE ROSA · RODRIG
JORGE RIBEIRO NEVES · JOÃO ROBERTO FARI

ARTIGOS • ARTICLES)

- 12 **Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós** [*Culture and revenge in the social war: comments on “Branco sai, preto fica”, of Adirley Queirós* • Taiguara Belo de Oliveira e Danielle Edite Ferreira Maciel
- 32 **O Projeto Ruas de Histórias Negras e a representação da matriz africana em Campinas: a disputa do território urbano – um estudo de caso** [*The Streets of Black Histories Project and a representation of the African matrix in Campinas: a dispute of the urban territory – a case study* • Alessandra Ribeiro Martins e Wilson Ribeiro dos Santos Junior
- 50 **O “*Tantum ergo* virado acalanto”: o vigor da brasilidade** [*The “Tantum ergo turned lullaby”: the vigour of brasilidade* • Silvia De Ambrosis Pinheiro Machado
- 68 **Indigenização de práticas de numeramento no desenvolvimento e na gestão de projetos sociais do povo indígena Xakriabá** [*Indigenization of numeracy practices in the development and management of social projects of indigenous people Xakriabá* • Augusta Aparecida Neves de Mendonça e Maria da Conceição Ferreira Reis Fonseca
- 84 **Correspondances et journaux de femmes: une fonction mémorielle?** [*Cartas e diários de mulheres: uma função memorialística?* • Françoise Simonet-Tenant
- 101 **Patrick Modiano – à l’articulation entre champ de diffusion restreinte et champ de grande production** [*Patrick Modiano – articulação entre o campo de difusão restrito e o campo da grande produção* • Clara Lévy
- 122 **A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco *Estudando o samba*** [*The artistic production of Tom Zé in the 1970s: considerations on the project of “worker” music and the disc “Estudando o samba”* • Guilherme Araujo Freire
- 145 **A lâmina que opera: um estudo sobre João Cabral e Marianne Moore** [*The surgical blade: a study on João Cabral and Marianne Moore* • Fábio José Santos de Oliveira

- 164 **Candian: o último caipira** [*Candian: the last caipira*] • Vitor Sartori Cordova e Jane Victal
- 187 **A poesia erótica de Lucas José d'Alvarenga** [*The erotic poetry of Lucas José d'Alvarenga*] • Gracinéa I. Oliveira
- 208 **Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920** [*Love of France or nationalism? Dilemmas of Brazilian modernism in the literary correspondence of the 1920s*] • José Luís Jobim

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

- 228 **A arte de Graciliano Ramos na Cultura Política e em Videntes das Alagoas** [*The Graciliano Ramos' art in "Cultura Política" and "Videntes das Alagoas"*] • Ieda Lebensztayn
- 235 **O triste visionário: Lima Barreto e seu tempo** [*The sad visionary: Lima Barreto and his time*] • Caion Meneguello Natal
- 241 **Para além da autobiografia: crise da subjetividade e fratura da forma no romance Recordações do escritor Isaías Caminha** [*Beyond the autobiography: crisis of subjectivity and fracture of the form in "Recordações do escritor Isaías Caminha"*] • Alexandre Juliete Rosa
- 248 **Cartas d'alma: um intercâmbio cultural e afetivo** [*Letters from the soul: a cultural and affective exchange*] • Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

- 255 **Sábado Magaldi vivo** [*Sábado Magaldi alive*] • João Roberto Faria e Marcos Antonio de Moraes
- 259 **Sábado por Edla** [*Sábado by Edla*] • Edla van Steen
- 266 **"Mário, Sábado** [*Mário, Sábado*] • Marcos Antonio de Moraes

NOTÍCIAS • NEWS)

- 274 **Informe IEB**

EDITORIAL



para Lélia
nos trabalhos
livro
7/9/50

Convite para noite de autógrafos e lançamento
do livro *Vida e arte - memórias de Lélia Abramo*
Fundo Lélia Abramo do Arquivo IEB/USP

Nas primeiras palavras deste número 68 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* – que encerra o ano e ganha novos editores, segundo o princípio de rodízio que norteia nossa publicação – temos a comemorar uma boa notícia. Por iniciativa dos editores que nos antecederam, a publicação se inscreveu no edital do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP, vinculado ao Sistema Integrado de Bibliotecas (SIBi/USP), e foi selecionada para receber a dotação de uma verba significativa, que permitirá realizar a impressão de boa parte dos números recentes. Não há dúvida de que esse resultado confirma a qualidade e excelência com que o trabalho tem sido feito. No entanto, alguém pode perguntar: que sentido tem em nossos dias imprimir uma revista que já está disponível on-line? A resposta para essa questão demandaria um espaço maior, mas pode ser resumida ao argumento central: ainda que a disponibilidade virtual dessas publicações alcance maior número de leitores e envolva custos menores, nem por isso cobre todas as situações de usufruto e de troca intelectual. Na verdade, são muitos os meios de conhecimento disponíveis, e eles não se excluem mutuamente. Situação semelhante vem acontecendo com o mundo editorial. Já se sabe atualmente que o “livro eletrônico” está longe de eliminar a edição em papel, que, ao contrário das previsões catastróficas que se fizeram no século passado, tende a resistir junto aos leitores. A previsão atual é que os dois mercados de livros correrão em paralelo, ainda que em proporções distintas.

E com as revistas acadêmicas não é diferente. Os exemplares impressos – em tiragens baixas, de 200 a 300 exemplares – podem (e devem) ser usados com o intuito de uma difusão seletiva e focada, alternativa ao modelo da internet. É o caso, por exemplo, do intercâmbio de publicações entre universidades nacionais e internacionais, que ainda permanece; ou ainda a divulgação à imprensa e a órgãos culturais do país, bem como o envio para intelectuais potencialmente interessados nos assuntos abordados. Isso quer dizer que a versão impressa da revista cumpre principalmente uma função ativa de intervenção acadêmica, em paralelo à dimensão generalizada permitida pela web. E a convivência acadêmica somente se amplia ao contar com uma variedade de meios de acesso.

Passemos agora à apresentação dos artigos deste número. Desta vez, não apresentamos dossiê temático, como ocorre habitualmente, para dar espaço e privilegiar a interdisciplinaridade e diversidade de ensaios – sempre com contribuições importantes para cada campo

de estudo. De início, privilegiamos o tema racial, que vem ganhando proeminência nos debates sociais, com a presença de dois ensaios.

“Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós” se dedica a analisar o filme *Branco sai, preto fica*, que tem o mérito de compor um híbrido de documentário e ficção em torno de um baile de dança *black*. Segundo os autores do texto – Taiguara Belo de Oliveira e Danielle Edite Ferreira Maciel, ambos da Universidade de São Paulo –, o longa-metragem se destaca pela ousadia estética e soluções encontradas, mas sem de fato apresentar uma alternativa política viável.

Em seguida, Alessandra Ribeiro Martins e Wilson Ribeiro dos Santos Junior (da Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-Campinas) apresentam uma reflexão sobre a reterritorialização da matriz africana nos territórios urbanos da cidade de Campinas, a partir do levantamento de monumentos, praças e ruas que receberam nomes de personagens negros. O artigo intitulado “O Projeto Ruas de Histórias Negras e a representação da matriz africana em Campinas: a disputa do território urbano – um estudo de caso” traz um debate importante sobre o processo de apagamento da tradição colonial da região, que contou com significativa população escrava.

Na sequência, apresenta-se “O ‘*Tantum ergo* virado acalanto’: o vigor da brasilidade”, um ensaio sobre o “mulato” Mário de Andrade, mais especificamente sobre a trajetória de descoberta do escritor em torno da importância do acalanto no universo da cultura oral. A partir de um lembrete de Mário, a pesquisadora da USP Silvia De Ambrosis Pinheiro Machado dissecou a importância do tema no livro *O Turista Aprendiz*.

Em continuidade ao tema racial, o artigo seguinte – “Indigenização de práticas de numeramento no desenvolvimento e na gestão de projetos sociais do povo indígena Xakriabá” – trata do desenvolvimento e gestão de projetos sociais junto ao povo indígena Xakriabá, nas margens do Rio São Francisco. Nesse contexto, destaca-se a questão da “indigenização da modernidade”, analisada pelas autoras Augusta Aparecida Neves de Mendonça (Fundação Mineira de Educação e Cultura – Fumec-MG) e Maria da Conceição Ferreira Reis Fonseca (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG), atentas ao modo como os povos indígenas “vêm elaborando culturalmente tudo aquilo que lhes foi infligido”.

Após essa sequência inicial de artigos sobre tópicos raciais e brasileiros, abrimos espaço para duas contribuições francesas. Em “Correspondances et journaux de femmes: une fonction mémorielle?”, Françoise Simonet-Tenant, da Universidade de Rouen-Normandie, reflete sobre a importância das cartas e dos diários íntimos como fontes fundamentais para uma compreensão da produção literária, filosófica de autoras mulheres, algumas das quais pouco reconhecidas pela história. Em especial, o artigo se detém sobre a escrita íntima de três mulheres escritoras – Juliette Drouet, Catherine Pozzi e Simone de Beauvoir –, parceiras de três escritores importantes. E apresenta de modo inovador o tema das parcerias afetivas e intelectuais, bem como o lugar relegado às mulheres. Em seguida, temos um texto de Clara Lévy, professora da Universidade de Paris VIII, que discorre sobre “Patrick Modiano, à l’articulation entre champ de diffusion restreinte et champ de grande production”. Nele, a autora contextualiza a posição de Modiano no campo das letras francesas e também se detém na visibilidade e comercialização do autor, por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel, em 2014. A partir de um estudo de caso a autora desenvolve uma reflexão teórico-metodológica original acerca da necessidade de

revisar as oposições estabelecidas por Pierre Bourdieu entre dimensão restrita e dimensão ampliada da circulação dos bens culturais.

Na sequência, voltamos aos temas brasileiros, e ganha destaque a produção artística de Tom Zé, especialmente aquela produzida em torno ao projeto que designou como “música operária”, envolvendo uma produção musical a partir de ferramentas, máquinas de oficina, fitas magnéticas etc. Em “A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música ‘operária’ e o disco *Estudando o samba*”, o estudioso da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) Guilherme Araujo Freire analisa o disco *Estudando o samba*, em que o músico baiano leva a experimentação sonora ao limite. O artigo seguinte se volta para o poeta João Cabral de Melo Neto, em ensaio de Fábio José dos Santos de Oliveira, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Em “A lâmina que opera: um estudo sobre João Cabral e Marianne Moore”, o autor se detém sobretudo nos poemas que João Cabral escreveu sobre a poeta norte-americana Marianne Moore, muito admirada pelo pernambucano. Nos versos sobre ela, percebe-se muito da autoconsciência desenvolvida por Cabral no sentido de valorizar uma poética em que predomina a objetividade e a precisão.

O ensaio posterior, “Candian: o último caipira”, volta-se, como o nome indica, para uma tematização contemporânea sobre a cultura caipira. A partir da documentação deixada por Ernani Silva Bruno, disponível no IEB, e inspirados nas ideias de Antonio Candido sobre o tema, os estudiosos Vitor Sartori Cordova e Jane Victal (Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-Campinas) se voltam para um estudo de caso: o cotidiano do sr. Candian, líder da cidade paulista de Iracemápolis e vinculado às práticas tradicionais do campo. O erotismo literário comparece na sequência, foco do ensaio intitulado “A poesia erótica de Lucas José d’Alvarenga”, em que Gracinéa I. Oliveira (Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte – FACISABH) analisa obra desse autor cujos versos foram vistos como ousados para a época. Trata-se de uma produção em que a escrita reitera imagens por meio de antíteses e metáforas, criando certo espírito de leveza ao tratar do sexo. Por fim, passamos ao modernismo brasileiro, em artigo de José Luís Jobim (Universidade Federal Fluminense – UFF), intitulado “Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920”. A partir das correspondências de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira o autor reflete sobre as referências francesas e europeias presentes na produção e reflexão de tais autores. Ao mesmo tempo, aponta o dilema subjacente à troca de ideias nos anos 1920: adotar o francesismo ou o nacionalismo?

Na seção de resenhas deste número, foram selecionados lançamentos relevantes, que merecem registro pelas questões levantadas. Primeiramente, Ieda Lebensztayn se debruça sobre o livro *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido*, no qual Thiago Mio Salla rastreia a colaboração do escritor alagoano para uma importante publicação dos anos 1940. Em seguida, temos comentários sobre dois livros em torno de Lima Barreto. A biografia do autor, *Lima Barreto: triste visionário*, assinada por Lilia Moritz Schwarcz, é comentada por Caion Meneguello Natal, que aponta tratar-se de um perfil “em que estão sintomatizados os referenciais de classificação daquele momento, que eram, principalmente, os

preconceitos de cor, classe e origem social”. Na sequência, em texto de Alexandre Juliete Rosa, é abordada a obra *Lima Barreto, caminhos de criação*: Recordações do escritor Isaiás Caminha, organizada por Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo e Ceila Maria Ferreira. Trata-se, de acordo com Alexandre, da primeira edição crítica do romance de estreia do autor, acompanhada de uma análise fina que contesta e procura desfazer a ideia de “escritor desleixado”, comumente associada a Barreto. O último livro a ser resenhado é *Muito d’alma: cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921*, organizado por Claudia Poncioni e Virginia Camilotti. O pesquisador Rodrigo Jorge Ribeiro Neves avalia a troca de missivas entre os dois escritores e jornalistas e constata tratar-se de um rico documento em torno do diálogo entre Brasil e Portugal no início do século XX.

Já a seção Documentação deste número está integralmente dedicada ao crítico teatral Sábato Magaldi, concebido como um pequeno dossiê. O perfil inicial, “Sábato Magaldi vivo”, assinado por João Roberto Faria (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/USP) e Marcos Antonio de Moraes (IEB/USP), apresenta uma breve retrospectiva da vida e atuação desse intelectual. Em seguida, em “Sábato por Edla”, a escritora Edla Van Steen – que foi casada com Sábato e muito contribuiu para a divulgação de sua obra – responde a diversas perguntas sobre a trajetória do crítico. Por fim, mas não menos importante, no texto “Mário, Sábato”, de Marcos Antonio de Moraes, temos a transcrição de uma carta inédita que Mário de Andrade destinou a Sábato em 1944 – documento esse que Edla pretende doar ao IEB.

Como se vê, o cardápio deste número apresenta assuntos variados, cobrindo em grande parte diferentes aspectos dos “estudos brasileiros”, expressão cuja complexidade não deve ser subestimada. Mas não apenas. Ao lado de artigos que problematizam objetos já tradicionalmente aceitos como integrantes desse “campo” – tais como a cultura caipira, a produção dos escritores modernistas, as produções culturais de ou sobre negros, as práticas indígenas etc. – trazemos para a revista textos que abordam temas não associados necessariamente à “brasilidade”, tais como os textos produzidos por pesquisadoras francesas. Isso se deve ao fato de que nos posicionamos por uma visão aberta de cultura, na qual a ideia de fronteiras torna-se cada vez mais insipiente. Ao nosso ver, é fundamental cultivar também a contribuição teórico-metodológica de objetos culturais que não se encerram nas limitações (geográficas, políticas, linguísticas, culturais etc.) do que se compreende como Brasil. Textos dessa natureza estimulam reflexões comparativas, cada vez mais necessárias, e nos levam a pensar como são apropriados os objetos culturais, intelectuais e materiais que circulam na sociedade moderna. Ao abrir os olhos para o mundo, saberemos observar melhor o nosso país e as nossas coisas. Afinal, estamos em pleno século XXI.

Fernando Paixão, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Flávia Camargo Toni
*Editores*¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p7-10>

1 Docentes e pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

Cacilda Becker em cena da peça *Oscar*
Fundo Lélia Abramo do Arquivo IEB/USP



ARTIGOS • ARTICLES

Frederico

Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós

[*Culture and revenge in the social war: comments on "Branco sai, preto fica", of Adirley Queirós*

Taiguara Belo de Oliveira¹

Danielle Edite Ferreira Maciel²

RESUMO · Este ensaio propõe uma reflexão sobre o longa-metragem brasileiro *Branco sai, preto fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós, e sua pertinência histórica ao capturar o drama atingido pela dinâmica política e cultural do país. O híbrido de documentário e ficção formaliza embates com a nova forma de produção artística que se difunde junto aos coletivos culturais desde a década de 1990, ao passo que discute as vicissitudes da experiência social periférica. Por fim, o ensaio sugere que a ousadia estética do filme apreende um movimento contemporâneo de ruptura – não isento de impasses – com mediações emergenciais que deram alento ao capitalismo no Brasil nos últimos anos. · **PALAVRAS-CHAVE** · Adirley Queirós; Cinema; cultura periférica; conflitos sociais. · **ABSTRACT** · This essay proposes

a reflection on the Brazilian film "Branco sai, preto fica" (2014), directed by Adirley Queirós, and its historical pertinence when capturing the dramatic point reached by the political and cultural dynamics of the country. The hybrid of documentary and fiction formalizes clashes with the new form of artistic production that has spread along with cultural collectives since the 1990s, while discussing the vicissitudes of the peripheral social experience. Finally, the essay suggests that its aesthetic boldness indicates a breaking motion with emergency mediations that encouraged capitalism in Brazil in recent years, but which, however, is not capable of crystallizing into a viable political alternative. · **KEYWORDS** · Adirley Queirós; cinema; peripheral culture; social conflicts.

Recebido em 1^a de dezembro de 2016

Aprovado em 3 de julho de 2017

OLIVEIRA, Taiguara Belo de; MACIEL, Danielle Edite Ferreira. Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 12-31, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p12-31>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Branco sai, preto fica (2014), o segundo longa-metragem do diretor Adirley Queirós, é um termômetro do ponto culminante atingido pela dinâmica política e cultural brasileira. Neste ensaio, menos que uma análise detida acerca das técnicas cinematográficas, propomos a reflexão sobre a pertinência histórica da obra ao conseguir formalizar esteticamente um movimento contemporâneo de ruptura, e seus impasses políticos, com mediações emergenciais que deram alento ao capitalismo no Brasil nos últimos anos.

Em *Branco sai*, linguagem documentária e ficção científica são acionadas para contar um episódio real ocorrido em 1986 na região de Ceilândia (DF), uma das cidades-satélites de Brasília, quando um baile de dança *black* e ponto de encontro da juventude local, o Quarentão, é subitamente interrompido por violenta ação policial. Em pleno processo de abertura democrática, bombas, helicópteros, cachorros e gás pimenta das forças do Estado promovem um tumulto, aparentemente gratuito, que ocasiona inúmeras agressões físicas e psicológicas aos jovens negros que se divertiam no espaço e foram impedidos de evadir. Marquim (Marquim do Tropa) e Sartana (Cláudio Irineu Shokito) são dois deles, personagens reais que tiveram parte da vida mutilada no acontecimento, e é através de suas histórias, organizadas numa fábula futurista, que somos conduzidos na obra de Adirley.

Dimas Cravalanças (Dilmar Durães) é seu narrador-personagem, o “agente terceirizado”, uma espécie de funcionário de organização de direitos humanos, enviado do ano de 2070 com a missão de coletar provas desse evento para mover uma ação indenizatória contra o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população negra e periférica. Sua tarefa é “achar o paradeiro de Sartana, o homem que exalou, nosso mega-sena”, conforme seu primeiro relatório de chegada. Tudo leva a crer que a narrativa é montada a partir de informações que Cravalanças vai juntando: fotos e matérias de jornais da década de 1980, sobretudo, observações sobre o cotidiano de Sartana, que parece perceber sua presença, e escuta da rádio clandestina de Marquim. Em momento posterior, fica sugerido que as vozes em *off* dos dois personagens que cortam algumas passagens do filme fazem parte de depoimentos audiovisuais documentados por Cravalanças como peça da investigação. Desse modo, a história se configura como a colagem de relatórios de viagem desse narrador vindo do futuro, ponto de

vista evidenciado já na cartela de abertura, “Antiga Ceilândia-Distrito Federal”. Ou seja, a história se enuncia de um tempo em que a cidade-satélite já não existe mais, porém o desenrolar das ações às quais assistimos situa-se naquilo que, para Cravalaças, é um passado visitado – de 2009 a 2012 –, mas, para Marquim e Sartana, o próprio presente.

Os dois personagens-protagonistas possuem sequelas do acidente que os privara de viver a cidade plenamente, pois ambos tiveram a mobilidade comprometida. Marquim é cadeirante e depende de engenhocas de acessibilidade precariamente instaladas em sua residência, onde solitariamente mantém, em um cômodo subterrâneo e pouco iluminado, uma rádio clandestina que rumina histórias e músicas do tempo em que ainda exibia seus passinhos no Quarentão. Sartana, também ex-dançarino, tivera uma das pernas amputadas e usa uma prótese mecânica, sistema com o qual trabalha informalmente, executando manutenções a partir de conhecimentos que adquiriu por autodidatismo e peças sucateadas. Após o reencontro dos dançarinos, aparentemente separados desde o acontecimento, Cravalaças consegue juntar as provas necessárias e, do futuro, recebe a mensagem de que o governo brasileiro será acionado, e as famílias, ressarcidas. Mas é informado também de que um evento eletromagnético ocorrido no passado (o presente da ação) ameaça o futuro da Terra. O agente seria recompensado se conseguisse impedir a “grande explosão” e teria seu regresso ao futuro consentido. No entanto, Cravalaças opta por ficar e não põe obstáculos a que a bomba cultural concebida por Marquim e Sartana seja lançada sobre Brasília.

Nesse enredo, Adirley Queirós reelabora um arco histórico que compreende as últimas décadas de experiência democrática no Brasil pelos relatos montados sob a perspectiva de jovens negros moradores de áreas periféricas. A impossibilidade de constituição de um sujeito político em um “território de precariedade”³, marcado pela perpetuação da violência de Estado, pela suspensão seletiva de direitos fundamentais, pelo racismo institucional, pela segregação socioespacial, compõe a matéria sobre a qual se debruça Adirley. A juventude interrompida dos ex-dançarinos e a consequente manipulação da cultura como arma de confronto parecem formalizar o impasse atingido pelo projeto democrático como arena de encaminhamento de demandas e resolução de conflitos. *Branco sai, preto fica* se inscreve, assim, num cenário cultural de desengano quanto à promessa de justiça social ofertada pelo Estado reparador ou pelas oportunidades de mercado, que, contudo, não encontra condições de se desvencilhar dos próprios mecanismos contra os quais se rebela.

3 RIZEK, C. Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 14., 2011. *Anais...* Rio de Janeiro, 2011.

ENTRE O NEORREALISMO E A FABULAÇÃO

“Enquanto eles capitalizam a realidade, eu socializo meus sonhos” (Sérgio Vaz)⁴.

Embora assinado por Adirley Queirós, *Branco sai* resulta de uma experiência de associativismo cultural que ganha espaço nas regiões periféricas das cidades brasileiras desde a década de 1990. O diretor é membro do Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine), iniciativa que há 11 anos desenvolve, junto a comunidades do Distrito Federal, atividades ligadas ao audiovisual, como a exibição de filmes, cursos, palestras e, inclusive, a ousada proposta de serem seus próprios moradores produtores de cinema. Como em trabalhos anteriores do cineasta, o longa-metragem foi filmado em Ceilândia, com atores amadores da comunidade, tendo por mote questões suscitadas nos grupos de discussão e que dispararam processos investigativos entre *rappers* e artistas de outras linguagens⁵ – aspecto em que retoma parcialmente a caracterização que Migliorin⁶ faz da emergência de um novo tipo coletivo de produção no âmbito do cinema e do audiovisual.

Todavia, se para Migliorin⁷ a formação de coletivos no “cinema pós-industrial” do século XXI é um fenômeno propiciado mormente pela *abundância* e disponibilidade de meios técnicos, adota-se aqui uma acepção diferente, cuja existência se deve a contextos de *escassez*. Trata-se, a nosso ver, de formas associativas propulsoras de um modo próprio de produção que, intimamente relacionado com a onda de políticas estatais focalizadas, começa a se delinear na árdua década de 1990 e se generaliza durante as gestões petistas na esfera federal. Como apontou D’Andrea⁸, é nesse período que um grande número de ações culturais coletivas propaga-se por regiões periféricas de grandes cidades brasileiras, como uma espécie de saída improvisada ao avanço neoliberal, à falência de antigas instituições agregadoras, à perda de garantias sociais e, sobretudo, ao encolhimento do poder de interferência dos movimentos sociais. Data daí o notável crescimento de programas de financiamento estatal, privado e do terceiro setor destinados à promoção de atividades artísticas, sobretudo aquelas voltadas a expressões minoritárias e de grupos identitários marginalizados, tradução para o campo da cultura daquilo que pesquisadores sobre políticas públicas de nosso

4 Sérgio Vaz, poeta, é cofundador da Cooperifa, coletivo de produção cultural da região do Parque Santo Antônio, Zona Sul de São Paulo.

5 QUEIRÓS, A. Entrevista com Adirley Queirós, diretor de *Branco sai, preto fica*. Cine Festivais, 30 mar. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/oV3FWM>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

6 MIGLIORIN, C. O que é um coletivo. In: BRASIL, A. (Org.). *Teia: 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

7 Idem. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. *Cinética – cinema e crítica* (on-line), fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

8 D’ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

tempo têm denominado “mercado da cidadania”⁹: uma engenharia de gestão na qual entidades da sociedade civil concorrem entre si para executar programas que visam atender urgências sociais.

Porém, foi nessa zona fronteiriça denominada cultura que as classes populares teriam encontrado uma importante forma de protagonismo nos últimos tempos, e o filme de Adirley tem o mérito de captar essa matéria viva, na qual está imerso, e ficcionalizá-la para levar ao extremo a indagação: onde isso tudo vai dar? O híbrido de documentário e ficção reflete formalmente embates com uma condição material que lhe está pressuposta enquanto forma de produção. Desprovida de meios próprios para sua realização, a produção cinematográfica periférica, tal como os personagens de *Branco sai*, é compelida a desenvolver artifícios que a credenciem para sobreviver no mercado dos programas de financiamento. Nesse sentido, é curioso notar que o filme acessou um recurso de pouco mais de 200 mil reais (baixo para a produção cinematográfica) de um edital público de Brasília inscrevendo-se na categoria “documentário”, embora o desejo de seus produtores fosse o de fazer “ficção”¹⁰.

Nas palavras de um gestor e estudioso da cena cultural periférica paulistana:

A cultura da periferia goza de um reconhecimento, cuja valorização reside notadamente na dimensão ética, como resistência, dadas as condições adversas que assolam os bairros nos extremos da Metrópole. Isso lhe confere uma legitimidade política importante, mas confina a produção cultural no campo unicamente ideológico, retirando-lhe a possibilidade de ser valorizada também por suas concepções artísticas¹¹.

A mistura de documentário com ficção é, por um lado, a saída formal encontrada para dar conta de matérias históricas tão absurdas e desmedidas que, enquanto tais, não poderiam ser contadas ao estilo naturalista, no qual geralmente se esbarra o gênero documental tradicional. Ao fantasiar a construção de uma bomba – cultural, ainda por cima! – e a vinda de um agente do futuro, *Branco sai* esboça uma negativa ao excesso de realidade e impotência para proporcionar ao espectador periférico uma espécie de catarse revanchista, relutando em se tornar mais um entre tantos registros de denúncia. Por outro, manifesta o intento de contornar necessidades objetivas ao incorporar certas exigências regimentais na estrutura interna da obra, sem as quais a produção não se realizaria, e subvertê-las com procedimentos de

9 ABÍLIO, L. A gestão do social e o mercado da cidadania. In: CABANES, R. et al. *Saídas de emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2011.

10 QUEIRÓS, A., op. cit.

11 LEITE, A. E. O programa VAI e a cena cultural da periferia paulistana. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. *Via Vai: percepções e caminhos percorridos*. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2012, p. 119.

rebeldia artística¹². Nesse sentido, Adirley renuncia que a legitimação de seu discurso audiovisual decorra apenas de seu lugar de enunciação.

Entretanto, é preciso constatar que o filme de modo algum se desliga por completo de uma possível reinvenção realista-naturalista que, conforme a crítica literária¹³, compreende boa parte da produção cultural marginal que ganha corpo no Brasil a partir dos anos 1990. A escolha das locações e os enquadramentos abertos, que abarcam casas desordenadamente dispostas sobre o chão de terra batida com entulhos e os canteiros de obras e prédios em construção ao fundo, revelam o esforço de transposição nua e crua da realidade.

Espremidos entre a urbanidade agreste e o céu imponente do Planalto Central estão seus personagens. Os planos longos, a lentidão dos movimentos, sua exposição em situações aparentemente banais e corriqueiras, com o uso preciso da gíria local, dão ares etnográficos à representação. Sonoridades metálicas, ferros retorcidos e descartes feitos grades e portões, dando conta de uma cidade altamente entrincheirada, concorrem para a construção da atmosfera pós-apocalíptica do dia a dia de Ceilândia e parecem transformar todos em parte desse universo inorgânico. Num processo mimético, Marquim e Sartana são sobreviventes cuja própria forma de se mover no mundo depende, respectivamente, de uma cadeira de rodas e uma perna mecânica. A ausência de diálogos dos personagens, que na maior parte do filme estão em cena sozinhos, repõe para o plano da atuação o isolamento e o abandono de Ceilândia como periferia da capital do país.

O deslocamento e a segregação em relação a Brasília são enfatizados pela apresentação da capital federal como área controlada e restrita, na qual moradores dos “núcleos habitacionais” só podem adentrar por meio de passaportes. Também a forma como os personagens principais são apresentados confere-lhes o tom de exilados da própria vida. Cravalaças está deslocado de seu tempo histórico de origem, da sua vida no futuro, e comenta, como se risse da própria tragédia, que perdeu dinheiro e até sua identidade durante a viagem ao passado, além do “saldo de transtornos psicológicos”. Marquim, o cadeirante que se vira sozinho, está preso ao passado de sua juventude no Quarentão e faz de seu presente um contínuo reviver desses momentos. Não por acaso, na primeira sequência do filme, seu relato sobre o fatídico dia é flexionado no tempo presente, ao som da batida do hip-hop que sai de sua *pickup*: “Domingo, sete horas da noite. Já tô com meu pisante, minha beca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia...”. Sartana, diferentemente,

12 Foi algo dessa “insubordinação” às formas narrativas consagradas para o tratamento de fatos reais e aos parâmetros ordinários das políticas de incentivo que Suppia identificou em *Branco sai* para apreendê-lo à luz do conceito de *circuit bending*, que nesse caso significaria uma prática de “repropositura”, adulteração, ou ainda uma *gambiarra*, da forma convencional de uso de um dado objeto. SUPPIA, Alfredo. Acesso negado: *circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi* em *Branco sai, preto fica. Famecos – mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 24, n. 1, jan.-abr. 2017.

13 NASCIMENTO, E. “*Literatura marginal*”: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006; PATROCÍNIO, P. A volta da realidade das margens. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: UnB, n. 39, jan./jun. 2012, p. 57-75.

gasta seu tempo observando os céus, como se esperasse algum sinal do futuro. Apesar de se ter readaptado à perna mecânica, afirma que ainda sente o membro amputado, simbolizando na carne a impossibilidade de apagar as marcas do passado que deram outro rumo para sua vida. Assim, a penúria da territorialidade retratada encontra correspondência na conformação mal resolvida das subjetividades dos personagens-moradores, retomando nossa velha conhecida “sensação de estarmos fora do eixo em relação a um mundo do qual entretanto somos parte”¹⁴.

Paralelamente, a qualidade “científica” da ficção de *Branco sai*, como era de esperar frente às limitações orçamentárias, é assumidamente precária. A cápsula do tempo de Cravalanças é um contêiner de lata, iluminado em seu interior por um *strobo*, que a faz produzir efeito risível. Se há desajuste entre intencionalidade e resultado, este é conscientemente acionado como escárnio à “grande narrativa da convergência providencial do Progresso com a sociedade brasileira em construção”¹⁵. Nessa chave, é de se perguntar se a fabulação de *Branco sai* embarca ou apenas detecta os pressupostos dessa operação que, como na epígrafe deste capítulo, aposta na subversão simbólica como arma em si mesma capaz de gerar efeitos reversos sobre o real. E a bomba de Adirley: adere a esse implícito? Ou seria a constatação, isso sim, de que a socialização dos sonhos acabou, sugerindo em seu lugar a difusão do estrago?

A PRODUÇÃO DA BOMBA CULTURAL

Sob os relatos em *off*, pontuados por cenas da locução nostálgica de Marquim em sua rádio clandestina – que, ao que tudo indica, é indiferente à inexistência de ouvintes –, o cotidiano dos dois personagens principais retratados em *Branco sai* é preenchido por aparentes hiatos, reticências e situações triviais. Reinam no ambiente relações rarefeitas que transmitem a fragilidade de qualquer tipo de interação comunitária. Mas, sob a mansidão de superfície, uma engenhosa ação de revide está sendo maquinada.

É na segunda metade da história, após três anos da chegada de Cravalanças, que nos é dada a compreensão de que o cilindro metálico que Marquim manuseia desde a primeira sequência do filme é uma bomba. Ele explica para Jamaika que a finalidade do artefato é elevar a “frequência pra cima, que vai derrubar até helicóptero. A ideia é essa”. Numa das raras cenas de diálogo, o que temos é uma negociação entre Marquim e Jamaika feita à base da pechincha. Convidado a participar da elaboração do artefato, Jamaika não adere ao plano por princípio ou convicção ideológica, mas em troca de dois passaportes falsos que lhe darão acesso a Brasília. Ironicamente, o mesmo sitiamiento que restringe a circulação dos moradores dos núcleos habitacionais ao plano piloto acaba por criar um nicho de mercado paralelo. Este, por sua vez, se liga a toda trama de pequenos negócios situados entre o lícito e o ilícito – como a gráfica

14 ARANTES, P. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 15.

15 Idem. A fratura brasileira do mundo. In: ARANTES, P. E. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. 29.

onde são confeccionados os documentos, a “feira do rolo” onde Marquim encontra seus discos antigos, o centro de comércio popular de eletrônicos ou a loja de materiais de informática sucateados que *crackeia* a senha do *software* para que Sartana possa configurar e ser “dono” de sua própria perna.

Portanto, é na vida subterrânea dessa “cidade informal” porém globalizada, como salienta Vera Telles¹⁶, que a bomba cultural é fermentada, como se seus ingredientes procedessem do próprio modo de vida gestado no dia a dia daquela população. Nesse ponto, o sentido de cultura em *Branco sai* assume contornos abrangentes. Não se trata apenas da cultura em sua acepção estrita, enquanto o campo isolado das artes e das letras, mas em seu sentido “antropológico”, isto é, estendido a toda forma de “interação social”, o que engloba aspectos materiais e espirituais, “um sistema de práticas, significados e valores” experimentados cotidianamente¹⁷. É assim que no processo de construção do artefato vemos Marquim e Jamaika não apenas procederem à gravação de uma banda de forró e de um *rapper* locais atraídos pela possibilidade de sucesso via mercado da cultura, como também captarem o som ambiente do centro popular de comércio de eletrônicos. Em outra passagem, Jamaika chama a atenção de Marquim para a necessidade de acrescentar mais sons da vida cotidiana ao experimento, como os de vendedores ambulantes, para “dar mais a cara de Ceilândia”. O resultado desse amálgama cultural é uma massa sonora indecifrável, mas que será usada com finalidades beligerantes.

Nesse aspecto, Adirley mobiliza o que seria um particular combinado do modo de vida das comunidades periféricas para conferir-lhe o *status* de instrumento de guerra. Sua abordagem da questão cultural afasta-se de qualquer pretensão pacificadora ou inclusiva, como a que está presente, por exemplo, no longa-metragem *Cidade de Deus* (2002). Na adaptação para o cinema que Fernando Meirelles fez do romance de Paulo Lins, o deslocamento do personagem Buscapé (Alexandre Rodrigues) para a posição de narrador, em nossa leitura, parece atender a um claro propósito. O jovem da favela une suas habilidades desenvolvidas como fotógrafo amador à “vantagem” de ser nascido e criado em meio à guerra cotidiana para poder registrá-la com exclusividade e, daí, providenciar o seu escape individual. O protagonismo conferido a Buscapé

16 TELLES, V. S. Transitando na linha de sombra, tecendo as tramas da cidade (anotações inconclusas de uma pesquisa). In: OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. (Org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.

17 WILLIAMS, R. Culture is ordinary. In: HIGHMORE, B. (Org.). *The everyday life reader*. London, New York: Routledge, 2002. Esse conceito de cultura começa a ser consagrado na década de 1980 por diferentes organismos internacionais, quando buscam redesenhar um novo arranjo de governança e desenvolvimento para os países periféricos. VIEIRA, M. P. *Reinventando sentidos para a cultura: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da Convenção para a Promoção e a Proteção para a Diversidade das Expressões Culturais*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. No Brasil ele ganha força quando, sob o primeiro mandato de Lula, em 2003, Gilberto Gil assume o comando do Ministério da Cultura, e atinge o seu auge com o Programa Cultura Viva, que ampliou a dimensão participativa e abriu espaço para políticas de apoio e reconhecimento das chamadas minorias. CALABRE, L.; LIMA, D. R. Do do-in antropológico à política de base comunitária – 10 anos do Programa Cultura Viva: uma trajetória da relação entre Estado e sociedade. *Políticas Culturais em Revista*, v. 2 (7), p. 6-25, 2014.

faz dele protótipo de público-alvo do novo filantropismo que fomenta atividades artísticas e culturais nos territórios de “vulnerabilidade social”. Tanto em *Branco sai* como em *Cidade de Deus*, a cultura é mobilizada no sentido de resgate da autoestima e valorização da identidade territorial, transformando o que até então era carência em potencialidade. Mas no filme de Meirelles a positivação do pertencimento à periferia se desdobra em possibilidade de inclusão econômica e projeção pessoal, estando próxima do que Tommasi¹⁸ identificou como o novo regime discursivo sobre a favela, que, permeado pela lógica empreendedorista liberal, “tem feito desaparecer o conflito, a carga de ruptura, a crítica à ordem vigente”, resultando no esvaziamento do agir político¹⁹.

Em *Branco sai*, a carência se transmuta em potência não para desarmar o conflito, senão para incitá-lo. Marquim e Sartana são sobreviventes do mesmo acontecimento, compartilham uma experiência em comum, por isso demonstram características semelhantes: sentimentos contidos, frustrações e privações. Mas, ao mesmo tempo, precisamente por conta da condição em que vivem, foram obrigados a criar artimanhas e habilidades para amenizar as dificuldades do dia a dia. Marquim, por estar mais preso à juventude interrompida, deixa escapar com maior agudeza seu ressentimento ou, como ele diz, sua “dor de cotovelo”. Seu apego ao passado se manifesta nos próprios aparatos tecnológicos com os quais lida: a vitrola, os vinis e a rádio analógica. Já Sartana, desde a primeira aparição, é mostrado com os olhos atentos aos céus, como se sondasse algo a mais no horizonte, insinuando uma capacidade sensitiva que percebe a chegada da nave de Cravalaças e sua movimentação nesse “território do passado”; os desenhos que faz do personagem do futuro reforçam essa impressão. Sartana converte sua deficiência em oportunidade de explorar novos conhecimentos, buscando, de maneira autodidata, noções de mecânica, elétrica e até programação de *softwares*. É assim que, tão logo consegue *crackear* a senha para configurar sua prótese, tem como primeira atitude voltar a frequentar um baile funk.

A bomba em construção de *Branco sai* está presente desde a primeira sequência, que mostra Marquim no moroso sobe e desce para acessar o porão, onde a alimenta. Mas é somente quando ele restabelece o contato com seu companheiro de baile que andara sumido que a bomba ganha potência e pode ser acionada. Sartana é quem se responsabiliza por desviar a energia da estação elétrica e abastecer o mecanismo; sua dedicação é que impulsiona o projeto e permite o extravasamento da carga cultural por tanto tempo contida. Assim, a alegoria formaliza o ponto dramático alcançado por uma espécie de desrecalque da experiência social periférica. Nessa guinada, a dor e a humilhação acumuladas pelas camadas oprimidas ao largo da história se unem a

18 TOMMASI, L. D. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Revista Política e Sociedade*, Florianópolis, v. 12, n. 23, jan.-abr. 2013, p. 29.

19 Para Ismail Xavier a premissa do “resgate através da cultura” tematizado em *Cidade de Deus* repousa na sua própria forma de produção, na medida em que as crianças e adolescentes que fizeram parte da filmagem foram selecionados em favelas cariocas para serem treinados como atores. Alguns deles faziam parte do grupo de teatro, que é também um projeto social, o *Nós do morro*. XAVIER, I. Angels with dirty faces. *Sight & Sound*, v. 13, issue, jun. 2003.

sua potencialidade inventiva, que as mantêm vivas, para formar a base de uma nova construção identitária.

D'Andrea²⁰ encontrou na mescla de “desesperança, raiva, fracasso, resignação, pobreza, sangue, insegurança”, que reinava no tecido social esgarçado dos bairros pobres da cidade de São Paulo, os elementos de fundo que teriam realçado a importância dos coletivos culturais que eclodiram na década de 1990. Para ele, essa afluência para a cultura, num contexto de retração das possibilidades de ação política, foi fundamental para que emergisse uma nova subjetividade para os moradores dos extremos da cidade, expressão de uma vivência urbana compartilhada, diferente daquela assente no mundo do trabalho, impactado por profundas transformações e enfraquecido em seu papel organizador de valores e instituições. Capaz de exprimir uma experiência de vida mais tangível, a positivação da identificação *periférica* – e sua constituição em sujeito – carregaria em si ares de *criatividade* e *potência*, rompendo com a prisão semântica que os reduzia à noção de *pobreza* e *violência*. A esse processo corresponderia o “deslocamento do indivíduo da posição de *estigma* à posição de *orgulho*”.

Walter Garcia²¹ já havia vislumbrado na figura de um grupo de rap como o Racionais MC's a ascensão desse fazer artístico periférico em sintonia com o sentimento, partilhado entre os jovens pobres e negros das grandes cidades, de que o fato de resistirem ao cenário de incerteza e violência arbitrária faria deles autênticos sobreviventes. Trata-se, pois, do reconhecimento e da afirmação de uma situação geográfico-social particular em oposição a outras situações geográfico-sociais da cidade. Cada vez mais presente no imaginário da juventude, a experiência urbana versada nas músicas dos Racionais MC's ou no cinema de Adirley repõe na ordem do dia uma nova fissura que pode se apresentar tanto em termos de renda (ricos e pobres), espacialidade (centro e periferia) ou estilo de vida (playboys e manos).

A operação que positiva aspectos de inferioridade, atribuindo-lhes vantagens redentoras, é traço comum em nossa experiência cultural²², mas, no contexto de “crescente circulação transnacional de comunicações, informação, imagens de novos estilos de vida, igualdade dos sexos e sua relação com o colapso da política formal”, como salientou Yúdice²³, a ênfase na localidade toma novas feições e sentidos. Estamos longe do ideário desenvolvimentista que se notabilizou por exortar a diferença enquanto recurso de transposição de obstáculos rumo a um novo patamar civilizatório. São demarcações de diferenças que, por consequência, denotam também o esgotamento de qualquer estratégia política e cultural nacionalista, ou seja, fundamentada na conciliação entre o povo e a elite em favor de um projeto de

20 D'ANDREA, T. P., op. cit.

21 GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). *Ideias* – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Campinas, n. 7, 2º semestre, 2013.

22 CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros) In: _____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro); ARANTES, P., 1992, op. cit.

23 YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 144.

desenvolvimento da nação, que deu sentido ao grande empreendimento modernista e suas diferentes formas de reaparição ao longo do século passado²⁴. Em seu lugar, nenhuma aspiração histórica integral é recolocada, posto que a artilharia cultural figurada na atualidade sugere um quadro em que distintos sistemas de crenças e valores, ou a especificidade de certas experiências sociais, exercem mais influência na demarcação dos campos em luta do que o tradicional antagonismo de classes. Junto com ele, a noção de oposição integral ao capitalismo, ancorada em última instância nas diferentes posições ocupadas pelos agentes na estrutura produtiva da sociedade, desbota-se no ideário político progressista, onde salpica, em seu lugar, uma multiplicidade de novos atores que se validam pelo simples fato de existirem em recíproca diferença entre si.

A forma extrema encontrada em *Branco sai* e sua penetração no circuito comercial de cinema nacional talvez assinalem seu acerto em capturar um movimento real, em que a cultura vai sendo eleita como arena privilegiada para o direcionamento de demandas; ou, mais que isso, a própria “moeda corrente do combate político”, nas palavras de Eagleton²⁵. No seu entendimento, a importância tomada pela noção identitária de cultura estaria ligada à convergência entre os embates culturais que se desenvolveram nos países ocidentais durante o pós-guerra e as lutas por libertação nacional conduzidas por correntes políticas nacionalistas profundamente enraizadas na ideia de cultura. Ao atingirem o ponto culminante, essas últimas se haveriam cruzado com a política cultural da esquerda ocidental renovada, isto é, aquela que restara dos acalorados anos 1960.

O que gradualmente ocorreu foi uma passagem dessa cultura politizada para a política cultural [...]. À medida que as forças do mercado penetram mais profundamente na produção cultural, enquanto as lutas da classe operária eram derrotadas e as forças socialistas, dispersadas, a cultura ganhou renome como “dominante” tanto para o capitalismo avançado como para uma série de seus oponentes²⁶.

A exemplo do que aconteceu nos EUA no final da década de 1980, será que estaríamos enfim nos instalado numa guerra cultural? Na hipótese de Pablo Ortellado²⁷ seria essa a marca do debate político brasileiro após a exasperação de ânimos disparada pelos levantes de 2013 e a resposta da chamada “nova direita”. Nessa contenda, a antiga polarização que dividia a direita liberal, baseada em princípios da livre iniciativa, da esquerda, orientada para a promoção de justiça social, estaria sendo deslocada para o campo da moral, submetendo toda a política a essa lógica. Restaria à ala progressista, agora centrada na “moral compreensiva”, não mais se basear em grandes projetos estratégicos de superação da ordem, mas travar

24 PACHECO, A. P. Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano XI, n. 16, 2007.

25 EAGLETON, T. A *ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 61.

26 *Ibidem*, p. 179.

27 ORTELLADO, P. Guerras culturais no Brasil. *Le Monde Diplomatique Brasil*. São Paulo, 25 abr. 2015.

embates imediatos em torno de reconhecimento e reparação conforme a trajetória dos diferentes segmentos.

De qualquer modo, o desarme do conflito político e sua conversão para arena ambígua da cultura não estancam a grande explosão. O radar de *Branco sai* sinaliza não a velha toupeira aludida por Marx, que de tempos em tempos irromperia renovando as grandes perspectivas históricas, mas o caldeirão de ressentimento alimentado no subterrâneo desses territórios de precariedade. Seu alvo é claro: Brasília, cidade-símbolo da política institucional, versão urbanística de nossa modernidade acabada e da segregação sociorracial que a acompanha. Todavia, a opção pela bomba no filme é o emblema de um impasse: ao enorme reservatório de desilusões e inventividades difusas não se apresenta um caminho político viável, por isso a massa sonora é amorfa, embora com muito poder de estrago. A ação reativa ensaiada pelos personagens assinala o encerramento do velho, mas não lhe é dada a condição de inaugurar um novo campo de expectativas.

O ESGOTAMENTO DA MEDIAÇÃO INSTITUCIONAL

Em trabalhos anteriores, Adirley e seus parceiros do Ceicine lançaram-se ao desafio de testar artisticamente algumas das alternativas deixadas pelo repertório da esquerda clássica: se *Dias de greve* (2009) diagnostica a fragilidade de retomada da consciência histórica através de lutas a partir do local de trabalho, *A cidade é uma só?* (2013) satiriza a efetividade da disputa por voz dos periféricos via representação nos mecanismos da política institucional. É sintomático, portanto, que com *Branco sai* o cinema em Ceilândia tenha chegado não só à problemática da cultura, mas também à metáfora da bomba. Tendo isso em vista, o filme apresenta um percurso no sentido da radicalização do discurso.

No quadro dos anos 1990 traçado por D'Andrea²⁸, o discurso dos Racionais MC's e de todo o movimento rap que ascendeu no período marcava uma clivagem social de novo tipo, como já dissemos. O movimento serviu, naquela etapa, para avançar no processo de desmascaramento do mito da cordialidade e, ao mesmo tempo, colocar em xeque o projeto de democracia como lócus de encaminhamento e resolução das tensões sociais. Era a época em que a dita onda neoliberal penetrava em todos os poros das instituições brasileiras, provocando os esgarçamentos sociais por todos conhecidos. A agressividade e as metáforas bélicas já faziam parte do universo hip-hop, que, no Brasil, alcançou o seu apogeu em 1997, com o lançamento do disco *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's. Entretanto, naquele momento, situada entre a dureza do mundo terreno e as tentativas de fuga num universo metafísico/religioso²⁹, ainda era possível falar da busca por uma “fórmula mágica da paz”. E ela pareceu ter surgido quase uma década depois, durante os anos de prosperidade da era Lula.

O lulismo, de certa forma, restabeleceu no plano eleitoral uma polarização

28 D'ANDREA, T. P., op. cit.

29 GARCIA, W., op. cit., p. 95.

referenciada na distinção entre ricos e pobres – fato bem marcado na eleição de 2006 e parcialmente repetido na de 2010. Não se tratou, naturalmente, de uma polaridade ideológica no sentido forte, mas da combinação de um “reformismo fraco” e desmobilizador com um processo de identificação com a “imagem popular”, sobretudo das massas miseráveis nunca incorporadas à condição proletária³⁰. O modelo pautado no crescimento econômico e nas políticas distributivas, inclusivas e de reparação, sempre em harmonia com o mercado, relegou para segundo plano a relação com as classes fundamentais (ou entre capital e trabalho), mas reconstruiu temporariamente um imaginário de oposição entre riqueza e pobreza que se refletia nas desigualdades regionais e territoriais. De certo modo, a clivagem social delineada pela cultura periférica dos anos 1990 encontrou correspondências nesse cenário e foi devidamente mobilizada em situações eleitorais posteriores³¹. Mas é aqui que a mensagem de *Branco sai se bifurca*.

A reviravolta de junho de 2013, é claro, tem a ver com isso. A intensidade das lutas de ação direta impulsionadas por movimentos e coletivos de matriz autonomista devolveu para as ruas os tensionamentos sociais que eram equacionados no âmbito institucional e nas negociações de gabinetes. Mas também descortinou o conservadorismo individualista cultivado pelo mesmo modelo de gestão que conciliou medidas compensatórias e distributivas (de efeito muito mais simbólico do que impactante sobre os mecanismos de reprodução das desigualdades) ao fortalecimento e à generalização da racionalidade predatória de mercado. Nas palavras de Paulo Arantes³²:

[...] a fórmula mágica da paz simplesmente se esgotou, como todos os demais recursos que alimentaram o jogo de cena da trégua lulista. Todo mundo sabe de trás para frente quais eram esses recursos: o consenso das *commodities*, o acesso facilitado ao crédito e consequente endividamento popular em grande escala, o consumo de massa puxado por uma descomunal e caótica expansão urbana etc.

O afastamento em relação ao último sopro de esperança suscitado pela era

30 SINGER, A. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

31 Os Racionais MC's e outras bandas de hip-hop já estabeleciam relações com a política petista desde ao menos o final da década de 1990, fato aliás que motivou um artigo de Maria Rita Kehl a respeito. Ver: KEHL, M. R. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em perspectiva*, 13 (3), São Paulo: 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/euEiBD>>. Acesso em: 15 jul. 2015. Em 2012 Mano Brown, vocalista dos Racionais, notabilizou-se por se empenhar na campanha, vitoriosa, de Fernando Haddad (PT), afilhado político de Lula, à prefeitura de São Paulo. Em 2014, o rapper volta à cena para alavancar a candidatura (com vitória apertadíssima) de Dilma Rousseff, no que contou com o apoio de uma grande rede de coletivos culturais da periferia de São Paulo. FONSECA, Leandro; LIMA, Livia. Coletivos da periferia manifestam apoio a Dilma durante ato em Itaquera. Por blog. *Mural* – blog dos correspondentes comunitários da Grande SP. *Folha de S. Paulo*, 21 out. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/cRpIdP>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

32 ARANTES, Paulo. A fórmula mágica da paz social se esgotou. *Correio da Cidadania*, 15 jul. 2015. Disponível em: <goo.gl/6BRQdI>. Acesso em: 15 jul. 2015.

Lula já estava claramente presente em *A cidade é uma só?*, em que a mirrada e quixotesca campanha do fictício “Partido da Correria Nacional” é contrastada, na última sequência, precisamente com um comício da candidatura de Dilma Rousseff e sua exuberante máquina eleitoral, que tomava as ruas de Brasília. Em *Branco sai* esse movimento se completa e é levado ao limite. Ele pode ser percebido pela transformação por que passam seus três personagens principais quando comungam, direta ou indiretamente, com a construção e o acionamento da bomba.

Sartana, como já mencionado, é o personagem que guarda alguma expectativa em relação ao futuro e possui uma engenhosidade própria demonstrada ao fazer das condições geradas por sua deficiência um campo de atuação e fonte de sentido para sua vida. Entretanto, ele não só adere ao plano da bomba como é o responsável pela sua potencialização. Essa postura talvez se compreenda a partir da passagem em que comenta sobre a persistência da dor na perna e no pé, como se ainda estivessem lá as partes amputadas do corpo: “Tem gente que fala em dor fantasma. Não tem essa, não. Você sente tudo. Mesmo sem a perna, até hoje eu sinto”. O personagem demonstra assim que, apesar do tempo transcorrido, as formas improvisadas para aproximá-lo de uma vida normal não são suficientes para superar o trauma do passado. A experiência sofrida reitera-se no seu dia a dia, quando, por exemplo, ele folheia seu álbum de casamento sentado sozinho numa cama de solteiro, instantes antes do detonamento da bomba.

Marquim, que durante quase todo o filme está imerso em suas lembranças do passado, à medida que se aproxima o grande momento, esconde dentro do sofá que fica em sua rádio o que parecem ser desenhos e projetos da construção da bomba e, principalmente, alguns discos antigos que colecionava. Pouco antes da explosão, o sofá é mostrado em chamas em um descampado, com Marquim ao lado fumando um cigarro (cena do cartaz do longa-metragem). A tentativa de expurgar o passado também não o faz retroceder de seu plano.

Mas é com Cravalanças que o poder de decidir ganha em peso e significado, pois esse é o personagem ao qual, por vir do futuro, são dadas maiores chances de conhecimento sobre o desenrolar dos fatos, a consequência das ações. Suas escolhas se dão, portanto, num campo estruturado por duas grandes alternativas que denotam igualmente as possibilidades em jogo dentro da história: a reparação ou a vingança. Antes do mais, convém sublinhar que Cravalanças vem em missão como “agente terceirizado”, o que nos faz supor que seu empenho na reconstituição da memória de violações de direitos humanos, de início, não é movido por qualquer senso de justiça, mas porque está submetido a uma relação laboral em uma entidade que presta serviços ao Estado. Suas condições, aliás, pouco diferem das de um trabalhador precarizado de nosso tempo: desde a chegada, ele reclama à sua superior pela falta de pagamento e pede que o dinheiro para sua manutenção no “território do passado” seja depositado na conta com urgência. A busca por justiça permeada pela lógica do valor de troca fica mais clara em sequências posteriores, como a em que ele ouve uma mensagem enviada do futuro, pressionando-o a restabelecer o contato e agilizar o colhimento de provas, com o seguinte ultimato: “Cravalanças, sem provas, não há passado. Sem passado, *no money*. Entendeu? *No mo-ney!*”. As trocas de mensagem

intermitentes entre Cravalaças e sua base no futuro sugerem não só a permanência dos traços da engenharia pela qual a luta por direitos se viu transfigurada em negócio nos tempos que correm, mas a ideia de que os avanços sociais que os esperam se terão desdobrado no sub-ramo do “mercado da reparação”.

Paulo Arantes lembra que foi na luta por emancipação que alargamos o campo de reparações no qual tudo se equipara monetariamente:

O fato é que batalhando por, e em nome de, emancipação, alargávamos uma espécie bizarra de Câmaras de Compensação e Reparações onde cabia todo tipo de acertos de contas: novamente um *continuum* no qual se expressa uma outra relação da política com o tempo, uma tremenda novidade em sociedades nacionais que se formaram orientadas para o futuro, de acertos seja com as contas de um passado de abandono ao deus-dará social, seja com um passado de grandes violações de direitos humanos em que a reparação monetária passa a entrar, sim, em linha de conta, como se os crimes da história se pagassem agora com dinheiro (note-se de passagem que a história deixou de ser uma estrela guia), ou ainda na forma de ajustes pontuais a título de redução de danos, e mais uma montanha de etecéteras na mesma linha da política de ambulância e governos terceirizados³³.

As seis décadas que separam o presente de Marquim e Sartana (2009) e o tempo de origem de Cravalaças (2070) provocam neste último o efeito comparativo, impelindo-o à reflexão. Os questionamentos se aguçam quando o agente é informado de que no ano de 2073 a Vanguarda Cristã terá assumido o poder, o que demanda ainda mais agilidade no caso. Ele resmungando para si mesmo: “Vou fazer o que aí com essa nova mudança?”. Ao final da mensagem, recebe outra exigência: “Produza provas, Cravalaças”. A aposta no futuro, já aqui, dá sinais de sua inviabilidade, e a transformação de Cravalaças começa a ocorrer. É então que sobre o contêiner, em uma situação à primeira vista desprezível, o homem do futuro cantarola uma canção de Roberto Carlos que versa sobre uma mudança de postura de quem decreta o fim da espera diante de um amor que não comparece: “De hoje em diante/ vou modificar o meu modo de vida/ Naquele instante que você partiu/ destruiu nosso amor/ Agora não vou mais chorar/ cansei de esperar/ de esperar enfim/ E pra começar eu só vou gostar/ de quem gosta de mim [...] Por isso é que eu vou mudar [...]”³⁴.

Adiante, Cravalaças é parabenizado por ter reunido as provas e informado de que “seus serviços não são mais necessários”, mas poderá ser “devidamente recompensado” e ter seu retorno ao tempo de origem consentido se conseguir evitar que a bomba seja lançada e ameace o futuro da Terra. A escolha de Cravalaças, como se sabe, é a de não impedir a grande explosão, abrindo mão da viagem de volta, escolha que pode ser elucidada por outra cena aparentemente deslocada do conjunto da história que sucede. Em meio a uma enorme quantidade de estruturas

33 ARANTES, Paulo, 2015, op. cit.

34 ROBERTO CARLOS. Só vou gostar de quem gosta de mim. In: ROBERTO CARLOS. *Em ritmo de aventura*. 1967. 1 disco sonoro.

metálicas oxidadas e retorcidas, o agente aparece sozinho, num plano único, simulando movimentos de filmes de ação, como se empunhasse uma arma na mão e se protegesse de tiros e ataques imaginários. Então desfere:

Toma aí, paga pau do progresso. Toma aí, duzentas e vinte e cinco prestação. Toma aí, ferro retorcido do caralho. Não vai vir aqui não, vai ficar aí no futuro. O progresso é o futuro mesmo. Ninguém tem a moral de cair pra dentro do banguinho, não! Traá! Racista aqui não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mesmo. Toma, Europa do inferno. Toma, todo mundo. Toma, última pintura do inferno. Toma, grafite paga pau da porra. Toma, falta de posse. Toma, falta de fazer as coisa. Toma, boca aberta, ó um monte de mosca aí na boca. Praá, praá!

Na sequência, transgredindo o universo ficcional da ação, vira-se para a câmera, finge mirar e solta “Praá, praá!”, não poupando de sua revolta generalizada nem mesmo o espectador provável, o público de classe média branca e escolarizada que frequenta as salas de cinema. A transformação de Cravalaças nessa passagem já se mostra total; ele revela estar completamente desacreditado quanto à mutabilidade da história e não sabemos se os fatos contra os quais se dirige dizem respeito ao presente da ação ou ao futuro – ou tanto faz.

No universo ficcional de *Branco sai*, Cravalaças fala com propriedade, a autoridade de quem conhece o futuro por experiência própria e sabe que é falsa qualquer promessa de redimir o passado. Entre as impossibilidades a escolher, o personagem opta por aquela que ao menos lhe dê o sabor da vingança, em detrimento da outra que, em 60 anos de avanço, como já se sabe, estará fazendo da justiça uma oportunidade de negócio, regida pela lógica das equivalências monetárias. O impasse, devidamente tratado no filme de Adirley, é que a incineração do passado, simbolizada na queima do sofá de Marquim, acontece sem que uma redefinição de um novo campo de intervenção e expectativa desponte no horizonte, posto que o futuro, bem conhecido por Cravalaças, não é outra coisa senão o próprio presente exagerado.

Eis a forma representada da “dualidade sem dualismo” notada por certa sociologia que sobre nossa formação assinalou: “o antigo e o novo continuavam em presença um do outro” sem nunca poderem se converter num estágio histórico de superação³⁵. A renúncia de Cravalaças ao futuro denota a postura de quem cansou de esperar por um progresso que não compareceu. A experiência social de Marquim e Sartana também, mesmo vivendo sob a realidade de Brasília, a “metassíntese” de nossa modernização: Ceilândia e seus habitantes descartáveis não foram atingidos pelas benesses civilizatórias como anunciava o “ideário progressista”. Ao contrário, no comentário de Schwarz³⁶, a globalização acabou por redefinir drasticamente essa expectativa, uma vez que “a modernização agora se tornava excludente e reiterava a marginalização e a desagregação social em grande escala”. Nesse sentido, os

35 ARANTES, P., 1992, op. cit., p. 37.

36 SCHWARZ, R. Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente. In: CARIELLO, R. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/P7Tbil>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

traumas do passado revelam não ser realidades em si opostas ao que entendemos por moderno, mas parte integrante de sua constituição. Ainda nas palavras de Schwarz, relembando o argumento central de um dos principais críticos da leitura dualista, já não se trata de compreender a sociedade brasileira como subdesenvolvida, “não porque se desenvolveu, mas porque deixou de ser tensionada pelo salto desenvolvimentista; e que não é desenvolvida, pois continua aquém da integração social civilizada”³⁷.

* * *

Em 2009, o escritor português João Bernardo³⁸ traçou um panorama que testemunhava o encerramento de um ciclo de embates contundentes promovido pelo movimento anticapitalista mundial da década de 1960 e especulava sobre o perfil que as lutas sociais poderiam assumir doravante. Segundo ele, a hegemonia incontestável das classes dominantes teria sido alcançada mediante a transnacionalização de suas atividades, num sentido inverso do que tomavam as resistências e oposições, cada vez mais repartidas por fronteiras e particularismos culturais. Com o esmaecimento das forças anticapitalistas, configurando o avanço do que chamamos neoliberalismo, teria sido possível proceder ao desmonte dos mecanismos de integração social keynesianos e outras instituições que, se serviam como espaços para mobilização radical da juventude, serviam também para contê-la e regular os conflitos sociais dentro de limites administráveis. Paralelamente, poderíamos assistir a cidades do mundo todo assumirem a forma de casernas ao passo que a segregação urbana se tornasse um objetivo sistemático. Considerados ainda o nível de degradação a que chegariam as instituições educacionais e o descrédito das democracias representativas, as classes dominantes tenderiam a confiar apenas no uso dos meios eletrônicos de fiscalização e na brutalidade repressiva. Sem os biombos institucionais, conclui ele, restará o “furor destrutivo”³⁹ de uma juventude que em nada se assemelha à “candura” dos revolucionários de antes.

Talvez seja uma parte desse todo integrado o fenômeno notado pelo pesquisador Gabriel Feltran a respeito da elaboração discursiva e dos “regimes normativos”⁴⁰ próprios que tomam corpo no cotidiano recente dos jovens de periferia. Nesse contexto em que se esgarçam os fatores usuais de coesão entre os grupos sociais, diz ele, a crítica social é presente mas não encontra eco na polarização caduca da política tradicional, incluindo aí os movimentos sociais. Ao contrário: o que “se percebe transitando entre favelas e elites é que a metáfora

37 Ibidem.

38 BERNARDO, J. Epílogo e prefácio (um testemunho presencial). *História Social*, n. 17. Campinas: Unicamp, 2º sem. 2009.

39 Ibidem, p. 261.

40 FELTRAN, G. A disputa política nas periferias. Pública: agência de reportagem e jornalismo investigativo. Entrevista por Marina Amaral. São Paulo: 17 jul. 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/TLXaG8>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

da guerra (inimigos a combater) parece fazer mais sentido para pensar a política hoje do que a metáfora da democracia (comunidade de cidadãos)⁴¹.

Não é de admirar, portanto, que a percepção artística de *Branco sai* redunde em uma bomba, uma ação de revide, que assim se manifesta por não ter condições de reinventar a política. O recado que emana é explícito no funk de Mc Dodô, que serve de trilha para o encerramento do filme junto às imagens da explosão: “Bomba explode na cabeça, estraçalha ladrão/ Fritô logo o neurônio que apazigua a razão/ Eu vou cobrar e com certeza a guerra eu vou ganhar [...]”⁴².

A radicalidade da bomba encenada em *Branco sai* anuncia um movimento truncado de ruptura com as instituições mediadoras emergenciais que deram alento ao capitalismo no Brasil nos últimos anos. Se seu efeito não chega a formular uma “solução possível”⁴³, capaz de inaugurar um novo campo de ação política, convém dizer, isso não se constitui como problema da obra, mas da matéria histórica que ela apreende. A precisa alegorização desse nó histórico é, portanto, um mérito de *Branco sai*, havendo boas razões para inscrevê-lo no que poderíamos chamar de uma estética da indeterminação⁴⁴.

SOBRE OS AUTORES

TAIGUARA BELO DE OLIVEIRA é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

E-mail: taiguara_oliveira@usp.br

41 Ibidem.

42 Mc Dodô. “Bomba explode na cabeça”, 2009. Disponível em <<https://youtu.be/Tm3BilKOjeM>>.

43 SUPPIA, Alfredo, op. cit.

44 Aludimos aqui às ideias de Francisco de Oliveira, para quem a “era da indeterminação” se funda na impossibilidade de fazer política num momento em que: “A sociabilidade plasmada na época do trabalho como categoria central [...] dançou. Sistemas políticos longamente amadurecidos no consenso welfarista, tolerâncias crescentes à sombra do crescimento e reconhecimento dos direitos humanos estão cedendo o passo às novas intolerâncias. [...] A relação entre classe, interesses, representação foi para o espaço; a possibilidade da formação de consensos tornou-se uma quimera, mas, num sentido intensamente dramático, [o que] não é o anúncio do dissenso e não gera política. As relações são difusas e indeterminadas. [...] A indeterminação não significa o estancamento das experimentações inventivas; quer dizer apenas que elas ainda não cristalizaram o campo de conflitos dentro do qual os atores devem se movimentar doravante”. OLIVEIRA, F. Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento. In: OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. (Org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 15-43.

DANIELLE EDITE FERREIRA MACIEL é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).
E-mail: danielle.maciell@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABÍLIO, L. A gestão do social e o mercado da cidadania. In: CABANES, R. et al. *Saídas de emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ARANTES, P. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. A fratura brasileira do mundo. In: ARANTES, P. E. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- _____. A fórmula mágica da paz social se esgotou. *Correio da Cidadania*, 15 jul. 2015. Disponível em: <goo.gl/6BRQdI>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- BERNARDO, J. Epílogo e prefácio (um testemunho presencial). *História Social*, n. 17. Campinas: Unicamp, 2º sem. 2009.
- CALABRE, L.; LIMA, D. R. Do do-in antropológico à política de base comunitária – 10 anos do Programa Cultura Viva: uma trajetória da relação entre Estado e sociedade. *Políticas Culturais em Revista*, v. 2 (7), p. 6-25, 2014.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros) In: _____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- D'ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FELTRAN, G. A disputa política nas periferias. Pública: agência de reportagem e jornalismo investigativo. Entrevista por Marina Amaral. São Paulo: 17 jul. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/TLXaG8>. Acesso em: 17 jul. 2015.
- FONSECA, Leandro; LIMA, Lívia. Coletivos da periferia manifestam apoio a Dilma durante ato em Itaquera. Por blog. Mural-blog dos correspondentes comunitários da Grande SP. *Folha de S. Paulo*, 21 out. 2014. Disponível em: <http:goo.gl/cRpIdP>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Ideias – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp*. Campinas, n. 7, 2º semestre, 2013.
- GOMES, Joceline. Adirley Queirós: o não representante que nos representou no cinema. Favela Potente, 21 nov. 2014. Disponível em <https://goo.gl/cfes09>. Acesso em: 20 jun. 2015.
- KEHL, M. R. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em perspectiva*, 13 (3), São Paulo: 1999. Disponível em: <http://goo.gl/euEiBD>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- LEITE, A. E. O programa VAI e a cena cultural da periferia paulistana. In: SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. *Via Vai: percepções e caminhos percorridos*. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2012.
- MIGLIORIN, C. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. *Cinética - cinema e crítica* (on-line),

- fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- _____. O que é um coletivo. In: BRASIL, A. (Org.). *Teia: 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- NASCIMENTO, E. “*Literatura marginal*”: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- OLIVEIRA, F. Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento. In: OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. (Org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ORTELLADO, P. Guerras culturais no Brasil. *Le Monde Diplomatique Brasil*. São Paulo, 25 abr. 2015.
- PACHECO, A. P. Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano XI, n. 16, 2007.
- PATROCÍNIO, P. A volta da realidade das margens. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: UnB, n.39, jan./jun. 2012, p. 57-75.
- QUEIRÓS, A. Entrevista com Adirley Queirós, diretor de *Branco sai, preto fica*. Cine Festivais, 30 mar. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/oV3FWM>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- RIZEK, C. Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 14., 2011. *Anais...* Rio de Janeiro, 2011
- ROBERTO CARLOS. Só vou gostar de quem gosta de mim. In: ROBERTO CARLOS. *Em ritmo de aventura*. 1967. 1 disco sonoro.
- SCHWARZ, R. Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente. In: CARIELLO, R. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/P7Tbil>>. Acesso em: 15 ago. 2014
- SINGER, A. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SUPPIA, Alfredo. Acesso negado: *circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco sai, preto fica*. *Famecos – mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 24, n.1, jan.-abr. 2017.
- TELLES, V. S. Transitando na linha de sombra, tecendo as tramas da cidade (anotações inconclusas de uma pesquisa). In: OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. (Org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- TOMMASI, L. D. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Revista Política e Sociedade*, Florianópolis, v. 12, n. 23, jan.-abr. 2013.
- VIEIRA, M. P. *Reinventando sentidos para a cultura: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da Convenção para a Promoção e a Proteção para a Diversidade das Expressões Culturais*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- XAVIER, I. Angels with dirty faces. *Sight & Sound*, v. 13, issue, jun. 2003.
- WILLIAMS, R. Culture is ordinary. In: HIGHMORE, B. (Org.). *The everyday life reader*. London, New York: Routledge, 2002.
- YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

O Projeto Ruas de Histórias Negras e a representação da matriz africana em Campinas: a disputa do território urbano – um estudo de caso

[*The Streets of Black Histories Project and a representation of the African matrix in Campinas: a dispute of the urban territory – a case study*]

Alessandra Ribeiro Martins¹

Wilson Ribeiro dos Santos Junior²

Este artigo é baseado na tese de doutorado *Matriz africana em Campinas: territórios, memória e representação*, de Alessandra Ribeiro Martins, sob orientação do prof. dr. Wilson Ribeiro dos Santos Junior, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da PUC-Campinas, em fevereiro de 2017. A pesquisa contou com o suporte financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

RESUMO - O artigo tem como objetivo apresentar um resumo do estudo de caso do Projeto Ruas de Histórias Negras, que buscou evidenciar, através do levantamento de alguns monumentos, praças e ruas que receberam nomes de personagens negros, a presença da matriz africana na cidade. Campinas, como a maioria das vilas consolidadas durante a colônia com grande número de escravizados, acabou por desenvolver estratégias para a manutenção da ordem contra revoltas e fugas de escravizados, que influenciaram e acarretaram um processo permanente de apagamento da percepção dessa presença da matriz africana no espaço urbano. Nos últimos anos tornou-se mais acirrado o processo de reterritorialização desse espaço com novas iniciativas, ações e a participação de coletivos ligados a essa matriz. •

PALAVRAS-CHAVE - Matriz africana; território; representação; requalificação urbana; patrimônio

histórico-cultural. • **ABSTRACT** - This article aims to present a summary of the case study of the Streets of Black Stories Project, which sought to indicate through the survey of some monuments, squares and streets named after black people the presence of the African matrix in the city. Campinas, like most of the villages consolidated during the colony with large numbers of enslaved people, eventually developed strategies for maintaining order against revolts and escapes of enslaved people, which influenced and led to a permanent process of erasing the perception of this presence of the African matrix in urban space. In recent years the process of reterritorialization of this space has become more fierce with new initiatives, actions and the participation of groups related to this matrix. • **KEYWORDS** - African matrix; territory; representation; urban renewal; historical-cultural patrimony.

Recebido em 21 de fevereiro de 2017

Aprovado em 30 de novembro de 2017

MARTINS, Alessandra Ribeiro; SANTOS JUNIOR, Wilson Ribeiro dos. O Projeto Ruas de Histórias Negras e a representação da matriz africana em Campinas: a disputa do território urbano – um estudo de caso. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 32-49, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p32-49>

1 Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas, Campinas, SP, Brasil).

2 Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas, Campinas, SP, Brasil).

TERRITÓRIO DE MATRIZ AFRICANA EM CAMPINAS

A cidade de Campinas (SP) é um espaço vivo da manifestação do povo de matriz africana, seja por meio de fragmentos urbanos, seja pelas formas de uso e de manutenção de suas raízes culturais latentes, mesmo quando aparentemente estas não são vistas pela maioria de sua população. As marcas estão lá imbricadas nas transformações urbanas e sociais, sendo necessário, para observar a ritualização dessa memória, manter diálogos com os mais velhos dessa matriz africana, que preservam nas lembranças e em suas ações cotidianas essa materialidade ofuscada no espaço físico como âncora na transformação de um tipo de representação nas cidades atuais.

Em um contexto no qual o passado é evocado, esse campo permeado pela lembrança dessa presença de origem africana na cidade foi demarcado em Campinas desde o início do ciclo do açúcar, nos princípios do século XVIII. Com a utilização da mão de obra escrava, a população se ampliou e se diversificou: em 1797, na ainda denominada Vila de São Carlos, a população era de 2.107 pessoas, sendo 700 africanos, 330 agricultores, 550 mulheres brancas, 400 mulatas livres, 14 tropeiros, 9 comerciantes, 4 padres e 12 mendigos³. Esse é um momento de transformação econômica e demográfica; nota-se relativa autonomização econômica e também um significativo crescimento populacional: só para comparação, “em 1775 a Freguesia contava com 247 habitantes e em 1797 sua população era de 2.107 pessoas, um crescimento de aproximadamente 753%”⁴.

Segundo Rodrigues⁵, na década de 1830, aproximadamente um terço da produção

3 BERGÓ, Maria Stela de Abreu. Estudo geográfico da cidade de Campinas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA, 10, 1944, Rio de Janeiro. *Anais*, v. 3. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Geografia, 1952, p. 641-694.

4 *Ibidem*.

5 RODRIGUES, Fabíola. Perfil populacional de Campinas: a contribuição das migrações. In: PESSOA, Ângelo E. S. (Org. e Coord.). *Conhecer Campinas numa perspectiva histórica*. Campinas: Secretaria Municipal de Educação, 2004.

açucareira de São Paulo se devia a Campinas. Em razão de o plantio de açúcar ser sustentado pelo trabalho escravo, nesse mesmo período, a população escrava de Campinas representava 5% da população escrava total da província de São Paulo, o que fazia da cidade o maior mercado comprador e distribuidor de escravos da província. Foi nas primeiras décadas do século XIX que a população escrava de Campinas alcançou participação expressiva no total do contingente populacional da cidade: segundo os censos, em 1774, a população escrava correspondia a 18,3% do total da população, alcançando 33,8% em 1814 e 56,2% em 1829, quando chegou a representar quase 60% da população total. Apesar de, a partir dos anos 1860, o ritmo de crescimento da população escrava ter diminuído em função da proibição do tráfico negreiro, em 1874 Campinas alcançou um elevado número absoluto de população escrava: 9.986 pessoas.

A transição das relações de produção do complexo cafeeiro da fase escravista para a capitalista trouxe para Campinas um aumento significativo de estrangeiros, basicamente europeus, o que significou a substituição do trabalho escravo pelo livre e acarretou diversas mudanças na estrutura social.

Enquanto os estrangeiros chegavam à nova terra com a firme aspiração de conseguir seu “pedaço de chão”, graças às políticas do período de acolhimento aos imigrantes, para os ex-escravos as possibilidades eram reduzidas. Aos que ficaram na cidade restaram os cortiços, as favelas em formação e demais formas de moradias periféricas.

A conquista de um pedaço de chão em Campinas e na maioria das cidades brasileiras não foi tarefa fácil, porque, além do custo, outro fator se impunha nessa busca: a diferenciação social.

É relevante perceber que a desigualdade espacial se incorporou à desigualdade social. No espaço urbano, fundamentam-se os interesses do capital, a ação do Estado e a luta dos seus ocupantes como forma de resistência contra a segregação e pelo direito à cidade, que é formada pelos seus diferentes bairros, cada um com estrutura própria, particularidades, histórias que reúnem diversidades em uma vida cotidiana coletiva com atividades que criam e moldam as dinâmicas do fenômeno urbano.

No entanto, são os registros dessa presença numericamente majoritária, embora apagada, que se fazem presentes do ponto de vista do patrimônio material e imaterial de matriz africana e, ao mesmo tempo, ensejam a busca por compreender como essa matriz influenciou e influencia o ambiente e a forma urbana de Campinas, mesmo tendo em vista que a participação da população negra no contingente populacional foi reduzida.

Quando os coletivos ligados à matriz africana se estruturam e reterritorializam⁶ suas ações, tendo a criatividade como elemento gerador, cresce o grau de liberdade. Nessa perspectiva as ruas, praças e logradouros de matriz africana consolidam e impactam a cultura local de Campinas.

Para as comunidades e povos de matriz africana, adotamos a definição da

6 Reterritorialização, nesta pesquisa, se aplica aos diversos aspectos do uso de um território, quando comunidades, grupos e coletivos se apropriam ou ocupam na busca de fortalecer sentidos, mesmo que no passado esse território não tenha sido “formalmente” deles. A reterritorialização perpassa aspectos econômicos, cartográficos, simbólico-culturais, de fronteiras políticas, etc. Cf. HAESBAERT, R. *Territórios alternativos*. Niterói: Eduff; São Paulo: Contexto, 2002.

Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – Seppir: povos, comunidades e coletivos que se identificam e se reconhecem, povos que resistem e preservam a cultura afrodescendente, caracterizando-se pela manutenção de um contínuo civilizatório no Brasil e constituindo territórios próprios marcados pela vivência comunitária, pelo acolhimento e pela prestação de serviços.

Para esta pesquisa, entretanto, entendemos a matriz africana também como toda herança ancestral, cultural, territorial, monumental, linguística e organizacional, encontrada tanto em documentos quanto em vestígios urbanos ou transmitidos oralmente pelos negros africanos escravizados e preservados no território pela memória através de manifestações, reinvenções e reterritorializações em Campinas, manifestando-se através das ações permanentes dos grupos, organização das marchas reivindicatórias, cortejos, manifestações culturais, práticas religiosas dos povos e comunidades tradicionais de terreiro.

Essas manifestações têm como representação fundamental para sua existência o compromisso com a transmissão de saberes, salvaguarda e preservação dessa ancestralidade africana, incluindo a luta permanente contra o racismo, discriminação e intolerâncias diversas.

A herança cultural de matriz africana, em seus saberes, valores e ritos, tem ganhado maior visibilidade por meio da luta do movimento negro, dos grupos culturais e das comunidades tradicionais de terreiro. Valorizar a riqueza dessa contribuição implicou na obrigação e na contradição de reconhecer o lugar de subalternização e estereotípias vinculados aos negros na sociedade brasileira e o compromisso com a transformação dessa realidade e de sua identidade territorial.

O artigo 68 da Constituição de 1988 reconhece, no ato das disposições constitucionais territoriais, o direito que as comunidades remanescentes de quilombos têm às terras que ocupam, assim como a obrigação do Estado de legalizar esse direito constitucional aos remanescentes quilombolas. A redação desse artigo deixa clara sua intenção de reparação histórica e valor simbólico, voltado ao restrito universo dos “remanescentes” daqueles que foram ícones da resistência à escravidão. Portanto, muitas vezes, não é possível recorrer a uma memória já estabelecida para justificar um território, mas, ao contrário, somente a partir do território é que se pode recuperar as memórias esquecidas ou invisibilidades no contexto urbano e as prioridades territoriais da cidade.

Thompson⁷ observou que as pessoas também lidam com suas experiências como sentimentos, tratados culturalmente como “valores”, explicitados na relação com “normas, obrigações familiares e de parentesco ou, em suas formas mais elaboradas, nas convicções religiosas”. Tanto quanto as necessidades materiais, os valores são “sempre um terreno de contradição, de luta entre valores e visões de vidas alternativas”. Ou seja, considerar, conforme Thompson, que toda luta social é ao mesmo tempo uma luta acerca de valores permitiu perceber, de forma mais ampla, quanto esses territórios de matriz africana são possíveis de ser desvendados de modo a possibilitar uma nova releitura sobre essa mesma cidade.

7 THOMPSON, Edward Paul. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981, p. 47-61.

Rolnik⁸ afirma que o patrimônio simbólico do negro brasileiro nestas circunstâncias urbanas se firmou no Brasil como “território político-mítico-religioso”, para sua transmissão e preservação. Um dos suportes mais sólidos aos escravizados, para a manutenção desta preservação e transmissão, “foi o pátio da senzala, símbolo de segregação e controle, que se transformou em terreiro como lugar de celebração das formas de ligação da comunidade”. Na atualidade, o terreiro também é (re) existência e, por meio de um processo de requalificação urbana, a Fazenda Roseira do Campo Grande, atual Casa de Cultura Fazenda Roseira, em Campinas, tornou-se um outro espaço de observação: no passado, os escravizados ficavam restritos às senzalas e ao trabalho forçado; com o processo de ocupação e agora gestão formalizada pela comunidade jogueira Comunidade Jongo Dito Ribeiro, os seus descendentes hoje têm acesso às salas da casa grande como terreiro das manifestações culturais de matriz africana.

Fortalecer a manutenção das memórias, dos territórios e o desenvolvimento de políticas públicas que se apoiem na visibilidade e reconhecimento dessa contribuição da matriz africana em Campinas potencializa a construção da diversidade do país e ao mesmo tempo colabora com a valorização da cultura afrodescendente na busca de redimensionar as relações sociais e políticas em favor da igualdade e do respeito à diferença, tal como firmado pelo Estatuto da Igualdade Racial de julho de 2010.

PATRIMÔNIO CULTURAL (MATERIAL E IMATERIAL): SÍMBOLOS URBANOS

[...] É a relação com o passado que torna um indivíduo membro de uma comunidade humana. Desta maneira grupos historicamente discriminados tendem a buscar as mais diversas formas de reparação; uma delas se dá no campo da história, em ter reconhecida a sua particularidade histórica dentro daquela comunidade e, assim, sentir-se inserida nela⁹.

A Igreja em Campinas, que atuou como braço do Estado e da manutenção da ordem social durante o período da colônia e império, elaborou diversas estratégias para que seus símbolos e representações fossem mantidos, criados e recriados como materialidade do poder.

São inúmeros os registros em Campinas da relação das igrejas com os homens de bem, assim como do Pelourinho e da Forca como espaços de castigo e exemplo de repreensão para os que tinham “má conduta”, e da constituição de irmandades ligadas aos pretos e às igrejas como busca de caminhos para a conquista da liberdade e alguns apoios aos escravizados, livres e libertos.

Em todas essas representações, a rua, a cidade, as praças, os monumentos, os edifícios e diversos espaços públicos tiveram, e ainda têm, importante papel na

8 ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Fapesp/Studio Nobel, 1977, p. 78.

9 HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

disputa de identidades nesse palco urbano representativo que lhes garante uma permanência que atravessa o tempo. O direito à memória, à cidadania e à própria cidade se efetiva pela tomada das ruas para reivindicações, protestos, marchas, festas ou comemorações, como a própria simbologia ao nomear esses lugares.

Ao ampliar esse olhar para a discussão do patrimônio cultural material ou imaterial, é importante ressaltar que o que é escolhido para ser preservado é parte de um projeto sobre identidade e memória coletiva e é mantido ao mesmo tempo que evidencia uma conjuntura política. O termo “conjuntura”, no caso do Projeto Ruas de Histórias Negras, está diretamente ligado à Câmara dos Vereadores de Campinas e às sucessivas legislaturas como espaço de poder onde são efetivadas e aprovadas, ou não, as propostas de nomenclatura de ruas, praças e monumentos na cidade. Antigamente eram as Câmaras das Vilas que elaboravam e aprovavam essas leis, e os Códigos de Postura que estabeleciam os rigores e a forma de boa conduta e ordem social.

Atenta-se ao fato de que o historiador Américo Villela¹⁰ aponta que, durante o período republicano, as ruas e avenidas da região central foram gradativamente rebatizadas, construindo uma nova representação em um processo no qual a reescrita da história e memória perpassou pelo apagamento de várias referências, lugares e presenças indesejadas. Essas mudanças ocorreram durante um forte impacto de urbanização devido ao crescimento da cidade nos anos 1900. Foram registrados cerca de 33.000 habitantes em 1872, e a modernidade, demarcada pela Revolução Industrial, acarretou a busca por novas referências e o apagamento das marcas da colônia escravocrata para a afirmação de uma república abolicionista.

Até o ano de 1864, a nomenclatura de praças e ruas na Princesa do Oeste tinha um cunho popular. Quando não uma devoção religiosa, era o pitoresco que predominava nas placas das vias públicas, que acabavam sendo oficializadas pela Municipalidade. Cada templo católico, como a Matriz Velha, a Matriz Nova e a Igreja do Rosário, patrocinava uma rua. Por vezes, adotavam-se nomes de santos, como São Carlos, São José, São Pedro e o Bom Jesus. Campinas deve ao Dr. Ricardo Gumbleton Daunt o uso das legendas de homenagem cívica ou patriótica nas placas de ruas. E afirmamos, desde logo, que data de pouco mais de um século a apresentação à Câmara da primeira proposição cultuando nas vias públicas a memória dos antepassados ilustres¹¹.

A rua é um espaço revelador e um interessante palco de observação dos acontecimentos cotidianos. Através do seu constante movimento, é na rua que a vida social e as diversas formas de apropriação da cidade se revelam.

Como apresentou Mariano¹², nomear ruas era uma relação com a vida cotidiana e com as experiências ali vividas. Existiram nomes como Rua Direita, Rua de Cima, Rua de Baixo, Rua do Chafariz, entre outros nomes comuns que possibilitavam

10 VILELLA, Américo Baptista. Representações da cidade: patrimônio cultural imaterial e memória republicana em Campinas. *Revista CPC*, São Paulo, n. 6, p. 102-118, maio-out.2008. Disponível em: <periodicos.usp.br/cpc/article/view/15626/17200>. Acesso em: 23 nov. 2017.

11 MARIANO, Julio. *Campinas de ontem e anteontem*. Campinas: Maranata, 1970, p. 115.

12 Ibidem.

a localização por parte dos moradores locais e proporcionavam, através do reconhecimento simbólico pelo nome de compreensão comum, o fortalecimento de identidades e seu cotidiano vivenciado.

Segundo Goulart¹³, as placas de legendas de ruas da cidade nos primeiros tempos eram pintadas a pincel, o que garantia uma renovação constante por parte da Câmara. Só em 1877, Bernardo Levy, um dos vereadores da província, propôs executar o emplantamento em chapas de ferro; por falta de recursos a Câmara recusou a proposta, que foi executada anos depois, em virtude da Lei n. 25 de 1893, em placas de ferro ou bronze.

O ato de emplantamento estava associado, primeiramente, a uma necessidade e vontade política. Já desde essa época, o foco do desenvolvimento local estava bem mais voltado aos moradores da província e aos deslocamentos das caravanas que passavam rumo a Minas Gerais, Goiás e Cuiabá.

Recuperar a cidade do passado implica de uma certa forma em não apenas recuperar lembranças, relatar fatos, celebrar personagens, reconstruir, reabilitar ou restaurar prédios, preservar materialmente espaços significativos do contexto urbano. Todo traço do passado pode ser datado através do conhecimento científico ou classificado segundo um estilo preciso, mas o resgate do passado implica em ir além dessa instância, para os domínios do simbólico e do sensível, ao encontro da carga de significados que esta cidade abrigou em um outro tempo. Ao salvaguardar a cidade do passado, importa, sobretudo, fixar imagens e discursos que possam conferir uma certa identidade urbana, um conjunto de sentidos e de formas de reconhecimento que a individualizem na história¹⁴.

Olhar a cidade sem a preocupação efetiva com nomes de ruas começa a mudar quando se acirram as disputas entre quais memórias seriam interessantes para serem guardadas e preservadas na cidade. Ao relacionar essas denominações iniciais das ruas com a recuperação de lembranças e percepções de algumas práticas culturais de matriz africana, há personalidades negras que também foram oficializadas entre essas memórias e que permanecem até hoje. Por exemplo, a Rua 13 de Maio, que indica e registra a abolição da escravatura.

[...] para comemorar a gloriosa data daí redentora, que encheu de júbilo a população da cidade e seu Município, o vereador republicano Dr. Salvador Leite de Camargo Penteado propôs na sessão ordinária de 28 daquele mês e ano a mudança do nome da “Rua São José” para Rua 13 de Maio, que foi aprovada com voto contrário do edil Dr. Ricardo G. Daunt, que assim se justificou: “Tal mudança simbolizando a vitória de um partido sobre o outro importa grave ofensa aos aderentes de causa vencida, e contando-se entre estes além de outros muitos cidadãos, a máxima parte de indivíduos pertencentes às famílias territoriais, cuja influência social é por necessidade grande e a quem o

13 GOULART, Edmo. *Campinas: ruas da época imperial*. Campinas: Maranata, 1983, p. 19.

14 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano*. *Cadernos do Lepaarq*, v. 2, n. 4, ago.-dez. 2005, p. 11.

Município deve em máxima parte seu estado de prosperidade, e as instituições de que legitimamente se orgulha [...]”. Essa justificativa foi combatida pelo camarista José de França Camargo, que não concordou com o seu conteúdo. A primitiva legenda “Rua São José”, oficializada em 1848, adveio do acendrado sentimento religioso do povo [...]. Hoje a Rua 13 de Maio está transformada em elegante convívio, com variado e sempre crescente número de casas comerciais, porém, conservando aquela sua tradição no ramo de calçados¹⁵.

Ainda hoje, a Rua 13 de Maio acolhe festividades, movimentos sociais e ações dos povos e comunidades tradicionais de matriz africana, como uma ação permanente e não exclusiva. Contudo, mantém o caráter de fundo político-social, reivindicatório e festivo. A matriz africana ainda inclui a preservação da cosmovisão ancestral.

Sempre foi comum, desde a época da escravidão, evidenciar que o ato de ocupar ruas e praças e interagir com os espaços urbanos consistia em uma estratégia para a interação dos povos e comunidades de matriz africana para trocas culturais e de informação e articulação e para salvaguardar práticas antigas. Em São Paulo, por exemplo, havia o Beco das Minas, onde, durante a noite, vendedoras negras, forras e escravizadas praticavam a arte tradicional do comércio ambulante e das feiras de comestíveis e gêneros de primeira necessidade. Segundo Rolnik¹⁶, além das escravizadas de tabuleiro, trocava-se também entre os escravizados bens de prestígio, como aguardente, fumo mágico ou religioso, ervas, velas, estatuetas de barro e frangos, estabelecendo relações que adquiriam um sentido para além do econômico, envolvendo relações também comunitárias, no caso, práticas essencialmente femininas. Essas relações permitiam a troca de informações e garantiam a sobrevivência nos quilombos urbanos, lugares onde se açoitavam os escravizados fugidos.

Art. 17 O artigo 76 do Código de Posturas fica alterado da maneira seguinte: todo escravo que for encontrado na rua depois das dez horas da noite, sem bilhete de seu senhor, será preso, e no dia seguinte entregue a quem pertencer.

[...]

Art. 31 O artigo 74 das Posturas fica substituído pelo seguinte: Ninguém poderá brincar entrudo nas ruas e praças da cidade, sob multa de cinco mil réis. Sendo proibido vender laranjinhas ou limões de cheiro, os quais sendo encontrados serão inutilizados e seus respectivos donos multados em dez mil réis¹⁷.

Essa e outras posturas evidenciavam o quanto era fundamental a manutenção da ordem e ao mesmo tempo o controle sobre a vida, em especial, dos escravizados libertos e livres no espaço da rua.

15 GOULART, Edmo, op. cit., 1983, p. 81-82.

16 ROLNIK, Raquel, op. cit., p. 61.

17 PREFEITURA Municipal de Campinas. Câmara Municipal de Campinas. Arq-Camp. Base de dados de referências de acervos arquivísticos públicos de Campinas. Código de Posturas de 1872. Disponível em: <arq-camp.campinas.sp.gov.br/index.php/pi7?symfony=3eqjs01fv5d41tcahv2tckdq13>. Acesso em: 23 nov. 2017.

Todavia, após a abolição e a elaboração de novas leis no Brasil, o ato de ocupar a rua passou a ser permitido a toda a população, principalmente quando a rua se tornou espaço de lutas e reivindicações. Várias praças, largos e ruas em Campinas ganharam essa referência e visibilidade. De acordo com a demanda popular de luta, são os lugares a serem ocupados para mobilização.

A Praça Anita Garibaldi, com todo seu referencial de memória da presença negra em Campinas, tornou-se palco das ações comemorativas de datas simbólicas, como 20 de novembro, 13 de maio, entre outras manifestações recriadas ao longo do tempo, como também foi o pilar para o desenvolvimento de um dos importantes projetos da atualidade na cidade de Campinas: o Projeto Ruas de Histórias Negras.

A DISPUTA DO TERRITÓRIO DE MATRIZ AFRICANA: PRAÇA ANITA GARIBALDI X RUAS DE HISTÓRIAS NEGRAS – ESTUDO DE CASO

A história ensina que em cada recorte temporal a voz que será evidenciada perpassa por uma escolha. Com essa reflexão e tendo em mente o livro de Steve Biko, *Eu escrevo o que eu quero*¹⁸, para refletir sobre o Projeto Ruas de Histórias Negras se faz necessário um olhar mais ampliado para a presença do negro na política municipal e nas articulações junto ao poder público.

Em Campinas, a Câmara dos Vereadores, desde suas origens, foi o espaço que determinou e moldou os interesses estruturais da sociedade. Escolhas, posicionamentos políticos e interesses acabaram por produzir na cidade referências que foram legitimadas no decorrer do tempo, como fatos e memórias, conforme evidenciou Villela¹⁹ na mudança do Império para República, quando várias ruas foram renomeadas para dar um sentido republicano e moderno à cidade.

No senso comum, desde que foi iniciada a percepção do território e dos lugares, sabe-se que as denominações de ruas, praças e placas registraram nomes de personalidades reconhecidas como “pessoas que foram importantes”. Porém, nem sempre se busca entender quem deu nem a partir de qual perspectiva ou período histórico se deu essa importância. Entre outros elementos, esse nome representa e registra um momento comum, no qual a população como um todo esteve inserida.

Por isso se fez necessário investigar como a nomenclatura de ruas se dava para compreender os sentidos para que, por exemplo, defronte à Igreja São Benedito, a praça recebesse o nome de Anita Garibaldi.

18 BIKO, Steve. *Eu escrevo o que eu quero*. São Paulo: Ática, 1990. Biko foi um importante líder da África do Sul durante o *Apartheid*, que consolidou o conceito de consciência negra para o mundo, criando forte impacto nas Américas e nas sociedades que sofreram e se formaram a partir da escravidão. Mesmo que estas apresentem outra realidade social e de estrutura, os conceitos e percepções por ele desenvolvidos se assemelham aos problemas e diferenças sociais concretizadas. Não havendo uma divisão por *Apartheid* e tendo a cor da pele como referência estruturante, nas práticas vivenciadas é percebido que o fator “pele”, quando esta é mais escura, ainda materializa profundas diferenças sociais, culturais, econômicas e de acesso à igualdade de direitos na sociedade contemporânea.

19 VILELLA, Américo Baptista, op. cit.

É inegável a importância da mulher, heroína e guerreira Anita Garibaldi para o Sul devido a sua participação na Guerra dos Farrapos ao lado do companheiro Giuseppe e sua contribuição dentro dos diálogos referentes ao feminismo.

Por outro lado, fortalecer, recriar e manter a memória da contribuição da matriz africana na cidade de Campinas é um compromisso da comunidade negra e dos grupos ligados a essa matriz. Rediscutir e/ou ressignificar a nomenclatura da praça se fez necessário e desencadeou um conjunto de ações, que resultaram no Projeto Ruas de Histórias Negras.

[...] A roda de jongo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro é iniciada naquele 20 de novembro de 2013, porém, o ato de perceberem que uma placa havia sido inserida no local acarretou diálogos antes do ato cultural, vasta conversa sobre como poderiam ter colocado naquele lugar que, para eles, era um espaço de resistência negra, o nome de Praça Anita Garibaldi. A dança, os tambores ritmados acompanhados dos pontos metafóricos, alguns sobre festejos e outros com críticas sociais, rememoravam os antigos terreiros das senzalas. Para quem assiste é um encanto curioso, mas certamente aos praticantes da comunidade é mais uma oportunidade de demarcar que aquele espaço da cidade, como todas as memórias ali associadas é um ato de resistência na busca pelo direito e participação na memória e identidade²⁰.

A partir da roda de jongo do dia 20 de novembro de 2013, as ações e diálogos foram iniciados e conduzidos por integrantes da comunidade jongueira, que entenderam que, se era possível inserir uma placa com breve biografia a respeito de Anita Garibaldi em uma praça que continha histórias, memórias, bibliografias referenciadas vinculadas à matriz africana e à presença da comunidade negra, deveria ser possível também inserir outras placas de mesmo conteúdo para ressaltar suas memórias e presença na cidade.

O fortalecimento das ações culturais em torno da cultura de matriz africana em Campinas, após a outorga do título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil ao Jongo do Sudeste – Comunidade Jongo Dito Ribeiro, que foi a primeira a reunir na cultura do município a relação entre ancestralidade e cultura de matriz africana, despertou grande assédio de pesquisadores com interesse em compreender essa retomada de tradição.

A literatura de John Hope Franklin, no livro *Raça e história*, tem muito a oferecer a essa reflexão. Esse autor é um historiador de grande importância nos EUA, um dos fundadores dos estudos afro-americanos enquanto território de pesquisa e um

20 Registro das comemorações de 20 de novembro. Acervo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro. O Jongo é um patrimônio imaterial, registrado como o Jongo do Sudeste pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, em 2005, que tem como elemento o toque, a dança e o canto metafórico. Essa prática cultural em Campinas é salvaguardada pela Comunidade Jongo Dito Ribeiro. Para saber mais sobre as ações e histórico dessa comunidade, ver: MARTINS, Alessandra Ribeiro. Requalificação urbana: a Fazenda Roseira e a comunidade Jongo Dito Ribeiro Campinas/SP. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2011. Disponível em: <tede.biblioteca.digital.puc-campinas.edu.br:8080/jspui/handle/tede/97> Acesso em: 15 fev. 2017.

estudioso dos negros americanos. Como ele mesmo escreveu: Ao examinar a história de um povo, devemos distinguir entre o que verdadeiramente aconteceu e aquilo que os que escreveram a história disseram ter acontecido²¹.

Só se pode transformar o que se conhece, e a história da comunidade negra de matriz africana em Campinas ainda está sendo revelada, estudada e compartilhada para além das senzalas, dos castigos e do tronco.

O Projeto Ruas de Histórias Negras é parte dessa conquista. O que era uma intuição (e incômodo) ao ver a Praça Anita Garibaldi naquele lugar de referência propiciou um avanço importante, unindo conhecimento científico e articulação social e política. O projeto é uma realidade na cidade de Campinas: são 43 placas de biografias de personalidades negras espalhadas por vários cantos da cidade.

O que se deve fazer quando se manifesta qualquer incômodo coletivo é compreender suas origens e, para essa comunidade jogueira, tornou-se fundamental desenvolver uma estratégia para se apropriar dos caminhos para a inserção de placas urbanas.

O ato de dar nome a uma rua ou logradouro é tido por muita gente como algo menor, por vezes citado até em tom de crítica ou zombaria. Mas imagine morar em uma rua sem nome, não podendo receber uma carta, uma conta de luz e nem mesmo explicar corretamente a alguém onde mora porque, afinal de contas, a rua não tem nome e, muitas vezes, nem a casa tem número. Campinas é uma cidade em crescimento constante. Inúmeras novas ruas surgem anualmente e nomeá-las é obrigação da Câmara, por isso anualmente há um número significativo de projetos nesse sentido. “Nome de rua” pode parecer algo banal pra muita gente, mas, para quem morava em um lugar desprovido de nome e era privado de uma série de direitos por causa disso, é um ato importante²².

É responsabilidade de um vereador dar andamento ao processo de nomear ruas, praças, monumentos. Em diálogo entre a Comunidade Jongo Dito Ribeiro e a assessora Edna Lourenço, durante o primeiro mandato do vereador Carlão (Partido dos Trabalhadores – PT), aventou-se a possibilidade de reversão da placa que havia sido posta em espaço tão simbólico para a comunidade negra local. Ambas entenderam os limites e a impossibilidade dessa reversão.

Iniciando um novo processo, como seria possível realizar novas inserções de placas e/ou nomear novas ruas? Ou dar evidências às ruas, monumentos e praças que já possuíam personalidades ligadas a essa matriz africana?

Uma ampla pesquisa levantou os vários lugares de importância para a comunidade negra local, e a iniciativa ganhou impulso em 3 de dezembro de 2014, quando a comunidade jogueira recebeu a visita da ex-ministra da Seppir, Matilde

21 FRANKLIN, John Hope. *Raça e história* – ensaios selecionados (1938-1988). Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

22 Rafa Zimbaldi é vereador de Campinas e atual presidente da Câmara Municipal dos Vereadores. Ele evidencia nesse trecho de entrevista para a TV Câmara o quanto a ação de nomear ruas é de grande importância na atuação dos vereadores, como também, como no caso do Projeto Ruas Negras, pode evidenciar ação referente à inclusão social. Disponível em: <www.campinas.sp.leg.br/comunicacao/noticias/2016/janeiro/nome-de-rua-uma-obrigacao-legal-2013e-importante-2013-dos-veredores>. Acesso em: 30 nov. 2016.

Ribeiro, em um lançamento de livro²³ na Casa de Cultura Fazenda Roseira, atual sede da Comunidade Jongo Dito Ribeiro e contribuinte da ampliação dos debates, que passaram a ganhar mais fôlego na cidade.

Além da importante pesquisa sobre o movimento negro brasileiro e relações étnico-raciais que resultou nesse livro, a ex-ministra Matilde Ribeiro, em sua experiência como ministra na elaboração de políticas públicas para a igualdade racial, havia também realizado, após sua saída da Seppir, uma participação no Projeto sobre Ruas de Personalidades Negras na cidade de São Paulo e apontou sugestões para a assessora do vereador Carlão (PT), Edna Lourenço, sobre os possíveis caminhos políticos e trâmites para a execução dessa inserção na cidade de Campinas.

Em Campinas, já havia várias placas de personalidades históricas brancas que traziam uma breve biografia das personagens, mas não havia essas informações em ruas, monumentos e praças relacionadas às personalidades negras.



Figura 1 – Placa biográfica de Anita Garibaldi localizada na Praça Annita Garibaldi (em frente à Igreja São Benedito)²⁴

Uma das importantes reflexões consolidadas nesse processo é que, no cenário

23 RIBEIRO, Matilde. *Políticas de promoção da igualdade racial no Brasil – 1986-2010*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

24 Fonte: MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Matriz africana em Campinas – territórios, memória e representação*. Tese (Doutorado em Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2016, p. 72. Disponível em: <tede.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br:8080/jspui/handle/tede/928>. Acesso em: 23 nov. 2017.

político de Campinas, toda vez que a comunidade negra se mobiliza e consegue se apropriar e conhecer profundamente o desenvolvimento de determinada ferramenta e/ou quando a população, de modo geral, compreende o caminho e os processos formais de determinada política pública, a tendência é que esta se concretize. Nas questões sociais, raciais e religiosas na atualidade, envolvidas na política local, o compreender e o conhecer profundamente os caminhos de determinada demanda ou solicitação fortalecem as lutas e auxiliam para que essas ações se concretizem.

Mobilização, articulação e conhecimento transformam a sociedade e trazem conquistas importantes aos interessados. Esta pesquisa reitera que as questões da matriz africana e seus territórios têm que ser inseridas como parte dessa compreensão na dimensão do território político e suas representações.

A lei que possibilitou a inserção de identificação histórica dos nomes de ruas, praças e monumentos é a n. 11.079²⁵, de 4 de dezembro de 2001, promovida pelo vereador Romeu Santini e sancionada à época pela prefeita Izalene Tiene.

Da mesma maneira que ocorreu no tombamento do Museu do Negro, todas as ações cujos instrumentos públicos e ferramentas foram acionados dentro de um recorte étnico-racial criaram debates sobre a questão de “raça”, como exemplifica este registro da reunião do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas – Condepacc:

COMUNICAÇÕES DOS CONSELHEIROS: A conselheira Regina Márcia Moura Tavares diz que comentou, em reunião do ano passado, sobre a aprovação pela Câmara Municipal de uma lei sobre políticas afirmativas com a homenagem através de instalação em ruas de placas biográficas de personalidades negras que emprestam os nomes a locais históricos de Campinas, Projeto “Ruas de Histórias Negras”. [...] acredita que se vai ser feito para um grupo tem que ser feito para todos. Como o Condepacc pode instruir esse assunto? O presidente Claudiney Carrasco explica que o vereador Carlão faz parte do movimento negro e pode apresentar a lei como quiser. Quem quiser pode procurar outro vereador para fazer uma emenda e complementar a já existente ou fazer outra lei. A conselheira Olga von Simson coloca que o vereador Carlão é do Movimento Negro e não vai lutar pela elite branca. O presidente Claudiney Carrasco diz que este é um assunto polêmico, é um assunto a ser discutido na Câmara²⁶.

Cabe registrar que aqui se evidenciam duas problemáticas. A primeira sobre a democracia racial e o persistente racismo no Brasil, cujo processo histórico desde a colonização resultou em desdobramentos registrados que discutiam a superioridade de raças, a miscigenação e a não existência de diferenças biológicas; são todos da raça humana. Esses debates estão inseridos em períodos e momentos específicos com uma conotação de igualdade, já que qualquer política pública voltada à promoção da

25 CÂMARA Municipal de Campinas. Lei n. 11.079, de 4 de dezembro de 2001. Dispõe sobre a identificação histórica dos nomes das ruas, praças e monumentos da cidade. Disponível em: <leismunicipais.com.br/a/sp/c/campinas/lei-ordinaria/2001/1108/11079/lei-ordinaria-n-11079-2001-dispoe-sobre-a-identificacao-historica-dos-nomes-das-ruas-pracas-e-monumentos-da-cidade?q=11.079>. Acesso em: 23 nov. 2017.

26 DIÁRIO Oficial do Município de Campinas. Campinas, 15 de abril de 2016. Disponível em: <campinas.sp.gov.br/uploads/pdf/691921111.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2015.

igualdade racial é vista com um teor de “incoerência” pela “branquitude”, que nunca discute amplamente a existência de seus privilégios e a sistêmica representação em todos os espaços e âmbitos da sociedade.

A segunda problemática se constitui nos índices cotidianos de miséria, analfabetismo, moradia, trabalho, mortalidade juvenil, visibilidade em propagandas, diferença social, entre outros. Nesses temas, a negritude continua a aparecer como menos favorecida ou no topo das ocorrências, como no caso de genocídio da juventude negra, com dados verificáveis pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

A placa da Praça Anita Garibaldi reforçou a questão de representação e visibilidade no espaço público de determinada parte da sociedade em detrimento do reconhecimento e preservação da memória da presença negra no território. A reinserção da placa, em frente à Igreja São Benedito, em junho de 2013, por ordem da Prefeitura Municipal de Campinas, reforçou a surpresa da Comunidade Jongo Dito Ribeiro em novembro, já que nunca se viu tal referência desde 2004, quando o jongo começou a ser praticado ali.

Especificamente sobre o Projeto Ruas de Histórias Negras, iniciaram-se os emplacamentos em 2015; até setembro de 2016 foram inseridas 15 unidades. Segundo informações da assessora do vereador Carlão (PT), Edna Lourenço, as indicações de ruas pela população têm crescido, mantendo um vasto arquivo de solicitações.

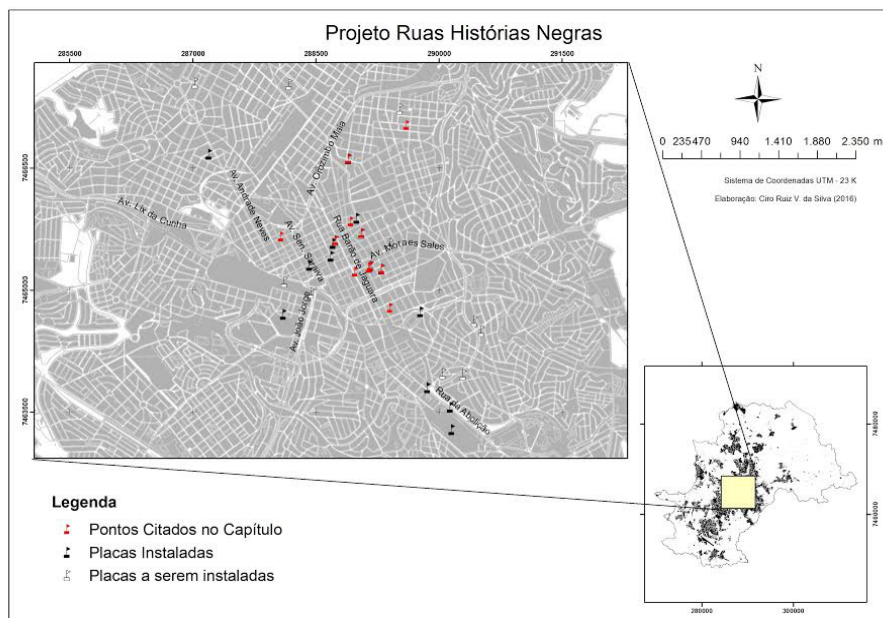


Figura 2 – Mapa com a localização das placas biográficas do Projeto Ruas Negras (instaladas e a serem instaladas)²⁷

27 Fonte: MARTINS, Alessandra Ribeiro, op. cit., p. 283.

Para a primeira etapa do projeto, foram indicadas 43 localidades já existentes para a inserção das placas biográficas (figuras 3 e 4):

Placas	Nome da rua, alameda e/ou avenida	Ponto de referência	Bairro
Monumento: Estátua da Mãe Preta	Cônego Cipião, 772	Em frente à Igreja São Benedito	Centro
Capela: Santa Cruz do Fundão	Abolição, 1.007	Capela do Fundão – Nossa Senhora da Penha	Vila Ponte Preta
Logradouro: Grande Otelo	Grande Otelo, s/n	Próximo à Avenida Carlos Lacerda	Vila União
Praça: José Neves Baltazar	Quadra 44, s/n	Entre a Rua Zocca e Avenida Ibirapuera	Vila Castelo Branco
Logradouro: Mestre Tito	Mestre Tito	Próximo ao Teatro Castro Mendes, esquina com a Rua Dr. Sales de Oliveira	Vila Industrial
Túmulo: “Escravo” *Toninho	Alameda Central do Cemitério da Saudade **	Ao lado do Túmulo do Barão Geraldo de Rezende	Ponte Preta
Logradouro: Luís Gama	Luís Gama, s/n	Rua Engenheiro Artur Cangucu paralelo à Avenida Andrade Neves	Botafogo
Logradouro: Abolição	Abolição, s/n	Após o Cemitério da Saudade	Ponte Preta
Avenida: Francisco Glicério	Francisco Glicério	Próximo ao Largo do Rosário	Centro
Cemitério dos Cativos – Pretos	Boaventura do Amaral com Cônego Cipião	Conhecido como Largo São Benedito, atual Praça Profa. Sílvia Simões Magro	Centro
Logradouro: Laudelina de Campos Mello	Laudelina de Campos Mello	Conjunto Habitacional	Parque Itajaí
Igreja: Catedral Metropolitana de Campinas – Nossa Sra. da Conceição	Praça José Bonifácio, s/n	Rua Costa Aguiar esquina com a Rua Treze de Maio	Centro
Largo: Santa Cruz	Praça XV de novembro	Ruas Major Solon, Santa Cruz e Irmãos Bierremback	Cambuí
Estádio: Moisés Lucarelli	Praça Dr. Francisco Ursaiá, s/n	Estádio da Ponte Preta	Jardim Proença
Largo: das Andorinhas	Rua Thomaz Alves, Benjamin Constant e Av. Anchieta	Antigo Largo do Pelourinho, em frente ao atual prédio da Prefeitura Municipal de Campinas	Centro

*Encontra-se entre aspas devido aos debates nas discussões étnico-raciais em relação aos termos e conceitos: escravo ou escravizado. O termo “escravo” está associado à imposição do senhor e do processo de escravidão no Brasil. Com a inserção da discussão de Zumbi dos Palmares e lutas do movimento negro, o conceito foi atualizado e tem sido utilizado o termo *escravizado* desde a década de 1980 nos movimentos sociais negros, dando ênfase ao sentido de imposição, sem condição de escolha. Mas infelizmente, na inserção das placas, essa discussão não foi incorporada nas nomenclaturas; caberia essa atualização terminológica para fortalecimento dos diálogos étnico-raciais e para a discussão nos espaços de educação formal, segundo as diretrizes da Lei 10.639/03. Essa lei propôs novas diretrizes curriculares e tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nos ensinos fundamental, médio, particulares e oficiais.

** Para mais informações sobre o Cemitério da Saudade e suas personalidades, ver: PRÓ-MEMÓRIA de Campinas-SP. Monumento: Cemitério da Saudade. Disponível em: <pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com.br/2007/01/monumento-cemiterio-da-saudade.html>. Acesso em: 27 nov. 2017.

Figura 3 – Placas biográficas de personagens de matriz africana implementadas na primeira etapa

Placas previstas	Nome da rua e/ou avenida	Ponto de referência	Bairro
Praça: Carlos Gomes	Av. Irmã Serafina s/n	Na antiga feira hippie	Centro
Largo: do Rosário	Praça Visconde de Inadaiatuba	Em frente ao Fórum	Centro
Logradouro: Zumbi dos Palmares	Zumbi dos Palmares, s/n	Região do Campo Grande	Jardim Nova Esperança
Avenida 20 de Novembro	Avenida 20 de Novembro	Em frente à Estação Cultura de Campinas	
Logradouro: Chica da Silva	Chica da Silva	Conjunto Hab. Santo Dias Silva	DIC VI
Casa da Tulha	Dr. Alindo Joaquim de Lemos, 1316	Prédio tombado, que preserva telhas feitas nas coxas das escravas	Vila Lemos
Logradouro: João da Cruz e Souza	João da Cruz e Souza	–	Jardim Chapadão
Praça: José do Patrocínio	–	–	Jardim Brasil
Logradouro: João Cândido Felisberto (Revolta da Chibata)	João Cândido Felisberto	Conj. Hab. Chico Mendes	DIC V
Logradouro: Donga	Donga	Conjunto Hab. Chico Mendes	DIC V
Logradouro: Clementina de Jesus	Clementina de Jesus	Conj. Hab. Chico Mendes	DIC V
Logradouro: Carlos Cachaça	Carlos Cachaça	Conjunto Hab. Chico Mendes	DIC V
Praça: Angenor Oliveira Cartola	Praça Angenor Oliveira Cartola	–	Vila Lemos
Logradouro: Solano Trindade	Solano Trindade	Conjunto Hab. Chico Mendes	DIC V
Logradouro: Ataulfo Alves	Ataulfo Alves	–	Vila Castelo Branco
Logradouro: José Bispo Clementino dos Santos	José Bispo Clementino dos Santos	Conjunto Hab. Lech Walesa	DIC IV
Logradouro: Jamelão	Jamelão	Com. Hab. Lech Walesa	DIC IV
Logradouro: Malcom X	Malcom X	Conjunto Hab. Chico Mendes	DIC V
Instituto: Cultural Babá Toloji Memória e Identidade Afro	Mário Bassani, 154	–	Jardim São Vicente
Fazenda: Solar das Andorinhas	Ivan de Abreu Azevedo, 333	–	Bairro Carlos Gomes
Logradouro: Papa São Vitor I	Papa São Vitor I	Conjunto Habitacional Padre Anchieta	Vila Padre Anchieta
Logradouro: Bispo Santo Agostinho de Hipona	Bispo Santo Agostinho de Hipona	Conjunto Habitacional Padre Anchieta	Vila Padre Anchieta
Igreja Nossa Senhora Aparecida	Dr. Joaquim de Lemos, 1100	–	Jardim Proença
Igreja São Benedito	Cônego Cipião, 772	Em frente à Estátua da Mãe Preta	Centro
Logradouro: Lino Guedes	Lino Guedes	–	Jardim Paulistano
Logradouro: Antônio Cezarino	Antônio Cezarino	–	Cambuí
Logradouro: Benedito Florêncio	Benedito Florêncio	–	Jardim Campinas
Logradouro: Professor Francisco José de Oliveira	Professor Francisco José de Oliveira	–	Cambuí

Figura 4 – Localidades indicadas para implementação de placas biográficas

O levantamento das localidades com nomes de ruas vinculados a personagens de matriz africana possibilitou a percepção de várias questões, como as localidades de cada placa, os bairros em que estão inseridas e as relações desses bairros com a população desses lugares, a historicidade e a escolha de cada um desses pontos. Aparentemente, o critério escolhido para defini-los foi serem parte do ideário “personagens negros”, nem todos de Campinas ou com vínculos na cidade – fator que de nenhuma maneira diminui a importância do projeto implementado.

Com esse mapeamento, tornou-se evidente que a ideia de representação de personagens negros está associada também à localização, aos personagens mais populares e fáceis de serem identificados, alguns restritos à periferia de extrema vulnerabilidade na cidade. Decorre daí um estímulo para os moradores, que podem, a partir de suas ruas, reconhecer-se como parte da memória cultural, social e de contribuição para a construção da diversidade brasileira. A rua é um direito de todos, como a cidade, e ocupar esses espaços é possível. No entanto, de outra perspectiva, reforça-se que os lugares da cidade estão predefinidos e, como a seleção se deu em bairros de baixa renda e distantes das áreas centrais, reforça-se também a definição e a quem de destina cada lugar dessa mesma cidade.

SOBRE OS AUTORES

ALESSANDRA RIBEIRO MARTINS é doutora no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), gestora da Casa de Cultura Afro Fazenda Roseira e mestre e liderança da Comunidade Jongo Dito Ribeiro (Campinas/SP).
E-mail: alejongo@gmail.com

WILSON RIBEIRO DOS SANTOS JUNIOR é professor titular do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo e líder do Grupo de Pesquisa Requalificação Urbana do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologia da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Ceatec/PUC-Campinas).
E-mail: wilson@puc-campinas.edu.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGÓ, Maria Estela de Abreu. *Estudo geográfico da cidade de Campinas*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA, X. *Anais...*, 1952. V. III.

- BIKO, Steve. *Eu escrevo o que eu quero*. São Paulo: Ática, 1990.
- CÂMARA Municipal de Campinas. Lei n. 11.079, de 4 de dezembro de 2001. Dispõe sobre a identificação histórica dos nomes das ruas, praças e monumentos da cidade. Disponível em: <leismunicipais.com.br/a/sp/c/campinas/lei-ordinaria/2001/1108/11079/lei-ordinaria-n-11079-2001-dispoe-sobre-a-identificacao-historica-dos-nomes-das-ruas-pracas-e-monumentos-da-cidade?q=11079>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- DIÁRIO Oficial do Município de Campinas. Campinas, 15 de abril de 2016. Disponível em: <campinas.sp.gov.br/uploads/pdf/691921111.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2015.
- FRANKLIN, John Hope. *Raça e história – ensaios selecionados (1938-1988)*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOULART, Edmo. *Campinas: ruas da época imperial*. Campinas: Maranata, 1983.
- HAESBAERT, R. *Territórios alternativos*. Niterói: Eduff; São Paulo: Contexto, 2002.
- HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MARIANO, Julio. *Campinas de ontem e anteontem*. Campinas: Maranata, 1970.
- MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Requalificação urbana: a Fazenda Roseira e a Comunidade Jongo Dito Ribeiro – Campinas/SP*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2011. Disponível em: <tede.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br:8080/jspui/handle/tede/97>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- _____. *Matriz africana em Campinas – territórios, memória e representação*. Tese (Doutorado em Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2016. Disponível em: <tede.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br:8080/jspui/handle/tede/928>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. *Cadernos do Lepaarq*, v. 2, n. 4, ago.-dez. 2005, p. 9-17.
- PREFEITURA Municipal de Campinas. Câmara Municipal de Campinas. Arq-Camp. Base de dados de referências de acervos arquivísticos públicos de Campinas. Código de Posturas de 1872. Disponível em: <arq-camp.campinas.sp.gov.br/index.php/p17?symfony=3eqjs0ifv5d4itcahv2tckdqr3>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- PRÓ-MEMÓRIA de Campinas-SP. Monumento: Cemitério da Saudade. Disponível em: <pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com.br/2007/01/monumento-cemitorio-da-saudade.html>. Acesso em: 27 nov. 2017.
- RIBEIRO, Matilde. *Políticas de promoção da igualdade racial no Brasil – 1986-2010*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- RODRIGUES, Fabíola. Perfil populacional de Campinas: a contribuição das migrações. In: PESSOA, Ângelo E. S. (Org. e Coord.). *Conhecer Campinas numa perspectiva histórica*. Campinas: Secretaria Municipal de Educação, 2004.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Fapesp/Studio Nobel, 1977.
- THOMPSON, Edward Paul. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- VILELLA, Américo Baptista. Representações da cidade: patrimônio cultural imaterial e memória republicana em Campinas. *Revista CPC*, São Paulo, n. 6, p. 102-118, maio-out. 2008. Disponível em: <periodicos.usp.br/cpc/article/view/15626/17200>. Acesso em: 23 nov. 2017.

O “*Tantum ergo* virado acalanto”: o vigor da brasilidade

[The “*Tantum ergo turned lullaby*”: *the vigour of brasilidade*]

Silvia De Ambrosis Pinheiro Machado¹

Este artigo integra o capítulo 3 do livro *Canção de ninar brasileira: aproximações*, que está no prelo da Editora da Universidade de São Paulo (Edusp).

RESUMO • “Fonte Boa/ Foi aqui que ouvi um *Tantum ergo* virado acalanto que relatei no Compêndio”. Esse é o conteúdo de um lembrete autógrafo de Mário de Andrade, fixado ao texto datiloscrito do dia 14 de junho nos originais de *O Turista Aprendiz*. A análise da inserção desse lembrete no corpo da obra acima mencionada e a análise da narrativa dessa experiência de viagem do autor, presente na primeira e na segunda edições do *Compêndio da história da música*, permitiram identificar o lugar central, para Mário de Andrade, do acalanto no universo da cultura oral. Este artigo é resultado da pesquisa realizada para a tese *Canção de ninar brasileira: aproximações*, apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/USP, em 2012. O livro com o mesmo título da tese está no prelo da Edusp. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mário de Andrade; acalanto; cultura oral; cultura tradicional da infância; colonização. • **ABSTRACT** • “Fonte Boa/ It was

here that I heard a *Tantum ergo* turned lullaby that I reported in the *Compêndio*” (Mário de Andrade). This is the content of a hand-written reminder of the author. It was attached to a typewritten text on the June 14th in the original *O Turista Aprendiz*. The analysis of the reminder insertion into the body of the aforementioned work and the narrative analysis of this travel experience, present in the first and second edition of *Compêndio da história da música*, allowed the identification of the central importance of the lullaby in the oral culture universe according to Mário de Andrade. This article is the result of the research carried for the thesis *Canção de ninar brasileira: aproximações*, submitted to the Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/USP, in 2012. The book with the same name is being printed at Edusp. • **KEYWORDS** • Mário de Andrade; lullaby; oral culture; traditional childrens culture; colonization.

Recebido em 21 de outubro de 2016

Aprovado em 30 de outubro de 2017

MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. O “*Tantum ergo* virado acalanto”: o vigor da brasilidade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 50-67, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p50-67>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Em 1927, Mário de Andrade viajou para a Região Norte do Brasil. Em Fonte Boa, cidade situada à beira do rio Solimões, escutou o canto de uma mulher indígena, mãe acalentando o filho, e reconheceu o texto e a melodia: tratava-se do *Tantum ergo*, canto religioso entoado em latim, utilizado principalmente em missas e procissões da festa de Corpus Christi. Mário de Andrade: viajante sensível e culto ou, como se autodenominava, Turista Aprendiz, viajante interessado e atento às formas da expressão popular brasileira.



Figura 1 – Mário de Andrade – Marajó, julho de 1927

Em 1929, publicou uma pequena narrativa dessa sua experiência de viagem no *Compêndio de história da música*² para ilustrar a influência do canto gregoriano na música popular brasileira. Ressalta-se que, nesse texto, o autor utiliza maiúscula no início da palavra “Acalanto”, conferindo-lhe, assim, certo valor técnico-conceitual, como explicita em sua nota “Preliminar”: “Usei as maiúsculas para distinguir os termos técnicos”³. Pontua-se ainda que, na segunda edição do *Compêndio de história da música*⁴, em 1933, ele incluiu um “Índice alfabético” em que consta o verbete: “Acalanto (canção destinada a adormentar criança; o mesmo e melhor que cantiga de berço)”⁵. Além disso, nas “Observações para a utilização prática do livro” que aparecem nessa segunda edição:

Usou-se a maiúscula pra distinguir os termos técnicos, principalmente na primeira vez em que aparecem no livro [...]. O estudante que não compreende a significação de tal palavra técnica, ou o sentido em que ela vem empregada no livro, recorrerá ao Índice Alfabético, onde certos termos estão seguidos dum esclarecimento de significado⁶.

Esses dados permitem dizer que Mário se interessou pelo acalanto como uma modalidade musical merecedora de reconhecimento, identificação e descrição. Mário de Andrade: musicólogo e etnógrafo observador e organizador de elementos da cultural oral brasileira.

Em 1943, o autor prefacia o livro não publicado em vida, *O Turista Aprendiz*, no qual se reencontra uma referência ao episódio do “*Tantum ergo* virado acalanto”, expressão que sintetiza poeticamente o fenômeno de cultura oral, presenciado pelo viajante em Fonte Boa. Essa obra veio a público primeiramente em 1976, com estabelecimento de texto e com notas e textos introdutórios de Telê Porto Ancona Lopez⁷; recebeu uma segunda edição em 1985 e foi reimpressa em 2002⁸. Recentemente, em 2015, foi publicada sob o título *O Turista Aprendiz*⁹, com edição de texto apurado anotada e acrescida de documentos realizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.

Em “Um projeto de livro”, um dos textos introdutórios da primeira publicação, Lopez observa que entre as 106 páginas dos originais encontram-se “alguns lembretes anexados (presos com alfinetes) [...] que interrogam sobre a localização de trechos, retiram

2 ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. 1. ed. São Paulo: Eugênio Cupolo, 1929. Exemplar de trabalho; Manuscritos de Mário de Andrade. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

3 Ibidem, Preliminar, s/p.

4 Idem. *Compêndio de história da música*. 2. ed. São Paulo: L.G. Miranda, 1933.

5 Ibidem, Índice alfabético, p. 178

6 Ibidem, Observações para utilização prática do livro, s/p.

7 Idem. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, notas e textos introdutórios: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

8 Idem. *O Turista Aprendiz*. 2. ed. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. Reimpressão em 2002.

9 Idem. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.

ou acrescentam episódios. Algumas vezes chamam trechos que estão fora dessa última versão”¹⁰. Este último parece ser o caso do trecho que narra o episódio do “*Tantum ergo* virado acalanto”, como será abordado adiante. Ele não aparece nos originais de *O Turista Aprendiz* como narrativa de um episódio, mas é mencionado por Mário de Andrade em um lembrete autógrafo, fixado com alfinete ao texto datiloscrito do dia “14 de junho”:

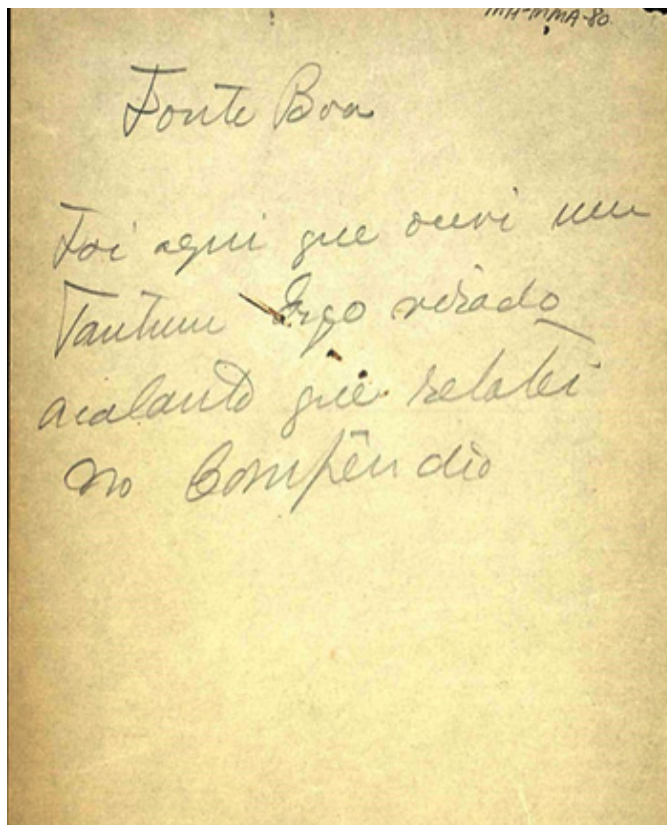


Figura 2 – “Fonte Boa. Foi aqui que ouvi um *Tantum ergo* virado acalanto que relatei no *Compêndio*”¹¹

Além de remeter o leitor ao *Compêndio de história da música*, esse lembrete parece

10 LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um projeto de livro. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. 2. ed. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985, p. 26.

11 ANDRADE, Mário de. Documento dos “Manuscritos de Mário de Andrade”. *O Turista Aprendiz*. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Acervo de Mário de Andrade (MA-MMA-080). Nota-se a marca do alfinete no lembrete. Uma observação interessante para a datação desse lembrete é que Mário se remete ao *Compêndio de história da música* e não à *Pequena história da música*, quarta edição do *Compêndio de história da música* que recebeu esse novo título em 1942. Isso faz supor que o lembrete seja anterior a 1942.

indicar o plano do autor de trazer de volta, para *O Turista Aprendiz*, a narração daquele episódio em Fonte Boa e incorporá-la a seu projeto literário. Mário de Andrade: escritor, artista da palavra construindo um Diário de Viagem.

Da passagem de Mário de Andrade por Fonte Boa, em 1927, à sua possível intenção de inserir o episódio do “*Tantum ergo* virado acalanto” no corpo de *O Turista Aprendiz*, ocorre um processo de elaboração literária da narrativa, cujo efeito estético também redimensiona o próprio acalanto. O que anteriormente era apenas a distinção técnica de um núcleo conceitual, o acalanto, nessa nova forma elaborada literariamente, recebe posição central no universo da cultura oral. O conceito de “acalanto” cresce de um termo “técnico”, no *Compêndio de história da música*, à metáfora “Fonte Boa”, em *O Turista Aprendiz*. Esse crescimento realimenta o próprio núcleo conceitual de acalanto: uma forma poético-musical capaz de servir como “fonte boa” do conhecimento da cultura oral (origem, formação e misturas étnicas, modo nasalado de pronúncia, transmissão). Lembra-se aqui a formulação de Antonio Candido, no ensaio “Dialética da malandragem”: “De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”¹².

DOIS PLANOS DE ANÁLISE DO TEXTO NARRATIVO

Qual teria sido a elaboração literária acima mencionada, cujo efeito estético nos permitiu sentir e conhecer melhor o mundo do acalanto? Propõe-se dois planos de análise: um interno ao texto narrativo do episódio, apontando as mudanças ocorridas da primeira (1929) para a segunda (1933) edição desse trecho no *Compêndio de história da música*; e uma análise externa, da articulação desse episódio com os outros dois que compõem a narrativa do dia “14 de junho” do diário de viagem de *O Turista Aprendiz*.

Plano de análise interna

A seguir, transcreve-se os trechos das duas primeiras edições do *Compêndio de história da música*, sublinhando-se o que na segunda já aparece modificado:

Uma feita em Fonte Boa, no Amazonas, eu passeava com o filho do prefeito num solão de matar. Saía um canto feminino numa casa. Parei. Era uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a máxima discrição pra não incomodar a cantora, uma tapuia adormecendo o filho. O texto que ela cantava, língua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido que imaginei fala de índio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava do *Tantum Ergo*, em Cantochão. Uma sílaba me levou pra outra e mais por intuição que realidade

12 CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 9.

pude reconhecer também a melodia. A deformação era tamanho que nem de propósito! Porém, jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia¹³.

O mesmo trecho na segunda edição:

Uma feita, em Fonte Boa, no Amazonas, eu passeava sob um solão de matar. Saía um canto feminino de uma casa. Parei. Era uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a máxima discrição, para não incomodar a cantora, uma tapuia adormecendo o filho. O texto que ela cantava, língua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido, que imaginei fala de índio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava do *Tantum Ergo* em cantochão. Uma sílaba me levou pra outra e, mais intuição que realidade, pude reconhecer também a melodia. A deformação era inconcebível!. Porém, jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia¹⁴.

Da primeira para a segunda edição, esse trecho sofre duas alterações: a primeira é a supressão do complemento “com o filho do prefeito”. A exclusão de uma informação da viagem objetiva favorece a valorização dos conteúdos subjetivos: a sensação do calor e a atração pelo canto feminino, permitindo maior contraste entre o desconforto do calor e o reconforto do canto (esta dinâmica desconforto/reconforto é fundamental para a compreensão dos efeitos do acalanto)¹⁵. A segunda alteração ocorre na construção sintática: de “A deformação era tamanho que nem de propósito!” para “A deformação era inconcebível!”. A nova formulação, mais concisa, ao excluir a relação de consequência, ganhou um tom afirmativo e direto.

Essas alterações demonstram uma preocupação estético-literária e agem como acabamento, últimas pinceladas no texto. No mínimo identifica-se um ensaísta cuidadoso e exigente com seu texto, mas é preciso ir além, talvez já estivesse ali o artista trabalhando o seu Diário de Viagem, conservando, ou melhor, reservando um fragmento caro a ele para inseri-lo futuramente no trecho do dia “14 de junho” de *O Turista Aprendiz*.

Plano de análise externa

Para o plano de análise externa, analisa-se o provável reaproveitamento dessa pequena narrativa, seu reaparecimento em *O Turista Aprendiz*. Aponta-se sua centralidade para o estudo do acalanto brasileiro por revelar o canto para dormir como espaço poético possível de escuta de elementos fundamentais e autênticos (misturas brasileiras): a “Fonte Boa”, na imagem metafórica do artista, do que se denomina cultura oral popular brasileira.

No trecho do dia “14 de junho”, como se sabe, essa narrativa aparece na forma

13 ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*, 1929, op. cit., p. 170 (sublinhados meus).

14 ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da Música*, 1933, op. cit., p. 178 (sublinhados meus).

15 Aspecto que será estudado na Parte III: O sapo, do livro *Canção de ninar brasileira: aproximações* (no prelo da Edusp).

reduzida de lembrete, apenas como citação de um acontecimento. A posição planejada por Mário de Andrade, para a possível integração dessa narrativa ao trecho “14 de junho”, foi sinalizada por um asterisco “com valor de ponto de inserção, vinculado à nota prévia”¹⁶, como aponta a pesquisa genética de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo na última edição da obra. Tal asterisco situa o episódio do “*Tantum ergo* virado acalanto” entre dois outros episódios narrados: o do tombo da “mulher do prefeito” e o do aparecimento de uma “índia lindíssima” em uma embarcação indígena, na “boca do Jutai”. Lê-se a seguir o trecho mencionado:

14 de junho. Amanheci bom. Parada matinal em Fonte Boa, repare na colocação do adjetivo. Passeio com prefeito e família. Dona Olívia com a máquina cinematográfica em punho. Pra agradecer, pediu que o prefeito, a mulher e os dez filhos “viesses vindo” pra ela os cinematografar. Vieram, uma das coisas mais augustamente amargas que já vi. A mulher tomou-se de tal comoção que nem podia mover as pernas, e afinal levou um tombo. Palavra de honra.

Vidinha de bordo. Matos admiráveis chorando em trepadeiras até a água do rio. Pôr de sol prodigioso. Macaquinhos de cheiro. Na boca do Jutai vimos uma índia lindíssima, tipo asiático perfeito. Estávamos parados, esperando a comunicação com um seringal lá de dentro do Jutai. Sempre o vaticano, quando vai chegar num lugar com que mantém relações, embarque de coisas, correspondência, etc. apita de longe pra avisar. Não é só o interessado que escuta, e surgem assim embarcações com gente que vem, meu Deus! ver gente das civilizações, Manaus, Belém, o mundo. E vêm também desses índios mansos, já completamente brasileiros, que vivem por aí falando língua nossa, sem memória talvez de suas tribos. Foi o caso. Vieram na igarité, ela e o homem dela, ficaram de longe, uns trinta metros assuntando, sem pedir nada, falar nada, sem se chegar, assuntando. Ele, se percebia, tinha mais traquejo da vida, falava, gesticulava, mostrava. Ela mal se mexia, nem olhando direito o navio. Eu de óculos de alcance em cima dela. Eu só não! o Schaeffer, o gaúcho, o agente postal de Manaus, o intaliano Atrepa-Atrepa, que não é nome imoral, simples caçoada das moças, porque ele em Belém não quis tomar banho conosco, e afinal acabou contando que era por causa de ter um defeito no pé, um dedo “atrepado” no outro. Pois a índia maravilhosa não percebi uma só vez olhar o navio, sempre de olhos baixos. Vestia saia de mulher mesmo, apertada na cintura nua. E trazia uma espécie de blusa encarnada (a saia era escura) que caía solta em pregas até o ventre. Quando foi embora é que percebemos que a blusa era só na frente, tapando os seios, atrás acabava apenas num babado cobrindo os ombros, costadinho de fora¹⁷.

Essa mobilidade de materiais, trechos literários ou dados de pesquisa etnográfica, é característica do processo de trabalho de Mário de Andrade. Escreve Telê Ancona Lopez:

16 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, op. cit., p. 108, nota 133.

17 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, op. cit., p. 108-119. Sobre “Intaliano”, ver a nota 134 dessa edição.

As mudanças e transformações a que Mário submete seus projetos de obras são uma constante ao longo de sua produção. Algumas vezes reúne material, arrola fontes, traça esboços ou escreve rascunhos, anunciando então um livro que acaba transformando em artigo ou conferência, ou mesmo não dando prosseguimento¹⁸.

Tal mobilidade, presente no processo de produção de Mário de Andrade, é também expressão de sua vitalidade, seu desejo de conhecer ao vivo, de recolher e registrar especialmente os elementos da tradição e da cultura popular brasileira. O “Turista Aprendiz”, como se autodenominava o autor durante a viagem, partiu de São Paulo para o Rio de Janeiro, no dia 7 de maio de 1927, para embarcar no vapor que o levaria, conforme subtítulo do livro, no original, a *Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*¹⁹. No dia “14 de junho”, chegou a Fonte Boa, cidade à beira do rio Solimões, já perto da fronteira com o Peru, onde escutou o “*Tantum ergo virado acalanto*”.

A análise de parte desses dois trechos da obra de Mário de Andrade, presentes no *Compêndio* e em *O Turista Aprendiz*, permite delinear a abrangência do episódio do “*Tantum ergo virado acalanto*”. Trata-se de uma narrativa de viagem com ressonância restrita ao âmbito da interação comunicativa entre mãe e filho? Uma linha breve? Um pequeno episódio relatado? Ou guarda e reflete aspectos da história da oralidade brasileira (o surgimento de nossa fala, de nossos cantos e dos nossos modos de entoar), expondo as forças – atrações e repulsões – e os dinamismos dialéticos que se estabeleceram no (des)encontro entre diferentes culturas que formaram o Brasil?

(DES)ENCONTRO CULTURAL

O “*Tantum ergo virado acalanto*” em *O Turista Aprendiz*

Quando duas culturas se defrontam, não como predador e presa, mas como diferentes formas de existir, uma é para a outra como uma revelação. Mas essa experiência raramente acontece fora dos polos submissão-domínio. A cultura dominada perde os meios materiais de expressar sua originalidade²⁰.

Mário de Andrade inicia assim o trecho: “14 de junho. Amanheci bom. Parada matinal em Fonte Boa, repare na colocação do adjetivo [...]”²¹. Para analisá-lo é necessário voltar ao dia 26 de maio, quando, pela primeira vez, o escritor-viajante anuncia Fonte Boa, já tematizando a colocação do adjetivo:

18 LOPEZ, Telê Porto Ancona, 1985, op. cit., p. 27.

19 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, op. cit., p. 49. Fotocópia da capa do manuscrito.

20 BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 16.

21 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, op. cit., p. 108.

26 de maio [...] Fonte Boa, lugar onde passaremos. Fonte Boa, Jaguar-etê, Vila Bela... O camaroteiro, enquanto os “eruditos” falam traduzido: “pequeno almoço”, só me falava em “almoço pequeno”. Creio que há uma tendência muito brasileira pra botar o qualitativo depois do substantivo. Pelo menos no povo. Nota a diferença de sabor brasileiro ou português entre “o brilho inútil das estrelas” e o “inútil brilho das estrelas”. O exemplo não é bom. Brasileiro: “era um campo vasto”... Português: “Era um vasto campo”...²².

Há no escritor-viajante, em geral, uma atenção especial com a língua do lugar visitado. Segundo Thaís Velloso Cougo Pimentel:

[...] a escrita é para ele [homem das letras] a maneira de organizar os sentimentos, de elaborar as diferenças, de expor dúvidas e observar diversidades. O homem das letras que viaja é aquele que o faz atento, antes de mais nada, à diferença entre as línguas; a sua e a dos povos que visita [...] o fato de conviver de fato com essa língua e com essa cultura irá fornecer elementos novos para a reflexão sobre outros padrões culturais²³.

E, pode-se acrescentar, para reconhecer e refletir os próprios padrões culturais. Mário de Andrade compara o brasileiro e o português, o erudito e o popular, para distinguir, nesse campo (vasto), as raízes de sua própria língua.

Fonte Boa, denominação que, pelo adjetivo posposto ao substantivo, impele o viajante a pensar sobre a língua aqui falada no que ela tem de “muito” brasileiro: na confluência das origens indígenas (“jaguar-etê”) e europeias (“Vila Bela”) e, principalmente, na sua estruturação gramatical nem alheia nem inatingida pela estruturação das classes socioculturais brasileiras (o “camaroteiro” e os “eruditos”) – uma marca da colonização refletida na língua falada. E, como é o povo quem coloca “o qualitativo depois do substantivo”, é ele quem guarda a língua com “sabor brasileiro”, a fonte boa – “repare na colocação do adjetivo”. Fonte Boa, então, é mais do que a citação do episódio ou bibliográfica (*Compêndio*). Tem função indicativa tanto de “lugar onde passaremos”, indicação geográfica, como de fonte do autenticamente brasileiro em que bebe o projeto linguístico de Mário de Andrade. Como canta Milton Nascimento: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”²⁴. Mário se mostra atento à voz do povo e, para ela, direciona o olhar e a escuta do leitor.

O conteúdo do lembrete (“Fonte Boa. Foi aqui que ouvi um *Tantum Ergo* virado acalanto que relatei no *Compêndio*”), que, no projeto literário de *O Turista Aprendiz* seria alocado entre o primeiro e o segundo parágrafos do trecho “14 de junho”, coloca-se como uma linha divisória, espécie de fronteira entre a narrativa dos dois episódios já mencionados, cujos personagens principais são mulheres. O primeiro

22 Ibidem, p. 80-81.

23 PIMENTEL, Thaís V. C. *De viagens e de narrativas: viajantes brasileiros no Além-Mar (1913-1957)*. 1998. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 10.

24 NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Nos bailes da vida. In: *Milton Nascimento – ao vivo*. São Paulo: Polygram, 1997. CD. Faixa 6. A gravação original em LP é de 1983.

narra a história da mulher do prefeito da cidade, que sentiu tamanha “comoção” por estar sendo filmada com seu marido e seus dez filhos que levou um tombo. O segundo, aquele que se segue à linha divisória, narra a história de uma “índia lindíssima, tipo asiático perfeito”²⁵, “maravilhosa”, acentua o autor, que apareceu numa embarcação, na “boca do Jutai”²⁶, acompanhando seu homem e que permanece “sempre de olhos baixos”.

Duas mulheres: uma representante do poder, mulher de prefeito; outra, representante de um povo nativo submetido às forças da colonização, índia mansa e dominada. Além disso, ambas as mulheres atingidas pelo impacto (comoção e constrangimento) dos viajantes, com suas “máquinas de cinematografar” e “seus óculos de alcance” sobre elas. O tombo da mulher do prefeito, no que tem de grotesco, é expressão metafórica do desequilíbrio causado pela invasão da cultura ocidental no mundo primitivo brasileiro; assim como a descrição da peculiaridade das vestes da índia, no final do parágrafo, revela a artificialização dos costumes originais desse povo, e o que ainda se mantinha sem revestimento: “o costadinho de fora”.

Assim, nesse trecho do dia “14 de junho” predomina, em tom levemente irônico, certa negatividade; impressões de um viajante que procura o mais genuíno de um Brasil e encontra, por todos os lados, deformações, descaracterizações e aniquilamentos, marcas das invasões culturais iniciadas com a colonização. Vale, aqui, emprestar o conceito de colonização, elaborado por Alfredo Bosi, a partir do verbo latino *colo* e seu particípio passado, *cultus*, e particípio futuro, *culturum*, mostrando que os agentes colonizadores pertencem necessariamente, mas não de modo exclusivo, ao plano físico (território e local de operações econômicas). Há elementos culturais e religiosos que forcem sua entrada e admissão no universo da cultura e do culto locais:

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer²⁷.

É no centro do trecho de “14 de junho”, separando os episódios da mulher do prefeito e da índia linda, que se insere uma linha divisória, criando região de fronteira, lugar das diferenças (vaticano e igarité) e das trocas (comunicação,

25 Quanto ao aspecto asiático, José Oscar Beozzo informa que descobertas recentes apontam que a história dos povos nativos da América remonta a 42 mil anos e suas raízes encontram-se no continente asiático e nas ilhas da Polinésia. BEOZZO, José Oscar. Os nativos humilhados e explorados. In: FREI BETTO; MENESES, Adélia Bezerra de; JENSEN, Thomaz (Org.). *Utopia urgente* – escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos. São Paulo: Casa Amarela e Educ, 2002, p. 261-272.

26 A boca, metáfora para a abertura, entrada e saída de um rio, não parece escolha aleatória de um narrador-viajante, atento e interessado nas origens comunicativas (língua) de um povo.

27 BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 15.

embarque de coisas, relação, correspondência). Por um lado, a mulher do prefeito e a índia linda separadas em polos distintos do poder e, por outro, avizinhas porque mulheres nativas atingidas pelo impacto de uma mesma invasão. Nessa região, Mário de Andrade, narrador, inscreve e guarda a voz feminina, da tapuia, ouvida em Fonte Boa, como se destaca adiante.

É, finalmente, nessa região de fronteira viva, de contornos mutáveis, carregada de tensões captadas e traduzidas pela sensibilidade do artista viajante, região intermediária do (des)encontro entre duas culturas – a original dos povos nativos da Amazônia e a ocidental (importada desde os tempos da colonização) – que Mário de Andrade insere o enunciado breve, uma linha apenas que sintetiza a fonte boa: “o *Tantum ergo* virado acalanto”. Nem grotesca, nem artificial, agora “uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda” que expressa o mais autêntico da cultura brasileira, ou melhor, o nascente da cultura brasileira: misturas.

O “*Tantum ergo* virado acalanto” no *Compêndio da história da música*: uma narrativa poética

Pertence à própria natureza da condição humana o fato de que cada geração se transforma em um mundo antigo, de tal modo que preparar uma nova geração para um mundo novo só pode significar o desejo de arrancar das mãos dos recém-chegados sua própria oportunidade face ao novo²⁸.

Retoma-se, agora, a narrativa do “*Tantum ergo* virado acalanto” apresentada no *Compêndio da história da música*. Uma narrativa completa e em tom literário da experiência de Mário de Andrade, narrador-viajante que se deixou encantar por uma voz feminina, aproximou-se cuidadosamente, como um observador sensível, e nos transmitiu poeticamente a “comoção de beleza” que recebeu “dos lábios da tapuia”. Mário de Andrade se fez fio condutor da corrente poética transmitida pelo canto da tapuia, e (co)movedeu-se com sua beleza nos lábios dela. Canto encarnado, universo vivo da oralidade.

Adiante se retoma o canto, mas primeiro se focaliza a cantora: a tapuia. Em “comoção de beleza” Mário constrói uma unidade expressiva que retoma traços dos outros dois episódios narrados em *O Turista Aprendiz*, no dia “14 de junho”: “comoção” da mulher do prefeito e *beleza* da “índia lindíssima” e “maravilhosa”. Ele equilibra, purifica e harmoniza os impactos daquelas narrativas. Não mais uma mulher de prefeito (traço de cultura urbana), nem apenas uma índia (traço de cultura da floresta), mas uma mulher imersa na sua condição materna – uma tapuia cantando um gregoriano para seu filho dormir: transmissora, assim, das misturas culturais de seu ambiente.

O leitor está diante, também, do filho pequeno, receptor dessa mistura. O tapuiozinho é um importante personagem da narrativa: saberíamos nós de um

28 ARENDT, Hannah. A crise na educação. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 226. (Coleção Debates – Política).

“*Tantum ergo* virado acalanto” se não fosse o menino tapuio sentir sono e precisar ser embalado para dormir? O tapuiozinho representa o novo e recém-chegado. Sua condição de recém-chegado aproxima-o do narrador viajante, ambos encantados pela voz feminina que soa. Enquanto novo, ele é representante da próxima geração tapuia.

Mário de Andrade, na crônica “Sonoras crianças”, em que analisou algumas produções de autores que interpretam a criança musicalmente (Mussorgsky, Schumann, Debussy e, preferidamente, Villa-Lobos), refletiu sobre as experiências “graciosas” e “dramáticas” da criança pequena e formulou:

Mas a verdade é que a alma de pouca idade ainda está racialmente muito pouco diferenciada; é o período de maior universalidade do ser humano, e isto se pode perfeitamente provar pela existência de bonecas e acalantos em todas as raças, classes e civilizações, desde o inglezinho mais europeamente civilizado até o vedazinho mais primário²⁹.

Mário pressupõe um processo de diferenciação cultural que será vivido pelas crianças e que lhes conferirá traços de sua raça: um processo de transmissão de elementos da sua cultura. Bonecas e acalantos estarão presentes em todos os povos e trarão, em seus detalhes, traços específicos da *cultura* que envolve aquela criança.

Para conceitualizar *cultura*, retomo a investigação etimológica do verbo latino *colo*, realizada por Bosi:

De *cultum*, supino de *colo*, deriva outro particípio: o futuro, *culturus*, o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar. O termo, na sua forma substantiva, aplicava-se tanto às labutas do solo, a agri-cultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância; e nesta última acepção vertia romanamente o grego *paideia*. O seu significado mais geral conserva-se até nossos dias. Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo³⁰.

Para esta análise importa menos a educação e mais a integração da componente *cultura* ao termo *pueri-cultura*. Apoiado na investigação etimológica acima, o conceito de puericultura ganha a formulação de “trabalho feito na infância do ser humano”. Adormentar o filho é uma das ações de cuidado com a criança pequena que constitui esse trabalho. O acalanto, elemento que pertence ao universo cultural da infância, é um recurso para essa ação. Além do verbo latino, há outro “colo”, o da mãe que adormenta o filho e que se origina de *collum*, do latim, pescoço. A associação por um lado, no nível do significante, com o verbo latino *colo* e, por outro, com o sentido básico

29 ANDRADE, Mário de. Sonoras crianças. In: _____. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1976, p. 306.

30 BOSI, Alfredo, op. cit., p. 16.

desse verbo, “tomar conta de”³¹, permite aproximar o colo (pescoço) da territorialidade materna. Colo de mãe: os braços que sustentam; os seios que alimentam; as cordas vocais que vibram e a caixa torácica que ecoa os sons do acalanto. Sons calorosos, palavras carregadas “das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores”³². Além disso, tendendo à puericultura, palavras carregadas de sentimentos, pressentimentos, desejos e receios maternos³³. O colo, então, é o espaço no corpo da mãe propício à cultura (do participípio futuro de *colo, culturus*) e ao culto (do participípio passado de *colo, cultus*)

A mãe, assim, na perspectiva temporal – de geração em geração – age como intermediadora de cultura. Ela transmite elementos não apenas do anterior para o posterior, do mundo preexistente ao filho, mas também no sentido inverso: do filho para o mundo. A mãe é porta-voz do filho pequeno, penetra seu mundo interior e “traduz” suas necessidades, seus sentimentos, seus receios e desejos. Por um lado, traz ao filho elementos de uma cultura preexistente; por outro, conduz ao mundo o filho com sua potencialidade renovadora. Na narrativa do “*Tantum ergo* virado acalanto”, entre as culturas, indígena da região amazônica e ocidental europeia, e o tapuiozinho, lá está, colocada como ponte, a mãe tapuia adormecendo o filho.

A mãe sim; mas foi especialmente a cantora, “fonte boa” daquela “gostosura de linha melódica”, cantando nasaladamente o *Tantum ergo* (que por sua utilização adquiriu o estatuto de acalanto), quem atraiu o viajante, pesquisador interessado na música popular brasileira.

Aqui, chega-se ao ponto agudo da narrativa, em que o leitor é lançado ao turbilhão de forças interculturais que agem e se manifestam diretamente na oralidade da língua brasileira. O texto cantado poderia ser “língua de branco”; não era, por não ser português, mas era, enquanto raiz latina. Poderia ser “fala de índio”; não era, por não ser nheengatu, mas era, por ser nasalado. Poderia ser latim; não era exatamente, mas era “latim de tapuio”... “A deformação era inconcebível”³⁴, mas reconhecível pelo narrador viajante, que carregava em sua bagagem cultural o *Tantum ergo* (texto e melodia) em cantochão.

Se, em *O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade descreve aqueles “índios mansos, já completamente brasileiros, que vivem por aí falando língua nossa, sem memória talvez de suas tribos”³⁵, agora, na narrativa do *Compêndio da história da música*, revela uma tapuia que, se por um lado deixou de cantar seu canto, aquele original de sua cultura, por outro, nasaladamente, mantém seu modo cultural de origem. Uma tapuia que se apropriou do canto do colonizador e colocou-o a serviço de sua tarefa materna de adormecer o filho. Nesse contexto de intimidade, a cantora reúne latim e afeto, transformando, então, o *Tantum ergo* em expressão oral brasileira. A mãe que escolhe

31 Escreve Bosi: “Tomar conta de, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*”.
Ibidem, p. 12.

32 Ibidem, p. 16.

33 Assunto importante para o estudo das canções de ninar.

34 ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. 2. ed., 1933, op. cit., p. 178.

35 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, op. cit., p. 109.

o *Tantum ergo* e o canta a seu modo, transmitindo-o, agora renovado, a seu filho, próxima geração. Estamos diante de um traço de resistência na língua oral brasileira; força reativa – e regenerativa – ao impacto colonialista sobre as línguas indígenas.

José Oscar Beozzo informa que, das duas mil línguas existentes nas Américas, quando da chegada dos europeus, apenas um quarto sobrevive. Para apoiar sua afirmação sobre o uso da língua e da religião como instrumentos deliberados de dominação, utiliza a fundamentação teórica que Marquês de Pombal redigiu no Diretório de 1757, explicando por que proibiu o uso de línguas indígenas no Maranhão e no Brasil:

Sempre foi máxima, inalteravelmente praticada em todas as Nações que conquistaram novos domínios, introduzir logo nos Povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência que, ao mesmo passo que se introduz o uso da Língua do Príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração e a obediência ao mesmo Príncipe³⁶.

Tal é o poder da língua. Ela, aqui, revela-se um instrumento brutal de dominação, capaz de desterrar culturas e enterrar raízes afetivas (afeto), morais (veneração) e políticas (obediência).

O “*Tantum ergo* virado acalanto”, nos lábios da tapuia que adormenta o filho, ou, dito de outra forma, o latim transformado em oralidade brasileira pela entonação afetiva da mãe é expressão da resistência da língua oral que, por um lado, se abre e é permeável ao novo e, por outro, se fecha nasaladamente retendo e guardando seus mistérios primeiros, inacessíveis e inatingíveis por forças potencialmente aniquiladoras. Segundo Mário de Andrade: “[...] os povos e suas músicas, não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam”³⁷. O tapuiozinho, adormecido sob o acalanto, vive uma experiência inicial da sua língua e da sua cultura de origem.

Para finalizar: por que o *Tantum ergo*? O que teria motivado a escolha desse canto pela mãe tapuia? A primeira consideração a se fazer é o fato de que a festa de Corpus Christi, na qual se canta o *Tantum ergo*, ocorre no mês de junho, mês da passagem de Mário de Andrade por Fonte Boa. Na passagem do dia 15 de junho, um dia depois de ter escutado esse canto como um acalanto, Mário narra que chegou a uma missão franciscana, em Tonantins e encontrou, no piano da casa dos padres, “o *Tantum ergo* e o *Kirie* manuscritos e visivelmente sem caráter religioso”³⁸. A audição do canto em Fonte Boa e a presença dos manuscritos em Tonantins indicam a possibilidade da proximidade da festa de Corpus Christi, na qual se celebra a instituição da eucaristia. Embora remeta à paixão de Jesus, especificamente à Última Ceia,

36 MARQUÊS DE POMBAL. Directorio que se deve observar nas povoações dos índios do Pará, Maranhão, n. 6. Lisboa, 1758 apud BEOZZO, José Oscar, op. cit., p. 266.

37 ANDRADE, Mário de. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965, p. 123.

38 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, op. cit., p. 112.

é uma comemoração festiva, com missa e procissão trazendo o ostensório, com lançamento de pétalas de flores e canto. Canta-se tradicionalmente o *Tantum ergo* na missa e na procissão.

Nos originais de *O Turista Aprendiz*, não se encontrou registro da(s) estrofe(s) que Mário de Andrade ouviu e reconheceu. Escolhi para esta análise a estrofe que é mais utilizada e que dá título ao canto, pois se inicia com *Tantum ergo*:

*Tantum ergo sacramentum
veneremur cernui;
et antiquum documentum
novo cedat ritui
praestet fides supplementum
sensuum defectui*³⁹.

Frequentemente traduzido por “sublime sacramento”, o “*tantum ergo sacramentum*” transmite esse sentido de especialíssimo, elevado. Um tal sacramento que, conseqüentemente, primeiro, convoca as pessoas a venerá-lo inclinadas; segundo, requer que o Antigo Testamento ceda ao novo rito (costume, cerimônia) e, por fim, pede que a fé sirva de suplemento às falhas (defeitos) dos sentidos (percepções).

Teria a mãe tapuia, entendendo ou não o latim pronunciado, compreendido que algo no texto correspondia à sua relação com um filho novo? Criança em idade das experiências bem concretas, em que predominam as sensações e a ação dos sentidos, exigindo do adulto-cuidador os suplementos das funções humanas de abstração (previsão, memória, raciocínio)? Teria a mãe tapuia, inconscientemente, se aproximado do sentido laico de testamento (*documentum*): o que foi deixado de herança, pacto sucessório entre duas pessoas? Ou teria sentido a mãe o efeito mobilizador e organizador das palavras *antiquum* e *novo*, por semelhança fonética, sobre sua experiência materna de gerar e cuidar de um filho novo, que requer seu lugar e novos costumes em um mundo preexistente a ele? Caso tenha sido essa a estrofe que Mário ouviu, não pareceria tão aleatória a escolha feita pela mãe tapuia. O *Tantum ergo* integra-se perfeitamente ao contexto do nascimento humano.

Se o texto do *Tantum ergo*, por essas aproximações significativas com a experiência do nascimento, pode ter influenciado a escolha do canto feita pela mãe tapuia, não menos influente pode ter sido a monotonia do cantochão. A melodia aparece bem caracterizada por Mário de Andrade: um acalanto, em cantochão, “linha melódica monótona, muito lenta, muito pura”⁴⁰. A monotonia, elemento constitutivo do acalanto, é alcançada pelo ritmo lento e repetitivo, pelos sons nasalados e pelo canto plano, estável e de poucas variações sonoras. A monotonia do *Tantum ergo* certamente foi fator de escolha desse canto pela mãe tapuia que cuidava de adormecer o filho.

39 TANTUM ERGO. In: *Gotteslob: Katholisches Gebet- und Gesangbuch*. München: Verlag Sankt Michaelsbund, 2003, p. 519. A colaboração com as traduções do latim foi gentilmente prestada por Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Tradução: “Assim tão elevado sacramento/ Veneremos com a fronte inclinada;/ O antigo testamento/ Ceda ao novo rito/ Sirva a fé de suplemento/ Aos sentidos falhos”.

40 ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*, 1933, op. cit., p. 178.

Monotonia no canto-chão, no acalanto e na viagem de vapor pelo rio. Escreve Mário de Andrade:

O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos. Pra gente gozar um bocado e perceber as variedades que tem nessas monotônias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação⁴¹.

Duas “molduras mirins”: o escritor-viajante embalado pela monotonia das paisagens fluviais e o tapuiozinho embarcado no sono pela monotonia do canto materno. Ambos encantados pela voz tapuia, fonte boa de uma linha melódica que incorporou o novo (o gregoriano), preservou o antigo (o nasal) e perdurou no tempo: comoveu o viajante-poeta e o filho-menino.

CONCLUSÃO

As reflexões advindas da análise dos trechos de Mário de Andrade, em *O Turista Aprendiz* e no *Compêndio da história da música*, revelam que o episódio do “*Tantum ergo* virado acalanto” expressa uma dinâmica fundamental da história da oralidade brasileira. Por um lado, a ação brutal das forças desenraizantes sobre ela, presentes desde a colonização, e, por outro, a resistência dela para preservar seus traços primeiros. E vale a pergunta: tanto o uso do canto gregoriano para acalantar, quanto o modo nasal de cantar, observado e sublinhado por Mário de Andrade, não seriam formas de proteção cultural da mãe nativa amazonense? Não teria ela acatado um jogo de aparências e, inconscientemente, usado a máscara que simula a aceitação dos elementos externos à sua cultura (o canto cristão gregoriano), mas preservando a nasalidade como modo próprio de falar e cantar? Não seria esse episódio um exemplo sonoro do que Héctor Hernan Bruit formulou como “simulação dos vencidos”, em sua leitura histórica da colonização na América espanhola? Diz ele:

[...] em outras palavras, a imagem acerca dos índios contém duas vertentes aparentemente contraditórias, mas que se juntam numa concepção surpreendente do processo histórico da conquista. Por um lado, os índios aparecem derrotados e conquistados com relativa facilidade, e sua passividade lhes tira a condição de sujeitos ativos e centrais no processo, ficando assim fundada a ideia de que o processo social do continente, já desde o início de sua modernidade, foi feito pelas minorias. No entanto, a ideia de simulação nos apresenta uma maioria que age por vias diferentes das comuns, que resiste *silenciosamente* à dominação e acaba distorcendo o processo como um todo⁴².

41 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, op. cit., p. 68.

42 BRUIT, Héctor Hernan. *Bartolomé De Las Casas e a simulação dos vencidos* – Ensaio sobre a conquista hispânica da América. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Iluminuras, 1995, p. 15 (grifo meu).

E na conclusão do livro, escreve:

Os índios da América fundaram o que poderíamos chamar de *cultura da recusa*, encoberta pela simulação, e a transmitiram às gerações futuras por meio da mestiçagem biológica e cultural. Talvez seja a única herança política deixada por eles na história do continente e, como disse o professor Wachtel, “os vencidos conseguiram assim, em sua derrota, uma emocionante vitória”. É claro, a longo prazo, plantaram a semente de uma resistência que se traduziu numa recusa, num inconformismo sem fim, numa perene denúncia⁴³.

O *Tantum ergo* feito acalanto pela mãe indígena não seria um gesto dominante de alguém que torna próprio o alheio imposto, transformando o canto de culto em canto de puericultura? A nasalidade, modo fechado de entonação, que encerra, frequentemente, a *performance* da canção de ninar poderia ser considerada uma forma “silenciosa” de resistência transmitida às gerações futuras? Não estaria aí uma forma de preservação de raízes análoga ao sincretismo dos afrodescendentes, no Brasil? Como canta Caetano Veloso: “Enigmática máscara boi”⁴⁴.

SOBRE A AUTORA

SILVIA DE AMBROSIS PINHEIRO MACHADO é

psicóloga clínica, formada pela Faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e fundadora e coordenadora da equipe Primeiro Movimento – Psicologia da Gestação e da Infância Inicial.

E-mail: pinheiromachado.silvia@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Documento dos “Manuscritos de Mário de Andrade”. *O Turista Aprendiz*. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Acervo de Mário de Andrade (MA-MMA-080).

_____. *Compêndio de história da música*. 1. ed. São Paulo: Eugênio Cupolo, 1929. Exemplar de trabalho;

⁴³ Ibidem, p. 204.

⁴⁴ VELOSO, Caetano. Aboio. In: VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993. CD. Faixa 8. O trecho da letra da canção foi extraído do encarte.

- Manuscritos de Mário de Andrade. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- _____. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- _____. *Compêndio de história da música*. 2. ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.
- _____. Sonoras crianças. In: _____. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1976.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, notas e textos introdutórios: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. *O Turista Aprendiz*. 2. ed. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985. Reimpressão em 2002.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.
- ARENDDT, Hannah. A crise na educação. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. (Coleção Debates – Política).
- BEOZZO, José Oscar. Os nativos humilhados e explorados. In: FREI BETTO; MENESES, Adélia Bezerra de; JENSEN, Thomaz (Org.). *Utopia urgente* – escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos. São Paulo: Casa Amarela e Educ, 2002.
- BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BRUIT, Héctor Hernan. *Bartolomé De Las Casas e a simulação dos vencidos* – Ensaio sobre a conquista hispânica da América. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.
- INSTITUTO de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. *Cadernos de Campo*, v. 18, n. 18, 2009. Disponível em: <doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v18i18p341-342>. Acesso em: 26 out. 2017.
- PIMENTEL, Thaís V. C. *De viagens e de narrativas: viajantes brasileiros no Além-Mar (1913-1957)*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- TANTUM ERGO. In: *Gotteslob: Katholisches Gebet- und Gesangbuch*. München: Verlag Sankt Michaelsbund, 2003.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Nos bailes da vida. In: *Milton Nascimento – ao vivo*. São Paulo: Polygram, 1997. CD. Faixa 6. A gravação original em LP é de 1983.
- VELOSO, Caetano. Aboio. In: VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993. CD. Faixa 8.

Indigenização de práticas de numeramento no desenvolvimento e na gestão de projetos sociais do povo indígena Xakriabá

[*Indigenization of numeracy practices in the development and management of social projects of indigenous people Xakriabá*]

Augusta Aparecida Neves de Mendonça¹

Maria da Conceição Ferreira Reis Fonseca²

RESUMO • Este artigo analisa processos de apropriação de práticas de numeramento que se configuram no desenvolvimento e na gestão de projetos sociais do povo indígena Xakriabá. A perspectiva etnográfica adotada permite reconhecer tais processos como instâncias de “indigenização dos projetos”, termo tomado dos estudos do antropólogo Marshall Sahlins, que se refere à “indigenização da modernidade” para explicitar a maneira como os povos indígenas “vêm elaborando culturalmente tudo aquilo que lhes foi infligido”. As práticas de numeramento analisadas veiculam diferentes racionalidades que permeiam os projetos, e é no confronto entre racionalidades de matriz cartesiana e racionalidades *táticas* que aqui se identifica o movimento dos sujeitos para “indigenizá-las”. • **PALAVRAS-CHAVE** • Povo indígena Xakriabá; projetos sociais; indigenização; práticas de numeramento; apropriação. • **ABSTRACT** • This

paper analyzes processes of appropriation of numeracy practices that are configured in the development and management of social projects of Xakriabá indigenous people. Adopting an ethnographic perspective allows us to recognize these processes as instances of “indigenization of projects”, a term taken from studies of the anthropologist Marshall Sahlins which refer to the “indigenization of modernity” to explain the way in which indigenous peoples “have been culturally elaborating everything that has been inflicted on them”. Numeracy practices convey different rationalities that permeate the projects, and it is in the confrontation between cartesian and *tatic* rationalities that the movement of the subjects to “indigenize” those practices is identified. • **KEYWORDS** • Xakriabá indigenous people; social projects; indigenization; numeracy practices; appropriation.

Recebido em 2 de março de 2017

Aprovado em 10 de novembro de 2017

MENDONÇA, Augusta Aparecida Neves de; FONSECA, Maria da Conceição Ferreira Reis. Indigenização de práticas de numeramento no desenvolvimento e na gestão de projetos sociais do povo indígena Xakriabá. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 68-83, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p68-83>

1 Fundação Mineira de Educação e Cultura (Fumec, Belo Horizonte, MG, Brasil).

2 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil).

A população Xakriabá é composta de aproximadamente oito mil indígenas, que vivem em uma área de aproximadamente 60 mil hectares, dividida em cerca de 30 aldeias, localizadas nos municípios de Itacarambi e São João das Missões, região norte de Minas Gerais/Brasil. Essa região, situada próximo ao Vale do Rio São Francisco, é coberta por uma vegetação de caatinga e cerrado, com poucos rios perenes. Os problemas relacionados com a seca constituem um grande desafio para a sobrevivência desse povo. Hoje, os Xakriabá vivem um processo de retomada do território, o que implica pressão para a ampliação da área territorial indígena, e tem causado fortes conflitos com os fazendeiros da região.

Os estudos de Gomes, Silva e Santos³ mostram que os Xakriabá vêm experimentando mudanças – muitas delas decorrentes da entrada de recursos financeiros oriundos de políticas sociais do Estado que chegam a esse grupo sob a forma de projetos sociais⁴. Esses estudos mostram também que a gestão dos projetos sociais impõe não só um grande e complicado diálogo entre a comunidade e a máquina administrativo-burocrática do Estado, com seus prazos, rubricas, documentos, mas também a necessidade de a população se organizar para elaborar e desenvolver os projetos sociais. Destacam-se na Terra Indígena Xakriabá a elaboração e a gestão de projetos sociais voltados para a solução de problemas ambientais que degradam o território, bem como um renovado incentivo à produção agrícola e às atividades econômicas, visando à garantia da permanência dos Xakriabá em suas terras.

Os Xakriabá e aqueles com quem interagem nos processos de elaboração, desenvolvimento e gestão dos projetos instauram práticas, ora submetendo-se às regras que lhes são impostas, ora transgredindo-as, driblando-as ou as transformando. É essa apropriação de práticas protagonizada pelos Xakriabá – nas quais reconhecemos processos de “indigenização” – que pretendemos abordar neste artigo.

Assim, voltando-nos para o movimento de chegada dos projetos sociais entre os

3 GOMES, Ana Maria R.; SILVA, R. C.; SANTOS, R. B. Organização da aprendizagem e participação das crianças Xakriabá no contexto familiar e comunitário. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPOCS, 32. *Anais...*, Caxambu, 2008.

4 A expressão “projetos sociais”, incorporada pelos Xakriabá, designa as ações estruturadas e intencionais de entidades, organizações governamentais e não governamentais, visando intervir em determinada problemática diagnosticada na comunidade.

Xakriabá e referenciadas na perspectiva etnográfica que orientou os procedimentos do trabalho de campo e a análise que empreendemos do material empírico, propomos discutir os processos de apropriação, pelos Xakriabá, de práticas que se configuram no desenvolvimento e na gestão dos projetos sociais.

Inevitavelmente, muitas dessas práticas, especialmente se tais projetos pleiteiam e contam com verbas públicas, colocam em evidência – e em confronto – modos de quantificar, ordenar, medir, classificar, lidar com formas e com o espaço. Por isso, podemos identificar tais práticas como práticas *de numeramento*, não exatamente para destacar as habilidades matemáticas que envolvem, mas para analisá-las “em sua dimensão sociocultural e, como tal, sujeitas às pressões das sociedades em que se conformam”⁵. Por isso, as práticas de numeramento flagradas nas atividades dos projetos sociais do povo indígena Xakriabá – que se configuram para atender às exigências dos financiadores, mas que também estabelecem procedimentos lógicos de um modo Xakriabá de conceber, organizar, operar, avaliar e relatar seus processos de produção, sua vivência, sua cultura – se apresentam como oportunidades férteis para analisar processos de indigenização desses projetos.

Ao assumirmos como contexto de investigação o desenvolvimento e a gestão dos projetos sociais dos Xakriabá, voltamos, assim, nossa preocupação para o aspecto pragmático das interações discursivas em que se conformam as práticas de numeramento envolvidas, “nas quais se reconhecem os recursos e os constrangimentos que as relações matemáticas mobilizadas em diferentes contextos de relação com as culturas do escrito oferecem e impõem às práticas sociais”⁶.

PROJETOS SOCIAIS XAKRIABÁ, CULTURA E INDIGENIZAÇÃO

A cultura será aqui discutida a partir dos estudos do antropólogo estadunidense Marshall Sahlins⁷, que respondem a várias críticas dirigidas à antropologia, reafirmando o conceito de cultura e rompendo com a visão de que ela está fadada à morte pelas consequências do imperialismo colonizador ocidental. O autor argumenta que, dentre seus vários significados, a cultura, no seu sentido antropológico, foi capaz de transcender a noção de refinamento cultural (ideia de cultura associada a *culto*, e não a *cultural*) e a das ideias progressivistas da civilização às quais esse conceito já esteve ligado. Ele pondera que, como o conceito de cultura sobreviveu a tantas tentativas de deslegitimação, ele sobreviverá também às atuais tentativas de extingui-lo.

5 FONSECA, Maria da Conceição F. R. Numeramento: usos de um termo na configuração de demandas e perspectivas da pesquisa em educação matemática de pessoas jovens e adultas. In: D'AMBROSIO, Beatriz S.; LOPES, Celi E. (Org.). *Vertentes da subversão na produção científica em educação matemática*. Campinas: Mercado das Letras, 2015, p. 257-281. p. 270.

6 *Ibidem*, p. 275.

7 SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana*, v. 3, n. 1, Rio de Janeiro, 1997, p. 44. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SciO4-93131997000100002>. Acesso em: 6 nov. 2017.

Sahlins discute as controvérsias morais e políticas que envolvem o conceito antropológico de cultura para explicar a visão pessimista dos autores que consideram o conceito de cultura em vias de extinção. Para Sahlins, a suspeição que cerca esse conceito estaria relacionada à compreensão de cultura como a demarcação de diferenças de um grupo colonizado ou racialmente discriminado: a referência à cultura desse grupo seria uma forma de marcar-lhe hegemonicamente a servidão, demarcar a diferença e reafirmar as várias desigualdades que são próprias do sistema capitalista.

Nesse estudo, Sahlins analisa que, para os críticos da antropologia, essa visão de cultura seria também considerada como um “meio ideológico de vitimização” ou como “tropa ideológico do colonialismo”, porque as formas e as normas culturais são prescritivas e não concedem espaço algum à ação humana. Nesse caso, a ideia antropológica de cultura conferiria legitimidade às múltiplas diferenças e à estabilização da diferença, como o racismo, característica essencial do capitalismo ocidental. Portanto, o papel da antropologia ali seria o de demarcar a diferença cultural como um valor, e não o de explicar a diversidade cultural ou indagar sobre a natureza das diferenças e semelhanças existentes entre os vários povos. Para Sahlins, essa dissolução do sentido antropológico da cultura mediante uma redução de seu conteúdo a seus supostos efeitos, e de suas propriedades a suas pretensas finalidades, “termina por dissolver praticamente tudo que a antropologia busca saber, e que o trabalho de campo luta por descobrir, sobre as culturas humanas enquanto formas de vida”⁸.

Os estudos de Sahlins, entretanto, aportam outra perspectiva para a análise de como os projetos sociais, ao serem incorporados pelos Xakriabá, tendem a ser adaptados aos sistemas nativos desse grupo indígena. Segundo esses estudos, muitos trabalhos etnográficos realizados com povos indígenas e outros grupos supostamente em desaparecimento mostram que esses povos têm se recusado “tanto a desaparecer quanto a se tornar como nós”⁹. O autor reafirma:

[...] ao menos aqueles povos que sobreviveram fisicamente ao assédio colonialista não estão fugindo à responsabilidade de elaborar culturalmente tudo o que lhes foi infligido. Eles vêm tentando incorporar o sistema mundial a uma ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo¹⁰.

Com essa compreensão, Sahlins ressalta que a “tarefa da antropologia agora é a indigenização da modernidade”¹¹, que corresponde aos processos por meio dos quais os povos indígenas incorporam o sistema mundial, ou seja, aos modos como a ordem indígena engloba a ordem moderna, organizando o seu próprio sistema de mundo.

A constatação de que ocorrem processos de indigenização de práticas culturais nos parece essencial para entender as mudanças na vida dos Xakriabá e os processos de

8 SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica... (parte I), op. cit., p. 44.

9 Ibidem, p. 52.

10 Ibidem.

11 Ibidem, p. 53.

apropriação dos modelos externos que se apresentam a esse grupo indígena em muitas instâncias da vida social, inclusive, e, de modo especial, na gestão dos projetos sociais.

É por isso que, na análise a que submetemos o material empírico produzido no acompanhamento de projetos sociais nas aldeias Xakriabá Sumaré III, Vargens, Barreiro Preto, Santa Cruz e Caatinguinha, partimos da perspectiva antropológica defendida por Sahlins para nos referirmos à indigenização como processos de apropriação, pelos Xakriabá, de práticas envolvidas nas atividades dos projetos sociais que, ao adentrarem na cultura desse grupo indígena, são por eles transformadas e incorporadas ao seu próprio sistema de mundo. E é nesse sentido que a etnografia definiu a intencionalidade e a sistemática do desenvolvimento de nossa investigação: orientada por uma reflexão sobre cultura, práticas culturais e apropriação de práticas culturais, a pesquisa demandou a presença na aldeia, a visita aos projetos e o acompanhamento de coordenadores e de outros participantes em atividades de motivação, planejamento, desenvolvimento, discussão e prestação de contas dos projetos. Isso subsidiou as possibilidades de análise dos depoimentos concedidos em entrevistas semiestruturadas com esses sujeitos, gravadas em áudio, e daqueles outros depoimentos colhidos em conversas informais, nas diversas situações de interação que a permanência nas aldeias oportunizava.

Essa reflexão sobre os processos de apropriação pelos Xakriabá de práticas envolvidas nas atividades dos projetos sociais nos leva, ainda, a reexaminar o posicionamento dos grupos indígenas frente à globalização. Para esse reexame, Sahlins ressalta a importância de entender como as mudanças ocorrem nesses grupos e cita Watson¹², para quem, “no processo de mudança social, uma sociedade tenderá sempre a se ajustar às novas condições através das instituições sociais já existentes. Essas instituições sobreviverão, mas com novos valores, dentro de um novo sistema social (Watson 1958: 228)”¹³.

Por isso, para tomarmos os processos de apropriação de práticas como processos de indigenização, é preciso compreender como as mudanças ocorrem: elas não acontecem de forma arbitrária, e se devem, em parte, ao fato de que são os povos indígenas que estão mudando e que eles “não se pensam necessariamente como periféricos. Estão onde está a vida, e são as outras coisas que são periféricas. Eles operam com elas em termos do seu próprio sistema”¹⁴.

Nessa perspectiva, o que é construído nesses processos não é mais a mesma cultura indígena e nem sua submissão a valores da modernidade. Fazem-se continuamente novas formulações, organizadas a partir do modo pelo qual aquela cultura lida com o mundo e que, portanto, muda conforme esse modo. Tal processo é mais que uma hibridização, que corresponde à “noção de que uma coisa veio daqui, outra veio de lá, mas não há nenhum senso de ordem: não há princípio de

12 WATSON, William. *Tribal cohesion in a money economy: a study of the Mambwe people of Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press for the Rhodes-Livingstone Institute, 1958.

13 SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica... (parte I), op. cit., p. 54.

14 ALMEIDA, Mauro W. B. de. Uma entrevista com Marshall Sahlins. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; PONTES, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 94.

ordenação, só mistura de coisas”¹⁵. No processo de apropriação, ao contrário, há uma ordenação simbólica e, desde que as pessoas sejam capazes de reter a integridade do território e da comunidade, cabe a elas essa ordenação, que também envolve, como no caso dos povos indígenas, a luta por condições básicas como autonomia, território e comunidade.

Dessa forma, muitos povos estabelecem processos de reafirmação de sua cultura pela apropriação de externalidades que são trazidas para dentro de seu próprio sistema, no qual elas passam a ter valores muito poderosos. Os povos indígenas podem apoderar-se de bens, de técnicas ou do que quer que venha de fora, transgredindo as próprias fronteiras. Entretanto, esses povos, de posse de ideias “ocidentais”, colocam-nas dentro de suas próprias ideias e, conferindo a elas valores relacionados a seu próprio conjunto de valores, as utilizam.

Sem desconsiderar as contradições existentes na relação dos Xakriabá com o mundo não indígena, buscamos compreender como esse povo indígena tem indigenizado os projetos sociais. Ou seja, focalizando como os projetos sociais adentram nas suas relações internas, nosso estudo investiga como esse povo indígena, agindo de maneira tática e pragmática¹⁶, tem tornado as coisas dos não indígenas suas coisas, como eles as têm tornado Xakriabá.

É nessa perspectiva que analisamos também como os projetos têm possibilitado a esse povo indígena trazer de volta algumas práticas culturais que foram abandonadas ao longo dos tempos, entre elas a produção da rapadura e a valorização das sementes nativas (principalmente de milho), as chamadas sementes crioulas, que há muito tempo foram sendo substituídas por sementes vindas de fora que passaram a ser frequentemente distribuídas para plantio pela própria Fundação Nacional do Índio – Funai¹⁷. Além disso, o advento dos projetos também possibilitou o fortalecimento e a ampliação de outras práticas valorizadas pelos Xakriabá, como a produção do artesanato e da farinha, que, sendo objeto dos projetos, ganham incremento e maior visibilidade nas comunidades.

É nesse sentido que compreendemos a circulação do enunciado: “projeto é cultura”, que em diversas situações vivenciadas durante o trabalho de campo, ouvimos ser proferido ou ecoar nas conversas com pessoas das várias aldeias. Esse enunciado circula estabelecendo uma forte articulação dos projetos sociais com os modos de vida Xakriabá, o que exige e propicia uma adaptação do modelo formal dos projetos à cultura local. É nessa articulação que os sujeitos parecem considerar os projetos sociais Xakriabá de modo tão imbricado com a cultura, conceito que, para tais sujeitos, ultrapassa a perspectiva da manutenção ou da recuperação do passado, e assume um forte apelo àquilo que é vivido hoje: “É uma coisa viva. É a cultura, é

15 Ibidem, p. 95.

16 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. I. Artes de fazer. 17 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2011.

17 A Funai é o órgão indigenista oficial do Estado brasileiro, criado em 1967, e principal executor da política indigenista do governo federal.

a sustentabilidade, é o movimento. A cultura não fica parada no tempo. Ela busca elementos lá de fora. Vêm os recursos dos projetos para movimentar essa vida”¹⁸.

GESTÃO DE PROJETOS, CULTURA ESCRITA E PRÁTICAS DE NUMERAMENTO COMO PRÁTICAS DE LETRAMENTO

A compreensão de cultura como produção humana, que não é determinada ou fechada nos seus significados, amplia a percepção das configurações que vão se constituindo na organização social e política do povo indígena Xakriabá. Essas configurações, decorrentes do processo de escolarização dos Xakriabá e da entrada dos projetos sociais na aldeia, definem outros modos de relação com as atividades produtivas, com a gestão de recursos financeiros, com a negociação entre as pessoas da comunidade e os vários parceiros e, também, com as formas de registro que se apresentam nas várias etapas dos projetos: análise do edital, elaboração do texto do projeto, organização e controle da produção, construção de relatórios, formas de pagamento, prestação de contas e outros documentos.

Com efeito, a relação com os projetos é permeada pela cultura escrita e, dessa forma, no processo de gestão dos projetos, é introduzida na vida dos Xakriabá toda uma lógica de regulação, por meio da proposição, por editais, de procedimentos de controle da produção e recursos, por documentos de prestação de contas etc. As práticas letradas que se configuram nessas situações se forjam como práticas dos Xakriabá envolvidos com os projetos, ou seja, surgem dessa nova vivência que compõe o que reconhecemos como cultura.

No entanto, queremos destacar que as práticas de letramento dos Xakriabá implicadas nos projetos sociais são também fortemente marcadas por processos de quantificação, de mensuração, de classificação, de ordenação e pelas representações que tais processos demandam e estabelecem, de modo que podemos considerá-las práticas de numeramento, aqui tomadas como inseridas no conjunto das práticas de letramento.

Na discussão que fazem sobre os processos de elaboração e desenvolvimento dos projetos sociais, os sujeitos envolvidos apontam para os confrontos e as articulações que constituem práticas de numeramento valorizadas ou consideradas adequadas na aprovação dos projetos e de seu desenvolvimento pelos órgãos financiadores:

Em uma reunião da Associação, todos dão suas opiniões de como deve fazer e, por último, quem tem a leitura é que vai dar o resultado final. E todos conferem se o resultado está certo e, quando não fica certo, todos falam até chegar a um consenso. São construídos acordos sobre o resultado que será escrito e, muitas vezes, usamos a calculadora para conferir. Extraído do relatório de pesquisa de Jeuzani Pinheiro

¹⁸ Edgar, morador da aldeia Barreiro Preto, em entrevista concedida em 2/5/2012.

Santana, estudante Xakriabá do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da Universidade Federal de Minas Gerais¹⁹.

Em tais confrontos e articulações, esses sujeitos defendem diferentes posições que são assumidas: por pessoas que exercem liderança em suas aldeias, ou por membros das associações; pelos mais velhos, ou pelos mais jovens; pelos mais experientes ou pelos iniciantes na discussão dos projetos sociais; pelas mulheres ou pelos homens; pelas pessoas escolarizadas ou não; pelas pessoas com maior ou menor intimidade com práticas de leitura e escrita e de matemática hegemônicas.

Esses posicionamentos também veiculam análises sobre os modos de lidar com os conhecimentos: aqueles constituídos nas práticas da aldeia, justificados pela intenção pragmática que os motiva ou pela tradição que os pereniza; aqueles forjados na experiência escolar, de inspiração cartesiana, que cultuam os ideais da modernidade; e aqueles que ponderam contribuições e restrições de uns e de outros para atender às demandas dos projetos. A presidente da Associação Indígena Xakriabá da Aldeia Santa Cruz, ao analisar o projeto “Recuperar Nascentes”²⁰, desenvolvido em sua aldeia, pondera que “às vezes, essa matemática de antigamente até entra, [...] mas a matemática dos projetos não aparece dessa forma”²¹. Isso nos leva a suspeitar que, nas diversas etapas dos projetos sociais, convivam modos diferentes de *matemática*: aqueles modos marcados pela cultura escrita, próximos do modelo da matemática escolar, endossado nas instâncias de formalização dos projetos; e outros modos de lidar com a quantificação, a ordenação, as métricas, as classificações, ou a organização do espaço, nos quais prevalecem valores e recursos em muitos aspectos diferentes daqueles que se mobilizam na matemática escolar.

Ao falar da gestão dos recursos financeiros de um projeto, Nicolau ressalta que é importante ter *jogo de cintura*, enfatizando os processos de submissão e de resistência ao “assujeitamento” imposto pelo processo de elaboração e gestão dos projetos sociais na comunidade indígena Xakriabá:

Só que o que nós compramo em vez de dar cinco deu onze. Por quê? Porque nós compramo cerâmica que não tava no projeto, compramo oito lata de tinta que não tava no projeto. Procê fazer uma construção dessa, cê coloca lá seiscentos metros de ferro, igual foi feito aqui, vai mais de mil. Então cê tem mais quatrocentos metros pra comprar, já num tem dinheiro. Cê precisa de mais barra de ferro porque lá só tem é... Quando precisa mais quatrocentos, mas esses ferro de fazer o triângulo não tem, num tá no projeto, então cê tem que comprar a mais. Aí é onde a gente, esse projeto se

19 Extraído do relatório de pesquisa de Jeuzani Pinheiro Santana, estudante Xakriabá do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da Universidade Federal de Minas Gerais. SANTANA, Jeuzani P. *Revivendo e fortalecendo os conhecimentos indígenas do povo Xakriabá*. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI-FaE-UFGM), 2009, s. p.

20 Para informações sobre o projeto, consultar: SANTANA, Jeuzani P, op.cit.

21 Depoimento concedido a Jeuzani Pinheiro Santana, estudante Xakriabá do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da Universidade Federal de Minas Gerais na fase inicial de seu projeto de pesquisa.

não tiver jogo de cintura, a gente acaba nem fazendo. Porque é muita coisa que falta e poucas que sobra²².

É por isso que, para compreender os modos de apropriação, pelos Xakriabá, de práticas de numeramento, é preciso identificar, nas estratégias elaboradas e desenvolvidas pelos sujeitos, não só as instâncias de quantificação, classificação, medição ou ordenação, mas os valores e as relações de poder a elas relacionadas e nas quais se reconhecem processos de submissão e de resistência. Tais processos definem o posicionamento dos sujeitos nessas práticas e sua própria posição de sujeito nos projetos sociais e em sua gestão.

A atenção que legamos a tais “práticas de letramento numeradas” – as práticas de numeramento – deve-se, pois, não apenas à avaliação da relevância de tais práticas nos processos de desenvolvimento e gestão dos projetos, mas também à aposta na fertilidade da análise dessas práticas para a discussão de processos de indigenização dos projetos sociais.

DESENVOLVIMENTO E GESTÃO DOS PROJETOS SOCIAIS PELOS XAKRIABÁ

Os relatos que trazemos para análise nesta seção foram produzidos por Nicolau, presidente da Associação da Aldeia Barreiro Preto. Sua reflexão sobre o desenvolvimento e a gestão dos recursos e das atividades dos projetos sociais mostra a submissão à lógica financeira dos órgãos financiadores, enredando as práticas numa racionalidade mais identificada com a matemática cartesiana que rege os processos de controle das sociedades não indígenas. Com efeito, diferentemente do que ouvimos outros sujeitos e o próprio Nicolau narrarem sobre as outras etapas dos projetos (definição do objeto, escrita e engajamento), quando processos de indigenização acabam por definir os modos de proceder, na gestão (que envolve a prestação de contas), os sujeitos marcarão, no discurso, os limites que se impõem à maleabilidade no trânsito entre as lógicas que envolvem os projetos.

Nas práticas de numeramento que conformam o processo da gestão dos projetos não é difícil identificar a matemática hegemônica como suporte às situações de controle impostas pelos órgãos financiadores: planilhas devem ser coerentes e completamente preenchidas; gastos devem ser corretamente classificados por rubricas; ações ou processos precisam ser registrados e justificados; “as contas têm que fechar”. A análise dos depoimentos de Nicolau a que procuramos proceder, no entanto, aponta que, apesar disso, se forjam possibilidades de se estabelecerem novas práticas de numeramento regidas por outras lógicas. É na instauração dessas possibilidades e nos discursos que as conformam que queremos compreender a indigenização na gestão dos projetos sociais.

22 Nicolau, presidente da Associação Indígena Xakriabá da Aldeia Barreiro Preto, em entrevista concedida em 21/2/2012. Na transcrição dos depoimentos, foram mantidas as marcas de oralidade presentes em conversas informais.

Quando o Projeto da Aldeia Sumaré 3 foi enviado para a Carteira Indígena²³, não foi exigida da Associação a planta das construções previstas (farinheira, minipadaria, criatório de galinhas). Em um dos itens do projeto, era exigido apenas que fosse descrito o que seria necessário para realizar cada uma das atividades previstas, qual o custo de cada uma e em que tipo de despesa esses custos se enquadravam. Sobre como eles calculavam os materiais necessários a cada uma das construções previstas e quem as projetava, Nicolau descreveu assim:

O projeto da construção nós já temos ele na cabeça, é só falar que é vinte por oito. No caso da Casa de Farinha da aldeia Sumaré 3, a gente colocou assim: um quarto, sala de produção para fazer a farinha, um quarto para ser o Banco de Semente, outro para a comunidade armazenar alguma coisa. Aí vem cá no fundo um quadrado de oito por oito para a padaria. Com base nesse croqui que já temos na cabeça, é que faz o cálculo de quanto de material precisa. Às vezes, a gente faz junto com o pedreiro. Mas, já na primeira vez do Projeto da Farinheira da aldeia Vargens, a gente já deu um cálculo, mas nem teve tanto cálculo porque o plano do projeto era assim: tinham dois mil blocos para fazer o alicerce, as ferragens e os quadrados para fazer a diagonal²⁴.

Mesmo que a elaboração do projeto exigisse uma previsão de recursos destinados a cada “insumo” (tijolo, areia, brita, cimento etc.), a impressão inicial que temos – ao ouvir Nicolau dizer que o projeto da construção “já temos ele na cabeça”, que “é só falar que é vinte por oito”, que o cálculo “a gente faz junto com o pedreiro”, que “nem teve tanto cálculo assim” e que ele se submete à disponibilidade de material – é que os procedimentos de planejamento, cálculo e registro das ações são, de certa forma, desdenhados.

Pelo fato de já ter experiência em executar um projeto, Nicolau confessa já estar na sua “cabeça” um plano básico que lhe permitirá efetuar a compra do material necessário. A explicitação desse projeto é feita em termos simples: “é só falar que é vinte por oito”; e orienta não só a compra dos materiais, mas também seu uso em

23 Com o nome oficial de Carteira de Projetos Fome Zero e Desenvolvimento Sustentável em Comunidades Indígenas, a Carteira Indígena é uma ação conjunta do Ministério do Meio Ambiente (MMA) e do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS). A Carteira Indígena é “uma ação do governo federal, cuja finalidade é apoiar e fomentar o desenvolvimento sustentável, a gestão ambiental das terras indígenas e a segurança alimentar e nutricional dos povos indígenas, em todo o território nacional”. Recebe projetos com focos nas seguintes linhas temáticas: apoio a atividades econômicas sustentáveis; apoio à realização e fortalecimento de práticas, rituais e saberes tradicionais associados à autossustentação econômica dos povos indígenas; apoio à gestão ambiental e territorial das terras indígenas; fortalecimento institucional das organizações e associações comunitárias indígenas; apoio à consolidação e integração de atividades econômicas sustentáveis e gestão ambiental. BRASIL. Ministério do Meio Ambiente – MMA. Carteira Indígena: diretrizes e normas de funcionamento. Texto aprovado na II Oficina Nacional de Trabalho da Carteira, com ajustes aprovados na 3ª Reunião do Comitê Gestor, em Brasília, de 27 a 29/10/2009. Disponível em: <www.mma.gov.br/estruturas/sds_carteira_indigena/_arquivos/diretrizes_ci_aprovadas_na_ii_oficina_nacional_com_ajustes_aprovados_pelo_comit_gestor_em_outubro_de_2009_98_98_98.pdf>. Acesso em: 19 out. 2017.

24 Nicolau, em entrevista concedida em 21/2/2012.

negociação com o pedreiro. O modo de Nicolau conduzir a gestão não se filia, pois, a uma racionalidade matemática, pelo menos, não à racionalidade da matemática hegemônica.

Nesse processo inicial de lidar com os recursos do projeto, as formalidades de planejamento não ocupam uma centralidade. Nas práticas de gestão a que Nicolau vai se referindo, percebemos um jogo que em muito se parece com os que Michel de Certeau deslinda em *A invenção do cotidiano*²⁵: joga-se o tempo todo com as situações para transformá-las em “ocasiões”. O modo de gerir os projetos parece vigiar “para ‘captar no voo’ possibilidade de ganho”. Assim se consegue, em momentos oportunos, “combinar elementos heterogêneos” que definem como serão feitas as construções. A despeito da existência de um planejamento, a narrativa da gestão do projeto não se submete ao discurso que o idealiza como garantia de sucesso ou norma moral ou técnica, e a prática de gestão vai se configurando na “própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ocasião”²⁶.

Aí, nós ideiou de fazer tijolinho. Então, antes do recurso do projeto cair na conta, nós fizemos um mutirão no celeiro, lá perto da casa de Ivone, fizemos mais ou menos uns oito mil tijolo. Nós pôs fogo, mas aquela dificuldade na comunidade: ia um grupinho de seis pessoas, e ficava assim, um ia outro não ia. Ainda bem que nós fez, pois, como nós tinha material sobrando desse projeto, que era madeira, o orçamento estava bem alto, aí foi que a gente conseguiu de dois mil que tinha no orçamento, nós compramos quatro mil. Todo o alicerce foi feito de tijolo, em vez de nós levantar com tijolinho nós fizemos com bloco, faltou mais um pouco, e a gente comprou mais. A madeira que tinha uma quantidade bem maior, nós troquemos a troco de outro material, deixemos pago lá e troquemos a troco de bloco que não tinha. Ferragem, aqui mesmo, tinha seiscentos metros de ferragem. Vixe, vai ser ferro que vai sobrar! Mentira, só deu para essas pilastras e a cinta de baixo. Debaixo, tem uma cinta que corre ao redor. Quando foi pra fazer a cinta de cima, faltou a ferragem. Aí, nós peguemos, aí nós foi negociando com outras coisas. Cimento mesmo foram duzentos sacos de cimento, e esses duzentos sacos de cimento foram a conta. Ainda passou acho que dois ou três sacos a mais...²⁷.

Quando a comunidade “ideiou de fazer tijolinho”, antes mesmo de o recurso do projeto cair na conta da Associação, viu-se a oportunidade de aproveitar as “ocasiões”. Essa tática²⁸, no entanto, não tem uma implementação trivial: é preciso pôr “fogo” (para cozer os tijolos ou para incentivar os companheiros), mas, mesmo assim, é “aquela dificuldade”. A avaliação, porém, é positiva: “ainda bem que nós fez”. Assim, a tática opera “lance por lance” e vai prevendo soluções segundo os interesses e os modos de vida desse grupo indígena:

25 CERTEAU, Michel de, op. cit., p. 46.

26 Ibidem, p. 46.

27 Nicolau, em entrevista concedida em 21/2/2012.

28 Utilizamos aqui o termo “tática” no sentido que se lhe atribui Michel de Certeau, distinguindo-a de estratégia: “a tática é determinada pela *ausência de poder*, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”. CERTEAU, Michel, op. cit., p. 95.

[...] aí foi que a gente conseguiu de dois mil que tinha no orçamento, nós compramos quatro mil [...], em vez de nós levantar com tijolinho nós fizemos com bloco [...]. A madeira que tinha uma quantidade bem maior, nós troquemos a troco de outro material, deixemos pago lá e troquemos a troco de bloco que não tinha. Ferragem, aqui mesmo, tinha seiscentos metros de ferragem. Vixe, vai ser ferro que vai sobrar! Mentira, só deu para essas pilastras e a cinta debaixo [...]. Aí nós peguemos, aí nós foi negociando com outras coisas.

A gestão dos recursos vai se constituindo, desse modo, em um novo fluxo que não necessariamente o que estava projetado no início. E esse movimento nos sugere também que não há uma preocupação “moral” com essa suposta falta de planejamento. A gestão do projeto se apoia em experiências anteriores, mas é algo da vida, das circunstâncias, que se estabelece fazendo “uma bricolagem com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras”²⁹.

O acolhimento da imprevisibilidade como uma possibilidade na gestão dos recursos não significa, porém, um descaso com as experiências já vividas em outros projetos. Pelo contrário, o pouco investimento na formalização e obediência a um planejamento do gasto dos recursos convive com a consideração das experiências de gestão anteriores para tentar acertar “a conta” “pra bater”.

Foi quando nós apanhamos no projeto da aldeia Custódio, não com material, mas com diária do pedreiro, pois lá tinha cem diárias de pedreiro. E lá nós gastemos cento e trinta, só que lá foi dobrado. A parede foi feita com tijolo dobrado também, igual aqui, aí material não faltou, mas diária faltou. Aí, a prefeitura contribuiu com a nossa diária lá pra finalizar, porque faltou um pouquinho pra terminar lá um banheiro, mas já está mais ou menos tudo concluído. Aí, no projeto da Caatinguinha, como a gente já tinha apanhado no Projeto da aldeia Custódio, a gente colocou cento e trinta e sete diárias. Aí, o da Caatinguinha foi a conta. E já do Sumaré 3, como é uma obra maior, vamos colocar duzentas diárias e cem do servente. Por que cem? Porque já estava prevista a ajuda da comunidade, aí ficava metade, cem pagava e outros cem se gastar era a comunidade, mais cem... Aí, só que os pedreiros, serventes, nós estamos fechando pra conta bater. Já estava fechando, só tinha cinco diárias...³⁰.

Ainda que se contasse com as parcerias para as “horas de aperto”, não se pode negar que os discursos se deixam permear por uma valorização das “certezas cartesianas, discursivamente produzidas pela matemática escolar escrita, em sua pretensão de marcar como corretos apenas determinados modos de pensar que se configuram em certas estratégias de cálculo”³¹. Nicolau realiza esforços para “fechar

29 Idem, p. 40.

30 Nicolau, em entrevista concedida em 21/2/2012.

31 SOUZA, Maria Celeste R. F. de; FONSECA, Maria da Conceição F. R. *Relações de gênero, educação matemática e discurso* – enunciados sobre mulheres, homens e matemática. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 96. (Coleção Tendências em Educação Matemática).

as contas”, “pra bater”, para prever os gastos de forma mais próxima ao que, com base em experiências anteriores, se espera gastar.

Teve a contrapartida da comunidade, mas assim, algumas coisinhas, mas não teve... Mas é só pelo projeto... Aí já as diárias de pedreiro, que nós estava achando... “Ah, a construção daquela lá vai em mais de duzentas diárias...”, agora está fechando cem, quer dizer que nós vamos ter a metade das diárias pra poder movimentar com outra coisa. Mas aí você não pode pegar o dinheiro da diária e pôr em outra coisa. Só pode assim, a partir do que sobrar daquele recurso, você pode mandar assim, como se diz, é, você manda falando: “Oh, sobrou cem diárias, porque o projeto foi duzentas e nós pode investir em equipamento para a padaria, por exemplo”. Aí, nós pode usar aquele recurso³².

Nicolau lida com a imprevisibilidade da contrapartida por parte da comunidade e busca alternativas para fazer a gestão, porque reconhece que, se a experiência auxilia no planejamento, há variáveis imponderáveis (a disposição, por exemplo) que exigem que se encontrem alternativas: “sobrou cem diárias, porque o projeto foi duzentas e nós pode investir em equipamento para a padaria, por exemplo”. Mas as alternativas, ao se submeterem às regras do financiador (“você não pode pegar o dinheiro da diária e pôr em outra coisa”), encontram nelas suas possibilidades de existência: “você pode mandar assim: ‘Oh, sobrou cem diárias porque o projeto foi duzentas e nós pode investir em equipamento para a padaria, por exemplo’. Aí nós pode usar aquele recurso” (que sobrou). São as táticas que Nicolau vai estabelecendo, aproveitando o tempo e as ocasiões:

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos, etc. As táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder³³.

Assim, valendo-se de táticas, entre momentos sucessivos de um “golpe”, Nicolau volta-se ao financiador para ver possibilidades de rever o que foi previsto no projeto enviado à Carteira Indígena.

Quando eu liguei pro Gustavo da Carteira Indígena, porque na Caatinguinha o projeto lá tinha dado seis mil e alguma coisa, o engenho com o motor, e aí quando foi comprar lá deu cinco mil... Só sei que teve uns quinhentos e pouco de desconto, aí eu liguei pra ele, precisava fazer um ofício pedindo pra fazer outra coisa. Eles falaram: “Não tem problema não, pode gastar porque a Carteira Indígena não está fazendo isso mais não, tudo o que prever no projeto, o que você fazer lá de um recurso que sobrou pra fazer outra coisa, é só você escrever falando que sobrou tanto disso e que você colocou...”³⁴.

32 Nicolau, em entrevista concedida em 21/2/2012.

33 CERTEAU, Michel de, op. cit., p. 96.

34 Nicolau, em entrevista concedida em 21/2/2012.

Se sobrar o recurso previsto para a compra de um equipamento ou na prestação de serviços, no caso as diárias de pedreiros, pode haver remanejamento do mesmo “pra fazer outra coisa”, desde que a associação envie ofício solicitando tal remanejamento à Carteira Indígena: “precisava fazer um ofício pedindo pra fazer outra coisa”. Vê-se, entretanto, que, mesmo com a existência de certa flexibilidade no manejo dos recursos, há o controle que é marcado pela escrita. É o poder da escrita propiciando a potencialização “dos valores da racionalidade cartesiana: exatidão, certeza, perfeição, rigor, previsibilidade, universalidade, generalidade, objetividade e linearidade”³⁵. É o poder da cultura escrita possibilitando que a razão cartesiana argumente e se veicule “de modo a permear as diversas práticas sociais das sociedades grafocêntricas, inclusive, e particularmente, as práticas de numeramento mais valorizadas nessa sociedade”³⁶, que também conformam o processo de gestão dos projetos sociais Xakriabá.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Apesar de as narrativas de Nicolau revelarem ações de planejamento e adequação às normas dos órgãos financiadores, tais ações não se empreendem em nome da “saúde financeira” do projeto ou de uma “moralidade” que exige tal planejamento. Trata-se de uma apropriação de práticas que lhes permitirá sentirem-se mais confortáveis na gestão dos projetos, a ponto de conseguirem compreender (e prever) a perspectiva que lhes atribuem os órgãos de fomento.

Nessas situações, Nicolau elabora sua versão da indigenização da gestão:

Aí é onde a gente, esse projeto, se num tiver jogo de cintura, a gente acaba nem fazendo. Porque é muita coisa que falta e poucas que sobra. Na hora que você quer fazer uma construção de boa qualidade, igual essa aqui mesmo, todo mundo chega aqui e fala assim: “Isso aqui é construção pra colocar uma laje”. Tudo dobrado, essas parede aqui, tudo dobrado. E as outras construção que eles fazem aí num é assim, eles fazem de bloco em pé. Gasta mais dias de pedreiro, gasta mais cimento, isso aqui oh, o aterro que deu isso aqui, cê vai olhar um quarto daquele dali, a estrutura que tem pra baixo, é coisa pra num acabar. Pode acabar um dia...³⁷.

A intenção de Nicolau é utilizar, da melhor maneira possível, os recursos disponíveis. Para isso, ele burla, inclusive, o previsto e compra itens que não estavam no projeto: “compreo cerâmica que não tava no projeto, compreo oito lata de tinta que não tava no projeto”. E não é só escrevendo que se garante que tudo vai dando certo: “se num tiver jogo de cintura a gente acaba nem fazendo.” Na verdade, é um modo próprio de gerir o projeto, é a indigenização da gestão dos projetos. É a tática

35 FONSECA, Maria da Conceição F. R. Matemática, cultura escrita e numeramento. In: MARINHO, M.; CARVALHO, G. T. (Org.). *Cultura escrita e letramento*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 68-100.

36 Ibidem, p. 94.

37 Nicolau, em entrevista concedida em 21/2/2012.

que Nicolau utiliza para “jogar com o terreno que lhe é imposto”³⁸ e operando “golpe por golpe, lance por lance”, aproveita as “ocasiões”. E assim, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante, Nicolau utiliza “vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia”³⁹. Por isso, as práticas de numeramento que focalizamos parecem ser, em alguns momentos, marcadas pela cultura escrita e próximas do modelo da matemática escolar, o que, inclusive, tem levado muitos dos envolvidos nos projetos a retornarem à escola. Em outros momentos, os modos de lidar com a quantificação, a ordenação, as métricas, as classificações, a organização do espaço se aproximam de matemáticas geradas nas atividades cotidianas dos Xakriabá. Nessas atividades prevalecem valores e recursos da oralidade, em muitos aspectos diferentes daqueles que se mobilizam na matemática escolar, e que lhes servem de uma maneira que eles avaliam potencializadora das condições de realização dos projetos sociais nas aldeias.

Assim, na astuciosa “dinâmica da captura”⁴⁰, elementos do mundo não indígena se estabelecem como novos desafios aos Xakriabá na lida com a gestão dos projetos sociais: são novas indigenizações que aqui buscamos compreender. Tal captura não se realiza isenta de uma “dinâmica de restrição” que, funcionando como um filtro de técnicas, argumentos, valores etc., não deixa que se tornem “comuns” os modos de os Xakriabá fazerem a gestão dos projetos sociais. Estabelece-se o modo Xakriabá de definir, escrever, narrar, engajar-se, desenvolver e gerir os projetos sociais no confronto com tudo o que envolve o mundo não indígena: “é importante que se saiba que o imperialismo não está lidando com amadores nesse negócio de construção de alteridades ou de produção de identidades”⁴¹.

SOBRE AS AUTORAS

AUGUSTA APARECIDA NEVES DE MENDONÇA é

professora do curso de Pedagogia e coordenadora do curso de Pós-Graduação em Psicopedagogia da Fundação Mineira de Educação e Cultura (Fumec) e subsecretária de Desenvolvimento da Educação Básica da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais.
E-mail: auganm@yahoo.com.br

38 CERTEAU, Michel de, op. cit., p. 94.

39 Ibidem, p. 95.

40 GORDON, César. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: ISA/Nuti/Unesp, 2006, p. 24.

41 SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (parte II). *Mana*, v. 3. n. 2, Rio de Janeiro, 1997, p. 133.

MARIA DA CONCEIÇÃO FERREIRA REIS FONSECA

é professora titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e coordenadora do Grupo de Pesquisa (CNPq) Estudos sobre Numeramento e do Programa de Educação Básica de Jovens e Adultos da UFMG.

E-mail: mcfrfon@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Mauro W. B. de. Uma entrevista com Marshall Sahlins. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; PONTES, Heloisa; SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- BRASIL. Ministério do Meio Ambiente – MMA. Carteira Indígena: diretrizes e normas de funcionamento. Texto aprovado na II Oficina Nacional de Trabalho da Carteira, com ajustes aprovados na 31ª Reunião do Comitê Gestor, em Brasília, de 27 a 29/10/2009. Disponível em: <www.mma.gov.br/estruturas/sds_carteira_indigena/_arquivos/diretrizes_ci_aprovadas_na_ii_oficina_nacional_com_ajustes_aprovados_pelo_comit_gestor_em_outubro_de_2009_98_98_98.pdf>. Acesso em: 19 out. 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. I. Artes de fazer. 17. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2011.
- FONSECA, Maria da Conceição F. R. Matemática, cultura escrita e numeramento. In: MARINHO, M.; CARVALHO, G. T. (Org.). *Cultura escrita e letramento*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 68-100.
- _____. Numeramento: usos de um termo na configuração de demandas e perspectivas da pesquisa em educação matemática de pessoas jovens e adultas. In: D'AMBROSIO, Beatriz S.; LOPES, Celi E. (Org.). *Vertentes da subversão na produção científica em educação matemática*. Campinas: Mercado das Letras, 2015, p. 257-281.
- GOMES, Ana Maria R.; SILVA, R. C.; SANTOS, R. B. Organização da aprendizagem e participação das crianças Xacriabá no contexto familiar e comunitário. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPOCS, 32. *Anais...* Caxambu, 2008.
- GORDON, César. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: ISA/Nuti/Unesp, 2006.
- SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana*, v. 3, n. 1, Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100002>. Acesso em: 6 nov. 2017.
- _____. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte II). *Mana*, v. 3, n. 2, Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000200004>. Acesso em: 6 nov. 2017.
- SANTANA, Jeuzani P. *Revivendo e fortalecendo os conhecimentos indígenas do povo Xakriabá*. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI-FaE-UFMG), 2009.
- SOUZA, Maria Celeste R. F. de; FONSECA, Maria da Conceição F. R. *Relações de gênero, educação matemática e discurso – enunciados sobre mulheres, homens e matemática*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Tendências em Educação Matemática).
- WATSON, William. *Tribal cohesion in a money economy: a study of the Mambwe people of Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press for the Rhodes-Livingstone Institute, 1958

Correspondances et journaux de femmes: une fonction mémorielle?

[*Cartas e diários de mulheres: uma função memorialística?*]

Françoise Simonet-Tenant¹

RESUMO • Cartas e diários íntimos são peças de arquivos privados, ou mesmo documentos da intimidade. Que valor as mulheres atribuem a seus diários e correspondências? Elas se empenham em sua conservação, atribuindo a esses papéis alguma função memorialística? Pretendemos focalizar três mulheres que muito se devotaram à escrita, a exemplo de homens célebres com quem elas conviveram: Juliette Drouet (1806-1883), companheira de Victor Hugo durante 50 anos, endereçou 22.000 cartas ao famoso escritor; Catherine Pozzi (1882-1934), mulher letrada, epistológrafa e cultora do diário, viveu com o poeta Paul Valéry uma relação amorosa e intelectual, cujos traços ficaram profundamente gravados na obra de ambos; Simone de Beauvoir (1908-1986), intelectual renomada, parceira de Sartre, também se dedicou à epistolografia e à escrita de diários. O que nos dizem esses três casos acerca do eventual interesse feminino em relação ao arquivamento de si, ao cuidado na conservação desses escritos pessoais e às suas modalidades

de uso? • **PALAVRAS-CHAVE** • Diário; correspondência; Juliette Drouet; Catherine Pozzi; Simone de Beauvoir. • **ABSTRACT** • Correspondences and diaries pertain to the domain of private, possibly intimate archives. What role do women ascribe to their private diaries and correspondence? We will examine the case of three women who wrote profusely in their relation to famous men: Juliette Drouet (1806-1883), Victor Hugo's companion for fifty years, who wrote 22 000 letters to the great man; Catherine Pozzi (1882-1934), a literary woman, letter and diary writer, whose passionate and intellectual relationship with the poet Paul Valéry left deep traces in her and his works; Simone de Beauvoir (1908-1986), the famous intellectual, Sartre's partner and a writer of letters and diaries. What do these three cases reveal of women's attention to archives of the self, of their care for conserving them and of the uses they made of them? • **KEYWORDS** • Diary; correspondence; Juliette Drouet; Catherine Pozzi; Simone de Beauvoir.

Recebido em 25 de maio de 2017

Aprovado em 23 de outubro de 2017

SIMONET-TENANT, Françoise. Correspondances et journaux de femmes: une fonction mémorielle?. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 84-100, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p84-100>

1 Université de Rouen-Normandie (Mont-Saint-Aignan, França).

LES ARCHIVES DE FEMMES

Qu'appelle-t-on les archives?

En français, le nom “archives” est un nom féminin et pluriel même si certains, depuis les années 1970, l’ont employé au singulier: nous y reviendrons. Ce substantif est un emprunt médiéval au bas latin *archivum*, du grec *arkheia*, pluriel neutre qui signifiait: “lieu où l’on conserve des documents officiels”². Il s’agirait donc d’un dérivé indirect du verbe *arkhein* “commander” et “commencer”. Les archives sont liées au pouvoir, désignant les documents historiques qui représentent et légitiment l’autorité du pouvoir. Qui dit pouvoir et pérennité du pouvoir implique constitution d’archives. Un document d’archives n’est pas n’importe quel document: c’est un document, conservé et répertorié, produit ou reçu par une personne physique ou morale ou par tout organisme public ou privé au cours de l’exercice de leur activité. Que le mot soit au pluriel – et le milieu professionnel des archivistes continue de l’employer ainsi – est significatif; les archives sont une réunion volontaire et organisée de documents: “Les archives sont l’ensemble indissociable des documents de preuve et de mémoire d’une personne physique ou morale”³.

Une génération de philosophes et d’historiens s’est emparée du terme pour le mettre au singulier: c’est ainsi que Michel Foucault parle de “l’archive” dans *Archéologie du savoir* (1969), suivi par Arlette Farge dans *Le Goût de l’archive* (1989) ou Jacques Derrida dans *Mal d’archive* (1995). L’usage de ce singulier est interprété diversement: simple tic de langage pour d’aucuns, influence de l’anglais pour d’autres⁴, il est sans doute aussi un signe des temps. L’on peut penser que l’usage exponentiel du terme d’archive et son passage au singulier témoignent de la

2 Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d’Alain Rey, Paris – Dictionnaires Le Robert, 2006.

3 TRANSARCHIVISTIQUE. Qu’est-ce qu’un document d’archives? Site animé par Marie-Anne Charbin. Voir: <<http://transarchivistique.fr>>.

4 Notons que le *Dictionnaire de l’Académie française* n’admet toujours pas le singulier.

fascination de la société contemporaine pour les traces matérielles de son passé. Du coup, le terme d'archive" prend une valeur générique, quitte à se banaliser, à perdre sa précision et à recouvrir un contenu parfois hétérogène voire disparate. Le rapport aux archives qui revêt souvent, ces dernières décennies, un fort potentiel émotionnel s'individualise: l'individu se fait archiviste de soi-même, a fortiori dans un contexte de trouble identitaire ou d'histoire personnelle contrariée, prise dans les rets de la grande histoire. C'est ainsi qu'on a vu apparaître le terme "d'Ego-archives"⁵: l'on est en droit, dans ce cas, de se demander si l'on peut encore parler au sens strict d'archives et s'il ne s'agit pas simplement de documents personnels.

Situation française

En France, le régime de l'archive se modifie avec la révolution de 1789. À l'usage juridique des archives s'ajoute un usage mémoriel. Comme l'a montré José-Luis Diaz, le XIX^e siècle, siècle de l'histoire, "s'emploie pour la première fois de manière [...] décisive, non seulement à conserver des documents, cela se fait depuis l'Ancien Régime, mais à améliorer et systématiser les pratiques d'archivage, ainsi qu'à mettre de telles archives au service d'une interprétation du passé, ainsi renouvelée et remobilisée"⁶. C'est au XIX^e siècle que s'affirme le goût pour les autographes inédits, lettres et journaux personnels qui permettraient, comme le rêvent les frères Goncourt, de frôler un secret d'existence. Edmond et Jules de Goncourt ne se disent-ils pas en quête de la vie du passé "dans ce rien méprisé par l'histoire des temps passés, dans ce rien, chiffon, poussière, jouet du vent! – la lettre autographe"⁷? Les frères Goncourt comptent parmi les grands collectionneurs d'autographes que le XIX^e siècle, avide d'histoire, a suscités. On en rappellera une des figures les plus notables, le vicomte de Lovenjoul, "qui rassemble un fonds considérable de manuscrits balzaciens, vendus en 1882 avec la bibliothèque de Madame Hanska, et dédaignés par les institutions publiques"⁸. Le goût pour les autographes conduit à l'intérêt pour les manuscrits d'œuvres. Dans un geste fondateur, Victor Hugo écrit dans le codicille de son testament de 1881: "Je donne tous mes manuscrits et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des Etats-Unis d'Europe". Par ce geste, "l'auteur reconnaît à ses manuscrits une valeur publique"⁹

5 Voir: MARCILLOUX, Patrice. *Les Ego-archives*. Traces documentaires et recherche de soi. Rennes: presses universitaires de Rennes, 2013.

6 DIAZ, José-Luis. Archives de l'intime. Voir: <<http://archive19.hypotheses.org/category/archives-de-lintime-jose-luis-diaz-et-francoise-simonet>>.

7 GONCOURT, Edmond et Jules de. *Portraits intimes du dix-huitième siècle*. Paris, Charpentier, 1842, Préface, p. IV.

8 GERMAIN, Marie-Odile. Manuscrits en gloire. *Brouillons d'écrivains*. Exposition présentée par la BnF, sur le site François-Mitterrand, du 27 février au 24 juin 2001 / sous la direction de Marie Odile Germain et de Danièle Thibault. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 46.

9 HERSCHBERG-PIERROT, Anne. L'écrivain et ses manuscrits, *Brouillons d'écrivains*. Exposition présentée par la BnF, sur le site François-Mitterrand, du 27 février au 24 juin 2001/ sous la direction de Marie Odile Germain et de Danièle Thibault. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 38.

et il en institutionnalise la valeur. Dès lors, les coulisses de l'œuvre (les manuscrits préparatoires) et celles de l'homme privé (ses papiers intimes) sont susceptibles de s'insérer dans le patrimoine écrit même si les premiers concernés sont d'abord les manuscrits et documents autographes d'auteurs glorieux.

Y a-t-il une spécificité des archives de femmes?

Dans ces conditions quelle est la place occupée dans les archives par les écrits intimes de femmes, correspondances ou journaux? Longtemps, les femmes ont occupé une portion congrue dans les archives à l'exception notable des archives policières et judiciaires: troubles à l'ordre public et conflits privés, conjugaux et familiaux, dont les dossiers judiciaires de tribunaux correctionnels et de cours d'assises portent la trace ont fréquemment des femmes pour protagonistes. C'est ce qu'a montré une très récente exposition organisée à Paris aux Archives nationales, "Présumées coupables, 14^e-20^e siècle", exposition qui entendait restituer la voix des femmes à travers des pièces de procédure, puisées dans six siècles d'archives, à travers les figures archétypales de la sorcière, de l'empoisonneuse, de l'infanticide, de la pétroleuse au moment de la Commune de Paris et de la traîtresse. Mais qu'en est-il des textes intimes? Selon l'historienne Michelle Perrot, si les femmes ont beaucoup écrit, maints de leurs textes intimes ont disparu, brûlés ou égarés. Et aux yeux de l'historienne, celles qu'elle appelle les silencieuses de l'Histoire ont souvent contribué de leur propre chef au XIX^e siècle à l'étouffement de leurs voix. Elles ont pu détruire leurs journaux intimes voire leurs correspondances (lettres reçues ou lettres envoyées, recopiées ou restituées) pour anticiper l'indifférence de leurs descendants et s'éviter par-delà la mort leurs réactions ironiques. Plus profondément,

[...] cet acte d'autodestruction est aussi une forme d'adhésion au silence que la société impose aux femmes, faites, comme l'écrit Jules Simon, "pour cacher leur vie"; un consentement – à la négation de soi qui est au cœur des éducations féminine, religieuse ou laïque, et que l'écriture – comme aussi la lecture – contredisaient. Brûler ses papiers est une purification par le feu de cette attention à soi qui confine au sacrilège¹⁰.

L'ambiguïté des réactions féminines à l'égard des traces écrites de leur intimité ne peut être négligée même si la situation a évolué au cours du temps. Une autre historienne Françoise Thébaud montre que "la voix des femmes enfle au cours des siècles"¹¹. L'émergence du combat féministe depuis le XIX^e siècle ainsi que l'empreinte de deux guerres mondiales dans la société française au XX^e siècle n'ont pas été pour rien dans une plus grande liberté d'expression féminine qui a fini par se traduire dans la constitution de fonds. On évoquera l'existence de différents fonds constitués au XX^e siècle qui témoignent d'une libération de la parole féminine. On peut ainsi citer, entre autres exemples, la Bibliothèque Marguerite Durand et le Fonds APA (Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique fondée en 1992 par Philippe Lejeune). En 1931, la Ville

10 PERROT, Michelle. *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1998, p. 14.

11 THEBAUD, Françoise. *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. Paris: ENS Éditions, 2007, p. 72.

de Paris a accepté le don des collections réunies par Marguerite Durand, journaliste et militante féministe, depuis 1897, date de la fondation de son journal *La Fronde*: se trouve ainsi créée la première bibliothèque officielle de documentation féministe. Outre plus de 40 000 livres et brochures, 1100 titres de périodiques..., la bibliothèque comprend plus de 4 000 lettres autographes de femmes écrivains, artistes, scientifiques, voyageuses, journalistes, femmes politiques, plus de 300 manuscrits (fiction ou non-fiction) de femmes, 30 fonds spéciaux d'archives de particuliers ou d'associations. Plus récemment a été fondée par Philippe Lejeune en 1992 l'APA qui collecte, conserve et valorise des textes inédits (autobiographies, journaux personnels, correspondances) rédigés par des personnes de tous milieux sociaux. Le fonds comporte à l'heure actuelle plus de 3500 dépôts. En 2013, la globalité du fonds comportait autour de 45% de textes écrits par des femmes. De telles sources permettent par exemple d'offrir un regard neuf sur les pratiques et les représentations sexuelles et amoureuses. Une historienne, Anne-Claire Rebreyend en a tiré une analyse passionnante sur les "Intimités amoureuses" en France entre 1920 et 1975¹². Enfin, on peut signaler la "Grande collecte" qui sera lancée en France en novembre 2017 par le ministère de la Culture et de la Communication autour de la place des femmes dans la société française. Le thème fédérateur pour cette "Grande collecte" d'archives de femmes est le travail compris dans un sens large: intellectuel, manuel, domestique.

Voilà donc un bref panorama très lacunaire sur la notion d'archives, et plus particulièrement d'archives de femmes, dans un contexte français.

TROIS CAS D'ARCHIVES DE FEMMES

Il nous a semblé intéressant dans l'océan des archives de nous intéresser à trois cas qui méritent sans aucun doute l'appellation d'archives puisque les écrits que nous allons évoquer figurent dans des fonds de la Bibliothèque nationale de France. Dans les trois cas, leurs auteurs sont des femmes dont les destinées se sont trouvées étroitement mêlées à celles d'hommes glorieux, écrivains et intellectuels. Je parlerai de Juliette Drouet, Catherine Pozzi et Simone de Beauvoir. Si nous nous référons aux notices de personnes telles qu'elles figurent à la BnF, voilà ce que nous trouvons:

Drouet, Juliette (1806-1883)

Artiste dramatique. Maîtresse de Victor Hugo. Actrice.

Pozzi, Catherine (1882-1934)

Poète, nouvelliste et essayiste. Les textes publiés du vivant de l'auteur sont signés Karin ou C.K. (Catherine - Karin). Fille du chirurgien Samuel Pozzi, épouse de l'auteur dramatique Edouard Bourdet. Égérie de Paul Valéry.

Beauvoir, Simone de (1908-1982)

Femme de lettres. Professeur agrégé de philosophie.

12 REBREYEND, Anne-Claire. *Intimités amoureuses*. France 1920-1975. Toulouse: PUM, 2008.

Ces notices sont significatives. Les deux premières femmes sont définies de manière relative par rapport aux hommes de leur entourage. C'est presque caricatural dans le cas de Catherine Pozzi, caractérisée comme fille de..., épouse de... et amante de.... Simone de Beauvoir s'en sort apparemment mieux, qui est identifiée sans recours aux hommes de son cercle affectif. Encore l'étiquette de "femme de lettres" résonne-t-elle un peu étrangement. Un coup d'œil dans les notices de personnes de contemporaines nous apprend que Yourcenar est définie comme "Romancière, essayiste et poète" et Sarraute comme "Romancière et auteur dramatique". On se demande alors pourquoi Beauvoir n'a pas droit à être caractérisée comme "Essayiste, romancière, mémorialiste et auteur dramatique".

Quel a été le sort réservé aux archives intimes de ces trois femmes, de la compagne de l'ombre que fut Juliette Drouet au XIX^e siècle, à la complice intellectuelle que fut Simone de Beauvoir, qui a partagé dans la pleine lumière du cœur du XX^e siècle la célébrité de Sartre? Quel regard portaient-elles sur leurs lettres ou sur leurs journaux? Quel fut leur rapport respectif à la postérité? Qui a contribué à la préservation de leurs mémoires, autant de questions que l'on ne peut abstraire d'un contexte historique?

JULIETTE DROUET

Le nom de Juliette Drouet (1806-1883) est connu. Tout lecteur qui a côtoyé un peu la littérature française du XIX^e siècle a pu rencontrer cette figure présente dans l'ombre du géant hugolien. Actrice française, maîtresse et modèle du sculpteur James Pradier dont elle eut une fille, Claire, née en 1826, Juliette Drouet a renoncé aux feux de la rampe pour une vie retirée dans l'ombre de Victor Hugo. De cette relation extra-conjugale qui a souvent des parfums de conjugalité, longue de cinquante ans (1833-1883), il reste un témoignage écrit: les 22 000 lettres écrites par l'amante fidèle, épistolière au long cours.

Restitus et journal épistolaire

Il est passionnant d'observer l'évolution d'une correspondance aussi longue: selon Florence Naugrette,

Pendant les toutes premières années de la relation, il s'agit principalement de billets servant à donner rendez-vous, à délivrer des messages brûlants, ou alarmants. Au fur et à mesure que la relation s'installe, les lettres de Juliette Drouet deviennent quotidiennes et parfois pluriquotidiennes, sauf pendant les voyages qu'elle fait avec Hugo [...]. À la fin de leur vie, même lorsqu'ils vivent sous le même toit, elle garde l'habitude de lui écrire quotidiennement¹³.

Juliette, vivant une partie de sa vie quasiment en recluse pour plaire au poète jaloux qui surveille ses fréquentations et l'autorise à lire les seuls journaux qu'il lui

13 NAUGRETTE, Florence. Conférence "Le journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo". Voir: <<http://www.juliettedrouet.org>>.

apporte, rend compte à Victor Hugo de l'emploi du temps de ses mornes journées dans ce qu'elle appelle ses *restitus*. Ceux-ci évoquent aussi les troubles de l'âme, les émois de la jalousie, les plaintes de la délaissée et les délices de l'abnégation amoureuse: "Quant à moi, je voudrais recevoir toute l'eau du ciel sur la tête si je devais vous posséder jusqu'à la dernière goutte de mon existence. Tout mon courage et toute mon ambition n'ont pas d'autre but que cette pensée fixe: *être aimée de toi toujours*" (12 octobre 1846). Ces lettres, expédiées par la poste ou transmises par les domestiques, pouvaient être aussi remises à Victor Hugo directement lors de ses visites, au cours desquelles il lui arrivait parfois de les oublier: "Dans votre *fuite éperdue* hier au soir vous avez encore oublié mes gribouillis, vilain malhonnête" (3 octobre 1846). Il est dans une certaine mesure difficile de parler de correspondance pour un corpus de lettres qui n'appelaient pas de réponse ou si peu...: aux dates rituelles de l'anniversaire et de la fête de Juliette, du jour de l'an et de la commémoration de leur première nuit, Victor Hugo se pliait à la cérémonie épistolaire; dans certaines autres occasions exceptionnelles – par exemple quand un cas de force majeure l'empêche de se rendre chez elle –, il lui écrit aussi de son côté, mais très irrégulièrement. Les lettres de Juliette Drouet, quotidiennes voire pluriquotidiennes, inscrivent minutieusement le moment exact de leur écriture; elles ont tout du journal épistolaire, journal adressé ouvert à un lecteur clairement identifié. Au centre de ce journal épistolaire s'inscrit l'attente. Juliette dit "faire métier" d'attendre Victor Hugo "depuis un bout de l'année jusqu'à l'autre" (26 octobre 1846). Ce motif, récurrent dans les écrits intimes féminins du XIX^e siècle, est ici omniprésent. Juliette Drouet ne vit que d'attendre et cette attente ne peut être supportée que si elle prend corps écrit et devient un motif d'inlassables variations épistolaires: "L'attente est la bobine sur laquelle je dévide mes jours un à un comme autant d'écheveaux dont les solutions de continuité sont marquées de temps en temps par tes rares et courtes apparitions" (4 mai 1854).

Intérêts du corpus

Les intérêts sont multiples. C'est un témoignage unique sur la vie et l'œuvre de Victor Hugo. Il est vrai que Victor Hugo excella dans l'art de s'entourer de "témoins de sa vie" qui accréditèrent, peu ou prou, la figure de l'homme exceptionnel. Les lettres recèlent également une mine de renseignements documentaires sur l'histoire du XIX^e siècle, sur l'histoire politique, sur la vie culturelle et théâtrale, sur l'histoire des mœurs (union illégitime et respect des convenances, habitudes quotidiennes et domestiques) et des corps (sexualité, préoccupations liées à la santé) ainsi que sur la vie en exil. Ces lettres sont enfin une œuvre en elle-même même si elles n'ont pas été écrites initialement pour la publication. Certes Juliette Drouet ne se prétend pas écrivain mais elle a indéniablement des talents d'épistolière, parvenant à renouveler, cinquante ans durant, l'expression d'un unique amour et d'une seule attente. Alors qu'elle prétend ses lettres ennuyeuses, le lecteur est séduit par la grâce savoureuse de son style caractérisé par sa liberté de ton, son humour, son mélange des registres, sa vivacité, son recours à un vocabulaire amoureux codé, son goût des images et des néologismes.

D'une correspondance fleuve à la cote NAF 16 322 – 16 403 de la BnF et à une édition numérique intégrale

La question du sort des lettres est parfois évoquée par Juliette Drouet elle-même en termes ambivalents. D'une part, l'on est frappé par la conscience précoce qu'a Juliette Drouet de son passage à la postérité par le truchement hugolien; le 3 mars 1837 (quatrième année d'une liaison et correspondance qui dureront cinquante ans), l'épistolière imagine déjà que "la postérité s'emparera de [s]a correspondance"¹⁴. D'ailleurs Victor Hugo ne lui a-t-il pas écrit dès la première année de la relation, à la fin de l'année 1833: "Je tâcherai que rien de cela ne soit perdu. [...] Si mon nom vit, votre nom vivra. [...] Soyez tranquille. On vous rendra toute justice un jour"¹⁵. D'autre part, Juliette n'évoque à d'autres moments le sort de ses lettres que pour souhaiter leur disparition, par crainte de l'ironie dépréciative d'un éventuel lecteur. Il n'est point certain qu'il faille voir là fausse modestie ou coquetterie tant elles furent nombreuses au XIX^e siècle à avoir intériorisé la modestie voire l'humilité de rigueur préconisée au sexe féminin:

Si jamais la mort venait nous surprendre avant que tu n'aies fait disparaître tous ces informes exutoires de mon cœur, les curieux seraient bien désappointés et il leur serait bien difficile de retrouver la trace d'un si grand amour dans un aussi petit esprit que le mien. J'espère que tu seras assez prévoyant et surtout assez généreux pour m'épargner cette humiliation d'outre-tombe en brûlant au fur et à mesure toutes mes pauvres *restitus* si dépaysées dès qu'elles ont passé le seuil de mon âme (2 juin 1857).

On saura gré à Victor Hugo d'avoir désobéi. En effet il a conservé précieusement les innombrables lettres de Juliette, les restituant, quand elle mourut, à son neveu, Louis Koch, héritier et légataire universel de Juliette Drouet. Au gré des successions et des ventes, les lettres furent dispersées. En 1969, La Bibliothèque nationale de France fait l'acquisition de près de 17 000 lettres de Drouet qui appartenaient au peintre Louis Icart. Certes, des milliers d'autres peuvent encore être trouvées dans divers sites de conservations français et belges ainsi que dans des bibliothèques universitaires américaines et dans des collections particulières. Néanmoins l'achat opéré par la BnF en 1969, le classement et catalogage des lettres témoignent de la valeur patrimoniale donnée à la correspondance-fleuve de Drouet. Le passage de cette correspondance à la postérité est conforté par le projet titanesque en cours d'une édition numérique intégrale des lettres. Une équipe de l'université de Rouen met progressivement en ligne l'intégralité de cette correspondance, en majeure partie inédite, chantier entrepris à l'initiative de Florence Naugrette depuis 2006. Les anthologies actuellement disponibles dans le commerce ne recueillent en effet

¹⁴ Lettre citée dans la biographie de Gérard Pouchain, écrite en collaboration avec Robert Sabourin: "Quand la postérité s'emparera de ma correspondance, j'aurai à subir non seulement les brimades de mon orthographe, mais encore la responsabilité de vos monstrueux pâtés?". POUCHAIN, Gérard; SABOURIN, Robert. *Juliette Drouet ou "la dépaysée"*. Paris: Fayard, 1992, p. 182

¹⁵ Lettre non précisément datée, mais écrite après le 7 novembre 1833.

qu'un dixième de la totalité du corpus. Dirigée par Florence Naugrette, l'équipe réunit une cinquantaine de chercheurs, étudiants et enseignants du secondaire. Ce travail bénédictin de transcription et d'annotation des lettres manuscrites a déjà abouti à la mise en ligne de presque 7000 lettres.

CATHERINE POZZI

Valéry et Pozzi: "Ils se sont aimés, ils se sont haïs, et ils n'ont pas vieilli ensemble"¹⁶

Catherine Pozzi, née en 1882, élevée dans le tout-Paris aristocratique et bourgeois de la fin du siècle dernier, est l'auteur de quelques poèmes remarquables, d'une nouvelle épistolaire et autobiographique, *Agnès*, d'un traité resté inachevé, mi-poétique, mi-scientifique, *Peau d'Âme*, et d'un vaste *Journal* qu'elle tient jusqu'à sa mort en 1934. Le 17 juin 1920, Catherine Pozzi rencontre le poète Paul Valéry, et ce qui devait être simple dîner mondain se transforme pour ces deux êtres en une commotion intellectuelle et sensuelle étonnante. Dès la fin du mois de juillet 1920, ils sont liés par un attachement passionnel aussi intense qu'exigeant. Dans le *Journal* de Pozzi sont consignées les étapes de cette relation, et une abondante correspondance est échangée entre les deux amants.

Pour Catherine Pozzi, l'amour impliquait un absolu d'union totale. Aussi se livre-t-elle en mots au moment même où elle s'abandonne en corps et en esprit: elle envoie dès l'automne 1920 à Valéry le journal contemporain de leur rencontre. Elle l'appelle ainsi à se glisser en son intimité de papier pour qu'il revive par ses yeux leur aventure. La fonction mono-utilitaire du journal semble bien oubliée. C'est Valéry lui-même qui va donner une étrange consigne d'écriture à la diariste. En décembre 1920, il lui offre un cahier de cuir vert muni d'un fermoir et il lui demande de copier sur le recto de la première page un texte par lui composé:

Ceci m'a été donné par Quelqu'un pour que j'y inscrive celles de mes pensées qui préfèrent d'être sous clé; entr'elles, quelques-unes qui regardent quelqu'un; et parmi celles-ci, les plus dures, les plus humiliantes pour lui. Nous avons échangé la connaissance contre la passion, et dès lors je l'ai connu trop bien, et il m'a aimée bien trop.

Mais je n'en ferai qu'à ma tête, et j'écrirai ici ce qui me plaira. Ou pire encore!...¹⁷.

Catherine Pozzi va suivre cette consigne au-delà sans doute du vœu de son auteur. L'usage épistolaire implacable du journal n'exclut pas l'échange entre les deux amants d'une abondante correspondance.

16 KAUFMANN, Vincent. Un amour de Valéry. *Critique*, n. 498, 1988, p. 883.

17 POZZI, Catherine; VALÉRY, Paul. *La Flamme et la cendre* – Correspondance. Paris: Gallimard, 2006, p. 123.

Les “poèmes postaux”¹⁸

Catherine Pozzi et Paul Valéry furent des épistoliers acharnés. Dès septembre 1920, la correspondance occupe dans leur liaison une place centrale: au détour de missives pozziennes sont données certaines dispositions du contrat épistolaire. Il s’agit d’écrire régulièrement et fréquemment. “Règle générale: j’écrirai Dimanche matin et Jeudi matin. Vous pouvez m’écrire 14 Avenue Assas et télégraphier avec absolue liberté”¹⁹. Les allusions extrêmement fréquentes aux lettres dans le *Journal* permettent d’imaginer sans peine quels épistoliers ils étaient et quelle production fut la leur:

Comme je rentrais, la concierge me remet la petite lettre-télégramme, et dans la même enveloppe, l’essai-note de phys-math. J’y réponds le soir, rue de Longchamp, après dîner, non point comme vous aimez que j’écrive!

Mercredi matin, téléphone: vous êtes exaspéré par le style de la veille que vous venez de recevoir. [...] D’où re-style, et 4 pages, que je porte chez vous en passant²⁰.

Catherine Pozzi exige de son correspondant, alors écrivain déjà glorieux, un dernier engagement: le respect de la confidentialité et le refus de la divulgation de leurs échanges de son vivant.

Je ne suis pas mécontente d’avoir le lieu de reparler de ces lettres. Leur sort, hélas, sera le volume à 7^{frs.}, avec commentaire d’un Barthou des temps prochains (*most horrible*) – il n’y a pas moyen de l’empêcher; mais moi vivante, ablatif absolu, n’en exposez pas une ligne. Je vous le demande, mon ami*²¹.

*Et si vous veniez, rapportez-les. N’est-ce pas.

Pour être plus certaine de maîtriser le sort de cette correspondance, Catherine Pozzi n’aura de cesse d’en réclamer la restitution à Valéry qui s’exécute en janvier 1924. Pendant quatre années encore, la relation entre Valéry et Catherine Pozzi se poursuivra, alternant moments d’intense communion et phases de conflit jusqu’en janvier 1928, date de la “brusque éviction”²² de Paul Valéry. Pozzi rompt avec lui, renonçant à leur implacable lutte épistolaire, à “ces lettres qui ressemblent à un combat après la mort de désincarnés indomptables”²³ pour s’enfermer dans le silence du *Journal* dépossédé de son destinataire privilégié, prison de l’échec amoureux.

18 Ibidem, p. 528 (22 février 1923).

19 Ibidem, p. 41 (11 octobre 1920).

20 POZZI, Catherine. *Journal 1913-1934*, Paris, [Claire Paulhan, 1997], Phébus libretto, 2005, p. 166-167 (20 janvier 1921).

21 POZZI, Catherine. *La Flamme et la cendre*, op. cit., p. 330 (25 février 1922).

22 VALÉRY, Paul. *La Flamme et la cendre*, op. cit., p. 625 (15 mars 1928).

23 POZZI, Catherine. *Journal 1913-1934*, op. cit., p. 252 (18 février 1922).

Les Cahiers de Valéry et le Journal de Catherine Pozzi

Si Paul Valéry a eu accès, un temps, au journal de Catherine Pozzi, elle fut également la lectrice privilégiée des *Cahiers*, fruit de la gymnastique intellectuelle à laquelle le poète se consacrait quotidiennement entre la nuit et le lever du jour, espace d'écriture privée où il consignait des réflexions sur la littérature mais aussi sur les sciences, la politique, le langage, l'histoire, le fonctionnement de l'esprit. Elle va même accepter de classer les innombrables notes valéryennes. De ce travail témoignent les annotations marginales de la main de Catherine Pozzi dans les *Cahiers* de Valéry, la copie dans son propre journal de passages des *Cahiers* de Valéry rigoureusement identifiés comme tels et les lettres où elle livre ses réactions de lecture et ses suggestions de classement²⁴.

Réciproquement on trouve dans le journal de Pozzi des traces écrites de Valéry. Il en va ainsi du cahier août-Noël 1927 de Catherine. Sur le verso de la page de couverture bleu-vert figurent les inscriptions suivantes à l'encre noire:

Du mois d'août 1927 à
Noël même année
Été 1927

Tous les dessins de
ce cahier sont de
Paul Valéry

CK

Karin

Outre les dessins de la main de Valéry (aquarelles, dessins ou griffonnages faits à la mine de plomb, à la plume et au lavis), ce cahier épais de 70 feuillets comporte également de nombreuses notes elliptiques, majoritairement de la main de Pozzi. Il est manifeste que ce cahier est plus particulièrement dévolu à la notation des conversations avec Paul Valéry, espace d'échange entre deux plumes. Peut-être y avait-il là pour Valéry, avec une interlocutrice à sa mesure, un prolongement dialogique du travail de réflexion qu'il mène dès l'aube dans ses propres *Cahiers*. Il s'agit sans doute de ce que Catherine Pozzi appelle le "cahier à dessins":

P.V. était ici comme tous les matins, hier, et la page du cahier à dessins porte témoignage d'une heure bien vivante. Mais l'extraordinaire, – non pas l'extraordinaire, l'étonnant qui est ordinaire –, c'est qu'à peine je suis, à peine je vais dans une région de pensée, que, lui, il y va de même et ceci sans être prévenu. Nous en sommes à un synchronisme

24 Les vingt-deux premières pages du septième cahier du journal pozzien, commencé le 28 août 1921, sont constituées de passages des *Cahiers*, mais la diariste, scrupuleuse, prend soin de préciser: "Ces notes ont été copiées dans les cahiers que j'ai classés cet hiver 1921. Elles ne m'appartiennent pas" (28 août 1921).

tel que l'esprit de l'un donne le même son que l'esprit de l'autre, tous renseignements de langage inutiles: au point que nous ne pouvons pas, du point de vue de l'esprit, essayer d'être à part. Lui va plus loin que je ne vais, sauf d'un côté, mais c'est moi qui pars cependant la première. J'apporte la faim et prends l'élan²⁵.

Un pari réussi sur les archives et la postérité

Catherine Pozzi a conservé chez elle dans plusieurs boîtes de fer les lettres reçues de Valéry et les lettres qu'elle lui a envoyées et qu'il lui a restituées. Elle meurt en 1934. Elle a décidé par voie testamentaire la destruction d'une très grande partie de la correspondance échangée avec Valéry, que ce soient les lettres de Valéry ou les siennes:

[...] il a été brûlé, tant dans une cheminée d'une pièce au rez-de-chaussée que dans les foyers du chauffage central de l'immeuble sis à Paris 47 avenue d'Iéna: neuf cent cinquante-six lettres, dessins et photos provenant de Monsieur Paul Valéry et trois cent quatre-vingts lettres émanant de Madame Pozzi²⁶.

Ce procès-verbal dressé par Pierre Joubert, notaire de Catherine Pozzi, rend compte de l'exécution du vœu de l'épistolière. Lorsque Valéry fut avisé en 1935 par le notaire de l'autodafé, il fut partagé entre le soulagement et la reconnaissance de la valeur de cette écriture intime. Sa correspondance en témoigne. À une amie, il écrit: "Je suis à peu près sûr que ce tas devenu cendre contenait ce que j'ai pu écrire de plus... *remarquable* [...]. Jamais je n'aurais osé rouvrir ces plis. J'ai trop souffert de ce côté-là. Et quant à la littérature – (s'il y a un avenir pour ces choses) cela m'est bien égal²⁷". Contre la volonté de Pozzi et à l'insu de Valéry, une petite partie a néanmoins été épargnée par chance, par négligence ou à dessein: deux cents lettres de Catherine Pozzi, une centaine de Paul Valéry, remontant pour la plupart à la période 1920-1924, ont été conservées et sont désormais accessibles grâce à l'édition qu'en a faite le biographe de Catherine Pozzi, Lawrence Joseph, et qui a été publiée en 2006.

Après sa mort, Catherine Pozzi tombe peu ou prou dans l'oubli. Plusieurs décennies durant, seules les anthologies de poésie – dont celle réalisée en 1949 par André Gide dans la "Bibliothèque de la Pléiade" – ont gardé la mémoire de son nom et de quelques-uns de ses vers. Les ayants droit de Valéry veillent jalousement sur la mémoire paternelle et il n'est pas question que sa relation passionnelle et intellectuelle avec Pozzi soit étalée à tous les vents.

Néanmoins Catherine Pozzi qui s'est posé jusqu'à l'obsession la question de la conservation, voire de l'édition, de ses journaux et qui, de son vivant, avait très peu publié n'a sans doute écouté que son orgueilleuse volonté de passer à la postérité en faisant un geste analogue au geste hugolien: les cahiers, carnets et liasses qui vont de janvier 1913 à avril 1929 ont été légués par Catherine Pozzi à la BnF avec une clause

25 POZZI, Catherine. *Journal 1913-1914*. Paris: Phébus, libretto, 2005, p. 425-426 (7 décembre 1927).

26 POZZI, Catherine; VALÉRY, Paul. *La Flamme et la cendre*, op. cit., p. 23.

27 Lettre à Edmée de La Rochefoucauld du 10 avril 1935.

de réserve de communication pendant les 30 années suivant sa mort. Une partie du journal était donc théoriquement accessible depuis 1965. Ce n'est pourtant pas sans mal que l'éditrice Claire Paulhan en obtiendra la communication en 1985. Son opiniâtreté vaincra. En 1987, la publication partielle mais déjà impressionnante du *Journal d'adulte 1913-1934* qu'elle réalise permet la seconde naissance de cet écrivain inclassable. Les éditions Gallimard ont refusé le texte qui est publié par les éditions Ramsay. Six mois plus tard paraît une biographie, *Catherine Pozzi, une robe couleur du temps* aux éditions de la Différence par Lawrence Joseph: l'universitaire américain cite abondamment dans sa biographie le journal de Catherine Pozzi. Le succès rencontré par l'édition du journal réalisée par Claire Paulhan et par la biographie de Lawrence ont ouvert la voie à d'autres publications: *Agnès*, nouvelle autobiographique (éditions de la Différence, 1988), *l'Œuvre poétique* (éditions de la Différence, 1988), *Peau d'Ame* (éditions de la Différence, 1990), le *Journal de jeunesse 1893-1906* (Verdier, 1995) et plusieurs correspondances (avec Jean Paulhan, Curtius, Rilke).

Catherine Pozzi a gagné son pari. Le dépôt de son journal à la BnF a permis son passage à la postérité. La victoire n'est d'ailleurs pas exempte d'ambiguïté: l'on peut en effet supposer que les liens privilégiés entretenus par Valéry ne furent pas pour rien dans l'acceptation de la BnF d'abriter le journal; en tout état de cause, ces liens ont compté pour sa publication. Mais le texte publié a mis aussi sur le devant de la scène un auteur méconnu, une voix singulière qui mêle désespérance et autodérision, qui vibre d'un lyrisme puissant et d'une intelligence insolente. L'on notera enfin qu'en détruisant une grande partie de sa correspondance avec Valéry et en sauvegardant son journal, Pozzi a construit une certaine image d'elle-même où la représentation de son identité comme diariste l'emporte sur celle de l'amante épistolière.

SIMONE DE BEAUVOIR

Beauvoir, diariste et épistolière

Avec l'œuvre de Beauvoir l'on peut véritablement parler d'espace autobiographique: cette polygraphe des écritures de soi parvient à créer, grâce à des textes génériquement dissemblables, un vertigineux système autoscopique avec longue vue panoramique (les mémoires), prismes (les romans) et microscope (les correspondances et le journal). Dans les entretiens que Beauvoir mena avec Sartre en août-septembre 1974 et qui furent publiés dans *La Cérémonie des adieux*, elle lui pose cette question:

S. de B.- Pourtant, dans ce genre de littérature qu'on pourrait appeler brute, il y avait une branche dans laquelle vous étiez très remarquable. Vous aviez la réputation méritée d'être un grand épistolier, quand vous étiez jeune surtout. [...] Qu'est-ce que ça représentait pour vous ces lettres?²⁸.

28 BEAUVOIR, Simone de. *Entretiens avec Jean-Paul Sartre* – août-septembre 1974. Paris: Gallimard, "Folio", 1981, p. 253-254.

Beauvoir, comme Sartre, fut une grande épistolière et, à certaines périodes, une diariste proluxe. Cette littérature “brute”, si elle ne la publia pas de son vivant, elle ne la détruisit pas.

En 1960, Beauvoir a rencontré une jeune fille qui était alors en classes préparatoires de lettres au concours de l’Ecole normale supérieure de Sèvres. Les affinités électives sont telles que Beauvoir a l’impression de rencontrer un double d’elle-même. Au moment où les premières morsures du temps se font sentir, cette relation vient comme un regain. Beauvoir a dédié à Sylvie Le Bon le dernier volume de ses mémoires *Tout compte fait*, publiés en 1974 et elle en fait sa fille adoptive en 1981, lui confiant la future gestion de son œuvre. Quand Beauvoir meurt en 1986, sa fille adoptive trouve dans l’appartement du Castor maints papiers intimes. À une journaliste qui l’interroge sur ce sujet, elle répond:

Elle [Simone de Beauvoir] gardait, peut-être pas tout, mais énormément de choses. Ce n’était absolument pas rangé. C’était entassé par la force des choses, quelquefois c’est par époque, mais on ne peut pas dire que ce soit classé. C’était resté dans les enveloppes, quand il y en avait, ou plié, dans des sacs en papier [...]”²⁹.

Sylvie Le Bon de Beauvoir va faire le choix de communiquer au public une partie de ces archives intimes et les publications posthumes dont elle se fait l’éditrice scientifique vont s’égrener au fil des années aux éditions Gallimard: *Lettres à Sartre, tome 1: 1930-1939; tome 2: 1940-1963* en 1990; *Journal de guerre, septembre 1939-janvier 1941* en 1990; *Lettres à Nelson Algren, un amour transatlantique, 1947-1964* (traduit de l’anglais par Sylvie Le Bon de Beauvoir) en 1997; *Correspondance croisée, 1937-1940* avec Jacques-Laurent Bost en 2004; *Cahiers de jeunesse, 1926-1930* en 2008. En matière de “littérature brute”, la BnF – qui a bénéficié en 1989 d’une dation en paiement des droits de succession qui a considérablement enrichi les fonds Sartre et Beauvoir – abrite le *Journal de guerre*, les *Cahiers de jeunesse*, un *Carnet de voyage, août 1946* (journal tenu lors d’un voyage dans les Dolomites), les lettres à Jean-Paul Sartre, les lettres à Simone Jollivet et, au hasard des fonds, des lettres à Violette Leduc, des lettres à la traductrice Claire Cayon, une lettre à Paul Nizan. L’immense correspondance reçue par Simone de Beauvoir (lettres d’amis, d’intellectuels, de lecteurs) a été donnée par Sylvie Le Bon de Beauvoir à la BnF.

Publication posthume des journaux et correspondances de Beauvoir

C’est Simone de Beauvoir elle-même qui en 1983 avait édité les *Lettres au Castor et à quelques autres*; le Castor avait fait d’importantes coupes sans que celles-ci soient signalées dans le texte imprimé mais le lecteur en était averti. Les *Lettres au Castor* ont surpris, bousculant l’image du couple officiel tel qu’il avait été fixé depuis les *Mémoires d’une jeune fille rangée*. De nombreux lecteurs s’enthousiasment, découvrant après le philosophe, le romancier, le dramaturge, un “virtuose de l’écriture intime”³⁰.

29 BEAUVOIR, Sylvie Le Bon de. Entretien avec Claire Devarrieux. *Libération*, 22 avril 2004.

30 DEGUY, Jacques. *Magazine littéraire*, n. 282, novembre 1990.

Les lecteurs séduits par les *Lettres au Castor* avaient regretté que les lettres de Beauvoir à Sartre ne fussent pas publiées dans le même temps. Beauvoir ne souhaitait pas les publier de son vivant mais elle ne s'opposait pas à une publication posthume. C'est ce qu'allait faire sa fille adoptive, Sylvie Le Bon, qui publia les lettres en 1990 en même temps que le *Journal de guerre*. Dans sa préface à la correspondance, Sylvie Le Bon de Beauvoir prenait soin d'indiquer au lecteur que l'édition était intégrale:

Les raisons qui pouvaient en 1983 justifier des coupures n'existant plus, je n'en ai pratiqué quasi aucune. N'est-il pas souhaitable désormais de tout dire pour dire vrai? D'écarter, par la puissance indiscutable du témoignage direct, les clichés, les mythes, les images, tous ces mensonges, afin que surgisse la personne réelle, telle qu'en elle-même?³¹.

La réception des trois volumes fut plutôt sévère. La critique n'épargna pas le *Journal* auquel on reprocha sa soi-disant insignifiance tant sur le plan de la teneur que sur celui de la forme³². La réception se fit railleuse³³ quand elle ne fut pas condescendante (même si la condescendance n'était pas dénuée d'humour):

[Beauvoir] accorde à la guerre, qui la prive de [Sartre], des pensées rancunières, mais pas un vrai regard. À lui, la guerre donne la chance de vivre dans le poêle de Descartes, en bienheureux tête-à-tête avec son œuvre. Elle, en revanche, est au front: mobilisée par l'administration de la petite troupe qui gravite autour d'eux, amis, amants, amoureuses, maîtresses de l'un, de l'autre, ou des deux. En proie aux mille soucis que lui donne son pensionnat d'amours "contingentes", qu'il faut gérer de concert avec l'amour nécessaire, seul, lui, et libre, dans les brumes allemandes³⁴.

La tenue d'un "pensionnat d'amours "contingentes" et les relations homosexuelles de Beauvoir avec certaines de ses anciennes élèves ainsi que le ton de désinvolture cynique employé à leur rencontre dans le *Journal* comme dans les *Lettres* choquèrent plus d'un lecteur. Certain(e)s prétendirent, pour le déplorer, que Beauvoir ne s'était jamais expliquée sur sa bisexualité de son vivant et lui reprochèrent de ne pas avoir assumé son lesbianisme. Plusieurs années après leur parution, une journaliste de *Libération* parlait encore de "l'image désastreuse laissée par les lettres à Sartre": "S'adressant à Sartre, Beauvoir se croyait obligée de raconter des horreurs sur leurs jeunes amies"³⁵. Bref, Beauvoir, épistolière et diariste, ne fut guère ménagée par la critique et la lecture de textes initialement non programmés pour une lecture

31 BEAUVOIR, Simone de. *Lettres à Sartre 1930-1939*. Paris: Gallimard, 1990, p. 10.

32 Voir: GAGNEBIN, Laurent. Deux ou trois choses que je sais d'elle. *Autres Temps. Les Cahiers du christianisme social*, n. 27, 1990, p. 101-103. Voir l'émission *Apostrophes* du 23 mars 1990 où Annie Ernaux affronte les détracteurs de Beauvoir en la personne de Julien Julliard et d'Yves Berger.

33 Voir: ALPHANT, Marianne. L'album de la mère Castor. *Libération*, 22 février 1990.

34 OZOUEF, Mona. La plume de ma tante. *Le Nouvel Observateur*, 22 février 1990.

35 DEVARRIEUX, Claire. *Libération*, 20 février 1997.

publique a écorné l'image de la mémorialiste: c'était d'une certaine manière le retour de bâton des archives. Les publications suivantes furent moins polémiques même si l'image de Beauvoir amoureuse dans ses lettres à Nelson Algren ou à Jacques-Laurent Bost ne manqua pas de donner lieu à quelques commentaires narquois. Au moment de la publication de la correspondance croisée avec Bost, un journaliste du *Point*, intitule son article: "Simone de Beauvoir: Ces lettres qui ébranlent un mythe"³⁶. Le titre rend bien compte des impressions des lecteurs: comment faire coïncider l'idéal du couple gémellaire existentialiste, l'égérie du féminisme et l'intellectuelle impeccablement maîtresse d'elle-même avec ces éclats du quotidien non exempts de contradictions, de mesquinerie, de candeur? Après le temps de la mythification suscitée, entre autres, par Beauvoir elle-même grâce à la construction mémoriale venait le temps de la désacralisation provoquée par l'ouverture des archives intimes. Si les publications posthumes ont fait des remous et troublé l'image de Beauvoir, on peut estimer, l'agitation désormais retombée, qu'elles complètent le portrait d'une figure complexe et insaisissable. Journal personnel et lettres ne sont pas forcément chargés d'entrer en résonance parfaite avec l'œuvre publiée. Peut-être est-ce seulement dans les accrocs faits à l'équation personne = vie = œuvre et dans le jeu entre vie, vie représentée et écriture que peut s'élaborer la complexité d'une pensée.

Que nous disent ces trois cas? Que les archives permettent la résurrection de la figure des morts (même quand ceux-ci, à l'image de Juliette Drouet, y étaient réticents), qu'elles permettent tout à la fois de construire une image (Catherine Pozzi) comme de la troubler (Simone de Beauvoir); qu'en tout état de cause et en particulier, depuis les dernières décennies du XX^e siècle, elles ont donné à maintes femmes un pouvoir: celui d'exister dans la mémoire de la postérité.

SOBRE A AUTORA

FRANÇOISE SIMONET-TENANT é professora de Literatura do Século XX e diretora adjunta do Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter (CÉRÉDI) de l'UFR Lettres et Sciences Humaines da Université de Rouen-Normandie.

E-mail: francoise.tenant@univ-rouen.fr

36 AMETTE, Jacques-Pierre. Simone de Beauvoir: Ces lettres qui ébranlent un mythe. *Le Point*, 15 avril 2004,

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPHANT, Marianne. L'album de la mère Castor. *Libération*, 22 février 1990.
- AMETTE, Jacques-Pierre. Simone de Beauvoir: Ces lettres qui ébranlent un mythe. *Le Point*, 15 avril 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *Entretiens avec Jean-Paul Sartre* – août-septembre 1974. Paris: Gallimard, “Folio”, 1981, p. 253-254.
- BEAUVOIR, Simone de. *Lettres à Sartre 1930-1939*. Paris: Gallimard, 1990, p. 10.
- BEAUVOIR, Sylvie Le Bon de. Entretien avec Claire Devarrieux. *Libération*, 22 avril 2004.
- DEGUY, Jacques. *Magazine littéraire*, n. 282, novembre 1990.
- DEVARRIEUX, Claire. *Libération*, 20 février 1997.
- DIAZ, José-Luis. Archives de l'intime. Voir: <<http://archive19.hypotheses.org/category/archives-de-lintime-jose-luis-diaz-et-francoise-simonet>>.
- DICTIONNAIRE de l'Académie française* n'admet toujours pas le singulier.
- GAGNEBIN, Laurent. Deux ou trois choses que je sais d'elle. *Autres Temps. Les Cahiers du christianisme social*, n. 27, 1990, p. 101-103.
- GERMAIN, Marie-Odile. Manuscrits en gloire. *Brouillons d'écrivains*. Exposition présentée par la BnF, sur le site François-Mitterrand, du 27 février au 24 juin 2001/sous la direction de Marie Odile Germain et de Danièle Thibault. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 46.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. *Portraits intimes du dix-huitième siècle*. Paris, Charpentier, 1842, Préface, p. IV.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. L'écrivain et ses manuscrits, *Brouillons d'écrivains*. Exposition présentée par la BnF, sur le site François-Mitterrand, du 27 février au 24 juin 2001 / sous la direction de Marie Odile Germain et de Danièle Thibault. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 38.
- KAUFMANN, Vincent. Un amour de Valéry. *Critique*, n. 498, 1988, p. 883.
- MARCILLOUX, Patrice. *Les Ego-archives*. Traces documentaires et recherche de soi. Rennes: presses universitaires de Rennes, 2013.
- NAUGRETTE, Florence. Conférence “Le journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo”. Voir: <<http://www.juliettedrouet.org>>.
- OZOUEF, Mona. La plume de ma tante. *Le Nouvel Observateur*, 22 février 1990.
- PERROT, Michelle. *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1998, p. 14.
- POUCHAIN, Gérard; SABOURIN, Robert. *Juliette Drouet ou “la dépaysée”*. Paris: Fayard, 1992, p. 182.
- POZZI, Catherine. *Journal 1913-1934*. Paris: [Claire Paulhan, 1997], Phébus libretto, 2005, p. 166-167 (20 janvier 1921).
- POZZI, Catherine. *Journal 1913-1914*, Paris, Phébus, libretto, 2005, pp. 425-426 (7 décembre 1927).
- POZZI, Catherine; VALERY, Paul. *La Flamme et la cendre* – Correspondance. Paris: Gallimard, 2006, p. 123.
- REBREYEND, Anne-Claire. *Intimités amoureuses*. France 1920-1975. Toulouse: PUM, 2008.
- REY, Alain (Dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2006.
- THEBAUD, Françoise. *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. Paris: ENS Éditions, 2007, p. 72.
- TRANSARCHIVISTIQUE. Qu'est-ce qu'un document d'archives? Site animé par Marie-Anne Charbin. Voir: <<http://transarchivistique.fr>>.

Patrick Modiano – à l’articulation entre champ de diffusion restreinte et champ de grande production

[Patrick Modiano – articulação entre o campo de difusão restrito e o campo da grande produção]

Clara Lévy¹

RESUMO • Em 9 de outubro de 2014, o Prêmio Nobel de literatura foi concedido ao escritor francês Patrick Modiano pela “arte da memória com a qual ele se referiu aos destinos humanos mais difíceis e revelou o mundo da Ocupação”. Nosso texto analisará a posição de Modiano nos campos literários francês e internacional e como seu sucesso de crítica e comercial questiona e desafia parcialmente a teoria composta por P. Bourdieu acerca dos dois subcampos que compõem o campo cultural. Modiano tem sido hábil em reconciliar sua posição no campo da produção restrita (avaliação por críticos, pares, acadêmicos, sendo publicado em coleções de prestígio, obtendo vários prêmios literários, como o mais prestigioso – Prêmio Nobel etc.) com acesso direto ao campo da produção ampliada (grande visibilidade e altas cifras de vendas de seus trabalhos; visibilidade fora do campo literário, por meio de filmes e músicas). Em seguida, analisaremos o impacto da obtenção do Prêmio Nobel em números em termos de impressões e vendas, não só no mercado de livros francês, mas também nos mercados de literatura francesa no exterior. • **PALAVRAS-CHAVE** • Patrick Modiano; Prêmio Nobel; campo literário; sucesso crítico;

sucesso comercial. • **ABSTRACT** • On October 9th 2014, the Nobel Prize of literature was awarded to French writer Patrick Modiano for “the art of memory with which he mentioned the most elusive human destinies and unveiled the world of the Occupation”. Our text will analyze the position of Modiano both in the French and international literary fields and how its success, both critically and commercially, questions and partly challenges the theory framed by P. Bourdieu about the two sub-fields of cultural champ. Modiano has been able to reconcile his position in the field of restricted production (valuation by critics, peers, academics, being published in prestigious collections, getting various literary prizes like the most prestigious one – the Nobel prize, etc.) with direct access to the wide diffusion field (strong draws and high numbers of sales for his works, visibility outside of the strict literary field, for example in films and songs). Then we will analyze the impact of obtaining the Nobel Prize on figures in terms of prints and sales not only on the French book market but also on the markets of French literature abroad. • **KEY-WORDS** • Patrick Modiano; Nobel Prize; literary field; critical success; commercial success.

Recebido em 14 de setembro de 2017

Aprovado em 23 de outubro de 2017

LÉVY, Clara. Patrick Modiano, à l’articulation entre champ de diffusion restreinte et champ de grande production. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 101-121, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p101-121>

1 Université Paris VIII-Vincennes (UP8, Saint-Denis, França).

Le 9 octobre 2014, le prix Nobel de Littérature a été attribué à l'écrivain français Patrick Modiano pour "l'art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation"². Nous avons alors entamé une enquête portant sur "la fabrique d'un Nobel", pour comprendre comment et pourquoi cet écrivain avait pu remporter le prix littéraire le plus prestigieux au monde et pour appréhender la position de P. Modiano dans le champ littéraire³. Cette position est d'autant plus intéressante que, dès le début de la carrière de l'écrivain et jusqu'à aujourd'hui, elle lui a permis de cumuler légitimité et succès commercial, traditionnellement présentés comme incompatibles. Ainsi, le succès, tant critique que commercial, de cet auteur permet de remettre partiellement en cause la théorie de P. Bourdieu, qui distingue deux sous-champs de l'art, opposant celui de la production restreinte et relativement autonome à celui de la production élargie et hétéronome, dominé par une logique marchande et commerciale.

Le degré d'autonomie d'un champ de production culturelle se révèle dans le degré auquel le principe de hiérarchisation externe y est subordonné au principe de hiérarchisation interne: plus l'autonomie est grande, plus le rapport de forces symbolique est favorable aux producteurs les plus indépendants de la demande et plus la coupure tend à se marquer entre les deux pôles du champ, c'est-à-dire entre le sous-champ de production restreinte, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents les plus directs, et le sous-champ de grande production, qui se trouve symboliquement exclu et discrédité [...] Selon le principe de hiérarchisation externe [...], c'est-à-dire selon le critère de la réussite temporelle mesurée à des indices de succès commercial (tels que le tirage des livres [...]) ou de notoriété sociale (comme les décorations, les charges, etc.), la primauté revient aux artistes (etc.) connus et reconnus par le "grand public". Le principe de hiérarchisation interne, c'est-à-dire le

2 C'est-à-dire la période pendant laquelle la France a été occupée par les troupes allemandes (1940-1944).

3 Notre projet concerne l'analyse, dans une perspective essentiellement sociologique, de l'attribution de ce prix Nobel. Cela suppose premièrement de restituer le parcours dans le champ littéraire de Patrick Modiano, deuxièmement d'analyser les textes littéraires publiés par cet auteur et troisièmement d'étudier la réception de l'œuvre de Modiano.

degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise)⁴.

Il s'agit donc ici pour nous de montrer en quoi l'analyse de la position de Patrick Modiano permet de dépasser la dichotomie proposée par P. Bourdieu, en étudiant son entrée dans le champ littéraire ainsi que la production et la réception critique de ses textes, qui lui permettent, depuis des années, de maintenir son appartenance au champ de production restreinte (valorisation par les critiques, les pairs, les universitaires, les collections prestigieuses, les prix littéraires jusqu'au plus renommé d'entre eux, le Prix Nobel, etc.), ainsi qu'une appartenance simultanée au champ de grande diffusion (forts tirages et ventes élevées de ses ouvrages, presque toujours publiés en collection de poche; visibilité de P. Modiano hors du strict champ littéraire, par exemple dans les espaces du cinéma et de la chanson). Nous considérerons ensuite les effets positifs de l'obtention du Prix Nobel sur ces deux champs, puisque le prix obtenu en 2014 a permis à l'auteur à la fois d'accroître encore sa légitimité littéraire (en France et à l'étranger), en même temps que d'augmenter les ventes de ses ouvrages.

AVANT LE PRIX NOBEL

D'illustres parrains pour son entrée dans le monde littéraire

Modiano est présenté ainsi sur le site internet de son éditeur, Gallimard:

Patrick Modiano est né à Boulogne-Billancourt le 30 juillet 1945. Il passe son enfance dans divers pensionnats à Biarritz, Jouy-en-Josas et en Haute-Savoie. Ses parents étant souvent absents, il est très tôt livré à lui-même. Il entretient ainsi des rapports privilégiés avec son jeune frère Rudy, qui disparaît à l'âge de dix ans. Ce drame hantera son œuvre. Il termine ses études à Paris au lycée Henri-IV et passe son baccalauréat. Il ne fait pas d'études universitaires et se consacre directement à l'écriture. Patrick Modiano compte à cette époque, parmi ses proches amis, l'écrivain Raymond Queneau⁵, qui sera témoin à son mariage. Il poursuit une quête d'identité à travers un passé douloureux ou énigmatique dès son premier livre *La Place de l'étoile* paru en 1968. Il a

4 BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 89, n. 1, 1991, p. 6.

5 Raymond Queneau (1903-1976) est un romancier, poète, dramaturge français. En 1924 Raymond Queneau rejoint le groupe des Surréalistes. Écrivain érudit à l'esprit encyclopédique, il est cofondateur du groupe littéraire Oulipo. Il entre en 1938 au comité de lecture des éditions Gallimard, chargé en particulier du domaine anglo-saxon, avant d'être nommé directeur du comité de lecture de la Nouvelle Revue Française (Nrf) en 1941. En 1954 il prend chez Gallimard la direction de l'Encyclopédie de la Pléiade qu'il assurera jusqu'à la fin de sa vie. *Zazie dans le métro*, sorti en janvier 1959 et adapté au cinéma l'année suivante par Louis Malle, lui apporte la consécration. Informations accessibles en: BABELIO. Raymond Queneau. Disponible sur: <www.babelio.com/auteur/Raymond-Queneau/3789>. Consulté le 5 sept. 2017.

reçu le prix Goncourt en 1978 pour *Rue des boutiques obscures*. Auteur d'une vingtaine de romans et de recueils de nouvelles chez Gallimard, il a coécrit les scénarios de *Lacombe Lucien* de Louis Malle et de *Bon voyage* de Jean-Paul Rappeneau. Il est également l'auteur de *Catherine Certitude*, illustré par Sempé et publié en 1988, aux Éditions Gallimard Jeunesse⁶.

Notons que la proximité avec Raymond Queneau, mentionnée ci-dessus, est cruciale – en particulier pour la publication du premier roman de Patrick Modiano, *La place de l'Étoile*. Raymond Queneau est en effet un ami de la mère du jeune Modiano... auquel il donne des cours particuliers de mathématiques mais, surtout, qu'il va introduire dans le monde littéraire. Patrick Modiano a ainsi l'occasion de participer à plusieurs cocktails donnés par les éditions Gallimard. En 1967, il fait relire à Queneau le manuscrit de son premier roman *La Place de l'Étoile*. Queneau recommande immédiatement le roman à Gallimard, dans une lettre dithyrambique accompagnant le manuscrit:

Voici un livre que je recommande à la NRF, parce qu'il me semble, *primo* excellent, *secundo*, important en ceci qu'il marque la naissance d'un écrivain [...]. À mon avis qu'un garçon de vingt ans ait réussi – littérairement – à déverser dans ce livre tant de questions et de déchirements est un exploit qui va plus loin que mon étonnement. Jusqu'à l'admiration.

Il est tout à fait remarquable que, parallèlement au soutien très marqué de Queneau, Modiano ait également bénéficié de l'appui de l'écrivain Jean Cau⁷, qui était alors le compagnon de sa mère à cette époque, et qui signera d'ailleurs la préface à la première édition du texte. En 1967, Cau prend en effet contact avec Claude Durand, responsable de la collection "Écrire" des Éditions du Seuil, et lui envoie le manuscrit, là encore avec des commentaires très élogieux: "En vérité, je vous le dis, écrit Cau, un sacré livre et une dure épreuve [...]. En vérité, la voix unique d'un écrivain de vingt ans qui ouvre d'une poussée les lourdes portes de la littérature"⁸.

Claude Durand

[...] se souvient d'avoir lu très rapidement *La Place de l'Étoile*. "J'étais enthousiaste. Après avoir obtenu l'accord de Paul Flamand qui dirigeait le Seuil, j'ai fait signer un contrat à Modiano. Quelques jours plus tard, celui-ci est revenu très embêté. 'Ma mère, me dit-il, a passé le manuscrit à Queneau qui le veut. Comme je ne suis pas majeur, elle a signé avec Gallimard'. J'étais tellement déçu que je ne lui ai pas demandé son âge." À l'époque, la majorité est à vingt et un ans. En 1967, lorsque le manuscrit est accepté, Patrick Modiano a presque vingt-deux ans. En toute logique, son livre aurait dû paraître au

6 GALLIMARD. Patrick Modiano. Disponible sur: <www.gallimard.fr/Contributeurs/Patrick-Modiano>. Consulté le 9 octob. 2014. Depuis, la présentation de l'auteur a été modifiée et raccourcie.

7 L'ancien secrétaire de Sartre, fut Prix Goncourt en 1961 pour *La Pitié de Dieu* (Gallimard) et était une figure intellectuelle importante de l'époque.

8 LAMY, Jean-Claude. Patrick Modiano sur la piste d'une étoile. *Le Figaro*, 10 juillet 2008.

Seuil. Sa sortie chez Gallimard est reportée en 1968 pour éviter une polémique après la guerre des Six-Jours. Dans le roman, en effet, Israël n'est pas ménagé. Si Gallimard a demandé à Jean Cau une préface, c'est probablement pour désamorcer un possible scandale⁹.

Cette proximité du jeune Patrick Modiano avec des écrivains reconnus de la fin des années 60 est encore renforcée au moment de son mariage. En effet, le 12 septembre 1970, il épouse Dominique Zehrfuss, la fille d'un architecte renommé, Bernard Zehrfuss. Elle raconte une anecdote concernant la journée de leur mariage, symptomatique du capital social accumulé par son jeune époux: "Je garde un souvenir catastrophique de la journée de notre mariage. Il pleuvait. Un vrai cauchemar. Nos témoins étaient Raymond Queneau, qui avait protégé Patrick depuis son adolescence, et André Malraux, un ami de mon père"¹⁰.

On voit bien ici, au travers des relations nouées entre autres grâce à sa mère et à son épouse, combien l'entrée de Patrick Modiano dans le champ littéraire a été facilitée, du fait des illustres parrainages dont il a pu bénéficier. Ceci explique, en partie, le fait qu'il ait pu publier l'ensemble de ses textes littéraires dans de prestigieuses maisons d'édition.

De prestigieuses maisons d'édition

Le rôle des maisons d'édition est à la fois primordial et premier dans la carrière d'un écrivain. L'alliance entre un écrivain et une maison d'édition résulte d'un choix mutuel. D'une part, l'éditeur sélectionne les écrivains conformes à sa ligne éditoriale générale – c'est-à-dire que, les maisons d'édition se partageant justement entre un champ de production restreinte et un champ de grande diffusion. À partir de la prise en compte du critère de la part qu'elles font aux investissements risqués à long terme et aux investissements sûrs à court terme, Pierre Bourdieu propose ainsi de distinguer trois groupes principaux de maisons d'édition¹¹:

Petites maisons d'avant garde	Positions intermédiaires	"Grosses" maisons
Pauvert	Flammarion	Laffont
Maspéro	Albin Michel	Presses de la cité
Minuit	Calmann-Lévy	Hachette
(Bourgeois)	Gallimard	

9 Ibidem.

10 Dominique Zehrfuss, interview à *Elle*, 6 octobre 2003.

11 BOURDIEU Pierre. La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 13, p. 25, février 1977. Cf. Aussi: BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Le Seuil, 1992.

Au sein du sous-champ des maisons d'édition tournées vers la production à long terme et le public "intellectuel", jouent les distinctions suivantes:

Avant-garde en voie de consécration	Lieu neutre	Position dominante
Maspéro	Le Seuil	Gallimard

D'une part, les maisons d'édition trient les auteurs et les ouvrages en fonction de critères littéraires ou idéologiques correspondant à leur propre image¹². D'autre part, le choix d'un éditeur par un écrivain engage sa stratégie ultérieure au sein du champ littéraire, du fait de cette association entre sa production littéraire et l'image plus générale de la maison d'édition. Le fait d'avoir privilégié Gallimard au détriment du Seuil au moment de son entrée en littérature constitue ainsi un choix stratégique d'importance pour le nouvel auteur qu'était Modiano. Le lieu d'édition d'un ouvrage livre donc des informations à la fois sur la notoriété de son auteur et sur l'image que celui-ci a choisi d'accoler à sa production littéraire.

Les deux éditeurs principaux de Modiano sont Gallimard d'une part et Le Seuil d'autre part. On constate, d'après le schéma de Bourdieu, que ces deux maisons d'édition se situent justement dans une position intermédiaire, entre les maisons d'avant-garde d'un côté et les maisons à la logique essentiellement commerciales de l'autre. Autrement dit, en publiant chez ces éditeurs, Modiano s'ouvre la possibilité de cumuler reconnaissance par le public – puisque ce sont des maisons d'édition susceptibles d'assurer de gros tirages à ses ouvrages et même, pour Gallimard, de les republier éventuellement en collection de poche si le tirage initial a été satisfaisant, ce qui sera de fait le cas pour tous les titres de Modiano – et reconnaissance littéraire (puisque la collection blanche de Gallimard, en particulier, est des collections littéraires les plus prestigieuses en France).

De multiples prix littéraires

L'attribution de prix littéraires constitue ainsi un indicateur précieux quant à la notoriété et au prestige de l'écrivain. Les prix littéraires n'obéissent pas tous aux mêmes logiques, mais occasionnent tous le même effet, quoi que ce soit avec des intensités et des temporalités différentes: la mise en valeur d'un ouvrage, et donc une forme de consécration (plus ou moins circonscrite spatialement et temporellement, et plus ou moins légitime) de son auteur. La page consacrée à P. Modiano sur le site de Gallimard permet de repérer l'ensemble des prix accumulés par l'écrivain au fil de carrière – certains pour un ouvrage particulier, d'autres pour son œuvre complète (au moment de l'attribution du prix), comme nous l'avons indiqué ci-dessous:

- Grand Prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco (1984)
- Grand Prix de Littérature Paul-Morand de l'Académie Française (2000), pour l'ensemble de son œuvre

¹² C'est ce qu'explique en: CHARLE, Christophe. Le champ de la production littéraire. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*. Tome III. Paris: Promodis, 1985, p. 140.

- Prix mondial de la Fondation Simone et Cino del Duca (2010), pour l'ensemble de son œuvre
- Prix Nobel de Littérature (2014)
- [Promu officier de la Légion d'honneur le 1^{er} janvier 2015]

Prix littéraires:

- Prix Goncourt 1978 (*Rue des boutiques obscures*)
- Prix des Libraires 1976 (*Villa Triste*)
- Grand Prix du Roman de l'Académie Française 1972 (*Les boulevards de ceinture*)
- Prix Félix-Fénéon 1969 (*La Place de l'Étoile*)
- Prix Roger-Nimier 1968 (*La Place de l'Étoile*)

Par ailleurs, ne sont pas mentionnés, sur le site de Gallimard, les prix suivants, également obtenus par Patrick Modiano: le Prix Relay¹³, en 1990, pour *Voyage de noces*, le Prix Jean-Monnet de littérature Européenne du département de Charente¹⁴, en 2002, pour *La Petite Bijou*, Prix de la BNF – Prix Marguerite-Duras¹⁵, en 2011, pour l'ensemble de son œuvre, le Prix de l'Etat autrichien pour la littérature européenne, en 2012, pour l'ensemble de son œuvre.

On peut aisément constater, au travers de la longue liste de ces récompenses, que Modiano a été reconnu très rapidement par ses pairs puisque, dès la parution de ses premiers ouvrages, il a reçu un certain nombre de prix littéraires, dont certains parmi les plus prestigieux dans le champ littéraire français (le Grand Prix du Roman de l'Académie Française en 1972 et le Prix Goncourt en 1978, notamment). Or on peut noter, à la suite de Sylvie Ducas,

13 Ce prix est de nature hybride puisqu'il est décerné par un jury composé à la fois de professionnels et de lecteurs. "Chaque année, une nouvelle sélection de livres est à dévorer, chaque lauréat étant choisi pour la qualité de son style et l'originalité de son intrigue. Chaque année, un nouveau jury est composé d'acteurs du voyage, de journalistes, d'écrivains, de membres de Relay, tous unis par une même passion : le livre dans tous ses états, la lecture dans tous ces transports". Présentation du Prix Relay des voyageurs lecteurs sur le site: BABELIO. Prix Relay des voyageurs lecteurs. Disponible sur: <www.babelio.com/prix/86/Relay-des-voyageurs-lecteurs>. Consulté le 3 sept. 2017.

14 "Depuis 1995, le Prix Jean Monnet de Littérature Européenne récompense un auteur européen pour un ouvrage, écrit ou traduit en français. Parrainé et doté par le Conseil Départemental de la Charente, la sélection est confiée à un jury composé d'écrivains, de critiques et de journalistes". LITTÉRATURES Européennes Cognac. Prix Jean Monnet. Disponible sur: <www.litteratures-europeennes.com/fr/rubrique-2615-prix-jean-monnet.html>. Consulté le 3 sept. 2017.

15 Le prix Marguerite-Duras récompense en alternance une œuvre de théâtre, de cinéma et de littérature. En 2011, le jury, présidé par Alain Vircondelet, était composé de François Barat, Jérôme Beaujour, Fabienne Bergeron, Chantal Chawaf, Claire Deluca, Viviane Forrester, Macha Meril, Daniel Mesguich, Dominique Noguez, Patrick Poivre d'Arvor, Michelle Porte, Raphaël Sorin. MD – Marguerite Duras Association. Prix Marguerite Duras. Disponible sur: <www.margueriteduras.org/films-autres/prix-marguerite-duras>. Consulté le 3 sept. 2017.

[...] la position fondamentalement ambivalente du système des prix dans le champ littéraire français: à la fois institution nationale perpétuant dans le cadre feutré de grands restaurants parisiens des traditions multi-séculaires de consécration et de sociabilités littéraires, et dispositif médiatico-publicitaire place au cœur des stratégies éditoriales et d'une industrie du livre où les "compétitions d'éditeurs" ont remplacé depuis longtemps "l'ère des grandes batailles littéraires"¹⁶.

Ce propos peut être généralisé au champ littéraire hors frontières nationales, et aux prix internationaux – dont le Nobel demeure le plus prestigieux, même si chaque annonce de lauréat donne lieu à critiques, controverses et même polémiques.

En effet,

Travaillés par des logiques contradictoires – celle, littéraire, de consécration d'un talent et celle, économique, du rendement d'un livre –, les prix littéraires sont donc une excellente entrée dans l'économie des biens symboliques et dans le champ des luttes pour le monopole du pouvoir de légitimation littéraire [... On peut] interroger, à travers l'évolution des prix vers des formes plus populaires, la mise en place d'une nouvelle valeur de la littérature – marchande, médiatique, spectaculaire, démocratique et consensuelle – et de montrer comment elle bouscule les rapports entre jugement critique et valeur littéraire tels qu'on pouvait les penser dans les sphères lettrées traditionnelles¹⁷.

Il est également intéressant de constater que, si les prix littéraires sont censés symboliser avant tout la consécration littéraire d'un auteur par ses pairs, et donc son implantation dans le champ de diffusion restreinte, dans la réalité, ces prix s'accompagnent de rétributions non seulement symboliques, mais également matérielles. D'abord, un certain nombre de ces prix sont effectivement accompagnés d'une somme d'argent distribuée à leurs lauréats. Ainsi, parmi les prix dont Modiano a été lauréat, le Grand prix de Littérature Paul-Morand de l'Académie française est accompagné de 300 000 francs, le Prix mondial de la Fondation Simone et Cino del Duca de 300 000 euros, le Prix Marguerite Duras (doté par Pierre Bergé) de 15 000 euros et le Prix de l'État autrichien pour la littérature européenne de 25 000 euros. À ces sommes s'ajoute, pour Modiano, le million d'euros attribué en même temps que le Prix Nobel de littérature.

Par ailleurs, et surtout, les prix littéraires, en tout cas les plus médiatiques d'entre eux, participent fréquemment à une visibilité accrue de l'auteur et de son (ou ses) ouvrage(s) consacrés, susceptibles d'exercer des effets très directs sur les chiffres de vente.

16 DUCAS, Sylvie. Prix littéraires en France: consécration ou désacralisation de l'auteur?. *CONTEXTES*, 7, 2010, p. 1.

17 Ibidem, p. 2.

Le prix littéraire facilite aussi l'accès à la traduction [...] S'il est indéniable que les peix littéraires sont perçus comme un label de qualité et pour cette raison très prisés, l'inflation des traductions dont bénéficie un roman primé est due aussi aux politiques éditoriales qui placent au cœur des stratégies commerciales la promotion des prix littéraires à l'étranger¹⁸.

Ce qui est vrai pour de prestigieux prix littéraires nationaux (comme le Goncourt) l'est évidemment plus encore pour le prix Nobel de littérature. Les effets économiques du Nobel sont ainsi tout particulièrement indéniables, et sont d'ailleurs soulignés par l'éditeur de Modiano, Antoine Gallimard, le jour même de l'attribution du prix, lorsqu'un journaliste lui demande ce que représente l'obtention de ce prix pour Gallimard:

C'est évidemment très important sur le plan économique. Un enjeu énorme pour la maison et pour l'auteur. Nous avons déjà procédé à un gros tirage, de 100 000 exemplaires, pour le dernier titre de Patrick, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (sorti le 2 octobre, NDLR). Quand Le Clézio avait eu le prix Nobel en 2008, son roman paru en octobre 2008, *Ritournelle de la faim*, s'était écoulé à 350 000 exemplaires. Le Nobel est un grand prix littéraire qui a un impact non seulement sur les ventes du dernier titre, mais aussi sur l'ensemble de l'œuvre. Il permet également une accélération des cessions de droits à l'étranger¹⁹.

La consécration universitaire

En plus du fait d'être publié chez Gallimard et d'avoir reçu plusieurs prix littéraires, P. Modiano a produit une œuvre qui, assez rapidement, est devenue l'objet d'un discours critique développé non seulement dans la presse (généraliste et littéraire) mais aussi dans l'espace universitaire.

Du fait qu'ils enferment une reconnaissance de l'œuvre d'art qui les suscite et une affirmation de leur propre légitimité, les discours critiques sur l'œuvre d'art contribuent, à travers notamment la lutte pour le monopole de la vision légitime et légitimante des œuvres à la production de la valeur de l'œuvre d'art qu'ils paraissent enregistrer²⁰.

Modiano et son œuvre constituent ainsi des objets de recherche privilégiés pour plusieurs chercheurs. Par ailleurs, leur ont été consacrées des thèses: en octobre 2014, dans le fichier général des thèses en ligne, on recense ainsi, pour la France, 61 thèses – soutenues ou en préparation – portant exclusivement ou partiellement (c'est-à-dire

18 DUCAS, Sylvie. *La littérature à quel(s) prix?* Histoire des prix littéraires. Paris: La Découverte, 2013.

19 Interview au *Figaro*. AÏSSAOUI, Mohammed. Antoine Gallimard: "Je ne l'imaginais pas...". *Le Figaro*, 9/10/2014.

20 BOURDIEU, Pierre. *Le champ littéraire*, op. cit., p. 23.

en lien avec d'autres auteurs) sur Modiano²¹. On peut d'ailleurs noter qu'on ne relève pas d'explosion des inscriptions sur le thème "Modiano" depuis l'attribution du Prix Nobel: deux nouvelles inscriptions en thèse seulement sont relevées d'après le fichier central entre octobre 2014 et l'automne 2015.

On peut cependant noter que la consécration universitaire de Modiano ne se limite pas au territoire français, ni même aux pays francophones: Alice Kaplan, directrice du département de français à l'Université de Yale, où elle enseigne Modiano, explique ainsi dans une interview donnée à Libération à la suite du Prix Nobel que cette consécration existe aussi, sur un mode mineur, aux Etats-Unis, où Modiano est traduit et publié chez Verba Mundi (qui publie aussi Le Clézio, le précédent Nobel français): pour preuve, 16 thèses consacrées à Modiano aux Etats-Unis depuis 1987 "ce qui n'est pas rien pour un auteur étranger contemporain"²². Selon elle, l'auteur est servi par son style laconique, très accessible en français comme en anglais, même si elle identifie un obstacle majeur à la réception de ses textes à l'étranger: "la précision des références parisiennes qui émaillent ses livres, tous ces noms de rues, ces adresses, qui captent si bien les ambiances de ces différents quartiers, qu'il faut sans doute avoir visité Paris au moins une fois pour tout saisir. Mais en même temps, il est tellement fort pour créer une ambiance"²³. Alice Kaplan souligne cependant la difficulté que pose l'analyse de Modiano à l'orientation universitaire américaine:

21 Un exemple des thématiques de ces thèses figure dans la liste (non exhaustive) établie par le site Wikipedia dans la notice consacrée à P. Modiano: Olivier Tardy, *La quête de l'identité chez Patrick Modiano*, Université de Besançon, 1984; Chen Xiao-He, *Mémoire et quête dans quelques romans de Patrick Modiano*, Université Paris 7, 1992; Florence Davidovits, *L'écriture de la nostalgie dans l'œuvre de Modiano*, Université d'Amiens, 1993; Pierre Srour, *La métaphysique dans les romans de Patrick Modiano*, Université de Metz, 1994; Thierry Laurent, *L'autofiction dans les romans de Patrick Modiano*, Université Paris 4, 1995; Shounong Feng, *Problématique de l'identité chez Patrick Modiano*, Université de Besançon, 1996; Elena-Brandusa Steiciuc, *Patrick Modiano – une lecture multiple*, Université de Bucarest, 1997; Denise Cima, *Les images paternelles dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Université de Nantes, 1998; Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans les romans de Patrick Modiano*, Université Paris 4, 1998; Salama Manal, *Fantasmes et angoisses dans les trois premiers romans de Patrick Modiano*, Université de Poitiers, 1999; Annie Benzaquin-Demeyere, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Université Paris 10, 2000; Céline Magaud, *Romans, écriture, identité: Paul Auster, Assia Djebar, Patrick Modiano, Toni Morrison*, Université Paris 3, 2001; Samuel Khalifa, *Le traitement symbolique et poétique de Paris dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano*, Université Paris 3, 2002; Elena Andréeva-Tintignac, *L'écriture de Patrick Modiano ou La frustration de l'attente romanesque*, Université de Limoges, 2003; Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu – topographies d'une impossible quête identitaire: Georges Perec, Romain Gary, Patrick Modiano*, Université Nancy 2, 2003; Myoung-Sook Kim, *Imaginaire et espaces urbains: Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*, Université Paris 3, 2007; Kwang Jin Lee, *Famille impossible, identité possible chez Patrick Modiano*, Université Paris 8, 2009; Hélène Maurud Müller, *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, Université Paris 3, 2009; Francis Delahaye, *L'invention de soi dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Université Paris 4, 2012. WIKIPÉDIA. L'encyclopédie libre. Patrick Modiano. Disponible sur: <fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Modiano>. Consulté le 3 septembre 2017.

22 Interview d'Alice Kaplan. FRANCK-DUMAS, Elisabeth. Alice Kaplan: "On comprend l'oubli grâce à Modiano". *Libération*, 9/10/2014.

23 Ibidem.

On ne peut pas lire Modiano pour ces *identity politics* qui sont une obsession de l'université américaine, cette grille de lecture, qui passe systématiquement par le genre ou la race. Modiano ne cesse d'interroger ces catégories-là, mais en montrant qu'il y a des raccourcis trop simplistes dans ce domaine. On ne peut pas, par exemple, le catégoriser comme "écrivain juif"²⁴.

De bons résultats sur le marché du livre

L'ensemble des éléments que nous avons jusqu'ici mis en évidence plaide donc pour une appartenance de Modiano au champ de diffusion restreinte du champ littéraire français. Depuis sa première publication, en 1968, il n'a cessé d'y accumuler l'ensemble des capitaux symboliques attestant d'une position de plus en plus solide dans ce sous-champ. Pour autant, et simultanément, Modiano appartient aussi d'emblée et depuis des années au sous-champ de grande production, ce sont attestent les chiffres des tirages et des ventes de ses ouvrages.

Au moment de l'attribution du Nobel, *Le Monde* du 15/10/2014 rappelle ainsi que chaque nouveau roman de Patrick Modiano réalise en moyenne entre 60 000 et 80 000 ventes, dans les mois qui suivent sa parution. L'ouvrage *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, publié juste avant l'annonce du prix, est d'ailleurs tiré initialement lui aussi à de 60 000 exemplaires, et rencontrait déjà le succès commercial dès sa sortie le 2 octobre, puisqu'il occupait la neuvième place du palmarès Ipsos/Livres Hebdo²⁵.

Il convient par ailleurs de souligner que la presque totalité des ouvrages de P. Modiano (mis à part certains textes aux statuts très particuliers, comme ses ouvrages pour enfants, ou encore le texte illustré par Gérard Garouste) est systématiquement republiée en livre de poche, dans la collection Folio, après sa parution dans la collection blanche de Gallimard. *La Place de l'Etoile* y paraîtra ainsi en 1975 (soit trois ans après la création de la collection Folio), et y connaît encore deux nouvelles éditions (il est à noter qu'elles ont d'ailleurs donné lieu à une ré-écriture partielle du texte par Modiano, et que la préface de Jean Cau y a disparu). Mais au fur et mesure du temps, le délai entre la parution initiale et la republication en poche s'amenuise: les ouvrages de Modiano remplissent tous les critères pour être rapidement proposés en collection plus économique aux lecteurs... ce qui suscite bien sûr de nouvelles ventes, et éventuellement des ré-éditions du format Poche lui-même.

Enfin, le fait que Modiano n'appartienne pas uniquement à la sphère de diffusion restreinte est corroboré par sa double visibilité littéraire et extra-littéraire. Sa visibilité littéraire passe par son exposition médiatique assez intense, en particulier à la télévision, dans l'émission littéraire *Apostrophes* et alors même qu'il ne semble pas du tout correspondre aux critères du bon invité.

Le levier de la nouvelle génération s'appelle *Apostrophes*. Emission littéraire créée en 1975 par le journaliste Bernard Pivot, diffusée le vendredi soir à une heure de grande

24 Ibidem.

25 France tv info, le 17/10/2014.

écoute, attirant le public et faisant vendre les livres, elle repose sur l'actualité éditoriale des romans ou des essais. La forme est celle du débat autour des livres présentés par leurs auteurs. L'écrivain ou l'essayiste n'y apparaît plus seul, en majesté. Le principe est celui du plateau contradictoire, propre au spectacle. On vient y faire une prestation. Un bon invité, désormais, est celui qui a compris le rythme télévisuel, parle clairement, simplement, a le sens de la formule, sait sourire au besoin, évite les longues démonstrations, fait passer son message par des réponses brèves, maîtrise sa voix, son regard, ses gestes; bref, dispose d'une aisance naturelle, sait communiquer.

Or même si cette description apparaît comme l'anti-portrait exact de Modiano (dont on souligne à l'envi les difficultés d'élocution, les bafouillages, les phrases inachevées, les longs silences, il fera partie des rares écrivains (45 au total, entre 1975 et 1989) invités au moins cinq fois²⁶:

Annexe 1

Les invités d'*Apostrophes* les plus fréquents (au moins cinq fois), 1975–1989

<i>Auteur</i>	<i>Nombre d'invitations</i>
Jean d'Ormesson	15
Max Gallo	14
Philippe Labro	14
Philippe Sollers, Michel Tournier	11
Jacques Attali, Jean Dutourd, Claude Mauriac, Henri Troyat	10
Jean Cau, Jean Lacouture, Françoise Sagan	9
Bernard Clavel, Jean Daniel, Françoise Giroud, Jean-Edern Hallier,	8
Emmanuel Leroy-Ladurie, François Nourrissier, Jean-François Revel,	
Jorge Semprun, Henri Vincenot	
Alphonse Boudard, Hélène Carrère d'Encausse, Bernard-Henri Lévy,	7
Pierre Miquel, Patrick Modiano	
Henri Amouroux, Lucien Bodard, Frédéric Dard, Michel Déon,	6
Maurice Genevoix, Michel Serres, Jean Tulard	
Pierre Assouline, Madeleine Chapsal, Pierre Chaunu, Régine Desforges,	5
Georges Duby, Guy Hocquenghem, Robert Merle, François Mitterrand,	
Pierre Nora, Erik Orsenna, Claude Roy, Jules Roy	

Par ailleurs, P. Modiano ne se cantonne pas à investir le champ littéraire: il a collaboré à deux reprises à l'écriture d'un scénario. En 1973, il écrit, avec le réalisateur Louis Malle, le scénario du film *Lacombe Lucien*, dont le sujet est un jeune homme, désireux de rejoindre le maquis pendant l'Occupation, que le hasard, un rien, une parole de défiance à l'endroit de sa jeunesse peut-être ou une absence de parole,

26 DELPORTE, Christian. La télévision fait-elle les intellectuels ? Intellectuels et télévision, des années 1950 à nos jours. *Modern & Contemporary France*, v. 17, n. 2, May 2009, p. 144 et p. 139-121.

fait basculer dans le camp de la Milice et de ceux qui ont emprisonné son père. Le scénario est publié chez Gallimard et il le présente à l'émission *Italiques*. La sortie du film en janvier 1974 déclenche une polémique au sujet de l'absence de justification du parcours du personnage, ressentie comme un déni de l'engagement, voire une remise en cause de l'héroïsme, et provoque l'exil du cinéaste. Par ailleurs, Modiano a écrit des chansons. Avec Hughes de Courson, camarade d'Henri-IV, il compose un album de chansons, *Fonds de tiroirs*²⁷. On peut enfin relever que Modiano a participé au Jury du Festival de Cannes en 2000.

APRÈS LE PRIX NOBEL

L'attribution du Prix Nobel de littérature

Lorsque le Prix Nobel de Littérature a été attribué à P. Modiano, la presse française en a profité pour présenter à ses lecteurs un historique de ce prix et une synthèse des caractéristiques sociales principales des lauréats depuis sa première attribution en 1901. *Le Monde* (9/10/2014) a ainsi rappelé que ce prix, censé être décerné à des auteurs dont l'œuvre "a fait la preuve d'un puissant idéal", avait alors été attribué à 111 écrivains depuis 1901 et, que si l'on compile et agrège les données dont on dispose pour l'ensemble des auteurs récompensés, on peut déterminer un "lauréat moyen", qui serait un Français ou un auteur de langue anglaise, originaire d'Europe, qui écrit des œuvres en prose et de sexe masculin.

Modiano est le 15^{ème} auteur français récompensé (ce qui fait de la nationalité française la plus récompensée – devant les USA, 12, le Royaume-Uni, 10 et l'Allemagne, 8, et la Suède, 8 – dont 6 auteurs ayant participé à l'Académie suédoise, avant ou après avoir été lauréat). C'est malgré tout la langue anglaise qui est la plus représentée (puisque'elle est utilisée par les auteurs britanniques, américains, canadiens, australiens, irlandais, etc... et que un des lauréats français, F. Mistral, a été récompensé pour son œuvre en provençal, 1904). Attribué depuis la Suède, le Prix Nobel de Littérature est très euro-centré (en particulier via le jeu des doubles nationalités), même si on peut noter une diversification des origines géographiques au fil du temps. En revanche, les genres littéraires récompensés sont, eux, de moins en moins variés: œuvres de théâtre, philosophie et poésie étaient davantage mis en avant par les jurys avant les années 1950. Enfin, la féminisation du prix Nobel est très lente, puisque seules 13 femmes ont été récompensées depuis 1901 (entre 1900 et 1980, il y avait entre 0 et 1 femme par décennie; les décennies 1990 et 2000 ont

27 *Fonds de tiroirs* est un album de compilation regroupant 12 morceaux datant de 1967 composés par Hughes de Courson: 3 instrumentaux et 9 chansons sur des paroles de Patrick Modiano; originellement publié en 1979 aux éditions Ballon noir, puis édité en CD en 1997 aux éditions Masq et enfin réédité en 2005 sous le titre *Fonds de tiroirs 1967* par le label Le Roseau et initialement distribué par Harmonia Mundi. Hughes de Courson propose l'année suivante, en 1968, la chanson *Étonnez-moi, Benoît...!* à Françoise Hardy. Deux ans plus tard, ce sera *L'Aspire à cœur* chantée par Régine.

vu ce taux grimper à 3 femmes, et pour la décennie 2010, il y avait, avant Modiano, une femme, Alice Munroe, récompensée en 2013 – pour un genre littéraire pour la première fois mis à l’honneur: les nouvelles et les récits courts; il y en a eu une après lui: la Biélorusse Svetlana Alexievitch). La personnalité la plus âgée à avoir obtenu le Prix Nobel est Doris Lessing, récompensée en 2007 à l’âge de 88 ans, le plus jeune lauréat est Rudyard Kipling récompensé en 1907 à l’âge de 42 ans.

Le site internet de l’Académie suédoise²⁸ – qui compose le Comité Nobel (rattaché à la Fondation Nobel) avec 5 de ses membres, élus pour 3 ans – explique très précisément le processus à l’issue duquel le Prix est attribué. Elle fixe la liste des nominations avec l’aide d’autres membres d’académies et de sociétés littéraires nationales et étrangères, de professeurs d’université en littérature, langue et linguistique, d’anciens lauréats du prix et de présidents d’associations d’écrivains, représentant la culture littéraire de leurs pays. Chaque automne, un courrier du Comité est ainsi expédié à près de 700 adresses afin d’être retourné pour le choix de l’année suivante. Toutes les personnes ou institutions sollicitées proposent en conséquence une liste de plusieurs noms qu’elles peuvent détailler et expliquer. Il est formellement interdit aux personnalités démarchées de voter pour elles-mêmes. Près de 350 noms sont proposés annuellement aux membres du Comité qui les éliminent à partir du 1^{er} février pour ne garder que 15 à 20 candidatures, validées par tous leurs collègues de l’Académie.

En mai, le Comité Nobel fixe une liste finale de 5 noms, avalisée par l’ensemble des académiciens qui aura alors à désigner le récipiendaire du prix. Si l’un des auteurs nommés ou proposés n’est pas publié dans une langue accessible à la majorité du jury (notons que P. Modiano, comme le précédent Nobel français, J. G. Le Clézio, était traduit en suédois et publié chez une editrice notoirement proche des membres du Comité), l’Académie peut réclamer une traduction spéciale. Après avoir étudié en détail l’œuvre des auteurs en lice, les jurés organisent plusieurs discussions. Il arrive souvent que les travaux d’un écrivain, nommé à plusieurs reprises, soient déjà lus. Dans ce cas, l’Académie prend en compte les nouvelles publications de l’auteur sélectionné. En conclusion des débats, début octobre, le jury procède à un vote. La personne qui obtient plus de la moitié des voix est désignée comme lauréate du prix. Les 4 recalés sont réinscrits d’office pour les sélections de l’année suivante. L’identité du lauréat est révélée par le secrétaire perpétuel de l’Académie, courant octobre, à Stockholm. Le contenu des délibérations et la liste finale des 5 personnalités sont gardés secrets pendant 50 ans.

En plus de l’éclatante reconnaissance symbolique et de la légitimité littéraire associées au Prix Nobel, existe également une rétribution matérielle. Même si le montant de la somme inhérente au prix a évolué au cours de son histoire, il est fixé aujourd’hui à 10 millions de couronnes suédoises, à savoir environ un million d’euros. Chaque personnalité récompensée se voit décerner, par le roi de Suède, la médaille d’or et le diplôme de la Fondation Nobel au cours d’une cérémonie de remise des prix, le 10 décembre à Stockholm, date-anniversaire de la mort d’Alfred Nobel.

28 NOBELPRIZE. The official web site of the Nobel Prize. Nomination and selection of literature laureates. Disponible sur: <<https://www.nobelprize.org/nomination/literature/index.html>>. Consulté le 3 sept. 2017.

Auparavant, le gagnant doit faire un discours devant les membres de l'Académie suédoise dans lequel il définit son œuvre et ses aspirations artistiques.

Les effets du Prix Nobel en France

Nous souhaiterions ici nous attacher aux effets de l'obtention du Prix Nobel du point de vue de la diffusion des ouvrages: Patrick Modiano, comme tous les autres Prix Nobel de littérature, a en effet vu exploser à la fois ventes et tirages non seulement sur le marché français, mais également sur les marchés de la littérature française à l'étranger, puisque, suite à l'obtention du prix Nobel, se sont multipliés les nouveaux tirages d'une part, et les mises en œuvre de nouvelles traductions de ses ouvrages jusque là non encore diffusés d'autre part (en particulier aux Etats-Unis). C'est à partir du dépouillement des quotidiens et magazines français dans les jours, les semaines et les mois qui ont suivi l'attribution du Nobel que cette notable augmentation des ventes de ses ouvrages peut être mise en évidence.

Le jour même de l'annonce du Prix, les ouvrages de l'auteur ont immédiatement été pris d'assaut. "Après l'annonce du Prix Nobel de littérature, jeudi à 13h, les ventes des ouvrages de Modiano ont flambé dans les librairies françaises. Beaucoup d'entre elles ont épuisé leurs stocks, notamment pour la dernière parution de l'auteur, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, mais également pour ses précédents livres. C'est dire qu'elles ne misaient pas nécessairement sur l'écrivain français pour cette prestigieuse récompense: "Nous avons immédiatement fait des commandes de grosses quantités auprès des représentants. On peut parler de bouleversement car l'œuvre de Modiano va être extrêmement demandée", analyse le responsable de la librairie parisienne Le Merle moqueur"²⁹.

Le site de France TV info présente le même type de témoignages, recueillis auprès de divers libraires parisiens.

"En l'espace d'une heure, on a tout vendu" dès l'annonce du Nobel de littérature attribué à Patrick Modiano se félicitait vendredi la librairie Gallimard" [boulevard Raspail] [...] "tous les livres de Modiano se sont arrachés, en grand format, en poche, dès jeudi", a précisé à l'AFP l'un des libraires de l'enseigne Gallimard, boulevard Raspail dans le 7^{ème} arrondissement de Paris. Il ne nous reste "plus aucun de ses romans précédents. Aucune rupture de stock en revanche pour son dernier roman, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, dont nous avons un plus grand nombre d'exemplaires" [...] Même son de cloche à la FNAC: "il y a eu un effet Nobel immédiat sur les ventes de Modiano. Les magasins parisiens notamment n'ont plus ou presque plus de stock, que ce soit du dernier titre ou de ses œuvres précédentes, dit à l'AFP une responsable" [...] "Ce qui est intéressant, c'est que ce Nobel va aussi mettre en lumière l'œuvre de Patrick Modiano à l'étranger, où il est encore très peu connu. Cela fera aussi mieux connaître, à travers ses romans, la France et Paris. Et Paris, c'est Modiano !", s'exclame le libraire, qui a reçu de nombreux appels de l'étranger. Il y a aussi les Français curieux, qui n'ont jamais

29 BEYR, Julia. Nobel de Modiano: les libraires sur le pied de guerre. *Le Figaro.fr*, livres, 10/10/2014.

lu un seul livre du Prix Nobel et qui veulent le découvrir. “Beaucoup nous l’avouent et nous demandent conseil: ‘par quoi commencer?’”³⁰.

Une semaine après, l’effet Nobel bat son plein, comme l’explique un article du *Point*, 17/10/2014.

Patrick Modiano, couronné le 9 octobre par le Nobel de littérature, arrive cette semaine en tête des ventes de romans et se glisse à la deuxième place du Top 20 Ipsos/Livres Hebdo entre Éric Zemmour et Valérie Trierweiler. Paru le 1er octobre, *Le Suicide français* d’Éric Zemmour (Albin Michel) a pris, lui, la tête des ventes d’essais du palmarès Ipsos/Livres Hebdo devant *Merci pour ce moment* (Les Arènes) et celle du Top 20 tous genres confondus, précise le magazine spécialisé. Avec un tirage initial de 60 000 exemplaires, le nouveau roman de Modiano *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* rencontrait déjà le succès depuis sa sortie le 2 octobre, à la neuvième place du palmarès Ipsos/Livres Hebdo, mais le prix Nobel a donné au roman un coup d’accélérateur certain. Gallimard a lancé aussitôt une réimpression de 100 000 exemplaires, ornés du bandeau ‘Nobel de littérature’, et l’édition Quarto de 2013 réunissant dix de ses romans a fait l’objet d’un retraitage de 160 000 exemplaires. Son éditeur se mobilise aussi pour remettre en avant toute son œuvre avec plusieurs réimpressions de ses précédents titres en poche. Début novembre, un coffret Folio rassemblera aussi *Dora Bruder*, *La place de l’étoile*, son premier roman en 1968, *Un pedigree* et *Rue des boutiques obscures*, prix Goncourt 1978 et son plus gros succès à ce jour avec 530 000 ventes cumulées et des traductions dans 45 pays. Ses trois livres pour enfants, *Une aventure de Choura*, *Une fiancée pour Choura* et *Catherine Certitude* sont aussi en cours de réimpression³¹.

Le Point précise également, dans le même article, que les effets du Nobel ne sont pas perceptibles seulement en France, mais que Gallimard s’efforce de profiter de l’“effet Nobel” pour privilégier la diffusion des ouvrages en versions traduites: “L’œuvre de Patrick Modiano est traduite dans une quarantaine de langues, et Gallimard fait en sorte que les titres du fonds soient de nouveau disponibles à l’étranger avant la remise du Nobel à Stockholm le 10 décembre”³².

Le Point, un mois après l’attribution du Nobel à Modiano explique que ce prix représente

[...] une consécration pour cet auteur qui a centré son œuvre sur le Paris de la Seconde guerre mondiale et un formidable tremplin pour les ventes de son nouveau roman sorti une semaine avant le Nobel, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (Gallimard), un succès sans précédent avec 292 000 ventes à ce jour, et pour toute l’œuvre du romancier qui devrait cartonner pour les fêtes de fin d’année. Un auteur couronné par le prix Nobel voit les ventes de ses ouvrages multipliées par plus de dix, parfois même plus dans son

30 Effet Nobel immédiat: on s’arrache les livres de Patrick Modiano. Par Culturebox (avec AFP). *France tv info*, le 10/10/2014.

31 L’effet Nobel: Modiano en tête des ventes de romans. *Le Point*, culture, 17/10/2004.

32 Ibidem.

pays d'origine, selon Edistat [...]. Le volume *Romans* de Modiano, dans la collection Quarto, paru en mai 2013, s'est déjà vendu à quelques 41 000 exemplaires, dont 31 500 depuis le Nobel, et un coffret Folio avec quatre titres a été vendu à ce jour à 8 000³³.

Au même moment, les chiffres du *Monde*, quoique un peu différents, rendent globalement compte de la même réalité. Modiano

[...] a déjà écoulé 404 000 ouvrages cette année, contre 41 000 l'an passé, alors que les achats de Noël ne font que commencer. Cette multiplication par dix des chiffres de vente correspond à la moyenne enregistrée pour les auteurs, qu'ils soient peu connus avant d'être distingués (comme le poète suédois Tomas Tranströmer, lauréat en 2011, ou la romancière allemande d'origine roumaine Herta Müller, en 2009) ou que leur notoriété d'écrivain ait largement précédé la récompense, à l'instar de l'auteure du *Carnet d'or*, Doris Lessing (Nobel 2007), ou du Péruvien polyglotte Mario Vargas Llosa (Nobel 2010). Lauréate en 2013, la Canadienne Alice Munro, auteure de nouvelles et de romans, était, jusqu'à l'attribution du prix, connue et appréciée par des critiques littéraires et un petit cercle de fidèles lecteurs. De 3 500 en 2012, ses ventes ont décollé à 126 500 en 2013. Mieux, en 2014, elles se sont maintenues, à 101 000 ouvrages. Car l'une des forces du prix Nobel est de créer des "long-sellers", dès lors que les éditeurs se mettent au service de leur lauréat. Le service des droits étrangers de Gallimard a ainsi donné son feu vert à une centaine de réimpressions immédiates des romans de Modiano, dans une trentaine de pays, à la suite de l'attribution de la distinction suprême³⁴.

Dans un article intitulé "Trierweiler, Zemmour, Modiano... 2014, année littéraire exotique", *L'Express* (28/12/2014) fait le point sur les ventes des ouvrages de Modiano dans les derniers mois de l'année 2014:

Entre le vote de l'académie Nobel, le 9 octobre, et le discours de réception à Stockholm, le 7 décembre, les ventes de ses titres se sont envolées: *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, son tout dernier roman, dépasse 220 000 exemplaires (avec plus de 20 000 ventes hebdomadaires ces jours-ci, tous les chiffres donnés ici étant ceux d'Edistat), et ses "classiques", publiés en Folio (*Rue des boutiques obscures*, *Dora Bruder*, *Un pedigree*, *L'Herbe des nuits...*), s'écoulent à plus de 4 000 exemplaires chaque semaine, tout comme le remarquable Quarto datant de mai 2013³⁵.

Enfin, en début d'année 2015, est publié le traditionnel palmarès des ventes du *Figaro* (le seul à tenir compte des ventes en édition de poche, est-il précisé), dans un

33 *Le Point*, 9/12/2014.

34 BEUVE-MERY, Alain. Prix Nobel, des lettres et des chiffres. *Le Monde.fr*, 8/12/2014.

35 DUPUIS, Jérôme; KERKELLANT, Christine; PAYOT, Marianne; PERAS, Delphine. Trierweiler, Zemmour, Modiano... 2014, année littéraire exotique. *L'Express*, livres, 26/12/2014. Disponible sur: <www.lexpress.fr/culture/livre/trierweiler-zemmour-modiano-2014-annee-litteraire-exotique_1635177.html>. Consulté le 4 octob. 2017.

article intitulé “Musso et Modiano décollent, Lévy décroche, le palmarès 2014”. Il y est expliqué que

[...] le Prix Nobel 2014 fait une entrée fracassante [dans le palmarès...] Rarement un prix Nobel aura eu autant d’impact. L’effet a joué pleinement pour Modiano qui a dépassé les 700 000 exemplaires. Cela ne lui était peut-être même pas arrivé en 1978 quand il a eu le prix Goncourt. Son nouveau récit, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, a été publié au meilleur moment – une semaine avant le sacre par l’Académie suédoise. Il a dépassé les 300 000 exemplaires, mais la récompense la plus prestigieuse au monde a des vertus qui dépassent le seul cadre de la nouveauté, puisque ses autres romans édités en poche ont connu un accueil hors norme³⁶.

Le directeur des ventes de Gallimard, Philippe Le Tendre explique qu’il s’agit là de la différence fondamentale entre un Prix comme le Goncourt, qui met en lumière un ouvrage, et le Prix Nobel, qui souligne l’importance d’une œuvre tout entière. “Les précédents titres de Modiano ont également bénéficié de l’annonce du Nobel”, confirme David Ducreux chez Folio, la maison d’édition qui commercialise les livres de Modiano en format Poche (et donc la quasi totalité du catalogue de Modiano). Les “classiques” de Modiano, *Dora Bruder*, *Rue des boutiques obscures* ou encore *Place de l’étoile*, ont été réimprimés à 100 000 exemplaires en poche. “D’habitude, on en vend 3 000 par an”, révèle David Ducreux³⁷.

Ventes des ouvrages de P. Modiano, avant et après l’obtention du prix Nobel

	Avant le Nobel	Après le Nobel
<i>Romans</i> (coll. Quarto)	mai 2013-oct. 2014: 9 500	oct.-déc. 2014: 31 500 oct. 14-jan.2015: 50 000
<i>Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier</i>	tirage (oct. 2014): 60 000 (vente moyenne prévue: entre 40 et 60 000 en tout)	oct.-nov. 2014: 292 000 oct.-déc. 2014: 300 000
Ensemble des ouvrages	janv.-déc. 2013: 41 000	janv.-déc. 2014: 700 000

36 AÏSSAOUI, Mohammed; DARGENT, Françoise. Musso et Modiano décollent, Lévy décroche, le palmarès 2014. *Le Figaro.fr*, 14/1/2015. Disponible sur: <www.lefigaro.fr/livres/2015/01/14/03005-20150114ARTFIG00355-musso-et-modiano-decollent-levy-decroche-les-meilleures-ventes-de-livres-en-2014.php>. Consulté le 4 octob. 2017.

37 MAINGUET Maxime. Modiano: le lauréat du Nobel quadruple ses ventes. *Ouest France*, 12/1/2015.

Les effets du Prix Nobel à l'étranger

Anne-Solange Noble, la directrice des droits étrangers chez Gallimard explique que “le pic de vente est prévu deux ans après l’obtention du prix Nobel, période où se conjuguent la remise en circulation du fond (par les réimpressions et la cession de nouveaux droits) et les nouvelles traductions, soit courant 2016”³⁸. Les effets du Nobel existent en effet également, et de manière encore plus intense qu’en France, à l’étranger. Les répercussions, à l’étranger, sont très intenses mais souvent, en contrepartie, très limitées dans le temps; pour A.S. Noble, il faut battre le fer tant qu’il est chaud: “*L’effet immédiat du Nobel dure peu de temps, l’an prochain un autre auteur sera célébré. Il fallait aller vite*”³⁹.

Cette urgence exige une réduction importante des délais de négociation des droits et de production des œuvres, aussi l’après Nobel se caractérise-t-il par une intense activité éditoriale; les enjeux sont ici multipliés par l’effet de surprise de l’attribution du prix à Modiano (à cause duquel rien n’avait pu être anticipé par Gallimard et les éditeurs titulaires des droits de publication de ses romans). Ainsi Gallimard souhaite que le public ait accès à certaines œuvres traduites avant la cérémonie officielle de remise du prix Nobel, le 10 décembre 2014, et obtient la réimpression de cent œuvres de l’auteur trois semaines après l’annonce et, ce, dans 30 pays⁴⁰.

Selon Colin Nettelbeck, deux stratégies s’offrent ainsi à la maison d’édition: retravailler la promotion du fond en permettant de nouvelles traductions, ou mettre aux enchères l’ouvrage le plus récent, en l’occurrence *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (paru le 2 Octobre 2014 soit quelques jours seulement avant l’annonce du prix Nobel).

Le service des droits étrangers de Gallimard pouvait choisir, au moment de l’annonce du Nobel, de promouvoir l’ensemble du fond des ouvrages de Modiano en multipliant les nouvelles traductions, ou bien de faire monter les enchères quant à la traduction du dernier ouvrage, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, paru une semaine avant l’annonce du Prix. C’est la première option qui a été retenue, afin de consolider et de stabiliser l’offre des exemplaires sur le marché éditorial avant de consentir à céder les droits du dernier roman du prix Nobel. Selon Anne-Solange Noble, directrice des droits étrangers chez Gallimard, les droits de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* ont été cédés en 33 langues (chiffres communiqués le 15 février 2016 à Marie Bied) au lendemain du prix.

Ces langues de traduction incluent l’anglais, l’espagnol, le russe, le chinois jusqu’aux langues les plus rares telles que le malayalam, l’arménien ou l’hindi. Anne-Solange Noble affirme qu’il y a incontestablement un “Effet Nobel” sur les ventes d’une œuvre à l’étranger et ceci se vérifie dans le cas de Patrick Modiano. Il faut cependant noter que le service des Droits Etrangers de Modiano avait déjà réussi à céder les titres de l’auteur en 36 langues

38 BIED, Marie. *Prix Nobel et prestige sur la scène littéraire internationale. L’exemple de Patrick Modiano*. Mémoire de M1 sous la direction de Clara Lévy. Université Paris 8, 2016.

39 COSNARD, Denis. Modiano, jour de gloire à Stockholm. *Le Monde*, livres, 11/12/2014.

40 BIED, Marie, op. cit.

– notamment le basque et le persan – et ceci avant l’annonce du prix Nobel en Octobre 2014. L’effet Nobel ne constitue donc pas essentiellement en des langues additionnelles que l’on obtient à la suite de la consécration internationale que confère ce prix – il ne reste que peu de langues usitées après le basque et le persan qui sont d’ores et déjà peu parlées. Ceci prouve bien que l’effet se mesure principalement dans le nombre de réimpressions, langue par langue, de titres publiés par le passé ou bien de nouveaux contrats, dans ces mêmes langues, pour les titres du fond qui, eux, n’auraient pas encore été cédés⁴¹.

CONCLUSION

On le constate: le Prix Nobel de littérature a constitué en quelque sorte, pour Patrick Modiano, une amplification de sa situation antérieure. Dès le début de sa carrière littéraire, en 1968, et jusqu’en 2014, il occupait une position à l’intersection du champ de diffusion restreinte (publié par Gallimard et Le Seuil, il avait été récompensé par un grand nombre de prix littéraires et était reconnu par ses pairs, par les critiques littéraires et par les universitaires) et du champ de grande production (puisque ses ouvrages se vendaient très convenablement et étaient systématiquement ré-édités en collection de poche). Le Nobel a permis d’une part une consécration et une légitimité encore bien plus élevées – en France, mais aussi et surtout à l’étranger, puisque, mis à part dans certains pays, comme l’Espagne, Modiano y était peu connu et peu lu. Mais le prix a également induit des effets strictement économiques – très intenses sur le court terme (avec une diffusion des ouvrages de Modiano multipliée par 10 par rapport aux ventes antérieures) mais qui devraient également perdurer quelques années (on parle de “long-sellers” pour les ouvrages des auteurs ayant obtenu le Prix Nobel de Littérature). De surcroît, il est particulièrement intéressant de remarquer que, au fur et à mesure que le succès de P. Modiano s’est renforcé dans le marché de grande production, il n’a nullement été considéré avec méfiance ou même circonspection par le marché de diffusion restreinte. Tout se passe comme si le Prix Nobel permettait une visibilité accrue de Modiano et de son œuvre à la fois par le “grand public” des lecteurs et par le public plus restreint et plus exigeants des pairs et des Académies.

SOBRE A AUTORA

CLARA LÉVY é professora de Sociologia do Institut d’Études Européennes (IEE) da Université de Vincennes Paris 8 e pesquisadora no Laboratoire Théories du Politique do Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (LabTop/Cresppa).
E-mail: clara.levy05@univ-paris8.fr

41 Ibidem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÏSSAOUI, Mohammed. Antoine Gallimard: “Je ne l’imaginai pas...”. *Le Figaro*, 9/10/2014.
- _____. ; DARGENT, Françoise. Musso et Modiano décollent, Lévy décroche, le palmarès 2014. *Le Figaro.fr*, 14/1/2015. Disponible sur: <www.lefigaro.fr/livres/2015/01/14/03005-20150114ARTFIG00355-musso-et-modiano-decollent-levy-decroche-les-meilleures-ventes-de-livres-en-2014.php>. Consulté le 4 octob. 2017.
- BABELIO. Prix Relay des voyageurs lecteurs. Disponible sur: <www.babelio.com/prix/86/Relay-des-voyageurs-lecteurs>. Consulté le 3 sept. 2017.
- BABELIO. Raymond Queneau. Disponible sur: <www.babelio.com/auteur/Raymond-Queneau/3789>. Consulté le 5 sept. 2017.
- BEYR, Julia. Nobel de Modiano: les libraires sur le pied de guerre. *Le Figaro.fr*, livres, 10/10/2014.
- BEUVE-MERY, Alain. Prix Nobel, des lettres et des chiffres. *Le Monde.fr*, 8/12/2014.
- BIED, Marie. *Prix Nobel et prestige sur la scène littéraire internationale. L'exemple de Patrick Modiano*. Mémoire de M1 sous la direction de Clara Lévy, Université Paris 8, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 13, p. 25, février 1977.
- _____. Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 89, n. 1, 1991, p. 6.
- _____. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Le Seuil, 1992.
- CHARLE, Christophe. Le champ de la production littéraire. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*. Tome III. Paris: Promodis, 1985.
- COSNARD, Denis. Modiano, jour de gloire à Stockholm. *Le Monde*, livres, 11/12/2014.
- DELPORTE Christian. La télévision fait-elle les intellectuels? Intellectuels et télévision, des années 1950 à nos jours. *Modern & Contemporary France*, v. 17, n. 2, may 2009.
- _____. Prix littéraires en France: consécration ou désacralisation de l’auteur ?. *CONTEXTES*, 7, 2010, p. 1.
- DUCAS, Sylvie. *La littérature à quel(s) prix?* Histoire des prix littéraires. Paris: La Découverte, 2013.
- DUPUIS, Jérôme; KERKELLANT, Christine; PAYOT, Marianne; PERAS, Delphine. Trierweiler, Zemmour, Modiano... 2014, année littéraire exotique. *L'Express*, livres, 26/12/2014. Disponible sur: <www.lexpress.fr/culture/livre/trierweiler-zemmour-modiano-2014-annee-litteraire-exotique_1635177.html>. Consulté le 4 octob. 2017.
- FRANCK-DUMAS, Elisabeth. Alice Kaplan: “On comprend l’oubli grâce à Modiano”. *Libération*, 9/10/2014.
- GALLIMARD. Patrick Modiano. Disponible sur: <www.gallimard.fr/Contributeurs/Patrick-Modiano>. Consulté le oct. 2014.
- LAMY, Jean-Claude. Patrick Modiano sur la piste d’une étoile. *Le Figaro*, 10 juil. 2008.
- LITTÉRATURES Européennes Cognac. Prix Jean Monnet. Disponible sur: <www.litteratures-europeennes.com/fr/rubrique-2615-prix-jean-monnet.html>. Consulté le 3 sept. 2017.
- MAINGUET, Maxime. Modiano: le lauréat du Nobel quadruple ses ventes. *Ouest France*, 12/1/2015.
- MD – Marguerite Duras Association. Prix Marguerite Duras. Disponible sur: <www.margueriteduras.org/films-autres/prix-marguerite-duras>. Consulté le 3 sept. 2017.
- NOBELPRIZE. The official web site of the Nobel Prize. Nomination and selection of literature laureates. Disponible sur: <www.nobelprize.org/nomination/literature/index.html>. Consulté le 3 sept. 2017.
- WIKIPÉDIA. L’encyclopédie libre. Patrick Modiano. Disponible sur: <fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Modiano>. Consulté le 3 sept. 2017.

A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco *Estudando o samba*

[*The artistic production of Tom Zé in the 1970s: considerations on the project of “worker” music and the disc “Estudando o samba”*]

Guilherme Araujo Freire¹

Este texto é parte de capítulo da dissertação de mestrado *Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em 2015.

RESUMO • Este artigo trata da produção artística do compositor Tom Zé realizada durante o seu período de ostracismo e procura compreender melhor as especificidades de sua atuação e inserção no mercado musical brasileiro. Com base em discursos presentes em matérias publicadas em periódicos, pesquisamos o sentido da ação do compositor baiano ao desenvolver um projeto que designou como “música operária”: uma pesquisa experimental com ferramentas, máquinas de oficina e sons oriundos da execução de fitas magnéticas. Considerando que, na década de 1970, o gênero samba passava por uma fase de revitalização e ascensão de popularidade no mercado, realizamos um estudo sobre o disco *Estudando o samba* (1976), verificando de que maneira Tom Zé se posicionou artisticamente nos debates estéticos sobre o gênero. • **PALAVRAS-CHAVE** • Música popular; canção;

experimentalismo. • **ABSTRACT** • This article deals with the artistic production of the composer Tom Zé performed during his period of ostracism and seek to better understand the specifics of his actuation and insertion in the Brazilian musical market. Based on discourses present in articles published in journals, we researched the meaning of action of the composer Tom Zé in developing the project of “worker music”, accomplishing an experimental research with tools, workshop machinery and sounds derived from the playing of magnetic tapes. Considering that, in the 1970s, the genre samba was going through a phase of revitalization and popularity in the market, we conducted a study on the album “Estudando o samba” (1976), verifying how Tom Zé positioned himself artistically in the ongoing aesthetic debates about the genre. • **KEYWORDS** • Popular music; song; experimentalism.

Recebido em 7 de março de 2017

Aprovado em 18 de outubro de 2017

FREIRE, Guilherme Araujo. A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco *Estudando o samba*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 122-144, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p122-144>

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

Quando se analisa em perspectiva a produção de Tom Zé realizada ao longo de sua carreira artística, torna-se notável o caráter contestador de suas composições. A postura contrária aos referenciais hegemônicos da canção da MPB e aos padrões de “bons costumes” da sociedade se manifesta não apenas no plano musical, no qual o artista praticou experimentalismos e buscou uma linguagem inovadora desde o seu primeiro LP, mas também nos diversos aspectos artísticos de sua atividade, como *performances*, entrevistas, temáticas críticas dos seus discos, letras, arranjos, capas, sonoridade das músicas, entre outros. No entanto, dado que sua atuação acontece no campo da música popular, com regras determinadas, padrões de linguagem consolidados, hierarquia artística estabelecida e mecanismos de atuação da indústria crescentemente racionalizados, torna-se complexa e conflituosa sua relação com o mercado.

No início de sua carreira, Tom Zé encontrou espaço para o seu projeto estético transgressor junto ao tropicalismo, participando na gravação do LP-manifesto do movimento *Panis et circensis* (1968), ao lado de seus companheiros baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Capinam, entre outros. Atuou assim ativamente no movimento de renovação da música popular brasileira (MPB) associado ao incorporar símbolos da modernidade (guitarras elétricas, órgão, procedimentos da música de vanguarda erudita) com fins de romper com certas concepções puristas de tradição, cultivadas por alguns segmentos de esquerda no período. Através de composições que teciam críticas à ideologia moralista e ao otimismo desenvolvimentista do regime militar, como “Parque industrial” e “São São Paulo”, conquistou prêmios no IV Festival de MPB (1968) da TV Record e considerável destaque na mídia do período.

Entretanto, nos anos seguintes após o término do tropicalismo, Tom Zé passou a ter maiores dificuldades em sua carreira artística, uma vez que se tornavam cada vez mais limitados os espaços para novos artistas e novas sonoridades no mercado. Considerando que a indústria fonográfica contava com uma hierarquia artística já consolidada no início dos anos 1970 – o que permitia que as grandes gravadoras pudessem prover a realização dos lucros através de *casts* estáveis que vendiam uma quantidade considerável de discos –, perdia-se a partir daí a preocupação com a

busca de novas tendências e novos talentos². Assim, foi justamente nesse contexto desfavorável para inovações musicais e experimentalismos que Tom Zé radicalizou os seus experimentos musicais e poéticos, desconstruindo em suas composições a poética eloquente e emocional da canção tradicional da MPB e adaptando procedimentos musicais da vanguarda da música erudita ao campo de música popular.

Apesar das dificuldades de atuação, Tom Zé conseguiu ainda assim lançar seis LPs durante as décadas de 1970 e 1980. Contudo, sua carreira permaneceu em baixa até ser descoberto pelo produtor escocês David Byrne em fins da década de 1980 e ter uma coletânea de músicas lançada no mercado exterior com considerável repercussão internacional. Após o lançamento do disco *Com defeito de fabricação* (1998), conquista uma fervorosa aclamação de público e crítica, consagrando-se no mercado internacional e encerrando os longos anos de ostracismo no Brasil. Anos após o seu “esquecimento” no espólio do tropicalismo, Tom Zé adquiriu *status* e tornou-se em relativamente pouco tempo um símbolo da criatividade artística, da singularidade da música brasileira e da produção de vanguarda da música popular³ no exterior, amplamente festejado por uma estética e por procedimentos musicais, os quais ele já esboçava em seus discos anteriores.

Neste artigo estabelecemos como foco central a atividade e produção artística de Tom Zé realizada durante o início do seu período de ostracismo, situado entre os anos de 1973 e 1979, procurando compreender melhor as especificidades de sua inserção no mercado, bem como investigar as mudanças no seu projeto estético. Procuramos também problematizar as relações entre as opções estéticas de Tom Zé, sua forma de atuação no mercado do período e o segmento conhecido como cultura marginal – identificando afinidades, diferenças e mediações estabelecidas entre as duas partes. Com base em discursos presentes em matérias publicadas em periódicos, investigamos ainda o sentido da ação de Tom Zé ao desenvolver uma pesquisa performática experimental de timbres e sonoridades inusitadas com ferramentas, máquinas de oficinas e sons oriundos da execução de fitas magnéticas manipuladas através de equipamentos eletrônicos, bem como as possíveis razões de tais decisões estéticas.

PRODUÇÃO MUSICAL E ATIVIDADE ARTÍSTICA DE TOM ZÉ DURANTE O OSTRACISMO

Em uma matéria publicada pela *Folha de S. Paulo*, em 1973, o compositor baiano declarava: “Eu estou escapando da morte. Quando posso pelo movimento. Quando posso pela dentada. Quando posso pelo riso. Com um relativo medo da flor, da dor, que parece uma maneira velha, quer dizer, uma maneira morta de dizer coisas mais

2 PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1994, p. 213-217.

3 Não queremos aqui entrar no mérito de a discussão da produção de Tom Zé ser ou não de vanguarda, ou citar autores da teoria da vanguarda, mas apenas indicar ao leitor como o artista passou a ser reconhecido pela crítica especializada e pelos meios midiáticos nacionais e internacionais a partir da década de 1990.

velhas e mais certas”⁴. De uma maneira poética e não linear o depoimento traz sinais da situação em que se encontrava a atividade de Tom Zé na década de 1970: “escapando da morte”, com apresentações restritas a um público reduzido, formado em grande parte por universitários.

Após a ousadia criativa e a repercussão desfavorável causada pelo disco *Todos os olhos* (1973), Tom Zé começou a ter maiores dificuldades de atuação no mercado e passou a realizar apresentações em espaços alternativos de menor visibilidade, como galerias de arte, fundações, teatros e anfiteatros universitários do interior de São Paulo, longe de meios massivos de difusão como a televisão. Passou a fazer também outros tipos de trabalho muitas vezes nem mesmo vinculados à atividade cancionista, como dar aulas de violão, atuar como auxiliar de produção em um documentário da TV Cultura, ou realizar trabalhos temporários como produtor musical. Observemos dois trechos de matérias de jornal que fazem alusão a tais atividades:

Para sobreviver, Tom Zé tem feito shows para estudantes e aceitou recentemente, um emprego de produtor musical na agência de publicidade DPZ. Lá, eventualmente, também fará *Jingles*. Está também fazendo a versão da ópera *Evita* de Webber e Tim Rice para o português, sob encomenda de sua editora, a MCA⁵.

TZ – Sei que nunca vendi muito disco e nem fiz muito sucesso, mas a música tem me dado outros prazeres como esse de conversar e discutir com a classe estudantil. No final de cada apresentação tem alguém me perguntando [...]⁶.

Apesar das condições adversas de sua carreira e de constituir um investimento de risco para as gravadoras por não garantir um retorno financeiro mínimo, Tom Zé conseguiu ainda assim produzir mais três álbuns durante o seu período de ostracismo. Dois deles pela gravadora Continental – *Estudando o samba* (1976) e *Correio da Estação do Brás* (1978) – e o terceiro pela gravadora RGE, intitulado *Nave Maria* (1984). Mesmo com baixa perspectiva no mercado, Tom Zé continuou investindo convictamente no seu projeto estético experimental, praticando novas formas de composição e criando novos recursos para os arranjos. Contudo, a recepção dos seus discos durante a década de 1980 continuou em baixa, em grande parte devido ao distanciamento do seu projeto estético em relação aos padrões da vertente principal da MPB.

Em um período em que a MPB já havia finalizado seu processo de institucionalização, com uma determinada hierarquia artística e estatuto básico de criação⁷, aqueles que não integraram seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados e que empregaram práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos acabaram perdendo seu

4 TOM ZÉ “escapando da morte”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 6 mar. 1973, p. 5.

5 SOARES, Dirceu. Tom Zé, do Brás ao Jardim América. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21 mai. 1977, p. 2.

6 ARROJO, Maria José. Tom Zé, um quarentão inocente. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 3 dez. 1977, p. 1.

7 NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

espaço na cena artística “oficial” e sendo rotulados como “malditos” ou “marginais”⁸. Foi ao longo da década de 1970 que tais rótulos ganharam evidência, fazendo referência tanto às baixas vendas de discos obtidas por alguns artistas, como também ao teor hermético de suas composições e a certa postura *underground*, contrária a padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Além de Tom Zé, artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Marcus Vinicius, Hareton Salvanini também praticaram procedimentos de cunho experimental, explorando os limites da arte cancionista e abraçando o ideário de uma cultura avessa ao *mainstream*, cujo estatuto básico era colocar-se à margem dos sistemas político e cultural dominantes.

Pensando nesse tipo de produção, algumas questões tornam-se pertinentes para compreendermos melhor o sentido da ação desses artistas durante o período. Por que investir parte de suas obras e carreiras em pontos, temas e estéticas não reconhecidas ou toleradas pela maior parte da sociedade brasileira? Por que persistir em uma linha estética divergente dos cânones musicais consolidados no mercado? Por que buscar nas imperfeições, no pessimismo, nos exotismos, fraquezas e defeitos as representações de uma proposta estética transformadora da sociedade?

Em *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, livro que trata da cultura marginal no Brasil desse período, o pesquisador Frederico Coelho destaca que o termo *marginal* passou a ser corrente a partir de alguns eventos culturais⁹. Segundo o autor, as declarações e trabalhos de Glauber Rocha e de Hélio Oiticica entre 1965 e 1968, as manifestações tropicalistas na música popular, as publicações do semanário carioca *O Pasquim*, os filmes de cineastas como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, entre outros, traziam as bases do que ficou designado como cultura marginal.

Para o pesquisador, no momento em que alguns cineastas, artistas plásticos, compositores, músicos, jornalistas e escritores se assumem marginais diante do mercado consumidor e das práticas culturais vigentes, eles criam para sua própria “sobrevivência intelectual” um espaço em que regras, cânones ou respeito às “tradições nacionais” foram abolidos em prol de uma maior liberdade de ação e de opinião. Desse modo, os diversos tipos de produção marginal (cinema, música, imprensa etc.) configuraram-se como os únicos espaços onde um tipo específico de produção e reflexão cultural pôde ser feito¹⁰.

Assim, se pensarmos nessa delimitação de espaços e nas ações desses agentes situadas em um contexto de lutas simbólicas com vistas à legitimação cultural no campo artístico, podemos interpretar essa postura *underground* como um tipo de estratégia intencional de atuação. Nesse sentido, as práticas que fundamentavam a cultura marginal não devem ser vistas como uma forma de atuação passiva, ou “menor”, de artistas naquele momento, mas sim como um posicionamento consciente e ativo. Elas expressavam uma decisão de um grupo ativo de agentes culturais pelo

8 ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, n. 87, 2010, p. 164-165.

9 COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 208-217.

10 *Ibidem*, p. 200.

rompimento com certas bases da produção cultural brasileira que, em algumas áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média¹¹.

Apesar de seu projeto estético apresentar pontos divergentes dos de outros artistas associados à cultura marginal, Tom Zé parece ter introjetado o mesmo *habitus* artístico e compartilhado do mesmo tipo de estratégia consciente de atuação no campo. Ao optar por manter suas convicções estéticas, continuar tensionando certos padrões de beleza instituídos no mercado e desenvolver ainda mais seus métodos de experimentação durante um período tão longo (17 anos), Tom Zé o faz com uma atitude programática, com vistas a um projeto maior de legitimação no campo artístico, o qual seria consumado apenas tardiamente (década de 1990).

Após o início da vigência do AI-5¹², o exílio de alguns intelectuais e artistas centrais da música popular brasileira e a censura de obras importantes, o campo artístico da década de 1970 transformou-se em um terreno aberto para a disputa de posições no âmbito da produção cultural. Nesse cenário, a cultura marginal apareceu como produto de um grupo atuante e passou a fazer parte dos debates intelectuais. Ao que tudo indica, esse parece ser o caso de Tom Zé, pois ao longo de sua trajetória artística empreendeu conscientemente uma busca constante pela inovação formal e por soluções criativas, recorrendo muitas vezes a experimentalismos e à irracionalidade, como forma de negação do que estava sendo instituído no plano cultural, de tensionar as imagens de um otimismo desenvolvimentista propagado pelo regime militar.

Nesse período, estar à margem consistia não em uma postura de desistência ou passividade de tais artistas, mas em uma tomada de posição consciente diante das possibilidades de atuação disponíveis. Ao invés de se colocarem a par de certos modelos compatíveis com o gosto popular, o que muitas vezes significava abrir mão da criatividade e da inovação formal em seus trabalhos, alguns artistas preferiram manter suas preferências estéticas e atuar de maneira mais autônoma em relação às tendências do mercado.

Não por acaso, depois de ter lançado o LP *Estudando o samba* (1976) e de estar há alguns anos já com a carreira artística em baixa, Tom Zé decide desenvolver ainda mais seu projeto estético experimental, iniciando uma pesquisa musical de timbres com ferramentas, máquinas de oficinas e a manipulação da execução de fitas magnéticas com equipamentos eletrônicos. Em um depoimento proferido no “calor do momento”, o compositor iraraense esclarece sua concepção musical para a pesquisa:

11 Ibidem.

12 O Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto emitido pelo regime militar brasileiro no ano de 1968, sobrepunha-se à Constituição de 1967 e concedia poderes extraordinários ao presidente da República. Além de ter posto em recesso várias garantias constitucionais, fechou o Congresso Nacional, suspendeu os direitos políticos e civis aos considerados subversivos, aprimorando assim a instrumentalização da ditadura para o recrudescimento da repressão e da censura. É considerado como o marco do período mais violento da ditadura militar, entre outras razões, por numerosas denúncias de assassinatos e tortura de presos políticos, bem como exílio e desaparecimento de militantes de esquerda.

Um rapaz sempre irrequieto, Tom Zé faz o espetáculo, com intenção “experimental”, utilizando para isso vários instrumentos de trabalho dos operários: serrote, martelo, esmeril, britadeira. Tom Zé explica: “Enquanto integrador de materiais e sonoridades novas, este projeto pode ter o sentido de experimentalidade, mas não é encaminhado às elites. Desejamos fazer uma música tão operária como fomos nós os próprios marceneiros, os carregadores, os desenhistas, os inventores dos instrumentos”¹³.

A ideia de produzir uma “música operária”, além de apontar a simpatia de Tom Zé com as teorias marxistas de luta de classes, destaca ainda mais o caráter experimental do seu projeto estético, uma vez que agrega procedimentos experimentais similares aos da música erudita de vanguarda no âmbito da canção popular. Tal iniciativa foi tomada após as experiências que o artista teve ao ajudar o cineasta Walter George Durst na gravação de um programa de natal para a TV Cultura, o qual registrou as festas de fim de ano de nordestinos imigrantes situados no bairro do Brás da cidade de São Paulo¹⁴. Ao ter contato com os imigrantes nordestinos, Tom Zé se sensibiliza e pouco tempo depois resolve produzir o LP *Correio da Estação do Brás* (1978) como uma espécie de retrato dessas pessoas, que muitas vezes levavam cartas aos parentes de outrem quando voltavam às suas terras natais.

13 TOM ZÉ ligado às origens. *O Estado de S. Paulo*, Geral, 20 mai. 1978, p. 12.

14 SOARES, Dirceu, 1977, op. cit.



Tom Zé utiliza instrumentos dos operários

Figura 1 – Fotografia presente em matéria publicada sobre o lançamento do LP *Correio da Estação do Brás*. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, Geral, 20 mai. 1978, p. 12

A pesquisa experimental combinava diferentes recursos (mecânicos, elétricos, eletrônicos) na busca de timbres e sonoridades inusitados: enceradeiras acopladas a uma caixa acústica, dois agogôs em atrito com um esmeril industrial (Figura 1), um pedaço de cano de ferro que ressoa com o ferimento feito nele por dois serrotes, e até mesmo três gravadores com fitas de sons mixados e manipulados por uma mesa de controle (uma espécie de antepassado do *sampler*), que consistia em uma caixa

com seis botões, os quais acionavam a reprodução de uma amostra de som – voz de locutores de rádio, frases de propagandas, a obra *Halleluja* de Haendel, trechos de sinfonias orquestrais, entre outras¹⁵.

Nosso objetivo, explica Tom Zé, “é encontrar uma sintaxe, uma possibilidade desses sons todos formarem música”. Tom Zé diz que está emocionado com a nova experiência, pois além das perspectivas que ela abre, de criação coletiva, existe também uma nova maneira de “fazer música”¹⁶.

Ao empregar objetos do cotidiano (serrote, martelo, esmeril, cano) como instrumentos de percussão, de maneira a executarem linhas de condução rítmica e formarem a seção rítmica de determinado gênero (por exemplo, samba ou baião), Tom Zé adaptava um procedimento típico dos concretistas franceses para o universo da música popular. Tal procedimento ficou marcado nos anos 1950, quando compositores franceses, como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, ganharam certa notabilidade ao compor a partir da manipulação de fitas magnéticas, criando montagens com gravações dos sons do cotidiano (como vassouras em fricção com o chão, um trem percorrendo os trilhos, água escorrendo da torneira) modificados e reorganizados sistematicamente¹⁷.

Como uma espécie de Eric Satie do sertão, Tom Zé aplicava seus conhecimentos dos procedimentos artísticos das vanguardas, adquiridos nos seminários de música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) através das aulas de professores como H. J. Koellreutter, Ernest Widmer, Jamary Oliveira, em busca de uma nova sintaxe possível de canção – colocando a arte cancionista em confronto com seus limites. Ao que tudo indica, a convivência com o músico e artista plástico suíço Walter Smetak na Bahia possivelmente também contribuiu diretamente nessa decisão estética, uma vez que o fez ter contato com alguns processos criativos referentes à arte contemporânea do período, como, por exemplo, uma pesquisa musical acústica que buscava apropriar-se da matéria e do ambiente, o que levou Smetak a criar instrumentos musicais inovadores feitos com cabaça, bambu, cabo de vassoura, sinos, entre outros materiais¹⁸. Nesse projeto da “música operária”, Tom Zé parece reproduzir a intenção de apropriação de materiais locais dessa pesquisa acústica, porém readaptada e direcionada à linguagem da música popular.

Apesar de alguns críticos e jornalistas terem demonstrado certa simpatia com as invenções, o novo projeto experimental do compositor baiano acabou sendo mal recebido pelo público e, ao que tudo indica, foi impedido de ser utilizado no LP *Correio da Estação do Brás* pela gravadora Continental. Pouco tempo depois do

15 É possível ver um registro audiovisual de uma *performance* de Tom Zé e seu grupo, com cada um desses instrumentos inventados, no documentário: *TOM ZÉ ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?*. Direção: Carla Gallo. 2000. DVD.

16 DUCLOS, Nei. Contradições de um artista em construção. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 19 mai. 1978, p. 2.

17 GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 48.

18 SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak, o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 15.

lançamento do disco, Tom Zé acabou sendo afastado do *cast* da gravadora por ter conseguido vender 5 mil cópias, algo que contribuiu para o artista ter recebido o rótulo de “maldito” e para que sua carreira artística continuasse em baixa até o final da década de 1980. O projeto da “música operária” terminou ficando sem registro em disco e foi abandonado durante dez anos, muito provavelmente devido à repercussão desfavorável causada e ao alto custo de transporte e manutenção de toda a aparelhagem envolvida.

REVITALIZAÇÃO DO SAMBA NA DÉCADA DE 1970 E A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DE TOM ZÉ EM *ESTUDANDO O SAMBA*

Ao analisarmos os discursos de jornalistas, críticos, músicos e as representações formadas sobre canções ligadas ao gênero samba nos anos 1970, nota-se um volume considerável de críticas que compartilhavam certo aspecto crítico comum. Versos como “Depois que o visual virou quesito/ Na concepção desses sambeiros/ O samba perdeu a sua pujança/ Ao curvar-se à circunstância/ Imposta pelo dinheiro/ E o samba que nasceu menino pobre/ Agora se veste de nobre/ No desfile principal/ Onde o mercenarismo impõe a sua gana/ E o sambista que não tem grana/ Não brinca mais o carnaval” da canção “Visual”, de Neném e Pintado, expressavam a opinião de grupos de sambistas que se mostravam descontentes com as transformações pelas quais o gênero passava no período, preocupados com a sua descaracterização pelos imperativos mercadológicos.

De certo modo, os versos apresentam indícios da grande repercussão comercial e da popularidade que o gênero obteve na maior parte dos anos 1970 no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, com os sucessos de vendas de uma nova geração de artistas, como Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, Jorge Aragão, Nei Lopes, Wilson Moreira, bem como de outros artistas anteriormente já reconhecidos pelo público, como Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Tais indícios ganham feições de evidência quando se consultam as estatísticas do Nopem¹⁹ apresentadas pelo pesquisador Eduardo Vicente, com dados sobre os 50 discos mais vendidos por ano no período, distribuídos em uma tabela por segmentos, como internacional, pop romântico, MPB, rock, samba, trilha sonora, infantil etc.²⁰. Observando-se a tabela que consta no artigo, percebe-se que o número de discos do segmento samba apresentou uma redução paulatina entre 1968 e 1971. Contudo, a partir de 1972, começa a aumentar progressivamente até alcançar o ponto máximo em 1976, contando com onze LPs nas paradas de sucessos – período no qual superou os números de discos do segmento de MPB e do segmento romântico,

19 Nopem constitui uma sigla da empresa Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, cuja atividade se dá em pesquisas na área do mercado fonográfico, incluindo a publicação de uma lista dos 50 discos mais vendidos com periodicidade anual. Essas listas foram produzidas a partir de 1965 e serviram como referência para o trabalho do pesquisador Eduardo Vicente.

20 VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*, v. 10, n. 16, 2008, p. 99-117. p. 107.

ficando atrás apenas do segmento internacional. Em seguida apresenta um leve decréscimo até o último ano da década, apresentando nove discos na lista.

A popularidade do gênero também foi apontada por publicações de críticos e jornalistas influentes no período, como Tárík de Souza, que chega a designar o samba como o “ritmo da moda” e destacar sua presença “na linha de frente das paradas de sucessos” e também nas “incontáveis casas noturnas paulistas e copiosas rodas de sambas dos clubes e churrascarias cariocas”²¹. Outro jornalista e crítico musical influente do período que corrobora essa ideia, Sérgio Cabral, afirmava em uma entrevista concedida por ele à revista *Veja*, de 1979, que o samba era naquele momento uma moda em expansão, dado que as gafieiras estavam tomando os espaços que eram até então ocupados pelas discotecas. A seguir, na entrevista, Cabral conclui que a ascensão do gênero era “um fenômeno de todos os anos 1970, onde o samba entrou – e nunca mais saiu – das paradas de sucessos”²². Em outra matéria, intitulada “Samba, artigo de consumo nacional”, de Margarida Autran, publicada pela primeira vez em 1979, a autora também destaca a grande popularidade do gênero, iniciando o texto designando os anos 1970 como “a década do samba” e destacando que o ano de 1975 ficou “definitivamente marcado como o ano do samba para as gravadoras”²³.

Todavia, enquanto alguns setores viam com bons olhos a revitalização e as transformações pelas quais passava o samba, outros apresentavam uma visão mais crítica, associando à sua ascensão no mercado um processo de padronização de procedimentos musicais, distanciamento da “tradição” e perda das práticas originais realizadas em comunidades. Além dos versos críticos do samba “Visual”, de Neném e Pintado, apontados anteriormente, a análise feita pelo jornalista Tárík de Souza não deixa de estabelecer uma ligação crítica entre a ascensão do gênero nas paradas de sucesso e certo processo de padronização:

Costurada ao instável marketing das gravadoras, a atual ascensão do samba às paradas resultou numa quase fatigante repetição de fórmulas e imagens. E as empresas que não possuíam matrizes capazes de produzir aplausos e cruzeiros decidiram lançar-se à batalha armadas de modestos seguidores e imitadores²⁴.

Realizando uma análise orientada por referenciais adornianos, Souza destaca que, por consequência das estratégias de marketing e da concorrência entre gravadoras, o samba estava sendo associado a um esquema de fins comerciais, com a “quase fatigante” repetição de fórmulas de sucesso. A seguir, na matéria, o jornalista cita alguns exemplos de lançamentos de diferentes gravadoras para embasar seu ponto de vista, destacando quais eram os artistas “matrizes”, quais eram as suas respectivas cópias, e analisando o panorama do segmento naquele período. Em outro artigo, a

21 SOUZA, Tárík de. País do samba. *Veja*, n. 371, 15 de outubro, 1975, p. 121-122.

22 CABRAL, Sérgio. A subida do samba. *Veja*, n. 586, 1979, p. 3-6. Entrevista concedida a Elizabeth Carvalho.

23 AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Aduauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005, p. 71-78.

24 SOUZA, Tárík de, 1975, op. cit., p. 122.

jornalista Margarida Autran também compartilhou da mesma crítica ao avanço da lógica comercial na dinâmica de produção do gênero:

Mas foi em 1971 que alguns acontecimentos aparentemente isolados propiciaram as condições para a deflagração da maciça comercialização que, mais tarde, viria a desvirtuar toda uma cultura popular comunitária [...]. O samba perderia suas características regionais para se transformar em cultura de massa, vendável a todo tipo de público²⁵.

Em uma via interpretativa similar à de Souza, porém imbuída de uma crença nostálgica em valores de “autenticidade” e “pureza”, Autran atribui à larga comercialização do gênero o distanciamento de suas origens comunitárias, que teria desvirtuado a cultura popular comunitária e o transformado em cultura de massa, apontando, desse modo, um fenômeno de massificação na produção desse segmento. Com uma visão menos idealizada das práticas do samba em suas origens comunitárias, o pesquisador Eduardo Vicente também aponta esse fenômeno, destacando em seu trabalho que possivelmente tenha sido o samba “o grande fenômeno de massificação do mercado musical dos anos 70”²⁶.

No livro *Música popular: de olho na fresta*, o sociólogo e jornalista Gilberto Vasconcellos apresenta uma visão crítica similar à dos outros autores citados, acusando redundância em um tipo de samba designado sambão-joia²⁷ praticado naquele momento e o criticando pelo mau gosto e padronização de certos procedimentos:

De uns anos pra cá (1970, se se quiser datar), é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio. Em termos estéticos, a banalidade campeia à solta: texto pobre repleto de lugares-comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca e o exaltado chorinho meloso das vozes femininas²⁸.

Como pudemos perceber, diversos jornalistas e críticos tinham uma opinião crítica comum sobre a popularização do samba em suas análises, destacando, nas transformações correntes do gênero, certo processo de padronização, descaracterização de suas práticas originais, perda de originalidade criativa, fenômeno que associaram ao avanço da racionalidade mercadológica e às estratégias de marketing. Alguns músicos, compositores e intérpretes também expressaram

25 AUTRAN, Margarida, op. cit., p. 54.

26 VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicações). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001, p. 76.

27 O tipo de samba conhecido como sambão-joia foi objeto de um estudo extenso realizado pelo pesquisador Adalcio Camilo Machado em sua pesquisa de mestrado. Para mais informações, ver: MACHADO, Adalcio Camilo. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

28 VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977, p. 77.

uma opinião similar em algumas de suas canções, como “Argumento”, de Paulinho da Viola (“Tá legal, eu aceito o argumento/ Mas não me altere o samba tanto assim/ Olha que a rapaziada está sentindo a falta/ De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim”); a canção “Agoniza, mas não morre”, de Nelson Sargento (“Samba/ Inocente, pé no chão/ A fidalguia no salão/ te abraçou, te envolveu/ Mudaram toda tua estrutura/ Te impuseram na cultura/ E você não percebeu”).

Compartilhando da mesma visão crítica frente à padronização de procedimentos musicais na produção de canções ligadas ao samba, Tom Zé por sua vez coloca em questão justamente esses padrões que se formavam no mercado, adotando o gênero como fonte criativa para produzir o LP *Estudando o samba*, lançado pela gravadora Continental em 1976. O título em si sintetiza sua unidade temática e a característica principal do disco: a proposta de analisar, decompor e recompor estruturas rítmicas, estilemas melódicos e temáticos, timbres instrumentais e formas tradicionais de interpretação do samba²⁹. Em cada faixa do disco Tom Zé explorou os limites do gênero, experimentando novas possibilidades formais em seus diversos parâmetros: letras, linhas de condução rítmica, desenho melódico, instrumentação, métrica, tipo de arranjo, uso de ruídos, uso de dicções incomuns, emprego de ostinatos etc.

Nesse sentido, a postura do compositor iraraense na concepção artística do disco parece apresentar semelhanças com a própria concepção de experimentalismo de Boguslaw Schäffer, que a define como uma “atitude com que o compositor se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até então ignoradas”³⁰. Ao invés de aceitar e reproduzir o senso comum daquilo que era reconhecido como as características musicais do samba, Tom Zé se coloca em dúvida sobre esse conhecimento comum e procede a um estudo experimental, trabalhando empiricamente o gênero em seus parâmetros internos. Realiza assim, de certo modo, uma pesquisa experimental em sentido científico, decompondo alguns elementos estruturais do samba e reorganizando-os de maneira a gerar novos materiais na música popular.

O *design* da capa do disco, elaborado por Walmir Teixeira, também se vincula diretamente com a concepção artística experimental concebida:

29 VARGAS, Herom. As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970. *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, n. 24, 2012, p. 279-291.

30 Apud ECO, Umberto. *A definição da arte*. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1968, p. 227.

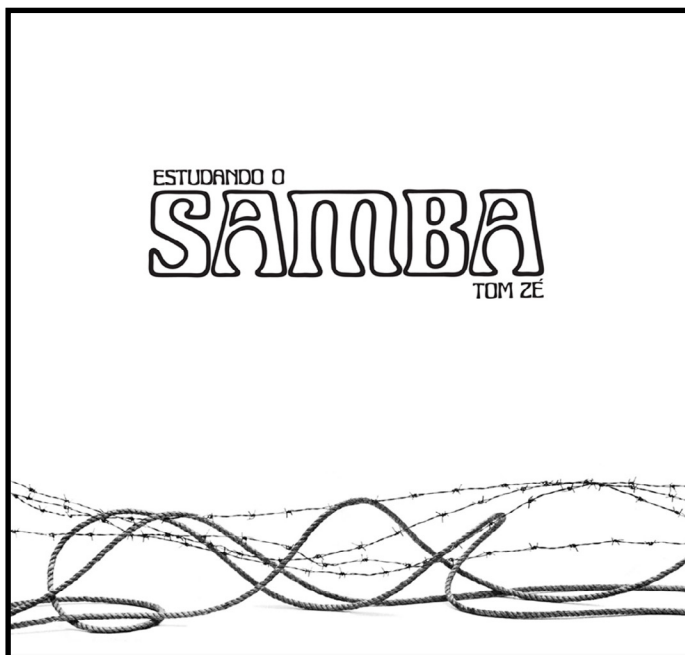


Figura 2 – Capa do LP *Estudando o samba*

Em uma figuração no mínimo inusitada, Walmir Teixeira utiliza na parte inferior da capa a figura de um arame farpado entrelaçado com outro cabo, que supostamente seria de um instrumento elétrico (por exemplo, guitarra ou baixo). Com essa composição associa o título do LP, e por consequência o gênero samba também, com as representações da figura do arame farpado, fio metálico entrelaçado com pontas penetrantes geralmente empregado para defender uma propriedade. A ligação simbólica entre esses signos pode tanto remeter ao contexto repressor da ditadura militar, como também pode fazer alusão a uma crítica ao gênero, que simbolicamente estaria sendo aprisionado por empresários e grandes gravadoras e deteriorado pelos mecanismos da indústria cultural³¹; ou mesmo como defesa do próprio Tom Zé e sua obra frente à censura política e à padronização. Como Lima aponta³², o cabo de instrumento pode fazer alusão à possibilidade de transmissão dos sons por meio dos fios, driblando as barreiras estéticas impostas pela censura.

A princípio o disco foi bem recebido por alguns jornalistas e críticos simpatizantes do trabalho de Tom Zé, que o elogiavam pela sua inventividade e criatividade singular contraposta a certa redundância identificada na produção de sambas do período. Vejamos a seguir trechos da resenha do crítico Tárík de Souza:

31 LIMA, Márcio Soares Beltrão de. *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi, 2010, p. 146.

32 Ibidem.

Aos oito anos de uma carreira irregular, iniciada ao lado de seus colegas de Tropicalismo, Gilberto Gil e Caetano Veloso, Tom Zé acumulou sucessos modestos (“São São Paulo”, “Jeitinho Dela”, “Silêncio de Nós Dois”, “Se o Caso É Chorar”) e silenciosos fracassos. Por fim, misturando um e outro extremo de habilidades, parece ter chegado ao ambicionado ponto de equilíbrio em *Estudando o Samba*. Ao mesmo tempo, move-se agilmente pelos requebros do ritmo da moda e desmonta o velho gênero, faixa a faixa, em seus mais robustos lugares-comuns. Enfim, tanto é invenção quanto perfeitamente vendável. [...] Mas a impressão sonora do LP é mesmo de uma oficina de montagem: rufares inesperados varrem a plácida “Felicidade”, de Antônio Carlos Jobim, enquanto “Toc”, faixa apenas instrumental, tem uma colagem bem costurada, com solos de máquina de escrever e rádio de pilha³³.

Podemos perceber que, na visão de Souza, Tom Zé teria alcançado no disco um ponto de equilíbrio entre inventividade e viabilidade comercial, dosando os extremos de suas habilidades. Ao destacar os experimentalismos praticados de maneira positiva e, além disso, sustentar que o LP é inventivo e ao mesmo tempo “vendável”, o jornalista demonstra que, para ele, a presença de experimentalismos nas faixas não interfere em seu potencial de vendas. Além disso, destaca o caráter de estudo experimental do samba do projeto estético do disco, associando sua sonoridade a uma oficina de montagem.

Em outra linha argumentativa, Gilberto Vasconcellos também tece comentários positivos em um dos seus ensaios, destacando a importância do LP dentro do cenário do samba:

[...] Mas isso são filigranas em *Estudando o Samba*. Sua importância reside no todo, na imagem de conjunto que nos fica depois de ouvi-lo. O lançamento deste disco encerra um significado crítico e providencial. Independente da intenção ou consciência de seu autor, ele acaba por trazer à tona a questão do destino do samba, isto é, ele instiga a reflexão sobre a função cultural que desempenha o samba no atual momento da MPB. Isso não está, é claro, escancarado no seu disco. Mas[,] ao acabar de ouvi-lo, subitamente vem o desejo de comparar o tratamento que lhe dá Tom Zé com a redundância adoidada do samba praticado hoje em dia³⁴.

Para o sociólogo, o lançamento do LP incitava a reflexão sobre o papel que o samba estava desempenhando no período, evidenciando sua redundância através dos procedimentos criativos praticados por Tom Zé. Nas páginas seguintes do ensaio, o autor desenvolve seu argumento, sustentando que a grande repercussão comercial e popularização do segmento do sambão-joia representava o avanço da padronização, da pobreza artística, da despolitização da esfera cultural, e que não contribuía senão para “reforçar os valores da cultura oficial”³⁵. Ainda adiante, afirma que o LP *Estudando o samba* e a produção de algumas canções experimentais se distinguem

33 SOUZA, Tárík de. Uí! Hein?. *Veja*, n. 392, 10 de março, 1976, p. 90.

34 VASCONCELLOS, Gilberto, op. cit., p. 77.

35 *Ibidem*, p. 79.

daquele segmento pelo seu significado crítico, pela criatividade, originalidade, por fugirem da banalidade e incitarem reflexão nos ouvintes, em vez de conformismo³⁶.

Apesar de ser um disco centrado em um gênero que estava em grande popularidade e de ter conquistado elogios da crítica especializada, o LP *Estudando o samba* acabou não alcançando uma cifra significativa de vendas no período. Seja pela suposta incompreensão frente ao grande público, seja pela sua incompatibilidade frente às tendências do mercado no período, o disco terminou não atraindo muita visibilidade, o que contribuiu para que a carreira de Tom Zé continuasse com dificuldades e baixas perspectivas.

Como pudemos perceber, diante de um cenário de grande popularização do samba e de sua crescente repercussão comercial, alguns críticos, jornalistas e músicos analisaram criticamente parte da produção de canções ligadas ao gênero. A partir de referenciais por vezes políticos, tradicionalistas ou mesmo adornianos, desqualificavam artistas como Antonio Carlos & Jofafi, Luiz Ayrão, Benito di Paula, Gilson de Souza pela submissão aos imperativos mercadológicos da indústria cultural, condenando suas canções por estigmas como redundância, padronização, massificação, perda de suas origens comunitárias etc. Se na ótica de Vasconcellos o sucesso gerado por esse tipo de samba representava a falência daquele projeto de samba politizado de orientação nacional-popular da década de 1960, em contrapartida, a produção de Tom Zé e a de outros artistas “malditos” escapavam à banalidade, expressando criticamente as contradições e as “adversidades repressivas do mundo real”³⁷.

Considerando que, segundo Ortiz, “a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial”³⁸, e que ao longo da década de 1970 o valor de mercadoria dos produtos orientava cada vez mais as ações de produtores e também de alguns artistas em suas ações, ao produzir *Estudando o samba*, Tom Zé parece ter se orientado em um sentido um pouco distinto. No momento em que dedicava um disco inteiro para um estilo musical em alta no mercado, ao mesmo tempo praticando métodos experimentais de criação artística e desconstruindo o gênero em seus diferentes matizes, o compositor baiano se valia do próprio veículo (o samba e seu sucesso no mercado) para lhe tecer uma crítica. Desse modo, de maneira semelhante à que Favaretto³⁹ aponta em relação aos tropicalistas, Tom Zé parece assumir em sua carreira um compromisso com a ambiguidade existente entre mercado e crítica, na qual a crítica do capitalismo/da mercadoria acaba tornando-se mais um produto pelo seu potencial de vendas. Com o intuito de ganhar visibilidade e se legitimar no campo artístico, Tom Zé escolhe justamente o samba e suas peculiaridades literomusicais para colocá-las em questão, realizando musicalmente uma crítica das formas padronizadas do gênero e produzindo um produto no processo, o LP *Estudando o samba*, produto este que apresentou pouca eficiência em seu potencial atrativo de consumidores naquele período, apesar das suas qualidades em inventividade e inovação formal.

36 Ibidem, p. 77-82.

37 Ibidem, p. 80.

38 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 144.

39 FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 139.

ALGUNS ESTUDOS EXPERIMENTAIS DE TOM ZÉ SOBRE O SAMBA

Uma peculiaridade desse disco em relação aos de outros artistas e aos do próprio compositor iraraense é que cada faixa apresenta títulos exíguos (“Mã”, “Tô”, “Ui!”, “Só”, “Se”, “Hein?”, “Dói”, “Mãe” etc.). Essa característica indica uma continuidade na carreira de Tom Zé da incorporação de elementos da poesia concreta, como a sintaxe não discursiva, a exploração da sílaba, a verbivocovisualidade e a concisão vocabular⁴⁰, procedimento esse já explorado no disco anterior, *Todos os olhos* (1973). Porém, se essa incorporação de processos criativos concretistas se apresentou evidente em apenas alguns momentos desse disco, em *Estudando o samba* Tom Zé parece ampliar o emprego desse paradigma não apenas no título das faixas, mas também nas letras de grande parte das músicas, como veremos nas análises a seguir. Vale lembrar também que o coro nos arranjos das músicas, seja ele responsorial ou não, está presente desde o primeiro disco de Tom Zé e constitui um dos elementos da singularidade do seu projeto estético. Também nesse disco ele está presente na grande maioria das faixas com uma função planejada no arranjo, algo que destaca a relevância do papel desempenhado por esse recurso para o compositor baiano.

Iniciando o segundo lado do LP, a canção “Dói” é de autoria de Tom Zé e também apresenta processos criativos concretistas. Em seguida a transcrição de sua letra:

Dói

Maltratei,
sim, maltratei demais
e machuquei,
quei, quei,
quei, quei,
meu coração que bate
que bate calado
que bate calado
que bate, bate
e dói, dói, dói.

que bate e dói,
dói.

(Coro) Dói, amor
dói com d
ô dói e dói
amor ô
dói e dói.

40 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

Enquanto a interpretação de Tom Zé e o conteúdo da canção se alinham à poética emocional de sambas-canções, tratando da temática da “dor de cotovelo”, a forma pela qual é estruturado nos versos destoa drasticamente das formas mais usuais de composição das letras desse subgênero. Além de apresentar frases bastante simples, com um vocabulário reduzido, nota-se também a exploração das sílabas, que são repetidas frequentemente do início ao final da canção, características essas recorrentes na poesia concreta. No plano musical, o arranjo de José Briamonte também escapa de procedimentos mais usuais do repertório de sambas, uma vez que utiliza coro sem uníssonos em alguns momentos, ou seja, empregando texturas polifônicas com abertura de vozes e até mesmo cânone imitativos no minuto final da faixa, procedimentos mais usualmente empregados na música erudita e extremamente incomuns no repertório de sambas. Especificamente no que se refere ao cânone, nota-se aí um ponto de tensão entre a tradição oral, que perpassa as práticas do samba desde suas origens, e a tradição escrita de corais contrapontísticos da música erudita. Apesar de estarem sobrepostas na mesma seção da música, as duas práticas acabam não criando uma relação orgânica entre si e assim se reafirmam suas diferenças. Enquanto o contorno melódico apresenta uma sonoridade que remete a melodias folclóricas, o cânone imitativo empregado no coro distancia a escuta desse tipo de “tradição” e de estruturas musicais mais amplamente empregadas em sambas e, por fim, acaba tensionando certos padrões de linguagem do gênero.

D A⁷

S Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

C Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

T Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

B Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

Figura 3 – Transcrição aproximada da abertura de vozes do coro nos refrões de “Dói”

Voz 1

Dói a mor_ Dói com'd' ô dói E dói a mor_ ô doi e dói

Voz 2

Dói a mor_ dói com'd' ô dói E dói a mor_ ô doi e dói

Figura 4 – Transcrição das vozes do cânone imitativo no minuto final de “Dói”

A faixa seguinte do disco, “Mãe (Mãe solteira)” foi composta em parceria de Tom Zé com Elton Medeiros e, assim como “Só”, aborda também em sua letra um tema recorrente no samba, a solidão. Segue abaixo sua transcrição:

MÃE (MÃE SOLTEIRA)

Cada passo, cada mágoa
 Cada lágrima somada
 Cada ponto do tricô
 Seu silêncio de aranha
 Vomitando paciência
 Pra tecer o seu destino

Cada beijo irresponsável
 Cada marca do ciúme
 Cada noite de perdão
 O futuro na esquina
 E a clareza repentina
 De estar na solidão

(Coro) Dorme, dorme
 Meu pecado
 Minha culpa
 Minha salvação

Os vizinhos e parentes
 A sociedade atenta
 E a moral com suas lentes
 Com desesperada calma
 Sua dor calada e muda
 Cada ânsia foi juntando

Preparando a armadilha
 Teias, linhas e agulhas
 Tudo contra a solidão

Pra poder trazer um filho
Cuja mãe são seus pavores
E o pai sua coragem

Nos primeiros acordes da canção, a levada característica de João Gilberto executada já marca o dialogismo com o gênero da bossa nova. A incursão nesse estilo se confirma nos compassos seguintes com a entrada de cordas, flauta, violoncelo, fagote executando notas longas que se movem por graus conjuntos, ressaltando as tensões passionais⁴¹ e construindo uma textura típica de arranjos do gênero. O caráter camerístico da interpretação dos músicos e de Tom Zé também se alinha ao tipo de interpretação bossa-novista e também reforça a expressividade do sentimento de solidão presente na letra. Entretanto, se de um lado o arranjo e a forma de interpretação se alinham aos estilemas da bossa nova, por outro lado sua temática diverge substancialmente do projeto utópico e da recorrente promessa de felicidade bossa-novista⁴². Ao invés do lirismo de figuras como o “amor, o sorriso e a flor”, despontam em “Mãe” imagens sombrias de mágoa, dor, lágrima e solidão ao retratar o cotidiano de uma mãe solteira. Versos que fazem uma associação metafórica com a aranha, tecendo o seu destino, preparando armadilhas com teias, linhas e agulhas, também escapam do tipo de figurativa poética usual da bossa nova. Além disso, a entrada da bateria e da percussão (surdo) na seção rítmica dos refrães descaracteriza o tipo de acompanhamento bossa-novista praticado no início da música, conferindo à condução rítmica um caráter mais próximo de samba. Desse modo, a canção se alinha ao projeto estético do disco, uma vez que decompõe estilemas temáticos da bossa nova (gênero derivado do samba), explorando novas possibilidades formais ao abordar poeticamente as fraquezas e insuficiências do seu personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base em matérias publicadas em periódicos, pudemos perceber que, após a ousadia criativa e a repercussão desfavorável causada pelo disco *Todos os olhos* (1973), Tom Zé se distanciou da cena artística oficial e passou a atuar em espaços alternativos de menor visibilidade. Devido à postura contrária a certos padrões culturais dominantes e às suas práticas criativas, consideradas ousadas, transgressoras e herméticas pela crítica especializada, acabou recebendo o rótulo de cancionista “marginal” ou “maldito”, junto de outros artistas, como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Marcus Vinicius, entre outros. Nesse sentido, tentamos problematizar as relações entre as opções estéticas de Tom Zé, sua forma de atuação no mercado do período e o segmento conhecido como cultura marginal. Ao analisarmos essas relações, pudemos perceber que, apesar de ter divergido nas temáticas abordadas em suas canções, poucas vezes tratando de violência urbana em suas músicas, Tom Zé compartilhou do mesmo tipo de estratégia de atuação e postura *underground*,

41 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

42 MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 34, 1992, p. 63-70.

antagônica aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Assim, ao invés de aproximar o seu trabalho a certos modelos compatíveis com o gosto popular, Tom Zé optou por se manter fiel às suas convicções estéticas e desenvolveu ainda mais seu projeto estético experimental nos anos seguintes da década de 1970, justamente em um momento pouco oportuno para inovações musicais no mercado.

Com base nos seus conhecimentos sobre os procedimentos de vanguarda da música erudita, obtidos na sua formação acadêmica na UFBA, o compositor baiano elaborou o projeto da “música operária”, empregando ferramentas, máquinas de oficinas e sons oriundos da execução de fitas magnéticas para realizar suas *performances*. Desse modo, adaptava um procedimento típico dos concretistas franceses para o universo da música popular.

Ao cotejarmos algumas análises acadêmicas com canções de alguns compositores, discursos proferidos em periódicos sobre o gênero samba e estatísticas dos discos mais vendidos, observamos que ao longo da década de 1970 o segmento passou por uma fase de revitalização e ascensão de popularidade no mercado. Diante desse fenômeno, diversos jornalistas, críticos e sambistas apresentaram uma visão crítica comum sobre a popularização do samba em suas análises, destacando, nas transformações correntes do gênero, certo processo de padronização, descaracterização de suas práticas originais, perda de originalidade criativa, massificação, fenômeno que associaram ao avanço da racionalidade mercadológica e às estratégias de marketing. Compartilhando da mesma visão crítica, Tom Zé por sua vez coloca em questão justamente esses padrões que se formavam no mercado, adotando o gênero como fonte criativa para produzir o LP *Estudando o samba*. Através da apreciação do disco, pudemos perceber que o seu projeto estético se baseou na proposta experimental de analisar, decompor e recompor estruturas rítmicas, estilemas melódicos e temáticos, timbres instrumentais e formas tradicionais de interpretação do samba. Nas análises das canções “Dói” e “Mãe” identificamos algumas maneiras pelas quais Tom Zé desconstruiu certos padrões de interpretação do gênero, as quais consistiram no uso de cânone imitativo e figuras temáticas inusitadas. Observamos também que, em outros fonogramas do disco, o artista adaptou procedimentos musicais da vanguarda da música erudita ao campo de música popular, empregando polimetrias e *clusters*, e tensionando dessa maneira certos padrões de linguagem e conduta consolidados no mercado.

SOBRE O AUTOR

GUILHERME ARAUJO FREIRE é doutorando em Música pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Participa de reuniões semanais do grupo de pesquisa “Música popular: história, produção e linguagem” (CNPq) desde 2010, sob coordenação dos profs. drs. Rafael dos Santos e José Roberto Zan.
E-mail: guilhermefreire@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, Maria José. Tom Zé, um quarentão inocente. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 3 dez. 1977, p. 1.
- AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005, p. 71-78.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CABRAL, Sérgio. A subida do samba. *Veja*, n. 586, p. 3-6. Entrevista concedida a Elizabeth Carvalho.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DUCLOS, Nei. Contradições de um artista em construção. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 19 mai. 1978, p. 2.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1968.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LIMA, Márcio Soares Beltrão de. *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi, 2010.
- MACHADO, Adalberto Camilo. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 34, 1992, p. 63-70.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1994.
- SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak, o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SOARES, Dirceu. Tom Zé, do Brás ao Jardim América. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21 mai. 1977, p. 2.
- SOUZA, Tárík de. País do samba. *Veja*, n. 371, 1975, p. 121-122.
- _____. Ui! Hein?. *Veja*, n. 392, 1976, p. 90.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- TOM ZÉ “escapando da morte”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 6 mar. 1973, p. 5.
- TOM ZÉ ligado às origens. *O Estado de S. Paulo*, Geral, 20 mai. 1978, p. 12.
- TOM ZÉ ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?. 2000. Dir. Carla Gallo. DVD.
- VARGAS, Herom. As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970. *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, n. 24, 2012, p. 279-291.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicações). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira 1965/1999. *ArtCultura*, v. 10, n. 16, 2008, p. 99-117
- ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, n. 87, 2010, p. 156-171.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

A lâmina que opera: um estudo sobre João Cabral e Marianne Moore

[*The surgical blade: a study on João Cabral and Marianne Moore*]

Fábio José Santos de Oliveira¹

RESUMO • Pode-se afirmar que um dos pontos mais característicos da poética de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) é a metalinguagem, e uma metalinguagem não raro associada também a um juízo estético sobre outros escritores e artistas. Um bom exemplo dessa poesia “crítica” cabralina são seus textos sobre a poeta norte-americana Marianne Moore (1887-1972). No total, são cinco os textos em que Moore e/ou sua obra aparecem como assunto de poesia. Sabendo também que, em João Cabral, esse juízo crítico sobre outros muitas vezes reflète uma visão crítica sobre seu próprio trabalho artístico, este estudo objetiva averiguar certas implicações estéticas estabelecidas nesses poemas de Cabral sobre Marianne Moore. • **PALAVRAS-CHAVE** • Literatura comparada; João Cabral de Melo Neto; Marianne Moore;

objetividade. • **ABSTRACT** • We can affirm that one of the main characteristics about the work of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto (1920-1999) is the metalanguage use, but a metalanguage that is frequently in relation to aesthetic appreciations about other writers and artists, too. Examples of this critical poetry of João Cabral are his poems on the American poet Marianne Moore (1887-1972). During his life, João Cabral produced five poems whose subject was Moore and/or her work. Knowing that this critical vision on other artists often reflects a critical vision upon himself, our essay claims to verify certain aesthetic implications established in these Cabral’s poems on Marianne Moore. • **KEYWORDS** • Comparative literature; João Cabral de Melo Neto; Marianne Moore; objectivity.

Recebido em 25 de abril de 2017

Aprovado em 28 de novembro de 2017

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. A lâmina que opera: um estudo sobre João Cabral e Marianne Moore. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 145-163, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p145-163>

¹ Universidade Federal do Maranhão (UFMA, Bacabal, MA, Brasil).

“[...] ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,
de todas as imagens
a mais voraz e gráfica [...]”

(João Cabral de Melo Neto, “Uma faca só lâmina”).

“*A writer is unfair to himself when he is unable to be hard on himself*” (Marianne Moore,
em entrevista a *The Paris Review*, 1961).

A obra de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) é conhecida por apresentar referências metalinguísticas recorrentes. Aliás, esse debate (temático e estrutural) da poesia tratando sobre a própria poesia é um dos pontos fortes defendidos por diversas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. Nesse quesito, podemos afirmar que obra cabralina acompanha a de tantos outros intelectuais e artistas que, ao longo do século XX, abandonaram uma concepção de poesia tratada sob a ordem do sentimento (como queria, por exemplo, Benedetto Croce) para defesa de uma poética em constante reflexão acerca de seus limites constitutivos e de seu papel em meio à sociedade. Ao longo da vida, João Cabral não cessava de se reportar a artistas que seguiam essa linha de raciocínio, até porque era a sua própria. Ele mesmo reconhecia: “Eu fui influenciado por praticamente todo mundo que li”². Nosso ensaio visa, justamente, destacar um desses artistas da metalinguagem cuja obra, de modo direto ou indireto, se encontra em diálogo com a de João Cabral. Trata-se aqui da

2 MELO NETO, João Cabral de. Considerações do poeta em vigília [entrevista]. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 1, p. 18-31, mar. 1996, p. 28.

poeta norte-americana Marianne Moore (1887-1972)³. No caso de Moore, sua presença na obra cabralina se fortalece por inúmeras referências feitas pelo poeta ao longo da carreira. Embora João Cabral não se remeta frequentemente a Moore em entrevistas, ele, ainda assim, a cita em cinco de seus poemas, a saber: “O sim contra o sim” (de *Serial*, 1961), “A imaginação do pouco” (de *A escola das facas*, 1980), “Ouvindo em disco Marianne Moore”, “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” e “Homenagem renovada a Marianne Moore” (de *Agrestes*, 1985). Além dessas referências, Cabral utiliza como epígrafe dois trechos retirados da obra da escritora: “*imaginary gardens with real toads in them*”, do poema “Poetry”⁵ e “*Where there is personal liking we go/ Where the ground is sour [...]*”⁶, do poema “The hero”, ambos de *Selected poems*, 1935. A primeira das epígrafes ocorre em “A imaginação do pouco” (de *A escola das facas*, 1980) e a segunda como abertura do livro *Agrestes* (1985).

A análise que faremos aqui até certo ponto advém da própria visão de João Cabral de Melo Neto. Uma vez que partimos dos poemas que ele compôs sobre a poetisa, vemo-nos, então, impelidos a seguir essa diretriz analítica, a partir da qual outras vão se acrescentando, fornecendo, em retorno, uma visão sobre sua própria obra. O contexto, então, que nos vemos obrigados a respeitar sobre Marianne Moore acaba por se situar também dentro dessa visão do poeta. Fugir dessa ótica corresponderia a separar em dois uma realidade de diálogo poético que o próprio João Cabral valida.

Como ordem de análise, tomaremos, por primeira, a cronológica. Quando ocorrerem poemas de um mesmo livro, conservaremos a sequência em que aparecem na obra da qual fazem parte. Dito isso, passemos a “O sim contra o sim”, primeiro texto cabralino a tratar sobre Moore:

O SIM CONTRA O SIM

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

3 Depois de pronto este ensaio, chegou a nosso conhecimento um artigo sobre a presença de Marianne Moore na obra de João Cabral de Melo Neto. A menção foi feita por um dos pareceristas da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, a quem agradecemos mesmo sob a forma do anonimato eticamente necessário no processo de avaliação editorial. À parte certos trechos de confluência, o texto de Flora Süssekind tem um caráter mais panorâmico que o nosso (ao menos no que toca ao par Cabral/Moore), o que nos distancia, em partes, do que ela propôs. Fica, de nossa parte e por ajuda desse avaliador desconhecido, a indicação do texto da autora, se ao leitor interessar mais informações sobre o assunto: SÜSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista USP*, n. 16, p. 93-102, dez./1992-fev./1993.

4 “[...] jardins imaginários com sapos reais neles”. Todas as traduções realizadas ao longo deste texto são de nossa autoria.

5 MOORE, Marianne. *The complete poems of Marianne Moore*. London: Faber and Faber, 1967, p. 36.

6 *Ibidem*, p. 8-9. “Vamos aonde há gosto pessoal/ Aonde o chão é azedo [...]”.

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as disseca:
para ler textos mais corretos.

Com mão direta ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera⁷.

Esse trecho em quatro estrofes faz par com outro, no mesmo poema e de mesma extensão, em que João Cabral desenvolve ideia também sobre o escritor francês Francis Ponge. Sendo assim, tal quadro sobre Marianne Moore só faz sentido se confrontado com o de Ponge. E ambos se aproximam, mas também diferem. Na escrita de Cabral, os dois lidam com “coisas”, só que Francis Ponge as “apalpa”, enquanto Marianne Moore “as disseca”. Há nisso um juízo crítico da parte de Cabral que se revela pelas metáforas que ele aplica a um e a outra. Para contato com o fundo denotativo desse juízo crítico, é preciso, então, que nos aproximemos, o máximo possível, do que o poeta quereria assinalar com essas metáforas predicativas. Confrontados os trabalhos de Moore e Ponge, somos levados a crer num quiasmo estrutural entre ambos, como resposta às metáforas definidoras de Cabral. Surgem aqui dois aspectos a serem considerados: um que toca mais diretamente à forma e outro que se refere ao conteúdo. Quanto ao primeiro, poderíamos afirmar que Ponge escreve em prosa texto com cunho mais poético, enquanto Moore escreve em versos texto com cunho mais prosaico⁸. Essa diferença entre Ponge e Moore, no entanto, seria apenas de grau, já que ambos trabalham no limiar entre o lírico e o prosaico, além de constituírem uma poética como a de um olhar sobre o mundo-em-volta. Digamos que, mesmo tratando ambos de uma realidade objetiva, Moore tende a ser mais referencial que Ponge. Nisso alcançamos o segundo aspecto: tanto Ponge quanto Moore são poetas da referencialidade, mas diferem entre si pelos interesses que apresentam diante dela (uma defesa às claras quanto à renovação da poética por parte de Ponge; e uma aceitação sempre irônica das renovações alcançadas na poesia por parte de Moore).

Além disso, Ponge se utiliza da descrição, muitas vezes também por meio da

7 MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 286-287.

8 Os textos de Francis Ponge são, em geral, poemas em prosa; logo, textos ainda do campo da poesia. Se destacamos na sua poética a realidade da prosa, o fazemos desconsiderando o aspecto classificatório e tendo por parâmetro avaliativo a estrutura mesma e básica dos textos, em parágrafos e não em estrofes, motivo que justifica o quiasmo que apontamos.

metáfora, para renovar a visada sobre a matéria descrita. Para ele, não basta apenas observar a coisa: renova-se nisso a mirada sobre ela, por lhe aplicar atributos que não lhe corresponderiam referencialmente; por consequência, também, a linguagem poética se renova, já que fruto desse olhar *a priori* renovado:

Não são os objetos que se tornam mais particulares e *descritos*, mas as qualidades essenciais que apresentam. Ao dar nome a elas, o poeta mostra uma face diferente daquilo que é conhecido. Traz à consciência uma renovada atenção sobre as coisas, que passam a revelar uma dimensão além do que se mostra na aparência⁹.

Nele, por exemplo, um “pão” não é apenas “pão”, mas também montanha e outros atributos topográficos que a geografia acrescenta por contiguidade imagética.

Por sua vez, Moore se utiliza da descrição numa linguagem a seco, mesmo quando com metáforas. O geral é que seu texto se configure como uma série de citações (em colagem direta do fragmento), que tornam o poema algo autobiográfico, retórico, bíblico, histórico, prosaico. A sua realidade imagética, embora multifacetada, não é surrealista. Pelo contrário, é uma “colagem” da objetividade (muitos de seus textos trazem literalmente fragmentos de outros: falas ouvidas ou lidas). O fragmento inserido no todo reforça, em seu caso, uma busca pela exatidão:

Interviewer

And the extensive use of quotations?

Moore

I was just trying to be honorable and not to steal things. I've always felt that if a thing had been said in the best way, how can you say it better? If I wanted to say something and somebody had said it ideally, then I'd take it but give the person credit for it¹⁰.

Nesse sentido, o que fortaleceria bem a distinção entre o poeta francês e a poeta norte-americana seria o modo como se desenvolve neles o prosaísmo e o modo como os dois estabelecem relação com a objetividade. Como vimos, Moore tende a uma precisão acurada (quase científica); daí sua escrita ser, segundo Cabral, “cortante”, a “bisturi, simples canivete”¹¹. Por sinal, a precisão é, costumeiramente, um dos traços

9 PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão*: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 106-107.

10 THE PARIS REVIEW. *Marianne Moore: the Art of Poetry* n° 4. Interviewed by Donald Hall. Issue 26, Summer-Fall, 1961. “Entrevistador: E o uso reiterado de citações? Moore: Eu estava apenas tentando ser respeitosa e não roubar coisas. Eu sempre senti que, se algo foi dito da melhor maneira, como poderia dizê-lo melhor? Se eu quisesse dizer algo e alguém já o tivesse dito melhor, então eu tomaria [o trecho] mas daria os créditos à pessoa.”

11 Flora Süssekind associa essas metáforas “cirúrgicas” que Cabral utiliza na caracterização de Moore a dois versos específicos do poema “Those Various Scalpels”: “But why dissect destiny with instruments/ more highly specialized than components of destiny itself?”. SÜSSEKIND, Flora, op. cit., p. 97. “Mas por que dissecar o destino com instrumentos mais especializados do que o próprio destino?”

realçados pela crítica sobre a poética de Moore (o que se reforça, inclusive, pelo uso já apontado das citações):

That Marianne Moore is a “precise” poet has long been a commonplace of Moore criticism. [...] Precision is perhaps the most widely agreed-upon feature of Moore’s poetics, and as a mode of securing knowledge, it has served to ratify Moore’s position as a central figure of American modernism¹².

Por sinal, a própria poeta reconhece esse cuidado com a exatidão das palavras:

The accuracy of the vernacular! That’s the kind of thing I am interested in, am always taking down little local expressions and accents. I think I should be in some philological operation or enterprise, am really much interested in dialect and intonations. I scarcely think of any that comes into my so-called poems at all¹³.

A poética de João Cabral tem o que refletir de Ponge e Moore: firma-se também na referencialidade (e sua objetividade imediata) e não se nega a associar o objeto-tema a realidades as mais diversas. Como em Cabral, os textos de Ponge investem ainda na metáfora, algo de que Moore não está isenta mas que utiliza de forma bem mais pontual. Como em Cabral, os textos de Moore investem num juízo crítico, num resultado de leitura assídua e produto de erudição, algo de que Ponge não está isento mas que não transforma em instrumento básico de composição poética. Une-se, nesse quadro, um João Cabral entre Ponge e Moore, ou seja, um João Cabral partidário da imagem imprevista e um João Cabral da “erudição”:

Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele [Murilo Mendes] a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar¹⁴.

12 CECIRE, Natalia. Marianne Moore’s precision. *Arizona Quarterly: a Journal of American Literature, Culture, and Theory*, v. 67, n. 4, p. 83-110, Winter, 2011, p. 84. “Que Marianne Moore é uma poeta ‘precisa’, isso já é um lugar-comum na crítica sobre ela. [...] Precisão é talvez a característica mais largamente aceita sobre a poética de Moore e, como um modo de conhecimento seguro, tem servido para ratificar a sua posição como uma figura central no Modernismo norte-americano.”

13 THE PARIS REVIEW, op. cit. “A exatidão do vernáculo! É a espécie de coisa pela qual tenho interesse. Estou sempre tomando nota de expressões e sotaques locais. Penso que eu deveria estar em alguma operação ou trabalho filológico. Eu realmente tenho mais interesse por dialetos e entonações. De fato, mal penso no que entra nos meus assim chamados poemas.”

14 Apud ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes. 1998. Originalmente, entrevista a *Manchete*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1976, p. 137.

[...] eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário. Ocorre que, aos 17 ou 18 anos, não se tem cultura nem discernimento para ser crítico. Então, eu comecei a fazer poesia, apenas para produzir alguma coisa, enquanto me preparava para a crítica. Muito pouca gente notou isso, mas a minha poesia é quase sempre crítica. Esse negócio que se chama metapoesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico. Escrevi uma quantidade enorme de poemas sobre autores, sobre escritores, sobre pintores¹⁵.

Como já sugerido, há, no que se refere especificamente a esse gosto por referências a poetas e outros artistas, um fio que o aproxima de Moore, se não ignoramos a coleta de “expressões e sotaques” conduzida pela escritora norte-americana. De acordo com o que o próprio João Cabral reconhece, não são raras em sua obra as menções a poetas, pintores, artistas e profissionais hábeis dos mais variados ramos. O que os diferencia (e isso é uma marca verdadeiramente distintiva) é que, em Cabral, a referência se realiza por paráfrase, epígrafe ou dedicatória (ou seja, são marcas, no geral, mais externas que internas). Em Moore, ao invés, o processo beira a apropriação e a paródia (ou seja, as referências se realizam como verdadeiros recortes de falas de outrem, citados diretamente no corpo da poesia e não raro podendo aparecer costurados por um claro tom de ironia). Essas citações são facilmente verificadas porque sempre aparecem entre aspas (posteriormente, adquiririam da parte de Moore referência assinalada num bloco de “Notas” ao final do livro). Naturalmente, a conjugação entre uma coisa e outra (citações e notas) redimensiona o gênero lírico para além do que já faria a objetividade acentuada dos textos. Daí o porquê de uma afirmação como “meus assim chamados poemas” (“*my so-called poems*”), que vimos há pouco: “*What I write, as I have said before, could only be called poetry because there is no other category in which to put it*”¹⁶. Ou ainda: “*I like stories. I like fiction. And – this sounds rather pathetic, bizarre as well – I think verse perhaps was for me the next best thing to do it. Didn’t I write something one time, ‘part of a Poem, part of a Novel, part of a Play’?*”¹⁷.

Coincidentemente ou não, o aspecto do texto com traços de prosa corresponde, também estruturalmente, a como João Cabral configura “A imaginação do pouco”, um dos textos referidos sobre Moore:

A IMAGINAÇÃO DO POUCO

Siá Floripes veio do Poço
para Pacoval, Dois Irmãos,

15 Apud ATHAYDE, Félix, op. cit., p. 24-25. Originalmente, entrevista a Edla van Steen, *Viver e escrever*, v. I, Porto Alegre: L&PM, 1981, p. 24-25.

16 “O que escrevo, como eu disse antes, só pode ser chamado de poesia porque não há outra categoria em que se possa colocá-lo.”

17 THE PARIS REVIEW, op. cit. “Eu gosto de estórias. Eu gosto de ficção. E – isso soa patético, estranho também – eu penso que o verso talvez fosse para mim a próxima melhor coisa [a ser feita]. Não escrevo eu algo [que é] a um só tempo ‘parte de um Poema, parte de um Romance, parte de uma Peça’?”

para seguir contando histórias
de dormir, a mim, meu irmão.

Sabia apenas meia dúzia
(todas de céu, mas céu de bichos);
nem precisava saber de outras:
tinha fornido o paraíso.

Os bichos eram conhecidos,
e os que não, ela descrevia:
daqueles mesmo que inventava
(colando uma paca e uma jia)

dava precisa descrição,
tanto da estranha anatomia
quanto da fala, religião,
dos costumes que se faziam.

Só parecia saber pouco
do céu zoológico da história:
onde as festas, onde as intrigas,
como era, e o que era, isso de Glória.

Fora do céu de um dia azul
(sempre dia, porém de estrelas)
era a mais vaga descrição
da horta do céu, da Glória aérea.

Para compor-me o céu dos contos,
no começo o vi como igreja;
coisas caídas no contar
fazem-me ver é a bagaceira.

Marianne Moore a admiraria.
Pois, se seus jardins eram vagos,
eram altos: o céu rasteiro
era o meu, parco imaginário¹⁸.

“A imaginação do pouco” vale-se de uma cadência de prosa, mas sem abdicar do verso, da estrofe e da métrica, sinais formais da poesia, dos quais também Moore

18 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 138-139.

não deixava de fazer uso, principalmente no início da carreira¹⁹. Em termos de conteúdo, “A imaginação do pouco” se estrutura numa narrativa de reminiscência: uma senhora, Siá Floripes, contava estórias para aquele que fala no poema e seu irmão, na infância deles. Disso surge o mote: a carência imaginativa de Cabral, que para compor imagetivamente um cenário desconhecido se utilizava apenas de uma quantidade minguada de elementos. Coisa pouca, de “parco imaginário”. Ao contrário (diz a voz-poética) dos “jardins [...] vagos” de Moore. Aqui Cabral faz referência ao trecho de “Poetry”, “*imaginary gardens with real toads in them*”. “Poetry” é um longo poema publicado em 1935, que chegaria a apresentar cerca de outras dez versões ao longo da vida da escritora e cuja extensão seria reduzida por ela em algumas dessas versões. Eis a mais reduzida:

I, too, dislike it.

*Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it, after all, a place for the genuine*²⁰.

Nesses versos de Moore transparece um argumento retórico: escreve-se sob a forma de poesia para se negar a própria poesia. Mas essa fórmula incorpora em seu interior muito mais do que uma contestação pessoal: “Contra a paixão do sacrifício, e denunciando a crise da poesia, a vanguarda propõe a festa da ressurreição, frequentemente destruidora”²¹. São movimentos negativos como esse de Moore que, de modo concreto, situam sua poesia no Modernismo norte-americano e mundial. Vejamos que, em “Poetry”, o desgosto e o desprezo pela poesia não a excluem por completo: nem com relação à forma, como já assinalado, nem em termos de conteúdo (já que do espaço renegado da poesia pode-se alcançar “um lugar para o genuíno”). Por isso a nossa assertiva de que, até certo ponto, essa negação de Moore é retórica: para rejeitar a poesia, ela necessita fazer uso ainda de seus mecanismos e, dentro deles, combater o que carece de renovação. Na antologia em que consta a versão reduzida de “Poetry”, Moore faz questão de acrescentar epigraficamente: “*Omissions are not accidents*”²². Essa declarada consciência das “omissões” revela com relação a “Poetry” um anseio de preservação do essencial: o que fica, ao fim de tudo, é o que mais importa no poema; no caso, uma discussão metalinguística negativa. Além do mais, a mudança de um texto a outro reforça, nesse ritmo, o argumento de “um lugar para o genuíno”. Ao final, é a renovação o que vale para e na poesia.

No caso de João Cabral de Melo Neto, o empreendimento de negação do antigo

19 Continuando na linha prosaica, João Cabral organiza um livro em que esse traço é o ponto-chave. Trata-se de *O rio* (1953), que, por sinal, traz como epígrafe o seguinte fragmento de Berceo: “*Quiero que compongamos yo y tú una prosa*”.

20 MOORE, Marianne, op. cit., p. 48. “Eu, também, não gosto dela./ Lendo-a, no entanto, com um perfeito desprezo por ela, descobre-se/ nela, ao fim de tudo, um lugar para o genuíno.”

21 SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: o discurso da crise na poesia moderna. *Alea*, v. 9, n. 2, p. 176-189, jul.-dez., 2007, p. 185.

22 MOORE, Marianne, op. cit., p. VIII. “Omissões não são acidentes.”

e busca do novo nos remete logo aos três poemas de *Psicologia da composição* (1947): “Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição” e, sobretudo, “Antiode”. Assim como Moore, Cabral não se contenta com uma matéria repetida; procura, antes, sempre e com os recursos de que dispõe, uma linguagem renovada. Sérgio Buarque chega, até, a indicar certo ineditismo nacional nesse estilo articulado pelo poeta:

Creio que pela primeira vez, em toda a história da nossa poesia, o trabalho da inteligência ganha uma posição verdadeiramente privilegiada e um soberano prestígio. Mas essa palavra – inteligência – requer nele uma explicação. Ela não se opõe à vida, mas simplesmente ao hábito, à lembrança, à rotina. E significa, assim, o instrumento decisivo na constante demanda de autenticidade que domina toda esta obra²³.

Se Cabral afirma em “Antiode” que “delicado, evitava/ o estrume do poema,/ seu caule, seu ovário,” e “suas intestinações”²⁴, logo, em seguida, desfaz essa negação; afinal, “como não invocar o/ vício da poesia: o/ corpo que entorpece/ ao ar de versos?”²⁵. Mais à frente, a voz poética demonstra, inclusive, acreditar no retorno à própria poesia, numa perspectiva à Baudelaire e suas flores do mal: “Poesia, não será esse/ o sentido em que/ ainda te escrevo:/ flor! (Te escrevo:// flor! Não *uma/ flor*, nem aquela/ flor-virtude – em/ disfarçados urinóis)”²⁶. Essa flor não será a mesma de antes e a de todo sempre: quando aparecida, que esteja renovada, que seja outra. O poeta, assim, conclui na poesia que mesmo uma imagem desgastada como a da “flor” pode ser revigorada, desde que o esforço de construção seja o de alguém inconformado com o mesmo, seja o de alguém também em busca de “um lugar para o genuíno”:

No meu caso, por exemplo, quando eu comecei a escrever, eu encontro vigente na poesia brasileira um tipo de linguagem que não me interessava muito, com algumas exceções. Então, eu procurei um tipo de linguagem que não era o que estava sendo usado correntemente. Eu tentei criar uma outra linguagem, não completamente nova, como os concretistas fizeram, mas uma linguagem que se afastasse um pouco da linguagem usual²⁷.

Quanto ao uso da prosa, ele é apenas um dos recursos de que João Cabral se vale à procura de algo novo. Como afirmamos anteriormente, a imagem cabralina também reforça o quadro de renascimento. E uma imagem que é constituída, em resumo, por ligações imprevistas entre o tema e outros elementos da realidade em volta. O inusitado é que, mesmo passando também pelo campo da imaginação (tendo em vista

23 HOLANDA, Sérgio Buarque de. Branco sobre o branco. In: _____. *O espírito e a letra* (1948-1959). V. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 522-525, p. 525.

24 MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*, op. cit., p. 65.

25 *Ibidem*, p. 67.

26 *Ibidem*, p. 68.

27 Apud ATHAYDE, Félix, op. cit., p. 44. Originalmente, entrevista a *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1973.

que o escritor carece dela na confecção de imagens imprevistas), João Cabral se avalia como poeta da “imaginação do pouco” (ao contrário de Moore, reiterando). Afinal, a poeta norte-americana é aquela que consegue articular “jardins imaginários com sapos reais”, ou seja, alguém capaz de estabelecer com êxito vínculos entre realidade e imaginação. São jardins imaginários, mas os sapos são reais. Põe-se em causa aqui a tensão estabelecida entre a realidade e sua representação: entre o que é real e o que é imaginário. Até porque, se os sapos se encontram em jardins imaginários, também eles passam por essa ambiência do criado; em contrapartida, mesmo imaginários, os jardins guardam nexos com o real, uma vez que a imaginação também faz parte da realidade. E, por mais imaginários que sejam “os jardins”, eles sempre guardarão algum traço do real; por sua vez, por mais reais que sejam os sapos, é no limite do imaginário onde eles estão localizados.

João Cabral classifica os “jardins” de Marianne Moore como “vagos” e “altos”. O poeta usa “jardins” porque é um termo que aparece concretamente no poema de Moore. Além do mais, o termo tende a sintetizar bem a obra da poeta norte-americana, porque nela são recorrentes as referências biológicas. Eis os títulos-tema de alguns de seus textos: “The jerboa”, “The frigate pelican”, “The buffalo”, “To a prize bird”, “The fish, The monkeys”, “To a snail” etc.

É bem verdade que o poeta pernambucano, ao menos no início de sua carreira, via o termo “jardins” como algo negativo, e isso carece agora de algumas ponderações:

Ó jardins enfurecidos,
pensamentos palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal;
ó jardins de um céu
viciosamente frequentado:
onde o mistério maior
do sol da luz da saúde?²⁸.

Os “jardins” aqui são sinal da variedade e do excesso, já a “saúde” está associada ao “sol” e à “luz”, elementos faltantes (e isso comprovamos pela interrogação indireta “onde o mistério maior”). Metaforicamente, o “sol” e a “luz” sempre aparecem em Cabral como valores positivos, ao contrário de “jardins”, já que espaço de uma variedade à solta, o que, da parte do autor, estaria relacionado à escrita surrealista. Não custa lembrar: Cabral prefere ser o poeta do “pouco”, “da poesia do menos” (para usar uma expressão crítica de Antônio Carlos Secchin²⁹). O termo “vago”, que, associado a “jardins”, poderia acarretar juízo negativo sobre Moore, na verdade se justifica em Cabral pelo modo como “Poetry” está estruturado. Segundo o poema, o que houver de “vago” em Moore advirá da configuração de uma acentuada

28 MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*, op. cit., p. 12

29 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1985, p. 221.

objetividade (contrariando, assim, qualquer perspectiva surrealista, temor de Cabral). Uma vez que é objetivo o fim a que a autora se dirige, os predicativos do “sol” e da “luz” poderiam valer também para ela, distanciando um conjunto negativo que os “jardins vagos” poderiam insinuar. É certo que Cabral não utiliza “sol” e “luz” como adjetivos para ela, mas utiliza, em “O sim contra o sim”, os qualificativos “limpa”, “econômica” e “reta”, altamente positivos para o autor e diretamente relacionáveis a “sol” e “luz”, em se considerando o conjunto de sua obra. Quanto a Moore, afirma Christopher Beach:

[...] she [Moore] reveals the play of her own mind around the complexities of a subject and then leaves it to the reader to put the pieces into a coherent whole. Even the primary argument is relatively clear, the complexity lies in the poem's wealth of detailed observation and description³⁰.

Os “jardins” equivaleriam, assim, a essa “complexidade” verificável na obra da poeta. É justamente em virtude dessa “riqueza de observação e descrição detalhadas do poema” que a imaginação de Moore se afasta de um pendor subjetivo, livre e solto, para se firmar como expressão “cortante”, de uma objetividade que é cara a João Cabral (não é à toa, por isso, que o nome da poeta apareça reiteradas vezes em sua obra). É essa complexidade que a visada poética de Moore estabelece com o real que faz com que Cabral destaque nela uma imaginação profícua. Vejamos que siá Floripes, como Moore, entretinha suas narrativas fazendo uso de “precisa descrição,/ tanto da estranha anatomia/ quanto da fala, religião,/ dos costumes que se faziam”. Quanto a Moore, ela própria definiria essa “imaginação” com os seguintes termos:

Did laboratory studies affect my poetry? I am sure they did. I found the biology courses – minor, major, and histology – exhilarating. I thought, in fact, of studying medicine. Precision, economy of statement, logic employed to ends that are disinterested, drawing and identifying, liberate – at least have some bearing on – the imagination, it seems to me³¹.

Portanto, essa imaginação, que é geral e consequentemente da própria autora, tem na precisão, na economia das frases e na lógica de fins desinteressados, artifícios que a liberam e que a potencializam de certa maneira. Todos esses artifícios são os mesmos das ciências naturais, com as quais ela mantivera contato quando ainda estudante. “Tenho certeza que sim”, que esses estudos participam, a seu modo, da idiossincrasia de sua escrita. Como se sua obra fosse marcada de experimentos, que

30 BEACH, Christopher. *The Cambridge introduction to twentieth-century American poetry*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003, p. 92. “[...] ela revela o jogo de sua própria mente acerca das complexidades de um assunto e, assim, deixa ao leitor a tarefa de juntar as peças num todo coerente. Mesmo o argumento primário é relativamente claro, a complexidade repousa na riqueza de observação e descrição detalhadas do poema.”

31 THE PARIS REVIEW, op. cit. “[Se] os estudos de laboratório afetaram minha poesia? Tenho certeza que sim. Eu achava os cursos de biologia (menor, maior e histologia) estimulantes. Eu pensei, de fato, em fazer medicina. Ao que me parece, precisão, economia de frase, lógica empregada em fins desinteressados, ao coletar e identificar, liberam (ao menos, têm alguma influência sobre) a imaginação.”

não sendo científicos de todo gerariam por isso a indecisão e indefinição quanto ao gênero em que ocorrem. De mais a mais, esse contato inicial com matérias da biologia acaba por elucidar o porquê de tantas referências a animais e a plantas (inclusive com a citação de detalhes bem específicos de determinadas espécies).

Siá Floripes, como Moore, possuía também uma “imaginação do alto”, capaz, inclusive, de narrar “colando uma paca e uma jia”. Aqui podemos voltar a “O sim contra o sim” e completar algo da análise que deixamos temporariamente em aberto; o que diz respeito, no caso, aos versos “ela aprendeu que o lado claro/ das coisas é o anverso”. Por que o “anverso”? Como tentativa de resposta, passemos em revista alguns aspectos do poema “The hero”, também de *Selected poems* (1935):

THE HERO

*Where there is personal liking we go.
Where the ground is sour; where there are
weeds of beanstalk height,
snakes' hypodermic teeth, or
the wind brings the "scarebabe voice"
from the neglected yew set with
the semiprecious cat's eyes of the owl –
awake, asleep, "raised ears extended to fine points", and so
on–love won't grow³².*

Essa é a primeira das seis estrofes que compõem o poema “The hero”. Os dois versos iniciais formam a epígrafe de que Cabral se utiliza em *Agrestes*, só para lembrar. A lógica de junção de diversos que encontramos na estrofe se repetirá ao longo de todo o texto. E são várias as informações contidas no poema como um todo (algo de que já nos dá uma breve ideia essa estrofe inicial). À primeira vista, as informações contidas no poema não se conectam muito bem. Parecem, antes, o resultado de uma costura de experiências captadas em locais e momentos distintos, algumas delas até relacionáveis entre si, mas só esparsamente. Como assunto, “o herói [ou a heroína]” já aparecia em poema anterior (“The steeple-jack”), ainda que secundariamente. Aqui, não dá para especificar com exatidão quem seria esse herói (ou essa heroína). Seria a própria voz poética? Mas essa possibilidade se esfacela, porque a segunda estrofe a contradiz: “*We do not like some things, and the hero/ doesn't [...]*”³³. O “nós” e “the hero” têm, portanto, existência própria e diversa. O curioso é que, ainda assim, articulam experiências que, sendo similares, unem um ao outro. A primeira pessoa do plural presente nos versos iniciais e no princípio da segunda estrofe é abandonada nos demais versos em favor de um texto em terceira pessoa, o que reforça a objetividade.

32 MOORE, Marianne, op. cit. p. 8. “Vamos aonde há gosto pessoal/ Aonde o chão é azedo; aonde existem/ ervas da altura de pés de feijão,/ dentes hipodérmicos de cobras, ou/ o vento [que] traz a ‘voz infantil de pavor’/ do teixo rejeitado disposto com/ os olhos semipreciosos de gato da coruja –/ acordado, dormindo, ‘orelhas levantadas estendidas para finos pontos’, e assim/ por diante – o amor não crescerá.”

33 “Nós não gostamos de algumas coisas, e o herói também não [...].”

De algum modo, caminha-se por aquilo que é “gosto pessoal” (“*personal liking*”), mas com uma personalização que só se faz de modo indireto. Em nível de coerência, a pessoalidade se realiza justamente porque tudo quanto é abordado em terceira pessoa no restante do poema representa experiências que faziam parte do universo cultural de Marianne Moore. As citações biológicas (“ervas da altura de pés de feijão” e “dentes hipodérmicos de cobras”), históricas (“General Washington”), musicais (“*basso-falsetto*”), bíblicas (“José”, “Jacó” e “Moisés), das artes plásticas (“El Greco”), tudo isso compõe um quadro cultural que é o da própria autora. Os versos finais do poema acrescentam: “*this then you may know/ as the hero*”³⁴. Assim, tudo quanto compõe em costura o poema favorece uma definição do que caracterizaria “*the hero*” e, de modo indireto, do que também selaria sua identidade. Nesse sentido, passamos a ver “*the hero*” como aquele a quem estão ligadas as referidas citações, já que isso é o que se declara nos últimos versos.

De Ponge, como vimos, Cabral se aproximaria pelo gosto à metáfora. De Moore, como vemos, sua aproximação se dá também pelo gosto acentuado às associações imprevistas. Como afirmamos, Cabral se encontra entre um outro, até porque o “imprevisto” em Moore não são associações de referentes (como em metáfora), mas de recortes frasais de contextos diversos, cuja montagem, aí sim, poderia propiciar um contexto também metafórico, mas com relação ao tema (citado frequentemente no título). Em Cabral, as associações imagéticas se fazem por símile ou metáfora, e elas nos conduzem a pares imprevistos como do mar associado à cana-de-açúcar, de uma mulher associada a uma espiga, a uma gaiola ou a uma montanha, do ato de escrever associado ao de catar feijão, da poesia associada a um cogumelo etc.

E se o adjetivo “vago” presente em “Imaginação do pouco” pode até agora ter preservado algum ranço de apreciação negativa, tal impressão se desfaz de vez se não desconsideramos a avaliação que João Cabral faz da poeta em “Ouvindo em disco Marianne Moore”:

OUVINDO EM DISCO MARIANNE MOORE

Ela desvestiu a poesia,
como se desveste uma roupa,
das verticais, do falar alto,
menos de quem prega, apregoa,
de quem esquece o microfone
que tem a dois palmos da boca
porque falando alto imagina
que a emoção sobre-exposta é a boa.
Em disco, a voz desconhecida,
que nunca berra nem cantoa,
da voz fria do poema impresso
em nenhum momento destoa³⁵.

34 MOORE, Marianne, op. cit., p. 9. “[...] tudo isso pode-se conhecer como o herói.”

35 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*, op. cit., p. 243.

“Ela desvestiu a poesia”: mesmo tratando com uma “imaginação do alto”, a obra de Moore, segundo a voz poética cabralina, é desvestida, despida, construída numa “frieza” que chega a refletir, na voz que lê o poema, a matéria impressa na obra. O modo como a escritora lê projeta, assim, a matéria contida no livro. Essa atenção que João Cabral assinala acerca da forma como se lê um poema é possível de ser mais bem compreendida à luz de algumas de suas afirmações. Destacamos a seguinte:

Essa espécie de poesia, geralmente, e hoje em dia sobretudo, atinge mais facilmente o leitor. Ela é escrita em linguagem corrente, não por amor à linguagem corrente, mas como um resultado de sua pouca elaboração. Também porque é pouco elaborada ela desdenha completamente os efeitos formais e tudo o que faça apelo ao esforço e à inteligência. [...] É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras que as absorve. Vagamente, para captar das palavras, sua música. E uma poesia para ser lida mais do que para ser relida³⁶.

Uma poesia para ser relida, do estranhamento e do convite à atenção, à renovação do ato de ler, esse era um critério-chave na avaliação poética de João Cabral de Melo Neto. Para ele, não servia (quando muito, serviria pouco) uma poesia da declamação, pautada mais num ritmo musical que na rjeza da elaboração e no desconcerto da imagem. Esses dois elementos (dureza da forma e imagem forte), juntos ou não numa mesma poesia, serviriam para uma leitura quebrada, difícil, ardilosa. Logo, uma leitura que reivindicaria retorno ao texto (algo positivo para Cabral). É certo que, se ouvirmos uma ou outra das gravações de poemas feitas por Moore, notaremos facilmente que o ritmo e a entoação entretidos por ela na leitura de seus textos são regulares e de uma aparente monotonia, algo que, à primeira vista, tenderia a romper com essa perspectiva de uma leitura travada, tão ao gosto do poeta de “Uma faca só lâmina”. Mas essa seria uma leitura dos lábios, não do entendimento. Como ritmo de se ler e se escutar, a poesia de Moore flui tranquilamente, mas, para a compreensão de seus textos, do “vago” presente neles, é preciso ir e vir, ficar e sair, buscar o que de dentro e o que de fora, o que do texto e das informações que com ele dialogam externamente. Nada disso se faz sem releitura, nada disso é feito sem esforço e concentração sobre o texto, sem sair dele também à cata de informações complementares que auxiliem no desvendamento de “*so much confusion*”³⁷. Se esse acúmulo de artifícios pode tornar hermética a poesia, para o escritor isso será apenas impressão ocasional:

Ora, desde o momento em que você se afasta da norma você se faz esta palavra antipática que é *hermético*. Quer dizer, você se faz hermético numa leitura superficial. Agora, se o leitor ler e reler, estudar esse texto, ele verá que a coisa não é tão hermética assim. Apenas está escrito com um pequeno desvio da linguagem usual. Eu acredito no seguinte: um poeta que hoje é considerado hermético amanhã será inteiramente claro³⁸.

36 Idem. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 59-60. Conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952.

37 MOORE, Marianne, op. cit., p. 5.

38 Apud ATHAYDE, Félix, op. cit., p. 44. Originalmente, entrevista a *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1973.

Um último aspecto a ser considerado nessa avaliação de Cabral sobre a poeta estadunidense é a relação sujeito/objeto, uma das bases da discussão lírica *versus* antilírica, também cara ao juízo estético cabralino. É o que encontramos, nesse sentido, em “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”:

DÚVIDAS APÓCRIFAS DE MARIANNE MOORE

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo impura-
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa?³⁹

No caso de Moore, isso não deixa de ser de todo verdade; basta, para confirmação de ideia, o reconhecimento de que a escrita da poeta tinha muito a dever a seus estudos de formação biológica, à sua formação histórica e a seu credo religioso. A precisão no lidar com as palavras indica, no profundo de si da poeta, um traço dela mesma. Cada poema de Moore (a maior parte, pelo menos) não revela somente a técnica da poetisa, mas também sua bagagem de leitura, tendo em vista, repetindo, os recortes que confeccionam seus textos, como em colagens. Nisso se declara a dialética: por mais objetivos que se revelem os textos de Moore, neles a encontramos também a fundo, seja em sua faceta de poeta e/ou de leitora. E aqui tornamos aos versos iniciais de “The hero”, os que servem de epígrafe a Cabral: “*Where there is personal liking we go/ Where the ground is sour [...]*”. Neles descobrimos o “anverso das coisas”: esse começo indica que, aparentemente, o texto se desenvolverá numa perspectiva lírica, impressão que se desfaz com a objetividade do restante do poema (ainda na primeira estrofe lemos a promessa: “*love won’t grow*”); por sua vez, a objetividade presente nas demais estrofes não esconde, por fim, gostos que de fato são pessoais, o que explicaria a afirmação inicial. Segundo a epígrafe, vai-se pelo gosto pessoal, por

39 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*, op. cit., p. 245-246.

onde o chão se mostra azedo, árduo, difícil, à semelhança do que Cabral exigia quanto à leitura. Tanto é que esse trecho é mencionado epigraficamente em *Agrestes*, livro em que o poeta aborda muita matéria pernambucana (algo pessoal de sua parte). Matéria agreste como o azedo de Moore, mas tratada por ele com escrita “limpa”, “econômica” e “reta”, ao modo de Moore também.

Tomando em revisão todos os poemas sobre Moore citados anteriormente, vemos que, apesar de diferenças pontuais entre Cabral e ela, dois modos de composição se encontram aí. Mas não só: também se aproximam duas formas de ver e ler o mundo, duas perspectivas que convergem. Não sabemos se João Cabral chegou a conhecer pessoalmente Marianne Moore (possivelmente não), mas isso não seria forçadamente necessário: as diversas menções a ela destacam que o poeta a conhecia bem, ao menos de leitura e releituras, de acompanhar a escrita, como a de tantos outros que participavam de seu campo de afinidade estética. Dada a equivalência, nasce a simpatia e o reconhecimento, dos quais são sinais concretos os poemas acima citados, como também um último, declaradamente uma “Homenagem renovada a Marianne Moore”:

HOMENAGEM RENOVADA A MARIANNE MOORE

Cruzando desertos de frio
que a pouca poesia não ousa,
chegou ao extremo da poesia
quem caminhou, no verso, em prosa.
E então mostrou, sem pregação,
com a razão de sua obra pouca,
que a poesia não é de dentro,
que é como casa, que é de fora;
que embora se viva de dentro
se há de construir, que é uma coisa
que quem faz faz para fazer-se
– muleta para a perna coxa⁴⁰.

Os predicativos são todos positivos acerca de Moore. Por quê? Porque ela “ousa” o que “pouca poesia” ousaria; ela “[chega] ao extremo da poesia” e trabalha “sem pregação”; ela, que “caminhou, no verso, em prosa”; ela, que fez uma poesia não “de dentro”, mas “de fora”, como quem constrói “uma casa”; ela, que, por fazer, fez se fazendo, essa “indireta confissão,/ pelo avesso”, como o “anverso das coisas”, anteriormente mencionado. E, como antes, a referência arquitetônica de agora aponta outra vez para o próprio poeta, já que também predicativo que lhe dizia respeito direta e intimamente: “Gostaria de ser arquiteto. A arquitetura sempre foi a arte que mais me interessou, e, ao meu ver, é a que está mais próxima do que tento

40 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*, op. cit., p. 250.

fazer com a poesia”⁴¹. Como a de Moore, sua poesia “não é de dentro”, mas “é como casa, que é de fora”, que é arquitetada, projetada, construída⁴².

É nesse conjunto que se encontra a importância do estudo sobre a obra de João Cabral de Melo Neto em comparação à de Marianne Moore. Para um escritor que considerava positiva a metáfora da faca e a da lâmina (haja vista *Uma faca só lâmina e A escola das facas*), avaliar a poética de Moore como feita por “bisturi, simples canivete”, não seria, portanto, valor a menos. Pelo contrário, inclusive e como visto. Em certo sentido, para Cabral, tratar sobre a obra de Moore significaria referir-se também à sua própria obra. As várias menções do poeta (sob a forma de poesia ou epígrafe) a algum aspecto da obra de Moore reforçam os traços estilísticos referidos acima, impelindo-nos a uma curiosidade epistêmica que nos ajuda a ler a obra de Cabral de um modo renovado, mesmo que destacando, em partes, pontos já conhecidos sobre sua obra. Se pudéssemos destacar, em resumo, o que da poesia de Moore mais atraía o olhar cabralino, arriscaríamos assinalar a objetividade, a precisão e uma poesia em termos de prosa. O poeta não afirma isso às claras, mas, considerando sua própria estética e o conteúdo dos poemas acima citados, somos conduzidos a esse entendimento. Tal conjunto, ao final, explica a agudeza da metáfora do “bisturi, simples canivete”. A lâmina de Moore não é do tipo da de Cabral, de uma escola das facas, das facas de feira, cuja raiz metafórica é a de uma “imaginação do pouco”. Sua faca é lâmina, como a dele, mas de um aço distinto: porque sem rasgos profundos. Ainda assim, essa lâmina de Moore, por se revelar contundente, opera com precisão de limpa cicatriz, como se feita, repetindo, por “bisturi, simples canivete”.

SOBRE O AUTOR

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA é professor adjunto de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Universidade Federal do Maranhão (UFMA – *campus* III – Bacabal) e coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura Comparada (GELC/CNPq).
E-mail: fabiolittera@yahoo.com.br

41 Apud ATHAYDE, Félix, op. cit., p. 145. Entrevista a Ricardo Leitão, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1973.

42 Para aprofundamento do aspecto arquitetônico da poesia de Cabral, indicamos: OLIVEIRA, Fábio de. *O poema inquieto a papel e a sala: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e a arquitetura*. São Luís: EDUFMA, 2017, III p.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- BEACH, Christopher. *The Cambridge introduction to twentieth-century American poetry*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- CECIRE, Natalia. Marianne Moore's precision. *Arizona Quarterly: a Journal of American Literature, Culture, and Theory*, v. 67, n. 4, Winter, 2011, p. 83-110.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Branco sobre o branco. In: _____. *O espírito e a letra (1948-1959)*. V. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 522-525.
- MELO NETO, João Cabral de. Considerações do poeta em vigília [entrevista]. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 1, p. 18-31, mar. 1996.
- _____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MOORE, Marianne. *The complete poems of Marianne Moore*. London: Faber and Faber, 1967.
- OLIVEIRA, Fábio de. *O poema inquieta o papel e a sala: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e a arquitetura*. São Luís: EDUFMA, 2017, 111 p.
- PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1985, p. 221.
- SISCAR, Marcos. "Responda, cadáver": o discurso da crise na poesia moderna. *Alea*, v. 9, n. 2, p. 176-189, jul.-dez., 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista USP*, n. 16, p. 93-102, dez./2002-fev./1993.
- THE PARIS REVIEW. *Marianne Moore: the Art of Poetry* n° 4. Interviewed by Donald Hall. Issue 26, Summer-Fall, 1961.

Candian: o último caipira

[*Candian: the last caipira*]

Vitor Sartori Cordova¹

Jane Victal²

RESUMO - O artigo reúne algumas peculiaridades de um ser humano identificado na antropologia como caipira. Em seu âmago existencial, reúnem-se particularidades como a relação com o bairro rural, o mutirão e os cânticos do cururu. Dessa forma, partindo dos documentos iconográficos do historiador e intelectual Ernani Silva Bruno disponíveis no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e dos estudos do sociólogo e literato Antonio Candido, o presente trabalho intenta demonstrar as ações e relações sociais dessa cultura na cidade de Iracemápolis por meio dos hábitos cotidianos do senhor Candian, membro responsável pela transmissão do modo de vida tradicional do campo na zona urbana. • **PALAVRAS-CHAVE** • Bairro rural; caipira; tradição oral. • **ABSTRACT** • The arti-

cle brings together some peculiarities of a human being identified in the anthropology as caipira. In its existential core, there are some particularities such as the relation with the rural neighborhood, the “mutirão” and the songs of the cururu. In this way, starting from the iconographic documents of the historian and intellectual Ernani Silva Bruno available at the Institute of Brazilian Studies of the University of Sao Paulo (IEB/USP) and the studies of the sociologist and literate Antônio Candido, the present work aims to demonstrate the actions and social relations of this culture in the city of Iracemápolis through the daily habits of Mr. Candian, responsible member for the transmission of this traditional country way of life in the urban zone. • **KEYWORDS** • Rural neighborhood; caipira; oral tradition.

Recebido em 16 de maio de 2017

Aprovado em 25 de outubro de 2017

CORDOVA, Vitor Sartori; VICTAL, Jane. Candian: o último caipira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 164-186, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p164-186>

1 Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas, SP, Brasil).

2 Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas, SP, Brasil).

Localizada na Região Sudeste, mais precisamente no interior do estado de São Paulo, a formação da cidade de Iracemápolis ocorreu no final do século XIX por meio da doação de terras para a construção de uma pequena capela em 1861. A ocupação da região em que hoje se localiza esse município ocorreu em 1817, quando foi desmembrada a sesmaria do Morro Azul. Sobre a região onde se encontra essa cidade pode-se destacar a influência sofrida pela economia cafeeira do século XIX no chamado segundo Oeste Paulista, principalmente com a contribuição das cidades de Limeira e Rio Claro, duas localidades que se tornaram as mais importantes da região após a decadência produtiva do Vale do Paraíba. Utilizando-se em larga escala do sistema de trabalho escravocrata, quando ainda permitido pelo governo brasileiro, também foi uma das primeiras regiões a realizar experimentos com o sistema de colonato com a vinda de imigrantes alemães e italianos.

Entretanto, a região onde se encontra Iracemápolis, com maior contribuição da cidade de Piracicaba, também se destacou na produção açucareira em fins do século XIX e boa parte do XX, quando se tem a incursão de métodos industriais para maior produtividade na exploração do açúcar. Primeiramente, havia os engenhos banguês, substituídos mais tarde pelos centrais. Se antes a produção se fazia a lombo de quadrúpedes, agora as máquinas pesadas substituiriam boa parte desse *modus operandi* rústico, inculcando um padrão altamente disciplinar no âmbito produtivo e trabalhista.

Contudo, a terceirização do fornecimento de cana a diversos agricultores promovida pelo engenho central ainda dificultaria o projeto de modernização da produção agrícola brasileira, cujo intuito era o de enfrentar o mercado externo – concorrendo, por exemplo, com o açúcar antilhano e o de beterraba europeu –, além dos problemas em suplantar a preferência do mercado interno pelos resistentes engenhos banguês não engolidos pelo novo sistema. Todavia, décadas mais tarde, quando alcançaram uma acumulação de terras para cultivar a cana de que necessitavam, aliado à mecanização dos meios de produção, esses engenhos centrais conseguiram vencer de vez os engenhos banguês, transformando-se nas usinas de cana-de-açúcar e dominando o mercado exportador e interno.

Nesse viés, aproveitando a mão de obra disponível, tanto a local quanto a imigrante, as usinas começam a modelar o espaço rural a partir da paisagem e das habitações por meio da construção de colônias com casas geminadas (entre outros

equipamentos de lazer voltados ao trabalhador, como campos de futebol). Essa paisagem foi modificada integralmente em virtude do êxodo rural, que deslocou os habitantes para bairros operários na cidade. É nesse contexto que se tem a resistência desses moradores aos hábitos modernos de habitar. Mesmo com suas casas de aspecto operário, manteriam vestígios da vida no campo como a prática do plantio de hortas, a criação de animais, com alguns desses habitantes ainda salvaguardando as tradições religiosas, como novenas e cânticos tradicionais, mantendo viva a cultura tradicional do interior paulista conhecida como caipira e, agora, já influenciada pelos “italianismos” advindos da imigração. Dessa forma, mesmo com a inserção de novos conteúdos em seu seio, essa cultura conseguiria se reorganizar frente às constantes intempéries que lhe apareciam abrindo preciosas fendas para a sua sobrevivência.

Todavia, para melhor esclarecimento do propósito deste trabalho, convém lembrar algo das amplas discussões sobre a dicotomia entre o rural e o urbano na antropologia e na sociologia, assim como nas disciplinas voltadas a estudos urbanos. Longe da intenção de fomentar ainda mais a já esgarçada tentativa de definição dos limites ou interconexões entre os dois mundos, o texto tem como parâmetro demonstrar como essa relação é pouco observada em seus fundamentos existenciais (ou seja, nas ações e relações sociais) se tomada com certa acuidade a bibliografia instauradora sobre o assunto.

A bibliografia aqui apresentada, consagrada por autores como Antonio Candido, Maria Isaura Pereira de Queiroz e Ernani Silva Bruno, não é abordada como simples consulta literária, mas como fonte primária, no intuito de facilitar a imersão da experiência no mundo caipira pelo pesquisador frente a tantas camadas existenciais ditadas, não exclusivamente, pelo ritmo do capital. O motivo principal de encarar essa bibliografia dessa forma é a bela oportunidade de tomar contato com o trabalho de alguns pesquisadores que ainda puderam observar o caipira imerso em seu hábitat tradicional, cultivando um modo de vivência já extinto ou agudamente descaracterizado pelas nuances do tempo. Além do mais, conjuntamente com os trabalhos bibliográficos, os cadernos de anotações e as diversas fontes iconográficas disponíveis também forneceram parâmetros importantes ao pesquisador que, ao olhar para o espaço da cidade onde só fora possível encontrar vestígios dessa cultura, conduziu-se pelo fio de Ariadne para identificar traços característicos nas casas, bairros, entre outros locais de reunião onde a cultura caipira atualmente se manifesta.

Dessa forma, o que se propõe aqui não é saber até que ponto o mundo rural fora tragado pela industrialização ou pelo capital financeiro e turístico, mas sim partir de uma análise desses autores para buscar entender como o caipira estrutura um código ético que o identifica como um autêntico ser-no-mundo num meio que lhe é diferente, como o urbano. Mesmo que possamos classificá-lo como partícipe de uma cultura que abrange o conceito “contrarracional”, em oposição às diversas imposições socioculturais que norteiam seu modo de vida, como o complexo usineiro na região tratada pelo texto, o propósito de apresentar um estudo de caso como resistência no âmbito cultural a partir de manifestações artísticas não significa que a intenção seja classificar essa prática como mera manifestação de lazer, nem muito menos “museológica” e desconectada do saber-fazer típico dos povos tradicionais.

Mais precisamente, o cururu³, quando aqui abordado, não é tomado como produto cultural voltado ao consumo por intermédio de rádios, gravadoras e eventos culturais, mas como revelação e permanência de um mundo autêntico que congrega um conjunto de práticas cotidianas que, porventura e infelizmente, fenece já há algum tempo. Essa condição de ser-no-mundo congrega um conjunto de ações que forja uma simbólica relativa ao meio espacial e social através da qual sobrevive uma cultura autêntica observável em poucos detentores da tradição, como pessoas mais velhas que foram capazes de proporcionar a transição entre o mundo tradicional e o moderno. Porém, nessa nova condição, os traços dessa cultura, em que as práticas tradicionais sustentavam a memória de um mundo em perpétua densidade original, já aparecem institucionalizados, artificializados e desconectados do seu conjunto original. Dessa maneira, na medida em que o senhor Candian ocupou justamente essa posição de elo, é muito mais no sentido da reconstrução de um todo do que na elaboração de uma “micro-história”, ou seja, o que se pretende aqui é desvendar “o que se perde e o que se ganha” num contexto de desaparecimento da autenticidade de um modo de ser.

É por isso que em nosso estudo incluímos a figura desse senhor. A intenção é demonstrar que o mundo autêntico não envolve simplesmente o viés “cultural”, mas sim que este se compõe num cotidiano – fazendo a necessária ressalva de que esse “cotidiano”, por parte do homem, constitui uma reflexão sobre seu papel social dentro de uma comunidade frente a outros modos de ser, e não somente sobre um mero “dia a dia” em que o que se pauta é a sistematicidade de suas ações. Esse cotidiano também envolve muitas vezes o sobrenatural, como, por exemplo, a busca de respostas mais claras frente às burocracias do mundo moderno e da liberdade radical proposta pela contemporaneidade. Assim, apontando as lides diárias do senhor Candian, almejou-se demonstrar que havia até pouco tempo pessoas que detinham esse modo tradicional de vida em sua plenitude, conseguindo envolver os demais num consenso coletivo e que o tornavam ainda mais coeso quando, por meio da arte (música), envolviam as pessoas participantes daquele mundo. Isso é muito importante para entender como o juguete das rimas do cururu, quando são lançadas aos demais, atualiza o passado ao mesmo tempo que vai mapeando os lugares onde essas pessoas vivem ou se confraternizam pelo canto, promovendo a visibilidade da urdidura desse mundo. Nesse contexto, o cururu e os rituais religiosos, mais do que manifestações culturais ou artísticas, são o coroamento das experiências de vida num determinado lugar.

O problema surge quando esse “mundo” é banalizado, interpelado num senso de espacialidade extremamente impessoal e paradigmático, como, por exemplo, quando é limitado às áreas periféricas das cidades, próximas à “natureza circundante”. Análises dessa ordem denotam a incompreensão sobre o próprio caráter do meio

3 Cururu se define pela literatura especializada como um canto repentista, seguido por danças como a catira e o cateretê, que preza em sua narrativa trovas de caráter profano ou religioso no intuito de cultivar a memória caipira. Segundo Candido, esse cântico teria surgido do sincretismo entre as culturas indígena e cristã católica quando da tentativa de incutir, por parte dos jesuítas em suas aldeias, a ideologia eclesiástica para doutrinação dos nativos. CANDIDO, Antonio. Cururu. Cururu. *Remate de males*, 1999, p. 37-58. Disponível em: <periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635987/3696>. Acesso em: 3 mar. 2017.

urbano, que contém diversas temporalidades e espacialidades, levando-se novamente a discussão para a inacabável e dicotômica problemática “rural-urbano”. Desvios semelhantes também ocorrem quando avaliações superficiais conduzem a uma imediatista identificação do bairro periférico urbano com o autêntico bairro rural, denotando que esse bairro rural não passaria de mera adjacência do núcleo urbano em expansão que, em sua “onisciência”, já preveria o seu aglutinamento num futuro não muito distante, pois institucionalizado pelas ditas “racionalidades”. Vide a quantidade de documentos antigos em que é possível ver os denominados “fogos” catalogados pela administração imperial, onde esses mesmos documentos compõem a constelação analítica de boa parte da historiografia sobre a fundação de cidades no Brasil, sem ao menos passar por um crivo mais cuidadoso das reais intenções de sua utilização.

Dessa maneira, crê-se que os litígios sociais que são observados ou balizados pela literatura clássica sobre o assunto, juntamente com exemplos como o do senhor Candian – que no caso não está sendo abordado como “o” protagonista dessa cultura, mas sim como um genuíno cultor dela –, visam contribuir para a compreensão sobre o que seria o mundo rural brasileiro apartado das confusões que o envolvem no bojo da agricultura predatória ou do olhar plasmado do urbanismo acadêmico. Assim, entende-se que, para melhor compreender esse “mundo rural”, não basta classificá-lo a partir do que o homem produz do seu contato com a natureza ou “compará-lo com o mundo civilizado”, mas sim perceber que essa relação abriga uma codificação de valores que compõem ações e, quando acionados, convocam, nomeiam, cantam, poetizam e resguardam essa relação. Melhor dizendo, esses valores fazem os homens habitarem mais uma vez esse mundo, arriscando dizer que nomeá-lo por meio da ação é carregá-lo integralmente.

Por fim, o artigo se divide primeiramente num momento de reconhecimento do que seria, para os autores especializados no assunto, o “caipira” enquanto categoria existencial, o que significa envolver todo um conjunto de ações e de relações sociais digno de uma experiência que era transmitida de geração para geração por meio de narrativas exemplares. Busca-se uma melhor compreensão de como se davam as relações do passado com o presente para, num segundo momento, observá-las no estudo de caso aqui apresentado, tentando identificar a atual mediação da tradição em novos contextos espaçotemporais já que, na tradição, o tempo está ligado estritamente ao espaço. A questão também é saber como essas relações procuram outros parâmetros para conseguirem tecer-se coletivamente na atualidade, por exemplo, numa roda de ouvintes por intermédio de um narrador que não deixa de ser uma espécie de *aedo* (poeta-cantor) em seu sentido original, ou seja, um ser preso à terra e que se qualifica como a memória do lugar.

O CAIPIRA ENQUANTO SER EXISTENTE

Especificamente, esse ser caipira seria uma espécie de lavrador da terra segundo Cornélio Pires⁴, pois a palavra “caipira” deriva do tupi-guarani *capiâbiguâra*, no qual se denota o derivativo “caipirismo”, que seria um tipo de acanhamento, o comportamento de um indivíduo envergonhado e de pouca experiência no âmbito social. Dividindo a palavra caipira, tem-se a raiz “cai”, que em tupi-guarani significa “gesto do macaco ocultando o rosto”; “*capiara*” significa “aquilo que é do mato” e deriva de “*capiã*”, ou seja, “de dentro do mato”. Todas essas palavras são compostas a partir de “*caapi*”, “aquele que trabalha na terra, que lava a terra”⁵.

Nesse viés, há também autores como Antonio Candido⁶, que buscam traçar o perfil sociológico e antropológico desse ser humano que ainda habita o interior paulista, demonstrando que, na expansão geográfica dos bandeirantes, o resultado não foi apenas a incorporação de território às terras da Coroa portuguesa na América, mas também a definição de certos tipos de cultura e de vida social. O ponto de partida para compreender essa situação deve ser buscado na própria natureza do povoamento paulista, desde logo condicionado pela atividade itinerante e predatória das bandeiras. Aqui há o denominado fenômeno do “bandeirismo”, que pode ser compreendido de um lado como um vasto processo de invasão ecológica e de outro como um determinado tipo de sociabilidade com suas próprias formas de ocupação desse território.

Dessa maneira, o povoamento disperso originário dos acampamentos de permanência relativa favorecerá a manutenção de uma produção de subsistência, recurso esse de extrema importância quando o caipira precisava estabelecer o equilíbrio entre a necessidade de sobrevivência e a falta de técnicas capazes de proporcionar um rendimento maior de sua terra. Isso significa que as técnicas e instrumentos rudimentares de trabalho da cultura improvisada do seminômade encontrariam condições favoráveis para se plasmarem na cultura caipira, mais precisamente no momento em que se condicionava uma coerente sociabilidade pautada na desnecessidade do trabalho compulsivo, favorecendo a preservação dos costumes da vida desse ser humano em seu lugar de vivência. Como exemplo, tem-se o seu hábitat caracterizado por um povoamento ralo e disperso que, na verdade, não constituiu um isolamento por sua parte, mas sim uma congregação de cooperadores vicinais e participantes da vida lúdico-religiosa conhecida como “bairro rural”⁷.

Para isso, também se dispõem os registros, estudos e inventários realizados pelo historiador e intelectual Ernani Silva Bruno⁸ para o livro emblemático denominado

4 PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

5 *Ibidem*.

6 CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.

7 QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais paulistas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

8 BRUNO, Ernani Silva. *O equipamento da Casa Bandeirista segundo os antigos inventários e testamentos*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1977.

O equipamento da Casa Bandeirista segundo os antigos inventários e testamentos, onde se encontra a catalogação dos utensílios mais indispensáveis ao antigo explorador do *hinterland* paulista em sua habitação tradicional. Além do mais, esse historiador teria demonstrado as lides laborais e comunitárias do caipira em seus registros de campo nas áreas que concernem ao Vale do Paraíba, como nas cidades de Apiaí e Areias, iconografia disponibilizada nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

Nesses registros, no caso fotografias e anotações em cadernos de pesquisa de campo, é possível visualizar e entender os diversos costumes caipiras resistentes desde os idos tempos do século XVII, época da germinação do que o autor denomina de “mundo caipira”, como nos feitos dos objetos de cerâmica, os costumes do pilhar o milho, as diversas procissões dos bairros rurais em dias de festa do padroeiro local, além de uma dinâmica observação do núcleo principal do bairro rural composto pela capela, pela venda e pelas casas dos moradores. Esse material nos serviu como um quadro comparativo entre as práticas tradicionais que envolviam um passado já quase em extinção e um olhar mais aprimorado quando fora estudado o modo de vida do senhor Candian, antigo residente da cidade de Iracemápolis e que resguardava os costumes do mundo caipira. Para tanto, é válido lembrar que as fontes bibliográficas e iconográficas nos serviram como elementos norteadores no que tange a experiências de vida do caipira e não para sua simples catalogação.

BAIRRO RURAL: GENIUS LOCI

Das experiências voltadas à formação da coletividade caipira, o bairro rural serve como estrutura fundamental para uma noção de sociabilidade. Consiste no agrupamento de algumas ou muitas famílias mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade e pelas práticas de auxílio mútuo. Interpretado dessa maneira, o bairro rural seria o elemento responsável pela noção de lugar para o caipira, implicando um aspecto antropológico associado ao físico-territorial⁹.

As habitações podem estar próximas umas das outras, sugerindo um esboço de povoado escasso ou podem estar afastadas, mal se percebendo a unidade que as congrega. Para maior clareza, o conceito de bairro rural abarca extensões, dimensões e aspectos físicos, mas, além de determinar um território por características topográficas, caracteriza-se por um segundo elemento: o sentimento de localidade existente nos seus moradores.

9 CANDIDO, Antonio, 1964, op. cit.



Figura 1 – Capela do Bairro da Divisa localizada no interior paulista, mais precisamente no limite entre as cidades de Iracemápolis e Piracicaba, 2015. Fonte: acervo próprio



Figura 2 – Bairro rural em Santa Cruz do Rio Abaixo (São Luiz do Paraitinga), s/d. Fonte: Arquivo IEB/USP. Fundo Ernani Silva Bruno, código do documento: ESB-L3-SP-I-235

Esse sentimento depende do intercâmbio entre as famílias¹⁰. Tal intercâmbio estaria baseado nas cooperações mútuas presentes nos trabalhos das lavouras, como plantio, colheita, entre outros serviços impossíveis de serem realizados individualmente ou pelo próprio núcleo familiar. Esse intercâmbio também aparece nas atividades lúdico-religiosas, nas quais, além da cooperação para preparar a festa do padroeiro do bairro, instauram-se os laços de compadrio entre os participantes. Isso acontece devido ao fato de as atividades lúdico-religiosas se desenvolverem quase em um paralelismo no Brasil, pois a disseminação da religião católica, em seus moldes tradicionais, pouco conseguiu ser realizada no país. Dessa maneira, tem-se um catolicismo de cunho mais rústico e sincrético nas zonas rurais, o que significa que elementos da doutrina cristã foram pouco a pouco misturados com elementos considerados pagãos.

As atividades da lavoura e da indústria doméstica também constituem oportunidades de auxílio cooperativo e socialização para o caipira. Essas atividades solucionam o problema da mão de obra nos grupos de vizinhança e suprimem as limitações da atividade individual ou familiar. Esse auxílio cooperativo se

¹⁰ FUKUI, Lia Freitas Garcia. *Sertão e bairro rural*. São Paulo: Ática, 1979.

denomina *mutirão*¹¹, consistindo essencialmente na reunião de vizinhos a fim de efetuar determinados trabalhos de derrubada de mata, confecção de roça, plantio. Aqui, pode-se notar relativa divisão de trabalho e o estabelecimento de liderança coordenadora. Vale a ressalva de que tal divisão de trabalho está relacionada à cooperação vicinal, não havendo relação monetária durante o processo do *mutirão*, e sim o estabelecimento de um sistema de favores que garante a economia local. A cooperação mútua também auxilia no aceleramento do tempo de execução do trabalho que, para o caipira sozinho ou com o auxílio de sua família, levaria vários dias.

Nesse viés, a figura do ócio na cultura caipira também se conecta estritamente aos “dias de guarda”. Esses dias se referem aos “dias desastrosos”, nos quais se acredita que o trabalho pode causar grave prejuízo devido ao desrespeito à norma religiosa. Em grande relação com a sacralidade, o tempo livre tem um papel marcante na semana do caipira por promover contatos sociais e, comumente nesses dias, têm-se festas nas capelas ou nas casas do bairro, visitas a outros bairros rurais vizinhos e recreações locais.

O ano agrícola é a grande e decisiva unidade de tempo que define a orientação da vida do caipira bem como as suas possibilidades e dificuldades econômicas. Ao longo dele existem marcos cronológicos referenciais representados pelas festas anuais e de ordenamento das etapas do trabalho. Tais etapas são pautadas pelas orientações das épocas de chuvas, secas e pelas condutas de plantio agrícola, que são regidas pelos ciclos vegetativos e ajuste da planta às condições meteorológicas. Nesse contexto, na medida em que se encontra esse tipo de bairro rural estruturado segundo as práticas tradicionais caipiras, encontra-se também o *cururu*, canto presente nas diversas tarefas que envolvem o coletivo e que exerce papel importante na identificação do sujeito com os seus semelhantes.

O CANTO (DE UM MUNDO) DO CURURU

Entre os diversos registros realizados por intermédio de Ernani Silva Bruno sobre a vida caipira e mantidos no acervo do IEB, encontra-se um texto com o título “Esse mundo caipira que vai se acabando”¹², onde há diversos relatos sobre os traços dessa cultura. Sobre a viola, a catira e o *cururu*, por exemplo, ressalta-se no texto em questão o clamor entristecido de versos, mas se enfatiza a importância da narrativa nos acontecimentos moldados em crítica e humor. Os elementos da música e da dança do mundo caipira também denotam algumas características peculiares, como a presença de instrumentos percussivos além da viola, no caso, o reco-reco e o pandeiro, somados a danças diversas. Do típico *bate-pé* da catira ou *cateretê*, torna-se perceptível a presença do *jongo*, da *congada* e do *batuque*, envolvendo a

11 CALDEIRA, Clovis. *Mutirão*: formas de ajuda mútua no meio rural. São Paulo: Brasiliense, 1956.

12 BRUNO, Ernani Silva. *Esse mundo caipira que vai se acabando*. Original em arquivo datilografado. Disponível em: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo Ernani Silva Bruno. Código do documento: ESB(65)5-44 [s/d].

linguagem do cururu em temas de proezas e de valentias harmonizadas e ritmadas por instrumentos típicos da cultura africana como o tambu, o mulemba, a matraca e o guaiá. Da fusão entre a cantoria caipira e a percussão do afrodescendente, o resultado são as danças do samba de lenço, assinalando um contraste com o samba urbanizado que, no caso, é o carnavalesco, nascido das ruas cariocas do início do século XX.

Embora haja uma atitude pessimista do autor do texto quanto ao desaparecimento “desse mundo”, o cururu é um canto ainda praticado pelos caboclos no interior do estado de São Paulo, também podendo ser encontrado em certas partes dos estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Consta de uma dança em que se tem a predominância do sexo masculino em sua apresentação consistindo numa saudação aos presentes, numa louvação aos santos e finalmente nos desafios cantados. Nessa manifestação, os cantadores, de forma improvisada, propõem uns aos outros problemas de fundo religioso ou profano, visando derrotar o adversário e exaltar a própria pessoa.

O nome está associado genericamente ao sapo denominado cururu na língua tupi-guarani e ligado às representações místicas sobre o fogo¹³. Antes de receber o sincretismo cristão, seu conteúdo original abordava o roubo do fogo por animais, motivo muito presente nas tribos da América do Sul onde esse ato era efetuado por uma raposa ou por um sapo. O sapo aparece de forma mais predominante nas tribos da família linguística dos tupis-guaranis, pois tal animal tem a capacidade singular de engolir coisas ardentes como cigarros e brasas confundindo-os, por vezes, com vagalumes. Na representação dramática do mito podem ocorrer verdadeiras “danças do sapo” em que os dançadores refazem o processo mítico “do rapto do fogo”. Esse ritual consistia num ato particular do chefe da tribo num momento específico do acontecimento em que, ao se levantar, dançava alguns passos e, ao final, sentava-se tragando um cachimbo.

A reinterpretação do ritual na cultura caipira se deu por meio da catequese jesuítica que aproveitou cantos e danças dos índios para levá-los a compreender e aceitar mais depressa a doutrina cristã. Assim, o cururu começou a aparecer nas festas religiosas, o que levou ao entendimento equivocado sobre os trabalhos jesuíticos por parte das autoridades eclesiásticas que confundiam essas estratégias de aculturação com práticas de paganismo. À revelia das críticas, essas alegorias foram reinterpretadas e utilizadas para a catequese e, naturalmente, acabaram cristianizadas. Mesmo assim, através da fusão étnica e linguística, o que se deu foi a incorporação de práticas mágico-religiosas indígenas à sociedade formada pela catequese.

Há ainda a hipótese de Antonio Candido¹⁴ de que, nas festas católicas, jesuítas e índios ajustavam seus passos e seus cantos formando, mais tarde, um quadro ritualístico que se constituía em: louvor de personagens sobrenaturais e de santos católicos, relato de feitos, debate poético e a oportunidade de afirmação pessoal. Os temas também versavam sobre as façanhas e mortes dos antepassados, além de

¹³ CANDIDO, Antonio, 1999, op. cit.

¹⁴ Ibidem.

figuras de animais como pássaros e cobras, sempre entoando comparações em trova. Essas trovas se faziam de repente, com um motim no qual um a um dos participantes se apresentava. O local escolhido para a manifestação do canto era o terreiro, onde os desafiantes se “enfrentavam” até cansarem. Quando isso ocorria, outro o substituía.

Vale lembrar a respeito do improviso que permitia a ampliação da participação, pois os presentes podiam intervir na manifestação a qualquer momento, lembrando a tribo guaianá, que cantava fatos e acontecimentos baseados nesse aproveitamento poético do cotidiano, elemento importante no desenvolvimento do cururu. Aos poucos, no debate, com a cristianização, foram aparecendo os santos e as suas virtudes, fazendo com que o relato de feitos e a afirmação pessoal fossem sendo inspirados (e não substituídos) por elementos sugeridos pela nova situação da qual ia emergindo paulatinamente a cultura caipira.

Nesse viés, com base na constatação empírica, esse canto ainda acontece em alguns bairros específicos no espaço urbano da cidade de Iracemápolis, onde é possível encontrar elementos semelhantes aos dos bairros rurais, locais em que originariamente se faz esse tipo de ritual cântico. Nos bairros urbanos de Iracemápolis é possível encontrar casas com grandes quintais e criação de galinhas, plantação de hortas e pequenos pomares formados por habitantes que antes moravam nos antigos bairros rurais e que foram expulsos pelo avanço da concentração latifundiária que as usinas de açúcar e álcool engendraram na região.

Assim, com o auxílio da música entoada, a reconstrução simbólica que faz reviver o antigo modo de habitar permite que se sustente até os dias de hoje as alegorias do cururu no espaço da cidade. Por meio da linguagem, esse canto guarda em seus temas uma capacidade de simbolizar e memorizar um espaço-tempo vivido que, a cada momento entoado, sinaliza na malha urbana um lugar peculiar para que possa ocorrer, fazendo com que as pessoas que comunguem desse canto resistam às transformações nos padrões de sua vivência.

CANDIAN¹⁵: HOMEM DE RESISTÊNCIA

Para o estudo desse quadro de resistência, foi utilizado o relato de um dos mais importantes detentores dessa tradição na cidade de Iracemápolis: o senhor Candian (1942-2016). A escolha desse curureiro justifica-se na medida em que, na observação de campo, foi possível a constatação da articulação de seu modo de vida tradicional (sua horta, seu padrão de trabalho para com ela) com outras características que o distinguem perante os demais, como a ligação que mantinha com a sacralidade enquanto detentor de saberes que envolviam, além do cururu, simpatias e benzimentos.

Isso influenciava não só o seu papel na comunidade enquanto ser altamente distinguível, mas em seu prestígio como cantador, já que as cantorias eram por ele iniciadas e encerradas com sua palavra final. Além do mais, era o próprio que apresentava os demais cantadores e ouvintes ilustres da comunidade presentes na

¹⁵ *In memoriam.*

roda de cururu, fato que, na nomeação cantada, comungavam-se essas pessoas tanto na entoação (e na porfia) do canto quanto na certeza da participação dos saberes da tradição caipira.



Figura 3 – Roda de cururu realizada na cidade de Iracemápolis, 2015. Fonte: acervo próprio



Figura 4 – Senhor Candian responde a um desafio de cururu, 2015. Fonte: acervo próprio

O senhor Candian nasceu numa das muitas colônias próximas da cidade de Iracemápolis, mais precisamente na colônia que se chamava “Colônia São Luís” (conhecida como “Coloninha do Sapo”). Segundo relato dele mesmo, seus avós vieram de Roma para o Brasil, mas os pais, já nascidos no país, residiam nas colônias da região. O aspecto dessas e de outras colônias era de casas próximas umas das outras, se encontrando até geminadas. O banheiro, de fossa, era coletivo e localizado no lado de fora; as cercas que separavam um vizinho de outro eram confeccionadas de bambu.

Nessa época, o aspecto da cidade de Iracemápolis ainda se revestia de um modo rústico de se viver, com vários sítios e chácaras (a maioria sem registro de propriedade) espalhados em sua área municipal. As pessoas residentes ainda plantavam árvores frutíferas e hortaliças, chegando algumas a ter bambuzais. Como a única função das cercas era manter os animais nos limites das casas de seus donos, em sua maioria galinhas e porcos, todas eram feitas com esses bambus. Havendo poucas pessoas com bambuzais na redondeza, os donos os vendiam para as pessoas que lhes solicitavam, ganhando certo prestígio na redondeza. Quando as pessoas não tinham dinheiro, trocavam uma quantia de bambu por ovos, frutas, verduras, galinhas entre outros objetos.

Antes das usinas de açúcar se consolidarem na região, a disposição de lotes e casas não se fazia segundo um traçado formal. As casas, ou melhor, a implantação delas na topografia se assemelhava a pequenos sítios nas unidades de vizinhança.

Dessa maneira, não era comum achar plantações monocultoras destinadas ao grande comércio (como a cana-de-açúcar, por exemplo), e sim algum comércio local de frutas (como banana, mamão e manga), de hortaliças etc., detendo esses produtos um grande valor até nas trocas realizadas com os vizinhos.

Como exemplo, o senhor Candian relatou como se dava a relação entre as plantações e os laços de vizinhança que havia no tempo em que as usinas ainda não haviam se estabelecido, ou seja, quando ainda eram pequenos engenhos de aguardente. No tempo de seu pai, mesmo em beira de pista, quando plantava quadras de vassoura, um vizinho próximo plantava feijão, outro plantava milho, outro girassol e assim sucessivamente. Quando algum desses vizinhos sentia necessidade de algo de que não dispunha em sua terra, sempre trocava o que possuía por aquilo de que necessitava. Outra prática era a troca de objetos de vestuário quando perdiam a utilidade ou não mais serviam.

Dessa forma, em Iracemápolis, antes da constituição da malha urbana, segundo ele, era possível encontrar uma disposição territorial baseada na localização dos vários engenhos de aguardente (os chamados engenhos banguês), de sítios de médio porte e de pequenas propriedades. Uma curiosidade é que esses engenhos e demais propriedades rurais não eram contundentes a ponto de estabelecerem uma concorrência desleal que pudesse dismantelar os laços de vizinhança ou, na mesma proporção, despossar os habitantes autóctones do seu lugar de origem.

Já a típica unidade de vizinhança do bairro rural começou a perder força quando o engenho de aguardente da família Ometto começou a crescer, transformando-se na Usina Iracema e avançando cada vez mais no campo. Desde então, as pessoas começaram a morar na zona urbana, em áreas adensadas e em pequenos lotes próximas umas das outras, chegando até a conhecer pessoas de outras colônias que nunca haviam visto. Com o desequilíbrio das pequenas economias familiares, na medida em que a usina avançava ferozmente na compra de terras, as pessoas eram forçadas a migrar para o espaço urbano, sendo obrigadas a vender suas glebas ao complexo açucareiro.

Após a consolidação da usina, o senhor Candian relatou que o modo de vida em consequência do trabalho também havia mudado. Antes, plantando para a subsistência e, no máximo, vendendo o excedente às vendas rurais ao redor ou em feiras organizadas na cidade (além das constantes trocas entre os propínquos), o plantio de cana nesse momento seguia um modo de produção pautado nas tarefas em série¹⁶, abandonando a diversidade de espécies, o plantio regido pelo ciclo anual das estações, as formas tradicionais de tratamento das mudas, o conhecimento das sementes e da qualidade da terra. Após essa etapa, pôde-se verificar que a formação do núcleo urbano de Iracemápolis começou a se consolidar quando os engenhos banguês foram desaparecendo, forçando também essas famílias a se mudarem para a cidade, e seus empregados, para outras colônias, no caso, formadas sob a gestão da administração da Usina Iracema. De início, esses engenhos resistiam vendendo a sua (já escassa) produção para a usina, porém, perdiam constantemente a preferência de mercado.

16 Diz o próprio senhor Candian que o plantio em série da cana-de-açúcar se fazia do seguinte modo: um trabalhador abria um buraco na terra e um outro, logo atrás, colocava o ramo da planta e o fincava.

Segundo o senhor Candian, quando os donos desses engenhos desistiam da produção de açúcar por falta de capital ou quando peremptoriamente faliam, a usina pagava os impostos atrasados dessas terras e adquiria a propriedade. Muitas vezes, alguns desses campos não tinham registro em cartório, fazendo com que a usina os adquirisse por baixos valores ou acertos de dívidas e os regularizasse incorporando-os de imediato ao patrimônio industrial. Dessa forma, as pessoas que viviam dispersas nas unidades de vizinhança rurais passaram a residir em habitações construídas pela usina, tanto em colônias para atender a demanda de mão de obra como em habitações de aspecto operário no núcleo urbano.

O LUGAR: A HORTA, O TRABALHO, OS UTENSÍLIOS E AS CONSTRUÇÕES

O senhor Candian, resistindo como caipira autêntico ao se instalar na cidade, manteve a sua atividade como agricultor cultivando hortaliças. O terreno no qual detinha sua horta, local onde havia funcionado o matadouro da cidade e localizado atualmente no centro (mais precisamente atrás do terminal rodoviário municipal), não lhe pertencia, mas o uso lhe foi concedido por acordo verbal. Segundo ele, esse acordo partiu da prefeitura. Afirmou também que o ponto, frequentado por pessoas que faziam uso de entorpecentes à noite, era sempre citado nos debates da câmara municipal como alvo de um projeto de requalificação, que poderia contar com uma rua ou passarela para transeuntes além de melhoramentos como iluminação e segurança.

Apesar da suposta concessão, o senhor Candian afirmava que uma pequena extensão de terra nesse local já pertencia a seu pai – que só conseguia demarcar utilizando aspectos da paisagem, como árvores, algum caminho trilhado no chão, pela nascente d’água que utilizava para irrigar sua horta ou de alguma propriedade de um antigo vizinho. Como seu pai não conseguia pagar os impostos após sua terra ter sido declarada como solo urbano quando da municipalização, já que Iracemápolis foi até o ano de 1954 um distrito de paz de Limeira, acabou perdendo a propriedade.

No dia em que foi realizada a visita a campo presenciou-se um pouco da rotina que o senhor Candian tinha em sua horta, que se revestia de um aspecto organizado tanto pela disposição das cercas de bambu quanto por aquilo que era plantado nos canteiros. Consta de duas construções de madeira improvisadas, porém muito firmes e estratégicas. A primeira, onde guardava utensílios como enxada, facão, arame, faca, galões para armazenamento da água, lugar onde repousava a carruola quando não usada etc., ficava logo à direita da entrada. Do lado de fora dessa construção, ficava um pequeno monte de terra adubada com esterco de animais a qual utilizava para fertilizar o solo para o plantio.

Havia, pelo menos, três canteiros de alface e alguns pés de bananeira acima à direita. A demarcação “não oficial” de um vizinho de ofício eram esses mesmos pés de bananeira. Ficava ali também, na construção à direita, seu relógio de pulso, que pouco usava. Para marcar o tempo, utilizava-se da posição do sol, que perfazia sombras a partir de pontos de referência como objetos, marcos, vegetação; quando “dava fome”, interrompia seu trabalho e ia comer. Não levava marmita. Fazia todas

as refeições em casa, pois a horta não distava muito mais do que poucos quarteirões de sua casa. Dentro da pequena construção da direita havia também algumas sacolas plásticas que utilizava para colocar as verduras vendidas¹⁷, facilitando para aqueles que iriam levar os produtos.



Figura 5 – Horta do senhor Candian. Canteiros, local de trabalho e edificação da direita, o trabalho na horta e os utensílios necessários, 2015. Fonte: acervo próprio

Já na segunda construção, do lado esquerdo, havia uma espécie de “telhado de chuchu” formado pela cerca feita para acomodar a hortaliça-fruto, dando assim um aspecto de cobertura. Aproveitavam-se troncos de árvores cortados, improvisando o resto da estrutura com estacas de madeira. Na entrada já era possível ver o “primeiro cômodo”. Nele, encontrava-se uma prateleira antiga de madeira de fundo espelhado. Mais adiante, dentre muitos utensílios, uma balança, duas velhas cadeiras e uma espécie de mesa improvisada com armações de madeira. Havia um sofá que utilizava como cama onde, às vezes, no período da tarde, descansava para depois continuar a trabalhar. A saída era lateral. Havia também, ao fundo, outro cômodo, que guardava mais alguns utensílios de trabalho. Outro fator de destaque eram algumas imagens

¹⁷ Segundo o seu próprio relato, quando o senhor Candian não conseguia vender as suas verduras, as concedia gratuitamente para quem não pudesse pagar.

de santos e dois terços pendurados, um perto da saída lateral e outro dentro do cômodo onde se encontrava o sofá.



Figura 6 – Horta do senhor Candian. Construção da esquerda – local de descanso, de plantio de ervas medicinais e de árvores frutíferas ao fundo, 2015. Fonte: acervo próprio

Na parte do fundo da construção, à esquerda, havia mais uma cerca cruzando-se e confundindo-se com as do vizinho de cima e do lado, confeccionada com pedaços de madeira e de portas velhas. No caminho até o fundo, havia uma disposição curiosa de plantio. As ervas mais delicadas como erva-de-santa-maria, erva-doce ou pequenos tomates rasteiros eram plantados de forma paralela aos pés de banana, mandioca ou de outro tipo mais resistente e de maior porte. Onde se encontravam essas ervas era possível ver (e sentir aos pés) uma saliência formada pela água da chuva que escorria pela horta, formando uma espécie de canaleta com a terra levantada pelas raízes das outras árvores frutíferas, podendo-se assim, para aqueles que adentrassem seu local de trabalho, andar sem receio algum de pisar em algo.

A disposição dos utensílios e das construções se dava de forma coerente e obedecia as indicações das lidas laborais, ou seja, do plantar e do colher. Dessa forma, as estruturas foram construídas de forma a manter sempre à mão os instrumentos

necessários à lida na horta, conservando-os, portanto, nas proximidades. Mesmo que na construção da esquerda, onde se encontrava o cômodo para descanso, não houvesse utensílios de trabalho, o tipo de plantação ali, que era de árvores frutíferas como banana, mamão, laranja (além das ervas), já compreendia que as cascas desses frutos (que foram encontradas na saída lateral da construção) fossem juntadas de forma a serem armazenadas e utilizadas na fertilização do solo junto com o adubo.

No dia da visita, o senhor Candian havia acordado cedo (como costumemente fazia) para cuidar de sua plantação. Trajava uma camisa de manga comprida, uma calça e um par de chinelos, trajes esses que utilizava até quando participava nas rodas de cururu realizadas na cidade. Havia roçado alguns canteiros para a plantação de pés de cebolinha que adquiriu com um vizinho que também tinha horta.



Figura 7 – Cebolinhas adquiridas com o vizinho de horta e quase prontas para serem plantadas, 2015. Fonte: acervo próprio

Carreara naquela manhã pouco mais de 50 litros d'água. Levava baldes e um

regador. Mesmo com dificuldades para andar, caminhava em direção à nascente d'água onde a coletava para irrigar sua horta. O caminho até a nascente, não distando mais do que 15 ou 20 metros da horta, era demarcado no chão pelo constante andar da carriola. A nascente o provia de água necessária para sua horta, sendo dispensável o uso de água encanada.



Figura 8 – Lide diária do senhor Candian: buscar água numa das nascentes do Ribeirão Cachoeirinha, que corta o município de Iracemápolis, 2015. Fonte: acervo próprio



Figura 9 – Coleta de água na nascente do Ribeirão Cachoeirinha, 2015. Fonte: acervo próprio

Outra constatação na visita a campo foi a facilidade com que o senhor Candian descrevia seu ofício, sua horta, os utensílios que utilizava, além da nomeação dos vizinhos ao redor. Quando estava em sua casa, lembrava mais da época em que trabalhava na usina, dos jogos de futebol de que participava no centro de lazer da empresa e dos engenhos antigos. Na horta, as coisas pareceriam ficar mais fáceis e a conversa não envolvia trabalho com horários estabelecidos nem elementos urbanos eram utilizados quando descrevia seu lugar de trabalho. Nem mesmo a lembrança do ofício que exercia na usina entrava em pauta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para uma melhor consistência do fenômeno caipira, não bastava uma simples observação do cotidiano e das rodas de cururu que o senhor Candian capitaneava. Essa consistência surgia nas muitas vezes que se encarava, frente a frente, as situações nas quais ele se comportava como peça importante na comunidade. Para uma melhor constatação ou, se se preferir, mais concreta, as brechas se apresentavam nas conversas mantidas com esse senhor e nas cantorias ouvidas, transformando-se a linguagem, nesses instantes, num elemento condensador entre vida, trabalho e cantoria.

Nesse viés, o artigo seguiu a linha de convidar o leitor para se aprofundar na

experiência sentida pelo pesquisador: na narrativa, ato da emissão das palavras, tinha-se por meta encará-las como detentoras de uma experiência tão intensa e substancial de um mundo que, igual às enxadas do senhor Candian, cravava sulcos tanto nas diversas materialidades encontradas (construções da horta, a própria terra revolvida esperando plantio) quanto nas imaterialidades, como, por exemplo, nos “causos”, lendas profanas e sagradas e na agremiação por meio dos convites feitos às rodas de cururu.

Dessa forma, intentou-se apresentar como o senhor Candian adensava sua condição existencial caipira como um elemento ativo não só na propagação dos costumes tradicionais, mas na manutenção do sentido deles num mundo que exclui a participação das culturas consideradas “de baixo”. O intuito de denominá-lo como “último” não fora pela denotação de ser ele a única pessoa a realizar essas atividades na cidade de Itacemópolis, mas sim por ser o último a cultivar o sentido dessas atividades a ponto de conseguir engajar as demais pessoas numa tarefa em comum: a vontade que as pessoas tinham de explicar e manter sua forma de vida. Assim como no mutirão que, numa visão mais pragmática, seria a síntese das questões básicas da existência caipira – que não sobrevive sem uma autêntica organização comunitária dos trabalhos laborais –, tal organização, pelo papel de cantador do senhor Candian, também revelava o desejo de enfrentar os problemas cotidianos, juntando homens e mulheres de herança rural na mesma tarefa de tentar encontrar razão em viver futuramente em contextos urbanos modernos.

Não que seja a intenção do caipira tentar ser deus de si mesmo, mas a figura de um cantador como o senhor Candian conseguia apreender e organizar algumas explicações de acontecimentos estranhos ao mundo desse ser humano, como a decrepitude de seus valores perante outros considerados modernos. Assim, o canto servia de conduta ética e de arcabouço de respostas às novas situações, envolvendo primeiramente a forte relação com a terra, ou seja, a mais palpável e, posteriormente, um paradoxo implicado no destino humano. Dessa forma, como no ato do canto do cururu, esse destino nada mais seria do que o duelo em que esse homem é lançado e desafiado a explicar a si próprio.

SOBRE OS AUTORES

VITOR SARTORI CORDOVA é sociólogo, mestre em Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e doutorando do programa de Pós-Graduação em Urbanismo da PUC-Campinas.
E-mail: vitorcordova@yahoo.com.br

JANE VICTAL é arquiteta e urbanista, pós-doutora no King’s College London e professora do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da PUC-Campinas.
E-mail: janevictal@puc-campinas.edu.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNO, Ernani Silva. Esse mundo caipira que vai se acabando. Original em arquivo datilografado. Disponível em: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo Ernani Silva Bruno. Código do documento: ESB(65)5-44. [s/d].
- _____. O equipamento da Casa Bandeirista segundo os antigos inventários e testamentos. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1977.
- _____. Santa Cruz do Rio Abaixo – São Luiz do Paraitinga. s/d. 1 fotografia., p&b., 8 cm x 8 cm. Disponível em: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo Ernani Silva Bruno. Código do documento: ESB-L3-SP-I-235.
- CALDEIRA, Clóvis. *Mutirão*: formas de ajuda mútua no meio rural. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.
- _____. Cururu. *Remate de Males*. s/v, s/n, 1999. Disponível em: <periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635987/3696>. Acesso em: 3 mar. 2017.
- FUKUI, Lia Freitas Garcia. *Sertão e bairro rural*. São Paulo, SP: Ática, 1979.
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais paulistas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

A poesia erótica de Lucas José d'Alvarenga

[*The erotic poetry of Lucas José d'Alvarenga*]

Gracinéa I. Oliveira¹

RESUMO - O objetivo deste artigo é analisar a poesia erótica de Lucas José d'Alvarenga. Para execução desta análise, foi feita uma pesquisa monográfica, usando a técnica de pesquisa indireta, especificamente a bibliográfica, que consistiu em breve revisão da bibliografia já publicada referente ao livro de Lucas José d'Alvarenga, *Poezias* (1830), objeto desta pesquisa. A seleção e a análise dos poemas foram norteadas pelo conceito de erotismo, proposto por Octavio Paz. Foram identificados 13 poemas eróticos no livro, entre improvisos, quadras, sonetos e vilancetes. O erotismo foi representado nesses poemas através de antíteses e de metáforas, sendo as características eróticas mais recorrentes a imaginação, a percepção do sexo como recreação e a privacidade x o voyeurismo. • **PALAVRAS-CHAVE** - Erotismo; poesia; Lucas José d'Alvarenga; século XIX. • **ABSTRACT** - The purpose of this

article is to analyze the erotic poetry of Lucas José d'Alvarenga. For the execution of this analysis, a monographic research was done using the indirect research technique, specifically the bibliographical one, which consisted of a brief review of the bibliography already published concerning the work of Lucas José d'Alvarenga – the book *Poezias* (1830) –, object of this research. The selection and analysis of the poems were guided by the concept of eroticism, proposed by Octavio Paz. Thirteen erotic poems were identified in the book, among improvisations, quatrains, sonnets and *vilancetes*. Eroticism was represented in these poems through antitheses and metaphors, being erotic features most recurrent the imagination, the perception of sex as recreation and privacy vs. voyeurism. • **KEYWORDS** - Eroticism; poetry; Lucas José d'Alvarenga; XIX century.

Recebido em 5 de junho de 2017

Aprovado em 21 de novembro de 2017

OLIVEIRA, Gracinéa I. A poesia erótica de Lucas José d'Alvarenga. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 187-207, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p187-207>

¹ Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte (FACISABH, Belo Horizonte, MG, Brasil).

APRESENTAÇÃO

Lucas José d'Alvarenga nasceu em Sabará, em 1768. Estudou Leis em Coimbra e, posteriormente, retornou às Minas, onde exerceu alguns cargos públicos na sua cidade natal, como o de promotor dos Resíduos e Cativos e o de procurador fiscal dos Defuntos e Ausentes da Provedoria Geral. Em 1804, seguiu para Lisboa, na tentativa de conseguir prestar serviço nas Índias, para onde partiu como ajudante de ordens de Sarzedas, em 1806. Governou Macau entre 1809 e 1810, conseguindo uma vitória espetacular, do ponto de vista militar e político, sobre piratas chineses que assolavam a região. Saiu do governo devido a divergências políticas. Após permanecer certo tempo em Goa e viajar pela Europa, retornou ao Brasil em 1815, fixando residência no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1831. Além do livro *Poezias*, escreveu uma novela – *Statira, e Zorastes* (1826) –, primeira do gênero publicada no Brasil, e três livros de memórias, em 1828 e 1830. Nesses livros relata, sobretudo, sua estadia na Ásia².

O livro *Poezias* foi publicado pela primeira e única vez em 1830, um ano antes da morte de seu autor. Apesar disso, contém poemas feitos ao longo da vida do poeta, dos 13 aos 62 anos, como é perceptível em declarações suas em algumas notas de rodapé: “Estes versos, e os de pag. 95 forão feitos em Minas, tendo eu de idade 13 ou 14 annos, pouco mais, ou menos”³. Em outro poema, um improviso, ele comenta quando o compôs: “De improvizo em caza, e á meza de hum Titular desta Corte em 17 de Setembro de 1829 [...]”⁴, ou seja, um ano antes de sua publicação. Embora contenha poemas da juventude à maturidade do escritor, trata-se do primeiro volume da obra. Entretanto não se localizaram os demais volumes. Supõe-se que Alvarenga talvez não tenha tido tempo de publicá-los, já que se encontrava bastante debilitado pela doença e pela idade à época, como ele mesmo declara em um de seus livros de Memória:

2 OLIVEIRA, Gracinéa I. *Edição e estudo da novela Statira, e Zoroastes, de Lucas José d'Alvarenga*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AHXM9W>. Acesso em: 10 ago. 2017.

3 ALVARENGA, Lucas José de. *Poezias*. t. I. Rio de Janeiro: Ogier, 1830, p. 115.

4 *Ibidem*, p. 91.

No 1º de Fevereiro de 1825 [...] Apresentei-me ali á hora dada, assim mesmo, como estava, atacado de hum typho, com huma febre ardentissima, e de que estive a morte. [...] He esta a data, em que teve principio a minha impossibilidade de continuar, como dantes, no Serviço, ou em que principiou a Epoca deste meu censurado Ocio⁵.

Não obstante ter tido apenas uma edição e seu autor ser mais lembrado como novelista e como administrador público do que como poeta, esse livro despertou o interesse de alguns críticos, sobretudo os do século XIX. Joaquim Norberto de Sousa Silva, por exemplo, tencionava reeditar a obra de Alvarenga, como afirma no prefácio da edição do livro de Laurindo Rabelo, feita por ele:

Não é minha culpa senão do público, que mal correspondeu os sacrificios feitos pelo coletor e seu editor, pois há muito que os autores prometidos aguardam a ver de entrar para o prelo e de ocupar o seu lugar de honra em uma publicação que em qualquer país seria protegida como um monumento de glória nacional. [...] Assim Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Antônio José, Cláudio Manuel da Costa, Marquês de Paranaguá, Marquês de Marica, Natividade Saldanha, *Lucas José de Alvarenga*, José Bonifácio, Lopes Gama, o *Carapuceiro*, D^a Beatriz e tantos outros aí ficam no pó do esquecimento, depois de tanta pesquisa sobre suas obras e ainda sobre suas biografias, graças à indiferença da pátria⁶.

Como se vê, no final do século XIX a obra de Lucas José d'Alvarenga foi colocada ao lado de outras, como as de Basílio da Gama e as de Cláudio Manuel da Costa, sendo que estes últimos se consolidaram no cânone literário brasileiro. Entretanto, apesar de Joaquim Norberto não ter reeditado os livros de Alvarenga, sua obra poética não ficou em completo esquecimento.

Martins de Oliveira⁷, no século XX, também analisou a obra desse poeta. Para ele, Alvarenga foi um poeta romântico, precursor da vertente condoreira, a quem caberia o título de introdutor do Romantismo no Brasil. Não se concorda com essa posição do crítico, visto que, embora nos poemas de Alvarenga seja possível encontrar traços do Romantismo, ainda há influência do Arcadismo e a temática social está ausente. Mas há um aspecto da poesia de Alvarenga que chamou a atenção nesta pesquisa:

5 ALVARENGA, Lucas José de. *Artigo adicional à memória*. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, 1828, p. 20-21.

6 Como não se conseguiu acesso à edição de 1876 da obra poética de Laurindo Rabelo, organizada por Joaquim Norberto, utilizou-se a citação feita por Roberto Acízelo de Souza em seu artigo. Na Biblioteca Digital da Universidade Federal de Santa Catarina, há a versão digital da edição de 1876, mas sem o juízo crítico. SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Juízo crítico de escritores nacionais e de uma notícia sobre o autor e suas obras. In: RABELO, Laurindo José da Silva. *Obras poéticas*. Coligidas, anotadas, precedidas do juízo crítico de escritores nacionais e de uma notícia sobre o autor e suas obras por J. Norberto de Sousa-Silva. Rio de Janeiro: B. L. Garnier; Paris: E. Belhate, 1876 apud SOUZA, Roberto Acízelo de. Joaquim Norberto e sua contribuição à edição de textos e à crítica literária. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 9-26, jan./jun. 2008, p. 15. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/930/798>. Acesso em: 17 mar. 2017.

7 OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. 2 ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.

o erotismo. Esse tema já havia sido notado anteriormente, por Joaquim Norberto de Sousa Silva, no texto “Bosquejo da história da poesia brasileira”, publicado em *Modulações poéticas*: “Lucas José de Alvarenga, de Minas Geraes, deu-se a poesia erotica e deixou-nos mui bonitas cousas, que correm impressas”⁸. Durante as muitas leituras de *Poezias*, percebeu-se que o erotismo é realmente recorrente, sobretudo nas composições mais próximas aos gêneros da música popular, como os improvisos. Levando isso em consideração, pretende-se, nesta pesquisa, analisar a poesia erótica nessa obra de Alvarenga.

Esta pesquisa foi motivada pelo fato de se considerar o erotismo um aspecto importante da cultura, um dos diferenciadores da sexualidade humana: “[...] o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”⁹. Além disso, é um tema que perpassa a literatura ocidental da época clássica até a atualidade, já que se encontram obras literárias de viés erótico em diversas épocas. Entretanto, para Zucchi¹⁰, apesar da proliferação de obras que são perpassadas por essa temática, não há uma crítica literária preocupada com o tema. Segundo ela, “[...] a invisibilidade que a literatura erótica sofre é resultado de um mal-estar maior, em que não é apenas o ‘falar sobre sexo’ que está em jogo, mas um conjunto de crenças e valores sustentados há vários séculos por uma elite intelectual”¹¹. Isso mostra a necessidade de estudar essa temática na literatura, já que se trata de “algo” que diz respeito à própria condição humana.

A falta de pesquisas sistemáticas relativas a esse tema na literatura, sobretudo na brasileira, é outro fato que justifica esta pesquisa. Zucchi¹², por exemplo, afirma que não há “uma tradição literária brasileira erótica consistente” e considera Gregório de Matos o primeiro representante dessa vertente no Brasil. Além dele, cita como representantes alguns naturalistas do final do século XIX e alguns escritores dos séculos XX e XXI. Isso demonstra realmente a falta de pesquisa sistematizada relativa ao tema, já que há, sim, uma tradição no Brasil de literatura erótica porque o erotismo é um tema que perpassa obras de escritores de diversas épocas, como Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo¹³, Silva Alvarenga, Tomás Antônio Gonzaga e Lucas José d’Alvarenga que, embora tenha publicado no século XIX, escrevia desde o século XVIII. Daí a necessidade de pesquisa que contemple esse tema em época

8 SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Modulações poéticas*. Rio de Janeiro: Francesa, 1841, p. 44. Disponível em: <www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=midias&id=143556>. Acesso em: 10 out. 2015.

9 PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 12.

10 ZUCCHI, Vanessa. Do prazer do texto ao prazer da crítica. *Revista Investigações*, Recife, v. 27, n. 1, p. 1-13, jan. 2014. Disponível em: <periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/492>. Acesso em: 22 mar. 2017.

11 *Ibidem*, p. 5-6.

12 *Ibidem*, p. 5.

13 RIBEIRO, Gisele Aparecida. *O (des)velar do erotismo na “Lira dos vinte anos” de Álvares de Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008. Disponível em: <sapiencia.pucsp.br/handle/handle/14857>. Acesso em: 22 mar. 2017.

considerada, por Candido¹⁴, crucial para a consolidação da literatura no Brasil: final do século XVIII e início do século XIX.

Apesar disso, não se ignora que há alguns pesquisadores que se debruçaram sobre esse tema na literatura luso-brasileira. Como exemplos, pode-se citar o trabalho de Eliane Robert Moraes¹⁵, que organizou uma antologia da poesia erótica brasileira, embora não apresente nenhum poema de Lucas José d'Alvarenga. Fernando Ribeiro Mello¹⁶ organizou e publicou, em 1965, uma antologia da poesia portuguesa erótica e satírica dos séculos XVIII e XIX, que foi apreendida pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE, a polícia política portuguesa. Trinta e três anos depois, Natália Correia¹⁷ relança a coletânea, incluindo poetas do século XX.

Além desses, outros pesquisadores publicaram textos que tangenciam a temática erótica no Brasil, como Alexei Bueno¹⁸, que publicou uma antologia da poesia pornográfica, que engloba poemas de poetas dos séculos XVII a XX. Hansen e Moreira¹⁹ também tangenciaram o tema ao abordar a poesia cômica/satírica atribuída a Gregório de Matos e Guerra; assim como Pellegrini²⁰, que analisou a poesia obscena de Francisco Moniz Barreto. Como se vê, apesar de serem pesquisas de ótima qualidade, são trabalhos esparsos, que indicam a necessidade de mais estudos sistemáticos nessa área.

REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Esta análise é de cunho bibliográfico, ou seja, foi feita com base na técnica de pesquisa indireta. Inicialmente, fez-se uma breve revisão da bibliografia publicada a respeito do objeto (*Poezias*) e do tema (erotismo) e, em seguida, foi feita a análise dos poemas. A seleção dos poemas do livro e a análise foram norteadas pelo conceito de erotismo de Octavio Paz.

Antes de se discutir o conceito de erotismo adotado por Paz²¹, fez-se um breve levantamento do percurso etimológico do termo “erotismo” na língua portuguesa. Segundo Cunha²², essa palavra entrou na língua no século XIX (1881) por influência

14 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 2 v.

15 MORAES, Eliane Robert (Org.). *Antologia da poesia erótica Brasileira*. Cotia: Ateliê, 2015.

16 MELLO, Fernando Ribeiro (Org.). *Poesia portuguesa erótica e satírica – séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Afrodite, 1965.

17 CORREIA, Natália (Org.). *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona/Frenesi, 1999.

18 BUENO, Alexei (Org.). *Antologia pornográfica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

19 HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

20 PELLEGRINI, Leônidas. *Álbum da rapaziada*. 279 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

21 PAZ, Octavio, op. cit.

22 CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 311.

do francês “*érotisme*”. Mas, embora esse termo tenha entrado mais recentemente na língua, o adjetivo correspondente a ele – erótico – é bem mais antigo – século XVI. No dicionário de Bluteau, por exemplo, já constava seu registro: “Erótico. Derivase do Grego *Erao*, Amo, Quero bem, & *Eros* val o mesmo que *Amor*, & *Erotico* quer dizer, *Amoroso*; & *Erotica* he a doença de amor [...]”²³, assim como no dicionário de Moraes Silva, do século XIX, em que erótico está registrado como sinônimo de amatório e este definido como “concernente a amores”²⁴. Ambos os dicionários remetem à Elegia I “O poeta Simónides...”, de Camões, para abonar esse termo na língua. Como a obra de Camões é do século XVI, conclui-se que a ocorrência dessa palavra na língua portuguesa é bem antiga. Entende-se que, nos séculos XVIII e XIX, erótico era uma qualidade do amor, e isso se relaciona à gênese da própria palavra.

Eros, de que erótico se origina, tem muitas genealogias, sendo a mais aceita a que o considera filho de Afrodite e de Hermes²⁵. Posteriormente identificado com Cupido, deus do amor entre os romanos, a este os romanos atribuíram os aspectos e caracteres do mito helênico.

Um dos primeiros textos a trazer Eros como personagem foi o drama *Psique e Eros*, de Apuleio²⁶. Nesse drama mítico, Eros simboliza particularmente o desejo de gozo, e Psique personifica a alma, tentada a conhecer esse amor. História permeada por transgressão, castigo e redenção, esses se tornam os elementos constitutivos da concepção ocidental do amor. Como se percebe, Eros está intimamente relacionado ao universo amoroso, sendo o amor, ao mesmo tempo, desejo sensual (Eros) e espírito (Psique)²⁷. Por isso Paz afirma que “Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade. Mas a cadeia se rompe em sentido contrário [...]”²⁸, ou seja, ambos se “alimentam do fogo original: a sexualidade”²⁹.

Se “a união sexual é a repetição da hierogamia primeira, do enlace do Céu e da Terra, do qual nasceram todos os seres”³⁰, o erotismo, para Paz³¹, embora não exista sem a sexualidade, é a interrupção da função reprodutiva do ato sexual:

23 BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728, v. 3, p. 190 (CD-ROOM).

24 SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza* – recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, v. I, p. 73. Disponível em: <diccionarios.bbm.usp.br/pt-br/diccionario/edicao/2>. Acesso em: 10 jul. 2014.

25 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 29 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

26 PAZ, Octavio, op. cit.

27 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit.

28 PAZ, Octavio, op. cit, p. 97.

29 Ibidem, p. 185.

30 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 376.

31 PAZ, Octavio, op. cit.

Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução. [...] Em resumo, a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre *reprodução*; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução³².

Apesar de não se confundir com a sexualidade, nem com o amor, o erotismo se relaciona com ambos, visto que “sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida”³³. Erotismo, para esse teórico, é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza: “É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação”³⁴. Sendo um fenômeno essencialmente humano, não há sociedade sem práticas eróticas, sendo uma das finalidades dessas práticas “[...] domar o sexo e inseri-lo na sociedade”³⁵ através de regras, ritos e tabus. Como fenômeno da cultura, o erotismo é sempre presente em qualquer sociedade e comporta inúmera diversidade: varia de acordo com o espaço e o tempo, enquanto o sexo é sempre o mesmo. Em síntese, o erotismo se diferencia da sexualidade pela interrupção da procriação, pelo número infinito de variedades e pela função de regular o sexo na sociedade, já que “o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática de sua sexualidade”³⁶.

Mas o erotismo, como já afirmado, também está relacionado ao amor, já que ambos são a dupla chama que se alimenta do fogo original – a sexualidade³⁷. Mas esse entrelaçamento não impede que se trace a linha tênue que diferencia esses modos de manifestação de vida. Embora ambos – amor e erotismo – sejam imaginação e representação, o amor “[...] transforma o sujeito e objeto do encontro erótico em pessoas únicas”³⁸, enquanto o erotismo vê o outro não como sujeito, mas como objeto – corpo – através do qual o amante tenta saciar seus desejos e alcançar determinado estado. “O amor é escolha, o erotismo é aceitação”³⁹, lembrando que, para haver escolha, é necessário que existam duas pessoas, ou melhor, dois sujeitos. Mas, se, por um lado, no erotismo o outro não tem voz, por outro, sem o erotismo o amor não existe: “Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida”⁴⁰. E são as representações do corpo e do desejo por esse corpo, sendo este representado como sujeito ou não, que foram analisadas na poesia de Lucas José d’Alvarenga.

32 Ibidem, p. 12-13.

33 Ibidem, p. 15.

34 Ibidem, p. 97.

35 Ibidem, p. 17.

36 Ibidem.

37 Ibidem.

38 Ibidem, p. 97.

39 Ibidem, p. 34.

40 Ibidem, p. 185.

A POESIA ERÓTICA DE LUCAS JOSÉ D'ALVARENGA

Considerando-se que o erotismo é sexualidade humana representada, simbolizada, o que mais chama a atenção no livro *Poezias* é a variedade de formas sob as quais o erotismo é expresso. Foram encontrados treze poemas eróticos, entre epigramas, glosas, improvisos, sonetos e vilancetes, sendo que um desses poemas é da época da adolescência do poeta – 13 ou 14 anos, como ele mesmo declara. Nesse referido poema, um dos aspectos importantes é o voyeurismo do sujeito lírico, que se delicia em observar uma cena erótica. No título do poema, o destaque é para os corpos e para o entrelaçamento destes: “A curiosidade, ou os dois corpos, e hum so vulto”⁴¹. Dividido em cinco estrofes, todas com estribilho, o eu lírico conta, gradativamente, a visão dos amantes entrelaçados e o que podia ouvir de onde estava para retomar, no final do poema, à cena dos enamorados unidos:

Eu vi, eu vi (não he graça!)
De certo lugar occulto
Em hum corpo duas almas,
De dois corpos hum só vulto.
 O caso he bom!
 Quero contar;
 Porem chitôm!...
Fui chegando pouco a pouco,
E ouvi, sem ser presentido,
Entre reciprocos mimos
Hum soluçar repetido.
 O caso he bom!
 Quero contar;
 Porem chitôm!...
Appliquei mais os sentidos,
E ouvi (se bem me occorre)
Huns me-deixes de quem ama,
Hum soluçar de quem morre.
 O caso he bom!
 Quero contar;
 Porem chitôm!...
Já em ancias gaguejando,
Disse hum, vendo-me á porta:
“Vê, que lá... lá... lá vem gente!”
O outro: “que... que... que m’importa!”
 O caso he bom!
 Quero contar;
 Porem chitôm!...
Em laços, que amor urdia,

41 ALVARENGA, Lucas, 1830, op. cit, p. 114.

Ambos prezos divisei;
O que fallavão, ouvia;
O que fazião, não sei.
 O caso he bom!
 Quero contar;
 Porem chitôm!...⁴².

Nesse poema, é perceptível a relação entre o mundo erótico e o da morte, lembrando que essa relação é uma das faces do erotismo, já que este significa, além de prazer, extinção⁴³. Como se liga, ao mesmo tempo, à vida, pela sexualidade, e à morte, pela interrupção da reprodução, muitas metáforas eróticas pertencem a esses dois campos semânticos. Na terceira estrofe, isso está explícito nos versos “Huns me-deixes de quem ama,/ Hum soluçar de quem morre”, em que amar e morrer são dois universos que estão, ao mesmo tempo, interseccionados e paralelos, paradoxo evidenciado pelo paralelismo sintático e pela anáfora que unem esses versos, e pela vírgula, que os separa. Além disso, considerando-se plural a metáfora erótica, é possível perceber, nos versos citados, a variedade de significados que esses possuem e algumas antíteses, que também representam o paradoxo do universo erótico. Em “Huns me-deixes de quem ama”, o que, aparentemente, é uma contradição – alguém que ama pedir ao amado que se afaste – na verdade faz parte dos jogos eróticos. Esses “me-deixes” significam justamente o contrário: “fique comigo”, pela visão do eu lírico, expressa no poema.

Em relação à voz, ou melhor, ao dizer ou não dizer, ela também é um elemento de erotização que perpassa o poema, tanto na voz do sujeito lírico – que deseja contar o que viu, mas impõe como condição o silêncio ao leitor: “O caso he bom!/ Quero contar/ Porem chitôm” – quanto nas vozes dos amantes, que oscilam entre soluços e gaguejos provocados pelo desejo. O silêncio imposto ao leitor duplica a cena do poeta-voyeur, transformando o leitor no sujeito lírico, e os amantes, no poema, o que também duplica a erotização do texto, se se considera, como Paz⁴⁴, a poesia como erotização da linguagem.

Considerando que o erotismo é uma “poética corporal”⁴⁵, percebe-se que o corpo é o centro ao redor do qual giram os demais elementos. E os corpos são o tema principal desse poema, desde o título até o final, em que esses não estão explícitos, mas são retomados por “ambos”. Os corpos unidos despertam a atenção do eu lírico, que finge, no final, não saber o que faziam, embora, anteriormente, afirme que estivessem presos “Em laços, que amor urdia”. Lembrando a multiplicidade da metáfora erótica, urdir pode significar não apenas os fios do desejo e do bem-querer que enlaçavam os amantes, mas também enredo, fantasia e imaginação, sendo esta última um dos elementos caracterizadores do erotismo: “A imaginação é o agente que move o

42 Ibidem, p. II4-II5.

43 PAZ, Octavio, op. cit.

44 Ibidem.

45 Ibidem.

ato erótico e o poético⁴⁶. E esse enredamento dos amantes está indicado não só na palavra “prezos”, mas também nas rimas da última quadra, já que nesta todos os versos seguem o esquema ABAB. Nas quadras anteriores, a rima ocorria só entre os segundos e quartos versos; ou seja, na última quadra consolida-se a união dos corpos dos amantes, lembrando que, para Paz, as rimas são “cópula de sons”⁴⁷.

Esse tema de dois corpos em um só vulto aparece novamente em um soneto do poeta, feito quando ele estava em Coimbra, no primeiro ano da faculdade. Nesse, percebe-se uma posição diferente do sujeito lírico ao observar a cena:

Hum dia destes proximos passados,
Estando a noite co’o luar divina,
Encontrei junto ao Arco d’Almedina
Dois vultos n’hum só vulto combinados.
Eis de repente os vejo separados,
E oiço ao mesmo tempo em voz mui fina:
“Ora dize, porque minha menina?
Que modos esses tão arrebatados?”
Responde ella: “Em debuxos não se meta!
Nenhuma moça em Coimbra co’os amantes,
Sem prometer cazar, já cahe na pêta.”
Grito, correm, conheço hum dos tratantes;
Era o Chorão da porca servilheta
Hum Garôto de certos Estudantes⁴⁸.

O poema começa evocando uma bela paisagem noturna, que tem a lua como centro e motivo da beleza. A imagem do disco lunar é parcialmente duplicada no texto através do “Arco de Almedina”, que faz referência à Porta de Almedina, resquício urbano da antiga muralha medieval que protegia a cidade de Coimbra⁴⁹. Atualmente, esse arco tem a forma de um semicírculo na parte superior. A imagem da lua evoca melancolia⁵⁰, a feminilidade, a vida, ou melhor, as forças fecundadoras da vida⁵¹. A ideia de unicidade, que o círculo traz, aparece no poema tanto na imagem da lua/luar, quanto na imagem dos dois corpos em um “só vulto combinados”, que o eu lírico avista.

Mas essa paisagem enluarada, em que se fundem os corpos dos dois enamorados, é perturbada pela separação repentina desses amantes, provocada pela função do

46 Ibidem, p. 12.

47 Ibidem.

48 ALVARENGA, Lucas José de, 1830, op. cit, p. 11.

49 PATRIMÓNIO edificado com interesse cultural – Concelho de Coimbra. Coimbra, 2009. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/69864>>. Acesso em 18 abr. 2017.

50 HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, op. cit., p. 392.

51 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit.

erotismo de regular o sexo na sociedade. A amada não apenas se desvencilha dos braços do amado, como impõe uma condição para atender aos desejos e aos planos dele – a promessa de casamento, argumentando ser esse o comportamento de qualquer moça da cidade.

Essa quebra de unidade é representada no poema não só pela separação do casal, mas também pela imagem do próprio arco, que é um semicírculo e, dessa maneira, simboliza a interrupção da unicidade, que inicialmente estava presente no texto na figura da lua e dos amantes entrelaçados. E essa separação torna-se ainda maior quando o sujeito lírico se intromete na cena, comportamento diferente do poema anterior. Enquanto no anterior, o poeta se compraz em observar o episódio, nesse ele grita e espanta o casal, assim que percebe o afastamento dos amantes provocado pelos protestos de um deles – da figura feminina.

Esse jogo erótico, envolvendo o medo de ser visto por alguém, aparece também em outro poema – um vilancete:

MOTE.

Se quer, que lhe queira bem,
Venha fazer para aqui
Aquillo, que lhe pedi,
E antes que venha alguém.

GLOZA.

Tyrse com Lilia brincava
No seu Jardim certo dia;
E entre mil coizas pedia
Huma, porque suspirava.
Lilia terna se escusava
Com pejo, medo, e desdem;
E temendo a visse alguém,
Lhe diz, meu bem, meu feitiço,
Ora não me falle nisso,
Se quer, que lhe queira bem!
Com huma instancia amoroza
Tyrse os rogos repetia;
E Lilia já respondia
Entre risonha e chorosa:
Se eu não fosse tão medroza,
Tudo faria por ti.
Tyrse já fóra de si,
Diz, meu bem, não recceêmos!
Que bella sombra aqui temos!
Venha fazer para aqui.
Continúa Tyrse a instar,
Pela mão a vai levando;
Ella, hum pouco repugnando,
Se vai deixando levar.

Que accomodádo lugar,
 Diz elle, achamos aqui!
 Mais occulto inda o não vi:
 Diga-me se póde haver
 Mais proprio para fazer
 Aquillo, que lhe pedi?

Lilia no laço amoroso
 Com Tyrse cahir se deixa;
 Ella chóra, elle se queixa;
 Mas por fim se ergue ditoso.

Com semblante vergonhoso,
 Mas já sem medo, e desdem
 Diz Lilia “Tyrse, meu bem!
 Se quer mais disse, que fez,
 Ande depressa outra vez,
 E antes, que venha alguém⁵².

Nesse vilancete, ao invés de as ideias do mote serem glosadas em oitavas, como geralmente era feito, elas o foram em décimas espinelas, sendo os últimos versos de cada décima um dos versos do mote. Neste, alguém coloca como condição para que queira bem ao outro que este faça algo que lhe foi pedido antes que aparecesse outra pessoa. O que foi pedido não é explicitado, apenas referenciado pelo demonstrativo “aquillo”, que, por sinal, é extremamente genérico. Entretanto, a condição de não poder ser visto aponta para algo que ou era censurado pela sociedade ou exigia privacidade. Além disso, ao não se dizer o que foi solicitado, atíça-se a curiosidade e a imaginação do leitor, sendo esta última, segundo Paz⁵³, um dos agentes de transformação do erotismo, a sua força motriz.

Na glosa, esse assunto é desenvolvido em um cenário idílico – um jardim – e a ideia do jogo erótico é apontada já no início pelo verbo “brincar”, visto que Tirse e Lília brincavam nesse local. Nas quadras das três primeiras décimas, o foco é em Tirse e nos pedidos dele a Lília. Já na quadra da última décima, o foco é nos amantes e no ato sexual. Nas sextilhas, o tema é desenvolvido de forma diferente: na primeira décima, a ênfase é dada à reação de Lília ao pedido do namorado; na sextilha da segunda décima, são apresentados os argumentos dos dois enamorados e, na sextilha da terceira, a atenção é voltada à reação de Lília após a concretização do ato sexual.

O jogo erótico, nesse texto, é construído entre o dito, o não dito e o medo de ser visto. Começando em uma paisagem bucólica, associada ao frescor, à sombra e ao refúgio, e em um clima de descontração, as personagens dizem o que querem, mas não nomeiam o referente, apenas se referem a ele através de retomadas anafóricas de algo que havia sido colocado fora das vistas do leitor: “E entre mil coizas pedia/ *Huma*, porque suspirava. [...] Ora não me falle *nisso*”⁵⁴. Lília também desejava o que Tirse lhe

52 ALVARENGA, Lucas José de, 1830, op. cit., p. 23-24.

53 PAZ, Octavio, op. cit.

54 ALVARENGA, Lucas José de, 1830, op. cit., p. 23 (grifos nossos).

pedia: “Lília terna se escusava”, mas rejeitou, inicialmente, o pedido por medo de que alguém visse o que iriam fazer: “E temendo a visse alguém”⁵⁵. Ao perceber que Lília também queria o que ele tanto almejava, Tirse é transtornado pelo desejo e, em lugar de suspiros queixosos, fica fora de si e indica a ela um lugar sombreado, que julga adequado para que fizessem o que ambos muito queriam.

É interessante notar a mudança gradativa no comportamento das personagens, provocada pela chama erótica: no início Tirse faz o pedido entre suspiros e queixas, mas no decorrer do tempo vai se tornando mais enfático até mudar das palavras à ação, ao levar Lília pela mão ao lugar escolhido. Lília, por outro lado, inicialmente rejeita, embora de forma terna, as solicitações dele, demonstrando vergonha, medo e um pouco de altivez. Entretanto, à medida que ele apontava solução, sobretudo para o medo dela, ela muda de atitude e passa a rejeitar as investidas entre risos e queixas, colocando a culpa da recusa no medo. No fim, ela cede ao se deixar levar por ele e ao lhe solicitar que façam sexo novamente.

O ato sexual não é posto explicitamente no poema, é sempre sugerido nas sombras das elipses, como o lugar escolhido pelos amantes: oculto e sombreado. Assim como Psique, Lília não suporta o brilho de Eros: para conhecê-lo ela precisa de, pelo menos, uma escuridão parcial. Além das elipses e da imprecisão semântica dos demonstrativos, o erotismo aparece na ambiguidade da quadra da última décima, em que Lília cai nos braços de Eros ao se deitar com Tirse: “Lília no *laço amoroso*/ Com Tyrse *cahir* se deixa; Ella chóra, elle se queixa; Mas por fim se *ergue* ditoso”⁵⁶. Percebe-se que o “cair” refere-se, também, ao fato de os dois amantes se deitarem quando, no último verso dessa quadra, é dito que Tirse se levanta contente. Em síntese, nesse poema, o erotismo coloca o sexo no campo da recreação, das brincadeiras, afastando-o, e muito, de sua função primordial – a reprodução, a manutenção da vida. Nesse campo de divertimento e de prazer, não conta apenas o ato sexual em si, mas, sobretudo, o jogo que o antecede cuja regra é premiar todos os envolvidos.

O jogo entre o dito e o não dito também ocorre em outro poema, que segue transcrito:

Sei dos teus novos amores
Tudo timentim por timentim;
Dizes, que tal... e que não;
Eu sei, que tal... e que sim.
Sei que deste aos teus amores
Hum raminho de Jasmim;
E que apertando-lhe a mão,
Tu lhe disseste, que sim.
Este sim, que tu lhe deste,
Deve ser para algum fim:
Julga-lo eu máo!... Isso não:
Que elle he bem bom!... Isso sim⁵⁷.

55 Ibidem, p. 23.

56 Ibidem, p. 24 (grifos nossos).

57 Ibidem, p. 67.

O tema, como é perceptível, é a inconstância das relações eróticas. Através de um jogo entre o “sim” e o “não”, o eu lírico afirma saber que sua amada tem novos amores e que, embora ela negue, ele sabe que ela gosta de outro. O símbolo dessa instabilidade é uma flor⁵⁸ – o jasmim – que a interlocutora do poeta deu para seu novo amor. Mas ele não a julga mal pela sua volubilidade, muito pelo contrário, diz que as ações decorrentes desse comportamento são muito boas. Ele não explicita, assim como no poema anterior, a que proposta ela disse sim, mas é justamente o não dito, seguido das reticências, que leva o leitor a imaginar ser essa proposta relacionada ao universo sexual, tornando, dessa maneira, erótico esse poema.

Se, nesse poema, o poeta brinca com as oposições “sim” e “não”, nos epigramas seguintes ele também explora o jogo entre opostos:

Não gostas de dar hum beijo,
Nem gostas de beijos dados;
Creio, que só por capricho
Gostas de beijos furtados!
Já sei, porque tu não queres
Satisfazer meus desejos:
Tu cuidas, que só furtados,
He, que são doces os beijos⁵⁹.

Ao contrário dos últimos poemas, nesses o eu lírico explicita o que deseja: beijos. A aparente recusa da amada em atender seu pedido é entendida como um capricho, no qual está em jogo não a vontade ou não vontade dela de beijá-lo, mas a forma como ela quer esses beijos. A ambiguidade dessa falsa recusa é expressa através dos opostos “dar/dados” e “furtados”. Em síntese, ele afirma que ela quer beijá-lo, mas não quer lhe dar os beijos. O que ela deseja é que o eu lírico os tome por julgá-los, dessa maneira, mais prazerosos. O erotismo, nesse poema, expressa o desejo e o jogo de conquista entre os protagonistas do ato erótico.

Mas o erotismo não se resume apenas a esse jogo de conquista; ele é também, para Paz, “Felicidade solar: o mundo sorri. [...] O tempo de um suspiro: uma eternidade”⁶⁰. É a possibilidade de regresso à inocência primordial. Para ele, “O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso”⁶¹, como se percebe na quadra abaixo:

58 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit.

59 ALVARENGA, Lucas José de, 1830, op. cit., p. 56-57.

60 PAZ, Octavio, op. cit., p. 28.

61 Ibidem.

He feliz, quem chega a ver-te;
Mais feliz, quem te fallar;
Quem te beijar He mais, que homem,
He hum Deos, se te gozar⁶².

Nessa quadra, os sentidos são usados para demonstrar o aumento gradativo do prazer erótico junto ao corpo desejado: ver, falar, beijar e gozar estão relacionados, diretamente, à alegria, à felicidade, a ser mais que um homem e, por fim, a ser Deus. Quanto mais próximo o corpo da mulher desejada está do eu lírico, mais aumenta sua sensação de prazer: tocá-lo, através de um beijo, fá-lo mais que um homem, e gozá-lo o torna um Deus. Ser Deus nesse instante é provar da “ração do paraíso” da qual fala Octavio Paz.

Outro ingrediente erótico que aparece na poesia de Alvarenga é a imaginação, recurso que o eu lírico usa para gozar antecipadamente o corpo da mulher desejada e para convencê-la a permitir que ele a desfrute fisicamente:

MOTE.

No regaço da Ventura
Eu por sonhos me vi já.

GLOZA.

I

Meigo sonho me figura,
Quanto pede o meu dezejo;
Por meigo sonho me vejo
No regaço da Ventura.
Minha mesma boca impura
A tua tocando está;
Provo a doçura, que ha
No Cofre, que o pejo esconde;
E torno, Marília, aonde
Eu por sonhos me vi já.

2

Eu zombo da desventura,
Pois que assim unido a ti
Já hum momento me vi
No regaço da Ventura.
Com que carinho, e brandura
Então me abraçavas lá!
Se na verdade não ha,
Meu bem, este bem suposto;
Ao menos em tanto gosto
Eu por sonhos me vi já.

62 ALVARENGA, Lucas José de, 1830, op. cit., p. 70.

3

O gosto sabe á loucura;
Nem eu sei mesmo, o que sou,
Quando chego, quando estou
No regaço da ventura.
Hum prazer, que pouco dura,
Mas que sempre lembrará,
Faz, que a minha alma então vá
Com a tua misturando
Doce prazer, que gozando
Eu por sonhos me vi já.

4

Não meu bem, não he loucura;
Nem ha, que contradizer-me;
Ver-me em teus braços, he ver-me
No regaço da Ventura.
O bem, que esta alma procura
Neste bem sómente está;
Mais, que dezejar, não ha;
Nem pedir mais me convem,
Visto que em tão grande bem
Eu por sonhos me vi já.

5

Mas faze verdade pura,
Faze estes sonhos reaes:
E que sé vejão os mais
No regaço da Ventura!
Premêa a minha ternura,
Que bastantes provas dá;
Faze, que eu deveras vá
Ao bem, que o pejo me esconde:
E torne realmente aonde,
Eu por sonhos me vi já⁶³.

Nesse poema, uma variação do vilancete, o mote é glosado em cinco décimas em que o primeiro verso do mote corresponde ao último de cada quadra, e o último verso do mote, ao último de cada sextilha. O sonho, nesse texto, é conduzido pelo desejo do eu lírico de desfrutar a amada, fato que é expresso por ele em “No regaço da Ventura”, que até então lhe foi permitido apenas pela via da imaginação, um dos itens que diferencia “a sexualidade animal do erotismo humano: neste, um ou mais participantes podem ser um ente imaginário”⁶⁴. Nesse caso, um dos protagonistas é, ao mesmo tempo, “real” e imaginário – Marília – a desejada do poeta.

63 Ibidem, p. 73-75.

64 PAZ, Octavio, op. cit., p. 16.

Na primeira décima, o eu lírico, através de sonhos provocados por seus desejos, prova os doces beijos da amada. A imagem que chama a atenção nessa estrofe é a do cofre, cujo simbolismo tem por base dois elementos: “o fato de nele se *depositar* um *Tesouro* material ou espiritual; e o fato de que a abertura do cofre seja o equivalente a uma *revelação*”⁶⁵. Esse cofre tem um tesouro que é escondido pelo pejo, cujo conteúdo não é explicitado no poema, mas apenas sugerido.

Na segunda décima, o eu lírico se regozija de já ter zombado da desventura por poder, mesmo que em sonhos, unir-se em abraços a Marília. Na terceira décima, a fusão entre os dois amantes ainda é maior, já que não apenas os corpos se uniram, mas, também, as almas deles. Embora seja rápido o gozo, esse é inesquecível, o que faz retomar a imagem de Octavio Paz de que o gozo é a “*ração do paraíso*”⁶⁶ da humanidade, apesar de durar apenas alguns instantes. Nesse caso, o poder que a imaginação tem no erotismo é demonstrado, já que tudo isso são sonhos, devaneios do eu lírico.

Na quarta décima, ele se dirige a Marília, afirmando que tal sonho não é loucura, já que estar nos braços dela é o único bem que ele deseja. Na quinta décima, ele encerra o poema, fazendo dos sonhos argumentos para convencer sua amada a transformá-los em realidade, afirmando que ela pode premiar a ternura com a qual ele a trata, permitindo-lhe gozá-la na “*realidade*”, fazendo com que ele fosse “*Ao bem, que o pejo [...] esconde*”. Nesse verso, o cofre é substituído pelo seu conteúdo, ou seja, pelo tesouro que o pudor da moça a impede de revelar a ele.

Outro tema relacionado ao erotismo é a respiração, que aparece em três improvisos de Lucas José d’Alvarenga. Relacionada à vida, diversas tradições conservam o ritmo binário da respiração: a inspiração e a expiração⁶⁷, que na poesia de Alvarenga vai marcar o grau da paixão entre os amantes, como no “*Improviso*” da página 34:

AO MESMO MOTIVO.

IMPROVISO.

Quando estou co’a minha Armia,

He tal a nossa união;

Que bebemos hum do outro

A mesma respiração.

Eu respiro, ella respira

Em tão doce confusão;

Que juntas ambas parecem

A mesma respiração.

Quando me aperta em seus braços,

He tão forte o apertão;

Que ás vezes até me falta

A mesma respiração.

65 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 262.

66 PAZ, Octavio, op. cit., p. 28.

67 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 262.

Unindo o rosto á meu rosto,
O seu ao meu Coração,
Perde os sentidos, e perde
A mesma respiração.
Eu tambem perco os sentidos,
Nem me bate o Coração;
Faltão-me os pulsos, e falta-me
A mesma respiração.
Torno á mim, e pouco á pouco
Vai batendo o Coração;
E vem, vindo de vagar
A mesma respiração.
Recobro novos alentos;
Cheio de gosto inda então
Interrompo com suspiros
A mesma respiração.
Sinto, que electrico fogo
Nos abraza o Coração;
E que á nós ambos anima
A mesma respiração.
Sei, que existe em nossas almas
O mesmo gráo de paixão;
Porque o mostra entre delírios
A mesma respiração.
Quando estou co'a minha Armia,
Estou sempre nesta acção;
Ou perdendo, ou recobrando
A mesma respiração.
Só de pintar os seus mimos
Na minha imaginação;
Tremo, emmudeço, e me falta
A mesma respiração⁶⁸.

Nesse poema, a fusão dos amantes é demonstrada pela respiração deles. Assim como o mundo do sexo, ao qual o erotismo está ligado, a respiração também está relacionada diretamente aos impulsos vitais. Essa fusão é demonstrada pelo fato de o casal não apenas respirar junto, na mesma sintonia, mas por um “beber” a respiração do outro, o que mostra que os amantes estão tão unidos que aparentam ser apenas um corpo. A união sexual, sugerida no poema, pelos abraços e pela união dos corpos (rosto e coração) culmina no gozo e na suspensão temporária dos sentidos, o que é demonstrado pela perda momentânea da respiração, que o eu lírico recupera aos poucos. Mas isso não apaga a chama do desejo – “electrico fogo” –, que abraza o

68 ALVARENGA, Lucas José de, 1830, op. cit., p. 34-36.

coração dos amantes, quando estão juntos. O ritmo binário da respiração é estendido ao gozo dos enamorados, metaforizado na imagem da perda e do recobrar da respiração. Esse ir e voltar também é expresso no poema pela repetição do motivo “A mesma respiração” no último verso de cada quadra. Além disso, a perda momentânea dos sentidos e da respiração também une o mundo do erotismo ao mundo da morte, relação já enfatizada por Paz⁶⁹ e que, nesse poema, está sutilmente colocada.

CONCLUSÃO

Pelo exposto, percebe-se que muitas características do erotismo, propostas por Paz⁷⁰ em *A dupla chama*, aparecem na poesia de Lucas José d’Alvarenga. Essas características são colocadas, sobretudo, através de antíteses, de imagens e de metáforas que permeiam os poemas desse autor. Entre as mais recorrentes nos textos analisados, percebe-se que a imaginação, o sexo como recreação, a privacidade x voyeurismo foram as características mais frequentes nos poemas anteriormente estudados. A amada aparece, quase sempre, como objeto de prazer, nem sempre exclusivo e nem sempre fiel, mas nem por isso condenada, já que o prazer justificaria sua volubilidade.

O jogo de sedução é também um aspecto que chama a atenção na poesia de Alvarenga. Nesse, o encontro entre os amantes é apresentado, na maioria das vezes, pela voz de um dos protagonistas e, em alguns casos – em dois poemas –, por alguém que não é protagonista do ato erótico, mas um terceiro, que ora observa e partilha do prazer pela observação, ora espanta os amantes.

O cenário desses jogos varia desde o urbano até o da natureza domesticada – o jardim –, local que aparece como refúgio onde é possível manter a privacidade, ao contrário do ambiente urbano, em que muitas vezes os amantes são surpreendidos por terceiros.

Diversas imagens relacionadas ao universo erótico aparecem nos poemas, como a do fogo, a do laço, a da lua e a da respiração, todas diretamente relacionadas ao corpo, principal protagonista do ato erótico. Além disso, após a análise, pode-se afirmar que esse livro de Lucas José d’Alvarenga – *Poezias* – mostra que há, sim, na literatura brasileira, em período anterior ao século XX, poesia erótica à espera de estudo crítico. Isso, como afirmado no início deste artigo, vem desde as primeiras manifestações literárias, com a poesia de Gregório de Matos, e perpassa todo o século XVIII e início do XIX, ganhando visibilidade a partir dos românticos. Mas isso não diminui a importância da produção poética anterior a essa época, apenas mostra a importância de estudos dessas obras para melhor compreensão da expressão do erotismo na poesia brasileira.

69 PAZ, Octavio, op. cit.

70 Ibidem.

SOBRE A AUTORA

GRACINÉIA I. OLIVEIRA é doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale/UFMG), professora e coordenadora do curso de Letras da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte (FACISABH).

E-mail: gracineaoliveira@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Lucas José de. *Artigo adicional à memória*. Rio de Janeiro: Typographia do Diário, 1828.
- _____. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ogier, 1830a.1 t.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. 8 v. (CD-ROM).
- BUENO, Alexei (Org.). *Antologia pornográfica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 2 v.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 29 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- CORREIA, Natália (Org.). *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona/Frenesi, 1999.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. v. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- MELLO, Fernando Ribeiro (Org.). *Poesia portuguesa erótica e satírica – séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Afrodite, 1965.
- MORAES, Eliane Robert (Org.). *Antologia da poesia erótica Brasileira*. Cotia: Ateliê, 2015.
- OLIVEIRA, Gracinéia I. *Edição e estudo da novela Statira, e Zoroastes, de Lucas José d'Alvarenga*. 457 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AHXM9W>>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.
- PATRIMÔNIO edificado com interesse cultural – Concelho de Coimbra. Coimbra, 2009. Disponível em: <patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/69864>. Acesso em: 18 abr. 2017.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PELLEGRINI, Leônidas. *Álbum da rapaziada*. 279 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- RIBEIRO, Gisele Aparecida. *O (des)velar do erotismo na "Lira dos vinte anos" de Álvares de Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São, São Paulo, 2008. Disponível em: <sapientia.pucsp.br/handle/handle/14857>. Acesso em: 22 mar. 2017.

- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Modulações poéticas*. Rio de Janeiro: Francesa, 1841. Disponível em: <literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=36265>. Acesso em: 10 out. 2015.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza* – recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/2>. Acesso em: 10 jul. 2014.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Joaquim Norberto e sua contribuição à edição de textos e à crítica literária. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 9-26, jan./jun. 2008. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/930/798>. Acesso em: 17 mar. 2017.
- ZUCCHI, Vanessa. Do prazer do texto ao prazer da crítica. *Revista investigações*, Recife, PE, v. 27, n. 1, p. 1-13, jan, 2014. Disponível em: <periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/492>. Acesso em: 22 mar. 2017.

Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920

[*Love of France or nationalism? Dilemmas of Brazilian modernism in the literary correspondence of the 1920s*

José Luís Jobim¹

RESUMO • Neste trabalho, pretendemos explorar as questões das referências francesa e europeia, principalmente em cartas de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, nos anos 1920, chamando a atenção para os imaginários construídos com as noções de “aqui” (Minas, São Paulo, Rio, Brasil, América Latina) e “lá” (França, Europa), na palavra que circula entre e através desses autores. Também formularemos uma hipótese sobre crítica literária “interna” e “externa”, envolvendo essa correspondência. • **PALAVRAS-CHAVE** • Correspondência; Mário de Andrade; Carlos Drummond de Andrade; Manuel Bandeira; Modernismo brasileiro; francesismo/

nacionalismo. • **ABSTRACT** • In this essay we intend to explore the French and European references, principally in the correspondence between Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, in the 1920s, focusing on the imaginaries concocted with the ideas of “here” (Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil, América Latina) and “there” (France, Europe). We will also formulate a hypothesis about “internal” and “external” literary criticism, involving this correspondence. • **KEYWORDS** • Correspondence; Mário de Andrade; Carlos Drummond de Andrade; Manuel Bandeira; Brazilian modernism; love of France/nationalism.

Recebido em 12 de setembro de 2017

Aprovado em 11 de outubro de 2017

JOBIM, José Luís. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 208-226, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p208-226>

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ, Brasil).

Na primeira carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade (10/11/1924), ele escreve: “Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa”². Em resposta, Drummond atribui a si próprio o dilema que não era só seu: sentir-se obrigado a manifestar em sua obra um nacionalismo que, ao mesmo tempo, apresentava como necessário e como duvidoso. Tudo isso sempre à sombra de sua francofilia confessa – que, de fato, remete mais a Paris do que à França como um todo:

Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotismo nessa confissão, peço-lhe!) em Paris³.

Neste trabalho, pretendemos explorar as questões das referências francesa e europeia, principalmente em cartas de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, nos anos 1920, chamando a atenção para os imaginários construídos com as noções de “aqui” (Minas, São Paulo, Rio, Brasil, América Latina) e “lá” (França, Europa), na palavra que circula *entre* e *através* desses autores. Ao longo do trabalho a ser elaborado, procurar-se-á elaborar respostas possíveis à pergunta: “No seio dos diálogos interculturais, que palavras, que caminhos, que imagens emergem dessas diferentes representações de *aqui e lá*?”.

2 Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 10 de novembro de 1924, apud SANTIAGO, Silvano (Org.). *Carlos e Mário*. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 50.

3 Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, 22 de novembro de 1924, apud SANTIAGO, Silvano (Org.), op. cit. p. 56.

FRANÇA E AMÉRICA LATINA

Não é novidade dizer que, a partir do século XIX, o Brasil, no âmbito da cultura francesa, também faz parte de um suposto mapa da “latinidade”, dentro do qual a França teria um papel de centro disseminador, mas a própria designação da Ibero-América como “América Latina” merece ser vista como parte de um quadro maior, como veremos a seguir.

América Latina é uma designação comprovadamente anterior ao século XX, e Paulo Moreira já apontou para uma das hipóteses sobre sua origem, que remete a sentidos completamente opostos àqueles anti-imperialistas que vai adquirir a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Esta hipótese, segundo Moreira, associaria aquela expressão ao panlatinismo francês do século XIX – que teria sido uma tentativa por parte de imperialistas franceses de dar um verniz culturalista às rivalidades com Inglaterra, Prússia e Rússia, acentuando um contraste entre as culturas europeias falantes de línguas românicas e praticantes do catolicismo e as culturas do norte germânico e/ou do leste eslavo:

Sua aparição em matéria impressa praticamente coincide com a malfadada invasão francesa do México entre 1864 e 1867, que levou à breve condução do arquiduque austríaco Maximiliano (parente do monarca brasileiro) ao posto de imperador daquele país. Essa possível primeira configuração do termo América Latina seria, portanto, expressão do agressivo imperialismo europeu do século XIX, e há quem defenda que essa filiação eurocêntrica justifique uma completa rejeição do termo nos dias de hoje⁴.

Moreira considera irônico atribuir ao economista francês Michel Chevalier (1806-1879) a criação da expressão *América Latina*, em livro sobre os Estados Unidos publicado em 1836 (*Lettres sur l’Amérique du Nord*) e traduzido três anos depois para o inglês a partir da terceira edição francesa, com o título de *Society, manners and politics in the United States: being a series of letters on North America*. Afinal, *Lettres sur l’Amérique du Nord* tinha sido escrito por um autor francês “preocupado em aprender sobre um regime liberal, estável, moderado, próspero e eficiente que servisse de espelho para o *juste milieu* que Louis Phillipe (1830-1848) pregava como solução para os conflitos que sacudiam a França desde 1789”⁵.

Baseados em supostas características inatas das populações “latinas” e “anglo-saxônicas”, encontram-se já em Chevalier numerosos argumentos que, no ensaísmo sul-americano, vão ser utilizados para atribuir certo materialismo e pragmatismo aos anglo-saxões, em oposição a uma suposta espiritualidade latina, mas Paulo Moreira chama a atenção do leitor para o fato de que Chevalier era um admirador do empreendedorismo norte-americano:

4 MOREIRA, Paulo Vaz. Quando a América se torna pela primeira vez latina. In: JOBIM, José Luís. *A circulação literária e cultural*. Oxford: Peter Lang, 2017, p. 153-180.

5 Ibidem, p. 156.

Com tom de admiração Chevalier nos fala de ianques de Massachusetts e Connecticut, a quem ele chama de “Mecânicos de alma”, inventando incansavelmente novas máquinas ou ferramentas enquanto os franceses se ocupam com a composição de “um vaudeville, um romanceiro ou uma constituição republicana ou monárquica”.²⁶ “Imbuídos de protestantismo até a medula dos ossos”,²⁷ os anglo-saxões americanos se concentram na produção de riqueza e não se importam em viver num estado de relativo isolamento que os franceses, “eminente social”, não suportam, já que “reservam suas afeições e simpatias para os objetos vivos”²⁸ e preferem “a segurança de um amigo ou a felicidade de uma amante” ao “sucesso de uma manufatura”.²⁹

²⁶ No original, “Chez nous, il n’y a pas d’élève des hautes écoles qui n’ait fait son vaudeville, son roman ou sa constitution monarchique ou républicaine. Il n’y a pas de paysan du Connecticut ou du Massachussets qui n’ait inventé sa machine” [...].

²⁷ No original: “imbu de protestantisme jusqu’à la moelle des os” [...].

²⁸ No original, “Éminement social [...] réserve ses affections et ses sympathies pour ce qui est vivant” [...].

²⁹ Em francês, “le salut d’un ami ou le Bonheur d’une maîtresse [...] le success d’une manufacture” [...]”⁶.

No Brasil, nos anos 1920, a ideia de latinidade não era muito popular entre os modernistas. Ronald de Carvalho, em carta de 15 de maio de 1926, dirigida a Prudente de Moraes, neto, diz que “[...] o latino europeu é um elemento do americano, e não é todo o americano”⁷. E acrescenta:

Se você caracteriza o latino europeu pela cultura, todos nós, meu querido Prudente, somos latinos europeus, somos diáteses de um meio latino europeu. Por mais cultos, porém, que sejamos, a nossa cultura não nos libertará de um certo sentimento de humanidade americana, a que estamos sujeitos pelas próprias fatalidades de nossa índole. Destarte, como pode você determinar seguramente, com todo o sentido lógico da sua inteligência, que a minha poesia não é brasileira e o meu sentimento não é americano? Impossível, meu caro Prudente⁸.

Claro, se mudarmos o foco, passando da designação mais ampla (*América Latina*) para uma mais restrita (a de cada nação desta suposta *América Latina*), é interessante lembrar que a própria definição do que é uma nação foi objeto de muita discussão no século XIX. Não vou aqui falar mais longamente sobre isso para não me distanciar do foco deste meu trabalho, mas quero lembrar um dos textos mais famosos sobre o assunto – originalmente uma conferência, pronunciada na Sorbonne, em 11 de março de 1882, pelo grande *maître à penser* francês dessa época Ernest Renan (1823-1892), intitulada *Qu’est-ce qu’une nation?*

Nesse texto, ao defender uma concepção de nação multiétnica e plurilinguística – em parte dando seguimento à sua contestação dos argumentos alemães usados para

6 Ibidem, p. 164-165.

7 Carta de Ronald de Carvalho a Prudente de Moraes, neto, 15 de maio de 1926, apud KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto (1924/36)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 206.

8 Ibidem.

justificar a anexação da Alsácia-Lorena, que incluíam ideias sobre homogeneidade étnica e linguística –, Renan também defende uma nação legitimada pela participação de seus cidadãos na própria configuração da nacionalidade. No entanto, embora adotando um tom de validação universal dos princípios que fundamentam a nação, também não perde a oportunidade de atribuir uma paternidade francesa aos supostos princípios universais que apresenta: “*C’est la gloire de la France d’avoir, par la Révolution française, proclamé qu’une nation existe par elle-même. Nous ne devons pas trouver mauvais qu’on nous imite. Le principe des nations est le nôtre*”⁹.

Do ponto de vista literário, não foi apenas o Brasil que teve a França – ou, para ser mais específico, Paris – como referência privilegiada no século XIX. O nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), grande nome internacional do modernismo hispano-americano¹⁰, pode servir aqui como exemplo. Em uma crônica publicada no jornal argentino *La Nación*, na data comemorativa da queda da Bastilha, em 14 de julho de 1898, significativamente intitulada “La fiesta de Francia”, respondendo à pergunta sobre qual é o segredo de a França ser amada por todos os corações e saudada por todas as almas, ele “encontra a resposta em sua filiação à genealogia da cultura moderna que data do mundo clássico”¹¹. Nas palavras de Darío: “A áurea Paris derrama sobre o orbe o antigo reflexo que brotava da Atenas marmórea [...]. O idioma da França é o novo latim dos sacerdotes ideais e seletos e nele ressoam harmoniosamente as saudações à imortal Esperança e ao Ideal eterno”¹².

Pablo Rocca nos informou que Rubén Darío, em duas ocasiões, 1906 e 1912, também esteve no “*Brasil de fuego*”, como o chamou no poema que dedicou a Machado de Assis, o literato mais prestigioso do Brasil no início do século XX, fundador e presidente da Academia Brasileira de Letras. Segundo Rocca:

[Na viagem de 1912, Darío] capitaliza os vínculos de sua estadia anterior e recebe uma homenagem na Academia Brasileira de Letras, onde José Veríssimo lhe oferece um discurso de boas-vindas. Veríssimo conhecia a obra de Darío, ainda que não a tivesse em grande estima, já que em um artigo que recolheu em *Homens e coisas estrangeiras* (1910), anotava que Darío “*de hispano-americano apenas terá o sangue, o nome, o nascimento*”, porque em sua opinião é “*um francês, um espanhol, se não de Paris,*

9 RENAN, Ernest. *Qu’est-ce qu’une nation?*. Paris: Calmann Lévy, 1882. Disponível em: <fr.wikisource.org/wiki/Qu%E2%80%99est-ce_qu%E2%80%99une_nation_%3F>. Acesso em: 24 jul. 2017.

10 Como se sabe, “modernista”, na América hispânica, não corresponde a “modernista” no Brasil. Na América hispânica, “modernista” é o equivalente a “parnasiano” e a “simbolista” na literatura brasileira.

11 SISKIND, Mariano. Dislocating France; world literature, global modernism and cosmopolitan distance. *Journal of World Literature*, v. 2, issue 1, p. 47-62, 2017, p. 54 (tradução nossa).

12 DARÍO, Rubén apud SISKIND, Mariano, op. cit., p. 54 (tradução nossa).

*dos cenáculos do Quartier Latin, discípulo imediato e imitador complacente dos poetas que scandalizaram o burguês por pouco tempo e logo desapareceram*¹³.

Assim, por tudo o que foi dito até aqui, pode-se observar que o gesto de Carlos Drummond de Andrade, na carta que citamos, declarando que devia ter nascido em Paris, em vez de em Minas Gerais, está longe de ser um fato isolado, inserindo-se em um contexto maior, que retrocede pelo menos até o século XIX. No entanto, para compreendermos melhor o sentido da manifestação de Drummond, na carta a Mário de Andrade, precisamos também falar sobre o papel que a correspondência entre autores modernistas brasileiros tinha no sistema literário de que faziam parte.

A CORRESPONDÊNCIA NO MODERNISMO BRASILEIRO

Entre outras coisas, a publicação de muitos volumes de correspondência de autores modernistas tem demonstrado que, no sistema literário modernista brasileiro, havia pelo menos duas modalidades de crítica literária: uma *externa* e *pública*, por assim dizer, praticada em jornais e revistas; outra *interna* e *privada*, praticada entre literatos. A primeira, mais visível, guarda uma relação mais aparente com o que se faz em outros sistemas literários ocidentais. A segunda, invisível publicamente, foi muito mais importante no que diz respeito aos produtos finais de que hoje dispomos para analisar: as obras literárias dos missivistas. Por quê?

Porque nessas cartas os autores pediam opinião sobre os textos que estavam naquele momento elaborando, e recebiam de volta um tipo de crítica que atuava sobre seu trabalho *in progress*, gerando pelo menos três situações. Ou o autor modificava seu texto, acolhendo as sugestões de seu “crítico”; ou ele fazia outra versão, que não correspondia nem à anterior, nem à sugerida por seu “crítico”; ou ele mantinha sua versão (apesar da “crítica”) e, nesse caso, essa versão não era *a mesma* para ele, porque a manutenção da versão anterior agora era fruto de uma reflexão desenvolvida a partir de uma opinião contrária – e, por consequência, a conclusão pela reiteração da forma anterior era marcada por uma decisão que considerou *impertinentes* as objeções feitas àquela forma.

Aqui é importante assinalar também o efeito mais radical daquela crítica *interna* e *privada*, praticada entre literatos: a *exclusão pura e simples de textos* quando o criticado concorda com as observações negativas feitas pelo crítico, ou quando as restrições do crítico o levam a repensar o que fez e chegar à conclusão de que determinado texto não merece ser publicado, por alguma razão. Esse efeito só pode ser comprovado através das cartas, porque *ausências*, obviamente, não podem ser observadas em livros publicados. Só se percebe o efeito da *crítica interna* quando, ao ler a correspondência, verifica-se a existência de um texto remetido por um escritor

13 ROCCA, Pablo. Os contrabandistas: tensões e fundamentos da primeira circulação do Machado de Assis no Rio da Prata. In: SECCHIN, Antonio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense; Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 141-160. p. 149 (grifos nossos).

a um destinatário (solicitando sua opinião). Quando a opinião do destinatário é negativa, podemos interpretar a *ausência* do texto criticado no livro posterior como *efeito da crítica interna* feita àquele texto, que gerou a sua exclusão da publicação.

O resultado dessa crítica *interna* pode ser aferido, por exemplo, no livro *Alguma poesia*, lançado em 1930, estreia literária de Carlos Drummond de Andrade, cujos originais foram objeto de intensa discussão epistolar do autor com Mário de Andrade. A maior parte dos poemas desse livro, anteriormente intitulado “Minha terra tem palmeiras”, fazia parte de um “caderno de versos” enviado por Carlos para Mário em 3 de junho de 1926, mobilizando a correspondência dos dois autores durante três meses. Esse volume de 63 poemas hoje faz parte do Fundo Mário de Andrade do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, é dedicado a Mário e conclama a generosidade do autor paulista em sua avaliação poética:

A primeira parte é só por amizade que te comunico. Sei que são versos inferiores, até penumbristas; só valeu como documentação. Tem muita lagrimazinha besta e muito estrepe sentimental nesses papéis. Você dê o devido desconto e me queira sempre bem. Obrigado pelas boas, pelas grandes palavras da última carta. Que consolo ter um amigo batuta como você! A gente adquire confiança na vida. Eu sarei do meu último ataque de desânimo só com a sua carta¹⁴.

O caderno é avaliado por Mário de Andrade no final de sua carta, fazendo uma leitura dos poemas sobretudo pelo viés de seu gosto pessoal, sem recorrer a algum critério externo específico. Como de costume, Mário expressa sua predileção principalmente com adjetivos (*horrível, vulgarzinho, sensualíssimo, lindo, gostoso, pesado, ruim, delícia, perigoso e decadente* – entre muitos outros), usados para explicitar sua desaprovação ou entusiasmo pelo uso que Carlos faz do léxico, ordem gramatical indireta nos versos, ritmo, clareza e recursos retóricos, entre muitos outros. Mário também recomenda a Carlos excluir os galicismos do texto, um de seus “horrores”, como no poema “Sensual”, porque o “desagrada”¹⁵. Mas qual o contexto dessa rejeição a *galicismos*, ou seja, a palavras ou expressões vindas da língua francesa? Abro aqui parênteses para explicar o contexto histórico do século XIX que iniciou a reação contra os *galicismos*, não por acaso na época das invasões napoleônicas.

Começo a explicação informando que foi naquele século que se editou em Portugal o *Glossário das palavras e frases da língua francesa, que por descuido, ignorância ou necessidade se tem introduzido na locução portuguesa moderna*¹⁶. O assunto, inclusive com a introdução do termo *galicismo* com sentido pejorativo, foi proposto pela

14 Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, 3 de junho de 1926, apud SANTIAGO, Silviano (Org.), op. cit., p. 220.

15 Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 1º de agosto de 1926, apud SANTIAGO, Silviano (Org.), op. cit., p. 226-234.

16 LUIZ, D. Fr. Francisco de S. *Glossário das palavras e frases da língua francesa, que por descuido, ignorância ou necessidade se tem introduzido na locução portuguesa moderna; com o juízo crítico das que são adotáveis nela*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1827. Disponível em: <[http://sebinaol.unior.it/sebina/repository/catalogazione/documenti/Glossario%20das%20palavras%20\(397349\).pdf](http://sebinaol.unior.it/sebina/repository/catalogazione/documenti/Glossario%20das%20palavras%20(397349).pdf)>. Acesso em: 24 jul. 2017.

Academia Real das Ciências no programa de 1810. A proposta era fazer um Glossário, ou catálogo de palavras e frases “[...] em que se mostre com toda a individuação as que são próprias da língua francesa, e que por descuido ou ignorância se tem introduzido na locução portuguesa moderna, contra o antigo e bom uso, e principalmente as que forem contra o gênio da nossa língua e como tais inadotáveis nela”¹⁷. Hoje, podemos perceber que, se foi importante ou necessário que aquele glossário fosse elaborado, isso significa que a presença de palavras francesas já era um fato notável então. A ideia, já presente no *Glossário*, de valorizar o cunho vernáculo das palavras, e rejeitar estrangeirismos, ao mesmo tempo que é adotada por Mário ao criticar os galicismos de Drummond, também é contestada por outro poeta importante do círculo modernista, Manuel Bandeira, no poema “Poética”, publicado em *Libertinagem* (1930), livro que reúne sua produção literária entre 1924 e 1930: “Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”¹⁸.

De fato, em carta de 15 de março de 1929, Bandeira pede a opinião de Mário sobre o título da coletânea de poemas que vai publicar no ano seguinte, expressando dúvidas sobre se deveria dar-lhe o mesmo título do livro do escritor francês Louis Aragon:

O “libertino” me agrada extraordinariamente e pouco me importa que me tomem por outra coisa. Me lembrei outro dia desse título *Outra coisa*. O Alcântara achou muito bom. Que acha? Eu prefiro este que Rodrigo propôs: *Libertinagem* apesar de haver o *Le libertinage* de Aragon, estou tentadíssimo¹⁹.

No caso de Mário, causa estranhamento a sua condenação do uso de galicismos, pelo menos por duas razões: 1) ele não se alinhava com os “puristas” da época, que imaginavam a língua como uma herança lusitana homogênea e pura, e viam as supostas ameaças àquela herança como “erros” ou “vícios” – por exemplo: acréscimos lexicais vindos de outras línguas ou até de outros países em que também se usava a “mesma” língua de Portugal, como o Brasil; 2) ele era um leitor habitual de obras francesas, como provam o seu acervo, hoje sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e a correspondência com escritores de sua época. Na correspondência com Manuel Bandeira, o escritor pernambucano usa regularmente termos em francês (o que, evidentemente, significa que ele presume que o destinatário das cartas, Mário de Andrade, conheça o idioma...), e dá conselhos a Mário para que, na sua obra, use as palavras francesas com a grafia original: “Ah, escreva as palavras estrangeiras com a grafia de origem! Afinal nem sempre estão aporuguesadas. Há transcrições impossíveis. Pierrot parece estilo colonial com motivos do renascimento francês primitivo! E depois até os negros dizem direito *chauffeur*”²⁰.

17 Ibidem, p. V-VI.

18 BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. V. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 188.

19 Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 15 de março de 1929, apud MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência – Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 415.

20 BANDEIRA, Manuel, op. cit., p. 132.

Assim, considerando que mesmo o autor do *Glossário* oitocentista, Francisco de S. Luiz – o qual considerava “[...] serem sobremaneira numerosos os termos e expressões francesas com que se acha desfigurada a natural formosura de nossa linguagem”²¹ –, aceitava algumas incorporações lexicais, sob certas condições²², não faria sentido que um autor brasileiro modernista, no século seguinte ao daquele *Glossário*, recusasse o uso de galicismos, em nome de uma suposta “natural formosura de nossa linguagem”, especialmente considerando que Mário estava a par das discussões linguísticas que, desde o século XIX, opuseram escritores e gramáticos dos dois lados do Atlântico, na discussão sobre o que, afinal, deveria ser a “nossa linguagem”²³. Acho mais adequado, portanto, dizer que Mário, ao mesmo tempo que pagava certo tributo a algumas ideias linguísticas anteriores – das quais possivelmente não teria consciência plena – estava engajado em um projeto de “brasileirização” da língua portuguesa, que incluía, entre outras coisas, a colocação em xeque dos “estrangeirismos” em geral (e, por consequência, dos “galicismos” em particular) e a tentativa de produzir uma ortografia alternativa, bem como de incorporar contribuições lexicais de várias regiões do Brasil. Esse projeto está claramente configurado em seu poema “Lundu do escritor difícil”, escrito em 1927²⁴, no qual ele deixa clara a intenção de misturar elementos provindos de diversas regiões do país: “Misturo tudo num saco,/ Mas gaúcho maranhense/ Que para no Mato Grosso,/ Bate este angu de caroço”. E Mário deixa também clara a ligação que faz entre o galicismo e a imitação acrítica do estrangeiro: “Você sabe o francês ‘singe’/ Mas não sabe o que é guariba?/ – Pois é macaco, seu mano,/ Que só sabe o que é da estranja”²⁵. Em português, como sabemos, a expressão “macaco de imitação” designa, entre outras coisas, a pessoa que copia mecanicamente ações e comportamentos de outrem; portanto, quando Mário diz que a pessoa que só conhece o vocábulo francês, mas não o nacional, é “macaco de imitação”, isso tem uma semelhança com as “consciências enlatadas”, que aparecem no *Manifesto antropófago*, publicado em 1928 por Oswald de Andrade, como veremos adiante. Além de tudo o que já dissemos, é importante dizer que Mário não condenava

21 LUIZ, D. Fr. Francisco de S., op. cit., p. V-VI.

22 “O juízo que fazemos sobre cada palavra ou frase, a respeito de se poder adotar, ou não, na nossa língua, não o declaramos sem algum receio de errar [...]. Em geral tivemos sempre diante dos olhos esta regra: ‘que sendo o vocábulo de boa origem, derivado conforme a analogia, e ao mesmo tempo expressivo, e harmônico, se podia adotar e trazer à nossa língua, ainda quando nesta houvesse algum sinônimo, que exprimisse o mesmo conceito’; porque estamos persuadidos, que convém a cada idioma ter não só vocábulos correspondentes a cada ideia, mas ainda variedade deles com o mesmo significado; para que o douto e avisado escritor possa escolher a seu arbítrio, segundo a natureza e qualidades de sua composição, evitando a fastidiosa repetição dos mesmos termos, e a cansada uniformidade da locução e estilo.” *Ibidem*, p. VI.

23 Para uma visão mais abrangente e detalhada dessa questão, ver: MARIANI, Bethania & JOBIM, José Luís. National language and post-colonial literature in Brazil. *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 20, 2006, p. II-36. Disponível em: <revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/473/482>. Acesso em: 24 jul. 2017.

24 Para a datação do ano do poema, ver a informação de Mário de Andrade, em carta de 6 de abril de 1927 a Manuel Bandeira, em: MORAES, Marcos Antonio de, op. cit., p. 34I.

25 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. V. 2. São Paulo: Martins, 1980, p. 242.

em Carlos Drummond de Andrade a leitura de autores franceses – até porque Mário também os lia. Condenava, isto sim, o que chamava de “moléstia de Nabuco”²⁶ em Drummond. Mário definiu essa “moléstia” em uma entrevista ao jornal *A noite*, publicada em 12 de dezembro de 1925: “Moléstia de Nabuco é isso de vocês andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista [...]”²⁷.

Ao comentar, em carta a Prudente de Moraes, neto, de 25 de novembro de 1927, o surrealismo francês no Brasil (que ele chama de *sobrerrealismo*), Mário deixa clara sua posição sobre a França:

O *sobrerrealismo* é uma arte quintessenciada que me atrairia fatalmente se eu não me tivesse dado uma função de acordo mais com a civilização e o lugar em que vivo. Porque incontestavelmente a civilização em que a gente vive aqui no Brasil não é a mesma dos franceses [,] não acha mesmo? Não discuto se é melhor se é pior e muito menos por mais problemático se é de fato a civilização nova que está principiando. Não discuto porque acho pueril discutir coisas pras quais nos faltam dados suficientes que só virão com os anos. Também não vá imaginar que estou glosando essa história boba do “homem bárbaro”. Não acho que somos bárbaros. Mas incontestavelmente me parece que não estamos naquele momento de fadiga em que está a arte francesa com séculos de tradição organizada nacionalmente, atrás dela. E tendo dado séculos de escritores magníficos. Você sabe tão bem que na França hoje a língua chegou a um tal estado de perfeição dogmática que toda a gente escreve bem. [...] Considero o *sobrerrealismo* a consequência lógica e a quintessência de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada²⁸.

A carta a Prudente era para comentar a atribuição de caráter “*sobrerrealista*” a textos recém-publicados, e está dentro da lógica sistêmica que já apontamos antes. No entanto, o efeito, no sistema literário modernista, daquilo que designamos como

26 Tratava-se de uma designação irônica, invocando o nome de Joaquim Nabuco, que em seu livro *Minha formação* escreveu: “Um brilhante frequentador da Revista Brasileira, que possui entre outras qualidades talvez a mais preciosa de todas, uma boa quantidade do fluido simpático, admira-se dessa minha afinidade francesa; com efeito, não revelo nenhum segredo, dizendo que insensivelmente a minha frase é uma tradução livre, e que nada seria mais fácil do que vertê-la outra vez para o francês do qual ela procede. O que me admira é que o mesmo não aconteça a todos os que têm lido tanto em francês como eu, mais do que eu, e cuja vida intelectual tem sido assim em sua parte principal, isto é, em toda a sua função aquisitiva, francesa. E talvez que eles têm uma força de assimilação maior do que a minha – ou que eu tenho mais desenvolvida do que eles a faculdade imitativa? Não sei; mas essa suscetibilidade à influência francesa parece natural em espíritos que recebem quase tudo em francês e que têm horror à tradução; o purismo português, esse, sim, é que, até tornar-se uma segunda natureza literária, exige uma constante vigilância, a retificação exata de todo o trabalho de aquisição intelectual”. NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. [1900], p. 25-26. Disponível em: <www.iph.org.br/sites/filosofia_brasil/Joaquim_Nabuco_-_Minha_Forma%C3%A7ao.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2017.

27 Mário de Andrade em entrevista ao jornal *A noite* apud KOIFMAN, Georgina, op. cit., p. 148.

28 Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, 25 de novembro de 1927, apud KOIFMAN, Georgina, op. cit., p. 247-248.

crítica interna e privada, presente nas cartas, também é derivado da posição relativa dos missivistas entre si. Nas cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Mário coloca Bandeira na posição de mentor. Nas cartas entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, Carlos coloca Mário na posição de mentor. Embora os que são colocados na posição de mentores questionem essa atribuição, e também submetam seus textos aos parceiros, a assimetria nas posições é elemento importante a ser considerado. Bandeira reclama de Mário, em 1924, que o poeta paulista não tenha feito uma crítica detalhada de seu livro *Carnaval*:

Mário,

Antes de entregar os meus versos à tipografia, mandei-os a você, pedindo-lhe que os criticasse: o meu desejo era que você fizesse com eles o que eu a seu pedido, faço com os seus: uma espinafração isenta de qualquer medo de magoar ou melindrar – crítica de sala de jantar de família carioca, de pijama e chinelo sem meia. Você tirou o corpo fora e limitou-se a aconselhar a supressão de um soneto. Se você tivesse me dado outros conselhos, o meu livro sairia mais magro porém certamente mais belo²⁹.

Mário sentiu implícita nessa carta de Bandeira uma acusação de que teria deixado de fazer a crítica *interna*, ou seja, teria deixado de elaborar as ressalvas e observações no estágio de pré-publicação do livro (quando o autor ainda podia modificar a obra) para poder usar essas mesmas ressalvas e observações no estágio de pós-publicação do livro. Naquele sistema literário, isso seria algo equivalente a uma canalhice, razão pela qual Mário se apressa em tentar desmentir essa possibilidade:

Deus me livre, por exemplo, que você pense que ao ler teus originais eu tenha dito pra mim: “Não, isso eu vou guardar pra cascar na crítica de quando sair o livro”. Isso eu era incapaz de fazer contigo e é pensamento intolerável pra mim que imagines sequer de leve eu tenha feito isso. Não fiz³⁰.

A correspondência de Mário e seus parceiros modernistas já era considerada extremamente relevante muito antes de estar acessível ao público. Antonio Candido³¹, em 1946, já adiantava que essas cartas eram a parte mais importante de sua obra, e advertia que a escrita epistolar do autor de *Macunaíma* era volumosa. “Eu sofro de gigantismo epistolar”³², avisou o próprio Mário em sua primeira carta dirigida a Carlos, em novembro de 1924.

No que diz respeito à relação com a Europa em geral e com a França em particular,

29 Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 1924, apud MORAES, Marcos Antonio de (Org.), op. cit., p. 165.

30 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 29 de dezembro de 1924, apud MORAES, Marcos Antonio de (Org.), op. cit., p. 168.

31 CANDIDO, Antonio. Lembrança de Mário de Andrade. In: _____. *O observador literário*. (1ª ed., 1959). 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 91-95.

32 Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 10 de novembro de 1924, apud SANTIAGO, Silviano (Org.), op. cit. p. 50.

embora Drummond, nos anos 1920, ainda expresse uma admiração irrestrita pelo que vinha de Paris, Mário de Andrade e Manuel Bandeira não têm a mesma atitude. Bandeira, que usa palavras e expressões francesas, bem como *galicismos* em sua correspondência – talvez até para implicar com Mário³³ –, publica poemas em francês e declara, em carta a Mário, datada de 3 de janeiro de 1925:

Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada³⁴.

De alguma maneira, Bandeira assume o fato de que a circulação da literatura francesa no Brasil (no caso dele, o *expresso Verlaine-Rimbaud-Apollinaire*) não significa que haverá uma reiteração do que se produziu na França, porque, nas novas condições contextuais, o autor brasileiro pode beneficiar-se do conhecimento daquela produção, mas, nas palavras de Manuel Bandeira, “tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada”. A possibilidade de escrever *depois* de ter lido autores e obras estrangeiros é vista como uma vantagem, já que se pode avaliar melhor o que teria dado certo ou não das práticas literárias anteriores. A ideia de que *escrever depois de ter lido* pode ser vantajoso, aliás, já existia na América Latina do século XIX. Em momento anterior, apresentamos um bom exemplo disso³⁵, comentando o dilema do escritor e político argentino Domingo Faustino Sarmiento, durante seu exílio no Chile, na década de 40 do século XIX: como motivar os leitores do jornal local *El Progreso*, que ele havia fundado, se os jornais europeus e americanos também estavam disponíveis para aquele público? A resposta de Sarmiento foi que *El Progreso* era melhor do que os mais conhecidos jornais do mundo porque, sendo um dos últimos a serem publicados, podia selecionar o melhor entre tudo o que já havia sido publicado. Na verdade, este é um tema recorrente para a literatura e a cultura latino-americanas, tanto que aparece formulado de maneira muito sintética nos “poemínimos” do escritor mexicano Efraín Huerta, em um poema escrito em 1969: “*El que escribe al ultimo/ Escribe major*”³⁶.

Além disso, a metáfora utilizada por Bandeira, de chegar à feira, mas não entrar, de “sapear de fora” é significativa. Ele leu Verlaine-Rimbaud-Apollinaire, mas não reproduziu o que eles fizeram. Tendo a vantagem relativa de escrever *depois* daqueles autores, podendo avaliar o que, das técnicas e temas trabalhados por eles, seria

33 Veja-se, por exemplo, a explicitação do uso de galicismo na carta a Mário de 13 de outubro de 1924: “Bem sei o que sucede: vivemos balotados (que galicismo gostoso! É como maquilhada) entre as duas atitudes”. Apud MORAES, Marcos Antonio de (Org.), op. cit., p. 138.

34 Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 3 de janeiro de 1925, apud MORAES, Marcos Antonio de (Org.), op. cit., p. 175.

35 CASTRO ROCHA, João Cezar de; JOBIM, José Luís. From Europe to Latin American. *Journal of World Literature*, v. I, 2016, p. 52-62.

36 HUERTA, Efraín. *Poesía completa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 326.

relevante ou não para a sua obra, Bandeira pôde escolher o que achava melhor, dentro das circunstâncias, incorporando, alterando, criticando, recusando o que quisesse.

Em Mário de Andrade, também encontramos a crítica ao uso da “influência” como critério para avaliação literária, muito presente nos anos 1920, inclusive na mente de autores modernistas. Já apontamos antes³⁷ isso na correspondência entre ele e Drummond, nos anos 1920, na qual o poeta mineiro, ingenuamente, declara ainda estar na fase de formação, como escritor, portanto muito sujeito a influência. Mário responde:

Agora raciocinemos no que você fala da minha *influência* sobre você. Em última análise tudo é *influência* neste mundo. Cada indivíduo é fruto de alguma coisa. Agora, tem *influências* boas e *influências* más. Além do mais se tem que distinguir entre o que é *influência* e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente³⁸.

Sob a designação de *influência*, está em jogo aqui o conceito de apropriação, que na sua versão mais ingênua supõe que o “influenciado” se apropria de obra do “influenciador” nos termos em que esta foi elaborada anteriormente, acrescentando a isso uma atribuição de inferioridade ao “influenciado” e a presunção de que a posição de inferioridade só vai se alterar quando o “influenciado” ganhar “autonomia”, ou seja, não for mais influenciado por ninguém. Como já dissemos antes³⁹, essa ingenuidade conceitual, além de ser utilizada para julgar a relação entre autores, também foi utilizada para julgar a relação entre literaturas nacionais, com todos os problemas que isso acarreta. Mário, ao escrever que “tudo é influência neste mundo” e que “cada indivíduo é fruto de alguma coisa”, expõe consequências tanto de nível mais “individual” quanto de mais “genérico”, por assim dizer. Em nível mais “individual”, ele tranquiliza Drummond não só em relação às preocupações dele com a “influência” de Mário, mas também em relação a quaisquer outras fontes de influência, ao sugerir que, de fato, como os indivíduos não bastam a si próprios, pois inevitavelmente pagam tributo ao contexto em que se inserem, são sempre “fruto de alguma coisa” – e isto não seria nenhum demérito, porque, se “em última análise tudo é influência neste mundo”, então haveria uma disseminação generalizada de apropriações, trocas e transferências literárias em sistemas culturais, que estaria longe de se esgotar no nível de uma relação entre dois poetas:

Dentro das tendências mais contemporâneas de teorização sobre trocas e transferências culturais, a afirmativa de Mário poderia corroborar a perspectiva de que as

37 JOBIM, José Luís. O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as trocas e transferências literárias e culturais. In: _____. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013, p. 151-166.

38 Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade apud SANTIAGO, Silviano (Org.), op. cit., p. 116 (grifos nossos).

39 JOBIM, José Luís. O original e o próprio, o derivado e o impróprio..., op. cit.

apropriações devem ser entendidas também pelo viés dos interesses que presidiram o próprio ato histórico e determinado de apropriação, e não apenas pelo sentido que supostamente, no seu contexto de origem, teria o elemento que foi apropriado. Isto explicaria a significação de “apropriar-se do que é da gente”: o poeta apropria-se de elementos que transformam-se em seus, porque foram escolhidos a partir de seus interesses e porque ganham contexto e sentido diferente na sua obra – transmutando-se em outra coisa, diferente da que era, no contexto em que se inseria antes. A “revelação da gente própria”, que pode surgir de uma leitura, é exatamente esta captação do que, na obra do outro, pode ser incorporado ao projeto próprio do leitor, por relacionar-se com o projeto de quem a lê, e iluminar um sentido que já estava presente na vida do leitor, mas que ainda não havia ganhado uma verbalização que o configurasse de forma a tornar-se claro para este leitor, desvelando o próprio dele através do texto alheio⁴⁰.

No que diz respeito à contextualização mais ampla de seu próprio trabalho, Mário tinha claro para si que, da leitura dos autores contemporâneos europeus ou de seus antecedentes imediatos, o que aparecia na obra dele não eram exatamente traços específicos das obras europeias, mas vestígios do contexto histórico comum a todos, e que Mário chama de *modernidade*. Por isso, ele escreve, em carta a Manuel Bandeira, de 6 de junho de 1922, apontando o equívoco de certos críticos, ao atribuírem a ele a imitação de escritores europeus: “Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. [...] É verdade que movo como eles as águas da modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época”⁴¹. E Bandeira responde:

Claro que não lhe deve importar que o deem por imitador de Cocteau e Papini, deste e daquele. Já tenho visto essa maneira, forma, estrutura, ou que melhor nome tenha, em vários poetas franceses, italianos. Em português agora você. Você é imitador deles como todo o poeta que escreve em metro regular é imitador de todos os poetas que o precederam e que foram por ele assimilados. Um poema realmente digno desse nome implica em matéria de sensibilidade e de técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é a contribuição ingênua do poeta⁴².

Outro escritor do círculo modernista a dar importância ao tema é Oswald de Andrade, como veremos a seguir.

40 Ibidem.

41 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 6 de junho de 1922, apud MORAES, Marcos Antonio de (Org.), op. cit., p. 62. Veja-se outro exemplo de argumentação de Mário de Andrade, na carta a Prudente de Moraes, neto, escrita em 3/10/1925: “De mim já se falou que sou futurista, que sou desvairista, que sou impressionista, que sou clássico e que sou romântico. É verdade que tenho sintomas e qualidades de tudo isso. Porém é questão de fim de receita: Dissolva-se tudo isso no século vinte e agita-se. Que que dá? Dá moderno. Estou convencido que sou do meu tempo”. Apud KOIFMAN, Georgina, op. cit., p. 122-123.

42 Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 3 de julho de 1922, apud MORAES, Marcos Antonio de (Org.), op. cit., p. 65.

O CASO OSWALD DE ANDRADE

Para Oswald de Andrade, as viagens à França, onde edita *Pau Brasil*, são decisivas para ele “descobrir” o Brasil. De fato, o livro termina com o poema “Contrabando”, falando do retorno ao porto de Santos:

Os alfandegueiros de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris⁴³.

Aracy Amaral já mostrou a conexão entre Oswald de Andrade e o meio artístico parisiense quando ele fez sua segunda viagem à Europa, em 1923, acompanhado da pintora Tarsila do Amaral:

Juntos faziam uma verdadeira “descoberta do Brasil” desde Paris, ele reescrevendo *Memórias sentimentais de João Miramar* já em contatos parisienses que faziam o texto definitivo ser um contraste com aquele publicado em capítulos no Brasil, e Tarsila já pintando “A Negra”, e “Caipirinha”. O fim de 1923, já em contato com Cendrars e através dele com artistas, literatos e músicos, tipo Léger, Supervielle, Cocteau, Valery-Larbaud, Gleizes etc., coroa um ano de crescimento artístico no sentido de verdadeira absorção de “modernidade” tanto por parte de Oswald como de Tarsila. Ele já distante quilômetros, como ela, de seus poemas franceses publicados em 1920, e ela igualmente longe de suas pinturas iniciadas após treinamento, em 1920, na Academia Julien, de Paris⁴⁴.

Provavelmente Oswald também leu a revista de vanguarda *Cannibale*, editada por Francis Picabia, que teve apenas dois números publicados, mas foi muito marcante não só para os dadaístas, como também para as vanguardas parisienses em geral. Foi no segundo número de *Cannibale* que G. Ribemont-Dessaignes, respondendo à acusação de que o Dadaísmo era alemão, produziu uma argumentação fora dos parâmetros então vigentes – lembremo-nos de que a Primeira Guerra Mundial, colocando em campos opostos os franceses e os alemães, ainda era um evento recente, em 25 de maio de 1920, quando foi publicada essa revista. Vejamos, então, a argumentação de G. Ribemont-Dessaignes naquela revista:

43 ANDRADE, Oswald de. Contrabando. In: _____. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.

44 AMARAL, Aracy. Oswald de Andrade e as artes plásticas no Modernismo dos anos 20. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 33, 1992, p. 68-75. p. 71. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/70471/73245>. Acesso em: 25 jul. 2017.

Toutes les médailles et décorations de la gloire française sont made in Germany ou made in Italy et autres lieux, et n'ont été dorées qu'en France. Les périodes classiques sont issues de Grèce, d'Italie, de Flandre, d'Arabie, de Chine. La période moderne vient d'Angleterre, de Scandinavie, d'Allemagne et tout récemment d'Afrique, de Polynésie, du Japon e d'Espagne.[...] La vertu française est précisément d'absorber sans em mourir um tas de produits différents et de les rendre assemblés avec un odeur telle qu'on ne peut se tromper dans le monde entier sur l'origine de cette synthèse, et qu'on dit de l'Amérique à la Tchéco-Slovaquie: "Comme c'est exquis. Voilà le goût français!"⁴⁵.

Quero aqui chamar a atenção do leitor para alguns aspectos importantes desse artigo, intitulado "Dadaland". O primeiro é que o articulista vai na mesma direção de sentido da famosa conferência de Renan em 1882, quando aquele *maître à penser* produziu uma argumentação no sentido de justificar a identidade francesa não como algo "puro", adquirido como herança, consolidado e enraizado, mas como fruto de decisões tomadas por uma população que não era homogênea nem étnica nem linguisticamente. Ribemont-Dessaignes, ao alegar que mesmo as medalhas para celebrar a glória da França eram apenas pintadas de dourado lá, mas feitas em outros lugares, incluindo a Alemanha, torna inválidos os argumentos dos "puristas", e valoriza exatamente o oposto – ou seja, a virtude francesa de absorver e incorporar o outro, produzindo uma síntese original que pode ser reconhecida como *francesa*.

O segundo aspecto importante a ressaltar é que, em 1928, no seu famosíssimo *Manifesto antropófago*, Oswald de Andrade também vai colocar, de forma telegráfica, referências ao Brasil como lugar de acolhimento e integração, mas que recusa a importação de "consciência enlatada", ou seja, recusa internalizar modos de pensar fechados, impermeáveis à transformação no contato com a realidade do Novo Mundo. A deglutição antropofágica do outro, transformando o que se comeu em nova energia para o antropófago – mas sem nenhuma pretensão à síntese hegeliana, proposta por Ribemont-Dessaignes –, é a metáfora do acolhimento e da integração transformativa desse outro no organismo que o processa.

Como já escrevemos⁴⁶, embora Oswald cite explicitamente uma série de nomes da cultura francesa, como Montaigne, Rousseau, Lévy-Bruhl, ele não incorpora acriticamente o que disseram. Se o próprio Montaigne considerava que a medida do que pensamos sobre os outros são os costumes e as opiniões do lugar em que nos encontramos, os *critérios de verdade e da razão* formulados em países europeus e transferidos para as Américas teriam também de sofrer modificações no seu novo contexto. Oswald, assim, recusa a reiteração absoluta daquilo que se recebeu. Ao declarar-se "Contra todos os importadores de consciência enlatada"⁴⁷, explicita posição análoga à do ensaísta uruguaio Enrique Rodó, que desmente a tese de que

45 RIBEMONT-DESSAIGNES, G. Dadaland. *Cannibale*, 2, 1920, p. 8. Disponível em: <sdrc.lib.uiowa.edu/dada/cannibale/2/images/o8.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2017.

46 JOBIM, José Luís. Cannibalism as cultural appropriation: from caliban to the Cannibalist Manifesto. In: _____ (Ed.). *Literary and cultural circulation*. Oxford: Peter Lang, 2017, p. 351-368.

47 ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. (1928). In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações, 2011, p. 49-54.

é possível transplantar ideias, costumes e instituições tais como existiam em sua origem⁴⁸.

Também já assinalamos⁴⁹ que, no capítulo *Des Cannibales* dos seus *Essais*, Montaigne faz menção ao canto de um prisioneiro que será devorado e diz aos seus captores que, ao comê-lo, estarão comendo os pais e avós deles, que tinham sido devorados antes pelo prisioneiro. Assim, a antropofagia também se refere a uma filiação, em que na carne do devorado está o gosto da família do devorador. Para Oswald, o *Brasil Caraíba* deglutiui a Europa, transformando-a em outra coisa, em seu estômago, diferente do que existia no velho continente.

Para terminar nossa argumentação aqui, então, faremos duas últimas observações. A primeira é que, a rigor, em vez de falarmos de relação cultural entre a França e o Brasil, nos anos 20 do século passado, deveríamos falar de relação entre Paris e a intelectualidade brasileira – o próprio Drummond, como vimos antes, declarou que queria ter nascido em Paris (não na França). No entanto, é importante acrescentar que aquela cidade não era referência fortíssima apenas para os escritores brasileiros, pois naquele período já era uma referência cultural internacional.

A segunda é que, embora ainda houvesse manifestações mais ingênuas de filiação francófila no Brasil, como a de Drummond, na carta citada, já se elaborava toda uma conceitualização sobre como os elementos estrangeiros serão processados e transformados no Brasil. Recuperar as discussões travadas nos anos 1920, principalmente através das cartas trocadas pelos autores modernistas, pode ser muito importante para lançar luz sobre aspectos pouco esclarecidos das relações literárias franco-brasileiras.

SOBRE O AUTOR

JOSÉ LUÍS JOBIM é professor de Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Literatura Brasileira e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF).
E-mail: jjobim@id.uff.br

⁴⁸ “El engaño de los que piensan haber reproducido en lo esencial el carácter de una colectividad humana, las fuerzas vivas de su espíritu, y con ellos el secreto de sus triunfos y su prosperidad, reproduciendo exactamente el mecanismo de sus instituciones y las formas exteriores de sus costumbres, hace pensar en la ilusión de los principiantes candorosos que se imaginan haberse apoderado del genio del maestro cuando han copiado las formas de su estilo o sus procedimientos de composición”. RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Valencia: Editorial Cervantes, 1920. Release Date: October 5, 2007 [EBook #22899]. Disponível em: <www.gutenberg.org/files/22899/22899h/22899-h.htm>. Acesso em: 2 jun. 2017.

⁴⁹ JOBIM, José Luís. *Cannibalism as cultural appropriation...*, op. cit.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. Oswald de Andrade e as artes plásticas no Modernismo dos anos 20. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 33, 1992, p. 68-75. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/70471/73245>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. V. 2. São Paulo: Martins, 1980, p. 242.
- ANDRADE, Oswald de. Contrabando. In: _____. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.
- _____. Manifesto antropológico. (1928). In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Antropofagia hoje?*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 49-54.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. V. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- CANDIDO, Antonio. Lembrança de Mário de Andrade. In: _____. *O observador literário*. (1ª ed., 1959). 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 91-95.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de; JOBIM, José Luís. From Europe to Latin American. *Journal of World Literature*, v. 1, 2016, p. 52-62.
- HUERTA, Efraín. *Poesía completa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- JOBIM, José Luís. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.
- _____. O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as trocas e transferências literárias e culturais. In: _____. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013, p. 151-166.
- _____. Cannibalism as cultural appropriation: from caliban to the Cannibalist Manifesto. In: _____. (Ed.). *Literary and cultural circulation*. Oxford: Peter Lang, 2017, p. 351-368.
- KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto (1924/36)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LUIZ, D. Fr. Francisco de S. *Glossário das palavras e frases da língua francesa, que por descuido, ignorância ou necessidade se tem introduzido na locução portuguesa moderna*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1827. Disponível em: <[sebinaol.unior.it/sebina/repository/catalogazione/documenti/Glossario%20das%20palavras%20\(397349\).pdf](http://sebinaol.unior.it/sebina/repository/catalogazione/documenti/Glossario%20das%20palavras%20(397349).pdf)>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- MARIANI, Bethania & JOBIM, José Luís. National language and postcolonial Brasil. *Revista da ANPOLL*, 20, 2006, p. 11-36. Disponível em: <revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/473/482>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência – Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 736 p.
- MOREIRA, Paulo Vaz. Quando a América se torna pela primeira vez latina. In: JOBIM, José Luís. *A circulação literária e cultural*. Oxford: Peter Lang, 2017, p. 153-180.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. [1900]. Disponível em: <www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Joaquim_Nabuco_-_Minha_Forma%C3%A7ao.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?* Paris: Calmann Lévy, 1882. Disponível em: <fr.wikisource.org/wiki/Qu%27est-ce_qu%27une_nation_%3F>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, G. Dadaland. *Cannibale*, 2, 1920, p. 8. Disponível em: <sdrclib.uiowa.edu/dada/cannibale/2/images/o8.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2017.
- ROCCA, Pablo. Os contrabandistas: tensões e fundamentos da primeira circulação de Machado de Assis no Rio da Prata. In: SECCHIN, Antonio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense; Rio de Janeiro: De Letras, 2008, p. 141-160.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Valencia: Editorial Cervantes, 1920. Release Date: October 5, 2007 [EBook

#22899]. Disponível em: <www.gutenberg.org/files/22899/22899h/22899-h.htm>. Acesso em: 2 jun. 2017.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário*. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. 618 p.

SISKIND, Mariano. Dislocating France; world literature, global modernism and cosmopolitan distance. *Journal of World Literature*, v. 2, issue 1, 2017, p. 47-62. p. 54.

VERISSIMO, José. Letras hispano-americanas. In: _____. *Homens e coisas estrangeiras, 1899-1908*. Prefácio de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2003, p. 469-478.

Os irmãos Herbert, Francisco e Henrique são muito engraçados. São marujos várias vezes. Nem por isso perdem o riso. Francisco toca violão compõe, fala "ni mim", manja de computador, mas age como um campônio.

Tem um que desenha como um demônio e Herbert abre sobre nós a asa. Ensina altar tijolo até que não caia a casa.

Eu que sou filho único queria uns irmãos assim. Briguentos, ternos, malucos. Irmãos que me ensinaram a pensar mais ^{nos meus} ~~meus~~ que em mim. no meu sangue também corre o que há no sangue dos três: mandioca, césio, bronca de não ter o que comer, exílio, tortura e raiva da omissão assassina dos que detêm o poder. Por isso duramos, por isso morremos. Eu quero morrer/durar por um motivo de gente, ainda que eu tenha, como previu o poeta, de escarrar junto com o beijo, ainda que eu não esteja presente ao nascimento de meu filho, porque me coube jogar uma bomba em ~~mar~~ mais um duque de Saravejo, eu quero morrer / durar ~~porque~~ por um sonho que me justifique feito 1 sozinho dos irmãos Fco, Herbert e Henrique.

Aldir Blanch

Texto lido por mim, na noite de 11 de janeiro de 1988, por ocasião do rito encenado realizado na Igreja de São Paulo, para homenagear o aniversário de falecimento do Genfil.

Lélia Abramo

A arte de Graciliano Ramos na *Cultura Política* e em *Viventes das Alagoas*

[*The Graciliano Ramos' art in "Cultura Política" and "Viventes das Alagoas"*]

Ieda Lebensztayn¹

[SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016.

A virtude central de *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido* (Edusp/Fapesp, 2016), de Thiago Mio Salla, é oferecer aos leitores um caminho de leitura da obra de Graciliano com base na pesquisa de fontes primárias, na análise e interpretação de crônicas do escritor e no estudo de seus contextos de publicação, em periódicos e em livro. Se já transparece dessa descrição o fato de o crítico combinar talento e dedicação tanto para o exame textual minucioso quanto para a compreensão de conjunturas históricas, entende-se a força desse método na medida em que se debruça sobre os “Quadros e Costumes do Nordeste” publicados por Graciliano de março de 1941 a maio de 1943 na *Cultura política: revista mensal de estudos brasileiros*, periódico getulista, e reunidos postumamente, em 1962, no volume *Viventes das Alagoas*.

LEBENSZTAYN, Ieda. A arte de Graciliano Ramos na *Cultura política* e em *Viventes das Alagoas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 228-234, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p228-234>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Esses textos sobressaem por seu valor literário, ao aliarem esmero na fatura artística e atualidade crítica, e por seu aspecto controverso, afinal Graciliano os escreveu para o principal veículo de doutrinação ideológica do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do mesmo Estado Novo que o prendeu, sem acusação prévia, de março de 1936 a janeiro de 1937.

Das 25 crônicas de Graciliano estampadas nessa publicação governista – sua colaboração mais duradoura em um periódico –, recordemos, por exemplo, a história de uma coronela sertaneja: “D. Maria Amália”. Ela era “respeitável” em termos de malandragem e parasitismo, fatores de honorabilidade, evidentemente. Sua ocupação consistia em derrubar os inimigos e favorecer os amigos. Para isso, estabeleceu um conselho municipal pronto a apoiar o prefeito, perdulário com interesses particulares e esquecido do bem público. Venais a polícia e a justiça de D. Maria Amália, o critério de absolvição ou punição de criminosos obedecia ao mando do coronel amigo dela. Sua política era bajular os poderosos, como o governador, regalando-se junto a estes com a fachada de independência do país.

Ganhamos consciência sobre essa boa senhora ao ler o texto de Graciliano Ramos, hoje em *Viventes das Alagoas*, e, conforme esclarece Thiago, publicado primeiramente no *Jornal de Alagoas*, em 18 de junho de 1933, e depois em *Cultura Política*, em abril de 1941. Se é comum falar do estilo conciso do autor de *Vidas secas*, esta passagem da crônica “D. Maria Amália” permite entender como ele se constrói, como a escolha precisa das palavras e sua combinação bem pensada configuram finamente o sentido:

Um conselho municipal aprovava as contas do prefeito que esquecia as obras públicas e gastava mundos e fundos com pessoal.

– Administração de D. Maria Amália.

Um coronel mandava o júri absolver ou condenar criminosos.

– Justiça de D. Maria Amália.

Um delegado tomava a faca dum cabra e ia vendê-la a outro.

– Polícia de D. Maria Amália.

Todos os anos, no dia 7 de setembro, o governador recebia um telegrama que nunca mudava: “Congratulo-me com eminente amigo comemoração data independência querida pátria. Cordiais saudações”.

– Política de D. Maria Amália.

E D. Maria Amália crescia.

Hoje é uma senhora bem conservada, respeitável, com excelentes relações².

Observe-se como o trecho citado se compõe sobretudo de orações coordenadas, além de frases nominais que sintetizam, ironicamente, o que eram a administração, a justiça, a polícia e a política da personagem. Essa coordenação sintática e a inação das frases nominais traduzem uma ordem fundada em iniquidade, em desequilíbrio social, ou, nas palavras de Graciliano, “nossa trapalhada econômica, social e política”³, representada simbolicamente por D. Maria Amália.

Na sequência, uma oração subordinada acena com uma diferenciação entre um tempo pretérito e o presente: num passado não especificado, “há tempo”, algumas pessoas acreditaram que coronéis como D. Maria Amália desapareceriam. No entanto, logo vêm nova frase nominal, contundente – “Tolice” –, e uma oração temporal exclamativa que é quase condicional e que traz em seu interior uma oração intercalada de lirismo irônico – “quando, como diz o poeta, este mundo é um paraíso!”. Tal construção sinaliza que era ingenuidade supor que mudaria a condição de privilégio dos coronéis, fincada na exploração do trabalho alheio e em manobras escusas.

Algumas pessoas julgaram há tempo que ela ia morrer. Tolice. Morrer tão moça, quando, como diz o poeta, este mundo é um paraíso!

Resistiu a todas as comissões de sindicância e está forte, gorda e bonita⁴.

Pois bem, se a força do estilo de Graciliano é notória nessa passagem, o livro de Thiago Mio Salla nos possibilita compreender como os textos do escritor eram bem-vindos para a revista *Cultura Política*, que se utilizava de paratextos para disciplinar-lhes a leitura e, assim, cumprir seus propósitos ideológicos. Contudo, a um tempo, considerando-se seu valor literário, configurado nas linhas e entrelinhas, em ambiguidades e ironias, os “Quadros” do autor, já na época, mesmo às vezes de maneira latente, ultrapassavam enquadramentos desejados pelo periódico getulista.

O pesquisador nos revela que houve uma mudança da versão publicada no *Jornal de Alagoas* em 1933, quando Graciliano vivia no Nordeste, e incluída postumamente em *Viventes das Alagoas*, para a estampada em *Cultura Política*, em 1941, quando o autor, após a prisão, morava no Rio: o remate do texto indica um declínio da coronela Maria Amália – “E vive descontente”⁵. Atento ao paratexto produzido pela revista, que destacava a oposição entre o passado liberal e o presente estado-novista, o crítico observa que interessava à mediação editorial do periódico construir o sentido de ter

2 RAMOS, Graciliano. D. Maria Amália. In: _____. *Viventes das Alagoas*. Posfácio de Hélio Pólvora. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 32.

3 *Ibidem*, p. 31.

4 *Ibidem*, p. 32.

5 RAMOS, Graciliano. Quadros e Costumes do Nordeste II. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, abr. 1941, p. 247.

sido o Estado Novo responsável por uma guinada na vida política brasileira. Segundo essa leitura pretendida pelo periódico, o coronelismo estaria em decadência, em razão de mudanças promovidas pelo governo pós-1937, daí o descontentamento da personagem. Ao mesmo tempo, como pondera Thiago, a história de Maria Amália pode ser lida como símbolo não da erradicação do coronelismo, e sim da substituição de uma parcela da oligarquia por outra, provindo a insatisfação da mulher da concorrência com mandões emergentes.

Ressalte-se, pois, como é original e fecunda a análise feita por Thiago, na medida em que se detém na materialidade do texto, considerando a construção literária elaborada pelo artista, bem como os suportes materiais de publicação, nos termos de Roger Chartier⁶, incluídos aí o momento histórico e o meio editorial.

Quanto à construção de “D. Maria Amália”, assinalando não se tratar de uma crônica, mas de um pequeno conto/retrato de personagem, focalizado por um narrador onisciente, o crítico sublinha o fato de, em rápidas pinceladas, o autor tecer criticamente o perfil moral de um tipo feminino que era a personificação do coronelismo nordestino. E, sobretudo, percebe nesse e em outros “Quadros e Costumes do Nordeste” criados por Graciliano a indeterminação de coordenadas de tempo e espaço, a qual, se possibilita o enquadramento editorial ideológico, reforça o efeito de ficção e garante a ambiguidade e o potencial crítico contra os caciques exploradores e a desigualdade social estabelecidos na realidade brasileira. Além disso, com vasto conhecimento da obra de Graciliano, Thiago frequentemente recorre a outros textos do escritor, de forma a ampliar e aprofundar sua análise; por exemplo, evoca artigos referentes ao governador Álvaro Paes, significativos para a compreensão de “D. Maria Amália”.

Quanto ao suporte material da publicação, o estudo de Thiago examina com atenção paratextos e outros artigos de *Cultura Política*, refletindo sobre propósitos ideológicos do Estado Novo projetados no periódico e sobre problemas históricos do país.

Veja-se, em linhas gerais, a organização do livro, dividido em três partes. A primeira, centrada na trajetória de Graciliano Ramos na imprensa, abarca a edição e a recepção de suas crônicas. Estudo de fôlego, tece uma crítica à edição dos volumes póstumos *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas*, nos quais elas foram reunidas. Além disso, traz uma indagação teórica sobre o gênero crônica e empreende uma tentativa de classificação e sistematização da produção cronística de Graciliano desde 1915, reconstituindo não só a participação do escritor nos periódicos *Parayba do Sul*, *O Índio*, *Jornal de Alagoas* e *Novidade*, como também seu trabalho na imprensa carioca posterior à prisão. Enfim, delinea a especificação do objeto central da pesquisa: os quadros nordestinos publicados em *Cultura Política* e depois reeditados no veículo comunista *Revista do Povo: Cultura e Organização Popular*.

A segunda parte, significativamente intitulada “Debates culturais dos anos de 1930 e 1940 e a mediação editorial de *Cultura Política*”, ao traçar um paralelo entre a poética de Graciliano, presente sobretudo nas crônicas, e diretrizes

6 Cf. CHARTIER, Roger. A mediação editorial. In: _____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 62.

estado-novistas (localizadas em *Cultura Política*, no suplemento “Autores e Livros” de *A Manhã*, em discursos presidenciais e em obras de ideólogos do regime), identifica alguns pontos de contato, relacionados com posicionamentos dos escritores de 1930, como o questionamento do subjetivismo, o destaque para a função social da obra de arte, a valorização do tratamento da matéria regional. Debruça-se então sobre questões como: o olhar dos anos 1940 para o realismo singular de Machado de Assis, a concepção de romance de Graciliano, social e introspectivo, voltado à representação realista do sertanejo, e suas diferenças em relação aos modernistas de 1922 e aos romancistas prioritariamente intimistas dos anos 1930. E analisa editoriais, seções e paratextos da revista *Cultura Política* interessados em fixar, interpretar e orientar a leitura das produções de Graciliano e dos demais colaboradores. Assim, Thiago Mio Salla realiza e incita reflexões a respeito dos vínculos complexos entre arte, política, imprensa e sociedade, contribuindo não só para a fortuna crítica do escritor, como também para a historiografia da literatura e da história brasileiras.

Na terceira parte do livro, o autor dedica-se à leitura detida de alguns “Quadros e Costumes do Nordeste”, incluindo a análise dos paratextos com que *Cultura Política* apresentava as crônicas de Graciliano, bem como de estratégias textuais empregadas pelo artista para colaborar sem se comprometer. Também nessa seção se delinea um inspirador paralelo com a voz que perfaz a “hermenêutica de si” (p. 395) nos capítulos-contos de *Infância*. E, com vistas a apreender o sentido do mosaico do país pretendido pelo periódico, a atenção do crítico se estende para os “Quadros e Costumes do Centro e do Sul”, seção assinada por Marques Rebelo. Destaque-se o olhar de Thiago para a republicação, no veículo comunista *Revista do Povo: Cultura e Orientação Popular*, de três “Quadros” de Graciliano: ele os analisa na nova ambiência editorial, atento aos desdobramentos do transplante das colaborações do órgão de direita para o de esquerda.

Patente nas análises literárias e de contextos editoriais e históricos, a riqueza do trabalho de Salla se oferece também aos leitores no apêndice do livro: nessa parte, apresenta uma lista dos contos, de trechos de memórias e de romances de Graciliano que foram publicados primeiramente em jornais e revistas; traz uma lista de dados sobre local e data da primeira veiculação de crônicas de *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas* em periódicos; e também uma relação cronológica de todas as colaborações do escritor na imprensa. O valor histórico desse material se evidencia igualmente nas imagens selecionadas e reproduzidas na obra.

Dessa forma, percebe-se como *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido* é contribuição preciosa para a fortuna crítica do romancista e da historiografia da literatura e da história brasileira. Veja-se que o apêndice, além de fonte necessária e segura de informações sobre os textos de Graciliano, constitui exemplo e estímulo de pesquisa a novos estudiosos do romancista alagoano e de outros autores. Nesse sentido, resta enfatizar toda a pesquisa e a análise de Thiago sobre o olhar de periódicos do Estado Novo e de escritores como Graciliano, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Aurélio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Peregrino Júnior em relação a Machado de Assis: interessam ao crítico as questões do suposto abstencionismo do

nosso grande escritor, apontado como alheio aos problemas de seu tempo e à sua própria história pessoal, e da construção de sua imagem como mito nacional.

Originalmente, esse livro era o primeiro volume da primeira tese de doutorado do autor, defendida em 2010 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, intitulada *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política*. Para melhor dimensionar o valor enorme da pesquisa de Thiago, repare-se que o segundo volume da referida tese resultou em *Garranchos*, reunião de 81 textos inéditos em livro de Graciliano, publicada em 2012 pela Record⁷.

Indicada no título da tese, a questão de compreender como Graciliano se equilibrou no “fio da navalha” de, por necessidade financeira, “emprestar sua arte ao regime de 1937, sem banalizar ou mesmo comprometer sua pena” (p. 526) é o problema crítico que move o livro de Thiago Mío Salla. Nem condenar cegamente Graciliano como cooptado pelo Estado Novo, nem o exaltar às pressas como voz dissonante na revista *Cultura Política*: ao estudar a forma dos “Quadros e Costumes do Nordeste” e sua ambiência discursiva, num movimento de abertura do horizonte crítico e, a um tempo, de adensamento de questões literárias e históricas, Thiago apreende a especificidade dessas crônicas de Graciliano, que lhes permitiu virem à luz na revista do DIP no início dos anos 1940, depois num veículo comunista, a *Revista do Povo: Cultura e Orientação Popular* (algumas delas, em 1946), e manterem sua força crítica até hoje, em *Viventes das Alagoas*.

Esse o caminho ético da crítica hermenêutica empreendida por Salla, que, resistindo ao imediatismo dos preconceitos, embrenha-se no estudo dos fatos, numa busca de compreensão, contrária a dogmatismos e à violência. Nesse caminho, importa o salto de consciência ao se desvendarem não só mecanismos de apropriação da imprensa pela ideologia dominante, mas também suas frestas. O princípio ético aí presente, exigência de sempre e tão atual, é fiel a estas palavras de Graciliano sobre a arte: “Mas a obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvadez: é analisá-la, explicá-la. Sem ódios, sem ideias preconcebidas”⁸.

Por fim, se o livro de Thiago nos convida a conhecer as crônicas de Graciliano Ramos, evoque-se, por oposição à corriqueira Maria Amália, o raro Dr. Jacarandá. Presente em *Viventes das Alagoas*, foi um “D. Quixote escuro”⁹: tendo fugido da senzala e da seca em 1877, tornou-se *adevogado* e *cosídico* e, sem jamais tomar o lugar de ninguém, desdenhando formalidades, se empenhava em “combater injustiças”, em “defender os senhores vagabundos e as senhoras meretrizes”¹⁰. Não se esquecem

7 Defendida em 2016, a segunda, ou terceira, tese de Thiago, recebeu menção honrosa no Prêmio Tese Destaque USP 2017. SALLA, Thiago Mío. *Graciliano Ramos do outro lado do Atlântico: a difusão e a recepção da obra do autor de Vidas secas em Portugal entre as décadas de 1930 e 1950*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

8 RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. _____. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 252.

9 RAMOS, Graciliano. D. Maria Amália, op. cit., p. 26.

10 Ibidem.

as palavras de Graciliano a respeito do admirável Dr. Jacarandá, que ecoam a nos questionar:

Muito divergimos dele [Dr. Jacarandá]. [...] Certamente houve muitas coisas belas, mas agora tudo é feio, triste. E falsificado. Alimentos falsificados e ideias falsificadas nos estragam as vísceras, superiores e inferiores. Verdades numerosas tornaram-se mentiras. E vice-versa. Infelizmente os sentidos funcionam: lemos jornais, ouvimos rádio. Poderemos ainda acreditar, admirar?^{II}.

Exemplar, o empenho de Thiago Mio Salla pelo estudo e compreensão dos textos, da arte e da história, contra estereótipos, nos faz sonhar que sim.

SOBRE A AUTORA

IEDA LEBENSZTAYN é pesquisadora na Biblioteca Brasileira Mindlin-FFLCH/USP, bolsista do CNPq (166032/2015-8), autora de *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis* (Hedra, 2010) e organizadora, com Thiago Mio Salla, de *Conversas* (Record, 2014) e *Cangaços* (Record, 2014).

E-mail: biolito@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHARTIER, Roger. A mediação editorial. In: _____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- RAMOS, Graciliano. Quadros e Costumes do Nordeste II. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, abr. 1941.
- _____. O fator econômico no romance brasileiro. In: _____. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. D. Maria Amália. In: _____. *Viventes das Alagoas*. Posfácio de Hélio Pólvora. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. O dr. Jacarandá. (fev. 1941). In: _____. *Viventes das Alagoas*. Posfácio de Hélio Pólvora. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos do outro lado do Atlântico: a difusão e a recepção da obra do autor de Vidas secas em Portugal entre as décadas de 1930 e 1950*. Tese (Doutorado em Letras). Programa

II RAMOS, Graciliano. O dr. Jacarandá. (fev. 1941). In: _____. *Viventes das Alagoas*. Posfácio de Hélio Pólvora. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 27.

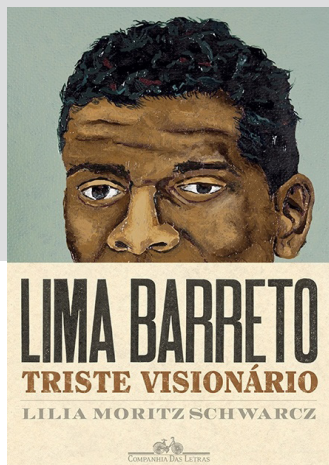
O triste visionário: Lima Barreto e seu tempo

[*The sad visionary: Lima Barreto and his time*

Caion Meneguello Natal¹

[SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

Ao reconstruir minuciosamente a trajetória familiar, social e intelectual de Afonso Henrique de Lima Barreto, Lilia Moritz Schwarcz, em seu mais recente livro, não se furta em apresentar, também nos detalhes, o contexto histórico e as tensões sociopolíticas vigentes na capital brasileira em período que ficou conhecido como República Velha. Ao relato biográfico, a autora articula com maestria um mapa fino dos principais eventos e problemas que afetaram o nascente, e precário, regime republicano no Brasil. À medida que a vida de Lima vai sendo deslindada, são explicados os acontecimentos que marcaram a turbulenta implantação da República no país, como a Abolição da Escravidão, proclamação do novo regime, Revolta da Armada, Canudos, Revolta da Vacina, Remodelação do Rio de Janeiro, Campanha



Civilista, e tantos mais.

NATAL, Caion Meneguello. O triste visionário: Lima Barreto e seu tempo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 235-240, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p235-240>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Com efeito, não se trata de simples desfile de acontecimentos, senão que a autora, ciosa de seu ofício, examina as questões candentes desse período, como a discriminação contra a população negra e mestiça, as iniquidades sociais, o elitismo na política, custeado pela economia cafeeira, as teorias raciais, as ações de saneamento e modernização urbana, as mudanças nos costumes, as arengas literárias, os movimentos, tensões e conflitos sociais etc., além de projetos de civilização e identidade nacional que vigoraram no alvorecer do século XX.

Neto de escravos, Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu numa casa modesta, no bairro das Laranjeiras, na rua Ipiranga número 18, em 13 de maio de 1881. Sua mãe, Amália Augusta, era professora primária e diretora. O pai, João Henriques, formou-se e trabalhou como tipógrafo até fins da década de 1880, em jornais cariocas famosos, como *Jornal do Commercio* e *A Reforma*. Lima teve três irmãos: o mais velho, Carlindo, e os mais novos, Evangelina e Eliézer.

A biografia de Lima Barreto é a árdua travessia de um mestiço alfabetizado de classe média que colidiu o tempo todo contra os racismos operantes na sociedade brasileira da época. O Lima delineado por Lilia Schwarcz é o personagem-testemunha em que estão sintomatizados os referenciais de classificação daquele momento, que eram, principalmente, os preconceitos de cor, classe e origem social. Embora a escravidão tivesse terminado oficialmente, seu legado ainda se fazia efetivo na estruturação das hierarquias, códigos e condutas sociais. E a vida de Lima Barreto nos mostra como essa herança era (e ainda permanece) coletiva, obstando a consolidação da cidadania prometida pelo regime republicano. Escritor militante, em sua literatura e crônicas jornalísticas, Lima jamais se absteve de denunciar “as mazelas da escravidão no Brasil, os mecanismos de humilhação, bem como as diversas formas de racismo por aqui vigentes” (p. 26).

Em tal contexto, raça era demarcador de desigualdades, de submissão e de prestígio, de obediência e de mando, capaz de naturalizar diferenças e legitimar um sistema de poder paternalista, exclusivista e racista. Para dar suporte aos marcadores raciais, entretanto, era preciso mais que a práxis e a tradição. Fazia-se necessário um conjunto de discursos que pudessem subscrever-lhes um cariz “científico”. E o que não faltava nesse período eram teorias para justificar o racismo. Conhecidas como deterministas, tais teorias pregavam que entre brancos, negros, índios e mestiços

haveria diferenças biológicas insuperáveis, naturais e hereditárias. O branco seria a raça pura, superior, mais inteligente e disposta ao progresso material, enquanto as demais, o negro e o mestiço, sobretudo, seriam raças inferiores, estariam num estágio ainda primitivo de evolução e desenvolvimento mental. Ainda segundo essas teorias, as populações negras e mestiças, em razão de sua genética deficiente, estariam mais propensas à criminalidade, a sofrer de demência, tuberculose e epilepsia. Associavam-se tais ocorrências às populações afrodescendentes por conta de uma suposta determinação racial/hereditária.

O saber determinista, em suas várias facetas, chegava aos trópicos via autores como Cesare Lombroso, Ernst Haeckel, Arthur de Gobineau, Hippolyte Taine, Georges de Lapouge e Herbert Spencer, cujas obras influenciaram intelectuais brasileiros de renome, como Nina Rodrigues, Silvio Romero, Euclides da Cunha e Oliveira Vianna. Em finais do século XIX, a mestiçagem era considerada o mal por excelência a atrapalhar o desenvolvimento do país. Surgiam nessa época as teses eugenistas que defendiam a imigração de brancos europeus como forma de branquear a população. Supunha-se que somente com esse branqueamento o Brasil poderia se desenvolver economicamente e ter consolidadas em seu território as instituições democrático-liberais. Assim, enquanto houvesse negros e mestiços, o tão almejado progresso não se completaria. Pobreza, doença e criminalidade seriam, pois, efeitos da mistura das raças e da degeneração que essa mistura significava.

Em dezembro de 1887, a mãe de Lima, Amália, faleceu de tuberculose. Desde a década anterior, o pai, João Henriques, vinha sofrendo surtos psicóticos. Como a tuberculose e a loucura eram entendidas como males hereditários, signos de degeneração, e associadas aos setores afrodescendentes, essas experiências familiares pareciam ratificar o pensamento determinista. Desde a infância, portanto, Lima via-se assombrado pelo estigma racial que colava às populações de pele morena o selo da demência e de outras enfermidades (tuberculose, sífilis, epilepsia etc.). Em março de 1890, João Henriques deixou o emprego de tipógrafo e partiu com a família para a Ilha do Governador, onde iria trabalhar como administrador das Colônias de Alienados. Então, o ainda menino Lima Barreto passava a maior parte do tempo na Ilha, convivendo com os internos do manicômio. O futuro escritor começava a ver de perto o rosto da loucura.

Em 1897, Lima iniciou seus estudos em engenharia civil na Politécnica do Rio de Janeiro. Em 1903, nosso biografado abandonou a escola e, aprovado em concurso público, assumiu o cargo de amanuense na Secretaria da Guerra. Em 1909, o jovem escritor viu a publicação de seu primeiro trabalho literário: *Recordações do escrivanõ Isaiás Caminha*. O livro é uma crítica ao conservadorismo e à frivolidade dos jornais que circulavam no Rio naquele momento. Narra a história do jovem Isaiás, afrodescendente que vem para a cidade grande com vistas a tornar-se “doutor”. Busca o ofício de jornalista e consegue o cargo pretendido em um grande jornal: estabelece-se na redação de *O Globo*. No entanto, Isaiás tem seus sonhos frustrados ao deparar-se com o preconceito e a humilhação. Narrado em primeira pessoa, *Recordações* sumariza eventos da vida íntima do autor em meio a personagens e fatos de sua rotina profissional de jornalista e amanuense. Além disso, a obra enfoca temas delicados, e caros a Lima, como as desigualdades sociais e os preconceitos de cor,

raça, ou classe. A tonalidade autobiográfica do romance é acentuada: o personagem principal desloca-se do subúrbio para ganhar a vida como jornalista, de pouco sucesso, diga-se, no centro da cidade; é pobre, mas inteligente e bem formado, e possui “uma tez de cor pronunciadamente azeitonada” (p. 212). Nutria muitos sonhos, mas frustrava-se diante da hipocrisia, da vaidade aristocrática e do hermetismo vigentes nos círculos intelectuais da metrópole.

Em 1915, vem a público o romance *Numa e a ninfa*. Novamente, a ficção coloca-se a serviço da crítica social. Dessa vez, o alvo principal são os políticos, definidos como “cauda de bajuladores”, e a política no Brasil, “ritual de salamaleques e falsas demonstrações de amizade” (p. 244). A fatura autobiográfica, irônica e crítica, prevalece em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, livro lançado ao final de 1915. A narrativa referencia os tempos de infância de Lima Barreto, vividos na Ilha do Governador. O romance centra-se no personagem Policarpo Quaresma, o qual pretende estabelecer o tupi-guarani como língua nacional e é avesso às inovações vindas do estrangeiro. Leitor assíduo de livros nacionais e patriota inveterado, vive a pensar soluções para o Brasil. Policarpo decide, então, fazer um ofício e endereçá-lo ao ministro do Interior propondo a introdução do tupi como idioma oficial. O documento é publicado nos jornais e vira motivo de piada. Por conta da vergonha, Policarpo acaba no hospício.

Como frisa Schwarcz, Policarpo é representação do pai de Lima Barreto. Da mesma forma que o personagem fictício, João Henriques escrevera artigos sobre a Ilha do Governador nos quais enaltecia as terras férteis do Brasil, defendendo a tese de que a agricultura seria uma vocação natural do país. Tal qual Henriques, Policarpo compra e se muda para um sítio. Ambos enlouquecem. Policarpo pratica a agricultura, pois a considera dádiva dos trópicos. Porém, em outro paralelo flagrante com a Ilha do Governador, as formigas não param de invadir a propriedade e comprometer a lavoura. *Triste fim* é obra amargurada, pessimista. Poli-carpo significa o que produz muitos frutos, mas Policarpo Quaresma morre sem legar nada, nem herança, nem herdeiro. Seu sítio é invadido pelas formigas, que simbolizam os inimigos do país, os que destroem os sonhos e as possibilidades de melhorias. Aqui, a demência figura associada ao fracasso do ideal de uma sociedade próspera e equânime, onde as benesses do progresso poderiam, de fato, servir a todos.

O último romance que Lima Barreto publicou foi *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, em 1919. O livro narra as andanças e desilusões de Gonzaga de Sá, um amanuense que cultiva o hábito de perambular pelas ruas do Rio de Janeiro a questionar a sociedade e lamentar o tédio de sua profissão. Qualquer semelhança com o cotidiano do escritor não é mera coincidência. Ele ainda teria tempo para ver publicada sua coletânea de contos *Histórias e sonhos*, lançada em fins de 1920.

Lima teve intensa atuação como cronista. Publicou em diversos noticiosos, como *Correio da Noite*, *Correio da Manhã*, *Gazeta da Tarde*, *O Copacabana*, e nas revistas *Ordem e Progresso*, *Revista Americana*, *A Epoca*, *Ilustração Brasileira*, *A Voz do Trabalhador*, entre outros. Criticava políticos, instituições, escritores famosos, costumes etc., não economizando no escárnio, no deboche, na ironia. As referências literárias mais caras a Lima Barreto eram as obras de Dostoiévski, Flaubert, Balzac, Dickens, Maupassant, Eça de Queirós e Tolstói. A escolha do realismo respondia à preocupação

de denunciar as instituições burguesas e as injustiças sociais. Em seus artigos jornalísticos e textos de ficção, o autor sempre se pautava por uma escrita militante. Principalmente nas crônicas, usava o termo *bovarismo* (baseado na personagem Madame Bovary, de Flaubert) para ridicularizar a mania que as elites brasileiras tinham de pensar ser (e viver) o que não eram, isto é, de adotar um *modus vivendi* “importado”. Em especial, Lima desferia ataques aos modelos de comportamento e consumo francês e norte-americano – cinema, teatro, música, cafés, piqueniques, futebol, regatas, vestuário, arquitetura, vogas literárias e filosóficas etc.

Desde meados dos anos 1910, o vício em bebidas alcoólicas vinha se acentuando. Por suas bebedeiras, Lima Barreto passou dois meses internado no Hospital Nacional de Alienados – de agosto a outubro de 1914. Na época, costumava-se associar moléstias mentais a alcoolismo. Assim, o criador de Policarpo Quaresma incorporava o papel que o preconceito racial tentava impor aos afrodescendentes e que ele mesmo gostaria de ver abolido: o de um ser humano cuja herança biológica o destinaria à alienação. Em dezembro de 1919, Lima foi internado pela segunda vez no Hospício Nacional, permanecendo até fevereiro de 1920. Nessa ocasião, começou a escrever o romance *O cemitério dos vivos*, que ficou inacabado e seria publicado postumamente (a primeira edição data de 1953). A história inspira-se em seu *Diário do hospício*, caderno em que registrou as experiências no manicômio. Por complicações decorrentes do alcoolismo, Lima Barreto faleceu em sua residência a 1º de novembro de 1922.

O trabalho de Lilia Schwarcz é admirável. A autora faz da biografia um estudo historiográfico e sociológico em que a vida e a obra do biografado tornam-se constitutivas das questões, valores e eventos que marcaram o espaço-tempo em análise. Se o livro de Lilia se expõe a ressalvas, é muito mais pelo excesso teórico com que se detém em certos pontos, mas jamais pela insuficiência da abordagem. Parece que nada escapa ao olhar percuciente da autora. Por outro lado, temos a impressão de que não necessitaria gastar tanta tinta com alguns assuntos, como as demoradas explicações a respeito da instauração da República, da Revolta da Armada e da relação platônica que Lima estabelecia com Machado de Assis. Alguns capítulos poderiam ser resumidos em poucas páginas, a exemplo do capítulo 7, sobre a revista *Floreal*, e o capítulo 13, sobre os pendores anarquistas de Barreto. Também é de se perguntar por que o modernismo paulista entra com tamanho vulto lá pelo final do livro. De qualquer modo, não se trata aqui de condenar essas passagens, que, longe de preteríveis, poderiam ter sido tecidas de modo mais sucinto.

Há que se notar, enfim, a sensibilidade da autora para seu tempo presente, pois o livro ora lançado vem problematizar conflitos que continuam a afligir nossa experiência de brasileiros, tais como preconceito racial, bloqueio político e econômico incidindo sobre a maior parte da população, desigualdade, associação naturalizada entre pobreza, doença e pigmentação da pele etc.

SOBRE O AUTOR

CAION MENEGUELLO NATAL é doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
E-mail: caionnatal@hotmail.com

Para além da autobiografia: crise da subjetividade e fratura da forma no romance *Recordações do escrívão Isaías Caminha*

[*Beyond the autobiography: crisis of subjectivity and fracture of the form in “Recordações do escrívão Isaías Caminha”*]

Alexandre Juliete Rosa¹

[FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria (Org.). *Lima Barreto, caminhos de criação: Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Edusp, 2017.

Em 1907, o escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) e alguns intelectuais seus companheiros fundaram a revista literária *Floreal*. O periódico tinha como um de seus desígnios “poder levar adiante este tentâmen de escapar às injunções dos mandarinos literários, aos esconjuros dos preconceitos, ao formulário das regras de toda a sorte, que nos comprimem de modo tão insólito no momento atual”². Lima foi o responsável por redigir o texto de abertura da revista, donde vem a citação acima, além de estampar alguns capítulos iniciais de seu romance de estreia – *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Embora não indo além dos quatro primeiros números, a *Floreal* chamou a atenção de um dos principais críticos da época, José Veríssimo, que a ela teceu alguns elogios em sua coluna no *Jornal do Comércio*³.

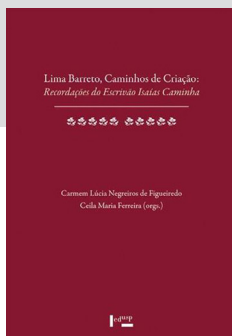
ROSA, Alexandre Juliete. Para além da autobiografia: crise da subjetividade e fratura da forma no romance *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 241-247, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p241-247>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 181.

3 Lima Barreto chegou a publicar na “Breve Notícia”, que abre as páginas da segunda edição de *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1917), as observações feitas por Veríssimo acerca da *Floreal* e das páginas iniciais de seu romance de estreia. Ver em: BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 126.



Lúcia Miguel Pereira considerou o empreendimento de Lima Barreto e seus amigos como “um sintoma de reação” ao meio estéril em que havia caído a literatura do período. A respeito dos primeiros capítulos do *Isaías Caminha*, a estudiosa observa que, em meio à superficialidade da literatura de então, aquelas páginas iniciais do romance “ressoavam subitamente, com voz áspera e amarga, o drama interrompia a opereta, a revolta surgia do meio da amenidade, um atormentado reclamava o direito de se fazer ouvir dos descuidados”⁴.

A efemeridade da *Floreal* não significou, no entanto, a desistência de Lima Barreto; aquilo que apenas tinha sido esboçado na revista, o início de *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, veio à tona no final de 1909, com a publicação do texto em sua totalidade. O livro foi editado em Portugal por A. M. Teixeira e chegou ao Brasil no final de 1909. Posto à venda em dezembro daquele ano, já no ano seguinte Lima Barreto volta a “ser notado”. Os ataques ferinos do *Isaías Caminha* aos grandes figurões do jornalismo e da literatura do período renderam a seu autor o título de *persona non grata* nos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro⁵. Conforme avaliou Jeffrey D. Needell, em vez de estrear com um épico escrito em estilo grandioso e impressionante, como fizera Euclides da Cunha, “Lima Barreto anunciou sua presença com uma sátira social e cultural da própria gente que determinava o sucesso literário”⁶.

Nestes breves comentários já podemos observar duas linhas interpretativas que se tornaram uma constante na crítica que foi sendo feita em relação à obra de estreia de Lima Barreto: por um lado, a voz “áspera e amarga” de um “atormentado” que se insurge e reclama “o direito de se fazer ouvir”⁷; por outro, “uma sátira social”⁸ é

4 PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira – Prosa de ficção (1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, p. 283.

5 Para uma leitura completa e minuciosa de todo o processo que envolveu a publicação desse livro, ver os capítulos V – “Isaías Caminha” e VI – “Julgamentos” – em: BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 158-184.

6 NEEDELL, Jeffrey, D. *A belle époque tropical*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993, p. 258.

7 PEREIRA, Lúcia Miguel, op. cit. p. 283.

8 NEEDELL, Jeffrey, D., op. cit., p. 258.

direcionada contra aqueles “mandarinatos literários”⁹ que se outorgavam o direito de decretar o que era ou não válido em literatura.

Esse modo de compreender as *Recordações* fez com que o livro ora aparecesse como um grande painel autobiográfico, ora como testemunho vivo e mordaz de um período histórico turbulento. Muitos consideraram o autor um tanto quanto “descuidado com a pena”, indiferente às regras do bem escrever, apressado, relaxado. Francisco de Assis Barbosa, grande biógrafo do escritor, já chamava atenção, em 1952, para a necessidade de encarar a literatura de Lima Barreto para além do drama íntimo nela incorporado – drama que o perseguiu por toda a vida, fruto do racismo, da pobreza, do uso imoderado do álcool – pois existe, também, uma “filosofia estética”¹⁰ operando na produção do autor.

No âmbito da crítica especializada em Lima Barreto, pouco se tem observado em relação a essas questões levantadas por Assis Barbosa. São raros os trabalhos que não optam por encarar sua ficção ou em função de sua biografia, ou se utilizando de sua prosa para construir amplos painéis críticos acerca do período conhecido como a República Velha.

O trabalho realizado por Carmem Negreiros e Ceila Fernanda, cuja primeira etapa resultou no livro *Lima Barreto, caminhos de criação: Recordações do escrivão Isaías Caminha*, investe em outro roteiro de leitura, pretendendo “preencher uma lacuna em torno dos romances de Lima Barreto” (p. 7). Trata-se da primeira edição crítica do romance de estreia do autor. No entanto, o empreendimento das pesquisadoras vai muito além do estabelecimento do texto crítico, o que por si só já seria digno de nota. A “Leitura crítica”, realizada por Carmem Lúcia no livro em análise, lança um novo e instigante olhar para esse romance que ainda nos dias de hoje é encarado apenas sob a perspectiva autobiográfica e/ou como um *roman à clef*, ou seja, como um romance de segunda ordem¹¹.

Autobiografia e sátira à imprensa foram dimensões exploradas ainda na época das primeiras recepções críticas ao livro. Estas aparecem sintetizadas em carta enviada pelo próprio José Veríssimo a Lima Barreto, em 5 de março de 1910, na qual o crítico aponta o que seria um defeito grave no livro – “o seu excessivo personalismo”¹². Há também que condenar, no julgamento de Veríssimo, “a cópia, a reprodução, mais ou menos caricatural, de tipos, situações, estados d’alma”, que podem, por sua vez, “agradar a malícia dos contemporâneos, que põem um nome sobre cada pseudônimo,

9 BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*, op. cit., p. 181

10 BARBOSA, Francisco de Assis, op. cit.

11 Tal foi a leitura empreendida por Medeiros e Albuquerque, em artigo para o jornal *A Notícia* de 15 de dezembro de 1909, ao considerar o livro “um mau romance e um mau panfleto [...] porque é da arte inferior dos *romans à clef*”. MEDEIROS E ALBUQUERQUE apud BARBOSA, Francisco de Assis, op. cit., p. 181. Na recente biografia escrita por Lília Moritz Schwarcz, o *Isaías Caminha* volta a ser interpretado na qualidade de um *roman à clef*. SCHWARCZ, Lília Moritz. *Lima Barreto, triste visionário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017 (ver o Capítulo 8, “O jornalismo como ficção: *Recordações do escrivão Isaías Caminha*”, p. 210-237).

12 Carta de Veríssimo a Lima Barreto, 5 de março de 1910. BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 204.

mas, escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras”¹³.

Intelectuais como Antônio Noronha Santos, grande amigo de Lima Barreto, e Gondin da Fonseca chegaram a divulgar aquela que seria “a chave” do romance, ou seja, os verdadeiros nomes das personalidades-alvo da sátira barretiana. Não é demais recordar que, de acordo com Assis Barbosa, “de todas as restrições da crítica ao seu livro, a que mais magoou o escritor foi terem considerado a sua obra de estreia um romance à *clef*”¹⁴.

Evidentemente que desconsiderar elementos tão evidentes na fatura do romance seria forçar um pouco a nota. Não é este o percurso proposto por Carmem Lúcia em “Leitura crítica: crise do romance, crise do sujeito, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*”; o personalismo presente no *Isaías Caminha* bem como as diatribes dirigidas contra a imprensa e seus principais expoentes apontam, de acordo com a pesquisadora, para questões mais significativas que giram em torno da “tendência subversiva do romance como gênero” (p. 33).

Ao interpretar o livro no contexto mesmo de sua época de feitura, levando em consideração alguns vetores de maior abrangência – a conjuntura social, histórica e cultural mais ampla do período –, a autora investiga as transformações pelas quais a ideia de subjetividade vinha passando no início do século passado, bem como a maneira pela qual Lima Barreto toma partido nesse movimento.

Para dar conta de tal leitura, Carmem Lúcia aposta na ideia de um contrato firmado entre o romance e o leitor, “obrigando-o a transitar no espaço instável entre narrador e autor, entre literatura e vida, em um texto ambíguo que congrega princípios antitéticos” (p. 14). Assim, o romance passa a ser visto não mais como uma autobiografia literária e sim sob a perspectiva desse “pacto ambíguo”¹⁵, que, de acordo com a pesquisadora,

[...] não é resultado de especulação prévia ao texto, movida pela síndrome da novidade, mas pela reflexão acerca dos contornos culturais externos que ampliam os processos de subjetivação expostos no romance, tanto quanto o estudo da obra em sua organização interna e o diálogo com a tradição (p. 16).

A história composta de um elevado teor introspectivo por parte do narrador-personagem tenciona aquilo que a pesquisadora denominou de “movimento cultural contraditório”, que vinca sobretudo o primeiro movimento do romance. De um lado, o discurso aparentemente inclusivo e democrático, produzido no âmbito da ideologia do republicanismo, caminhando *pari passu* com sua imediata impossibilidade de realização prática. Nas palavras da pesquisadora, podemos tomar como um bom exemplo dessa contradição o fato de a “relativa democratização da

13 Ibidem, p. 204.

14 BARBOSA, Francisco de Assis, op. cit., p. 183.

15 A ideia de pacto ambíguo é tomada à teoria do espanhol Manuel Alberca. ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

leitura” não ter significado “oportunidade para todos, porque a sociedade permanece excludente, oligárquica e clientelista” (p. 16).

É no interior desse cenário ideológico contraditório que o jovem Isaías deixa sua cidade interiorana do estado do Espírito Santo e vai tentar a vida no Rio de Janeiro. A série de reveses que sofre o personagem vai aos poucos minando os sonhos que trouxera desde o dia de sua partida. Observemos esta passagem:

É bem fácil de imaginar com que sorte de cogitações eu ia passando esses dias. O meu dinheiro dentro em breve, pago o hotel, ficaria reduzido a alguns mil-réis insignificantes. Não conhecia ninguém, não tinha a menor relação que me pudesse socorrer, dar-me qualquer cousa, casa ao menos, até que me arranjasse. Saíra de meus penates, cheio de entusiasmo, certo de que aquela carta, mal fosse apresentada, me daria uma situação qualquer.

Foram de imensa angústia esses meus primeiros dias no Rio de Janeiro. Eu era como uma árvore cuja raiz não encontra mais terra em que se apoie e donde tire vida; eu era como um molusco que perdeu a concha protetora e que se vê a toda a hora esmagado pela menor pressão¹⁶.

O parentesco com a tradição realista do século XIX está presente – até certo ponto – na arquitetura formal das *Recordações*, conforme aponta Carmem Lúcia: “a trajetória de formação do jovem, sua busca de êxito e realização social; a experiência urbana, tema significativo também ao romance modernista; e a proposta de ‘memórias’, frequente nos títulos de romances da literatura brasileira” (p. 82), são alguns dos elementos que o autor mobiliza em diálogo com escritores tais como Balzac das *Ilusões perdidas*, Stendhal de *O vermelho e o negro* e Flaubert de *A educação sentimental*.

A cidade grande, tanto nos romances da tradição realista quanto no *Isaías Caminha*, aparece como campo de tensão para a formação da subjetividade. É a partir da relação entre personagem e paisagem urbana que devemos procurar o encaminhamento que o narrador dá à história: “é preciso observar como a relação do protagonista com a cidade pode interferir ou justificar a maneira de condução da narrativa” (p. 54). Os mecanismos responsáveis por fomentar aquilo que Carmem Lúcia identificou como “crise da subjetividade” estão dispostos na cidade grande: os impactos da modernização da cidade do Rio de Janeiro desorganizam a experiência sensível do jovem interiorano.

A impossibilidade de acesso às benesses propagandeadas pela ideologia do republicanismo liberal faz com que a representação da consciência da personagem a todo momento se volte para si mesma, para sua verdade interior, diante do confronto com a sociedade. Tal movimento introspectivo acaba por introduzir na arquitetura formal do romance – como vimos, tomada à tradição realista do século XIX – um gradativo deslocamento da perspectiva épica, seguido de expansões quase líricas por parte do narrador. De acordo com Carmem Lúcia, tais características, ao mesmo tempo que aproximam as *Recordações* das

16 BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, op. cit., p. 167-168.

principais referências do realismo do século XIX, “renovam o romance do início do século XX e alcançam os nossos dias” (p. 82).

Mesmo desejoso de mostrar aos leitores o poder de sedução da literatura, os limites e a força de quem escreve e as funções que lhe são atribuídas pela sociedade, à maneira de esclarecimento e orientação, Lima Barreto reconhece a necessidade de inovar a forma, em um diálogo tenso com a tradição. Por isso, reencontra o rompimento na linearidade da ação e a fabulação do eu do autor apresentado por Stendhal, a inserção do detalhe e da banalidade cotidiana em Balzac e o traço psicológico de Flaubert. Apropria-se de seus recursos para, modificando-os, renovar o romance (p. 85).

Por isso, as leituras que compreendem a obra somente como autobiografia, como crítica social, como sátira às teorias cientificistas e raciais, como denúncia à opressão e ao preconceito ou como painel crítico da imprensa – focando apenas um desses aspectos – retiram da narrativa sua hibridez e complexidade (p. 87).

A forma tradicional do romance que narra a trajetória ligada à autorrealização das personagens e suas peripécias está presente nas *Recordações*, mas sem a possibilidade de se concretizar plenamente, diríamos, por uma impossibilidade estrutural própria à sociedade brasileira daquele tempo. O itinerário proposto a partir da “Leitura crítica: crise do romance, crise do sujeito, em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*” perfaz a tese desenvolvida por Adorno quando afirma que, “quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra. Estas deixam de remeter a limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social”¹⁷.

A fratura da forma, então, longe de se radicar numa incapacidade do autor, aponta a um só tempo para os impasses históricos típicos da sociedade brasileira recém-saída da escravatura e as soluções estéticas buscadas por Lima Barreto. *Lima Barreto, caminhos de criação* dá um passo decisivo nesse caminho e oferece um horizonte interpretativo de largo alcance para a compreensão de um autor que aponta inequivocamente para a renovação da prosa literária brasileira do século XX.

O trabalho de edição crítica vem somar com esse itinerário proposto por Carmem Lúcia. No caso das obras de Lima Barreto, as edições e estudos críticos – a crítica textual/genética propriamente dita – são de fundamental importância, sobretudo por conta dos descaminhos editoriais que incidiram ao longo dos anos sobre os livros do autor. Nas palavras de Ceila Ferreira em “Introdução crítico-filológica” (p. 96):

[...] o que pudemos constatar examinando a cópia do manuscrito e das edições de *Isaiás Caminha* publicadas em vida do autor é que Lima Barreto modificou (e muito) o texto do romance até a última edição saída em sua vida, a de 1917, o que pode ser verificado a partir do cotejo dessas publicações.

17 SCHWARZ, Roberto. Questões de forma. In: _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, p. 171. (Coleção Espírito Crítico).

Trata-se de mais um dado para podermos contra-argumentar a tese do “escritor desleixado”. Há muito ainda o que desconstruir no interior de certa tradição interpretativa que se firmou em torno de Lima Barreto. Passado o entusiasmo da redescoberta – muito em virtude da homenagem prestada ao escritor durante a 15ª edição da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em 2017, e da própria crise política que se instaurou no Brasil nos últimos anos –, é tempo de voltarmos nossas atenções também para o empreendimento estético levado a cabo pelo autor, que o coloca no lugar de grande porta-voz do movimento modernista de 1922, mas sem os mesmos louros que os participantes deste receberam.

SOBRE O AUTOR

ALEXANDRE JULIETE ROSA é educador no Serviço Social do Comércio (Sesc-SP) e mestre em Literatura Brasileira pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
E-mail: alexandre.j.rosa@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Edusp, 2017.
- NEDELL, Jeffrey, D. *A belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira – prosa de ficção (1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Lima Barreto, triste visionário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico).

Cartas d'alma: um intercâmbio cultural e afetivo

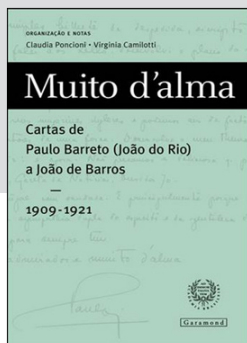
[*Letters from the soul: a cultural and affective exchange*]

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves¹

[PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia (Org.). *Muito d'alma: cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Garamond, 2015.

Escrevo a correr – só para matar saudades.
(Paulo Barreto a João de Barros, em carta de 1914)

Uma vida não se conta. Ela se recolhe, se pulveriza, busca se reconstruir ou se dissolve em algum modo como flui o tempo, como flui um rio até o mar. Uma vida que se pretende contar já surge como fragmento antes mesmo da intenção, pois o passado é também uma forma extraviada de vida, onde recolhemos os vestígios de uma história para dar-lhes outro sentido, inteligível, fulgurante e real. Em uma edição de cartas, em que mais de uma vida se entrecruza, essa fragmentação se amplia e oferece um olhar prismático tanto sobre os missivistas quanto sobre o contexto em que estão inseridos. E o livro *Muito d'alma: cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921*, organizado por Cláudia Poncioni e Virginia Camilotti, surge como exemplar nesse sentido.



NEVES, Rodrigo Jorge Ribeiro. Cartas d'alma: um intercâmbio cultural e afetivo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 248-253, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p248-253>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Conduzida com exaustivo levantamento documental e esmerado rigor crítico-analítico, a publicação faz parte das atividades científicas do projeto “Artífices da correspondência: procedimentos teóricos, metodológicos e críticos na edição de cartas”, realizado em parceria entre o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e o Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (Crepal) da Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3.

A edição reúne 66 cartas enviadas pelo escritor e jornalista brasileiro Paulo Barreto (1881-1921), mais conhecido como João do Rio, ao escritor e jornalista português João de Barros (1881-1960), entre 1909 e 1921. Desse conjunto, 63 manuscritos autógrafos são mantidos no acervo de João de Barros na Biblioteca Nacional de Portugal e três pelos herdeiros do escritor português. A reciprocidade, infelizmente, não pôde ser estabelecida devido à dispersão dos documentos de Paulo Barreto, apesar dos cuidados de sua mãe na doação do acervo do filho para o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Contudo, as organizadoras do livro souberam extrair de uma das vozes as ressonâncias e justaposições da outra, revelando-se, assim, o espaço semântico-acústico em que se (re)encenam os sujeitos da escrita epistolográfica. As relações de cada um dos missivistas com as referências dadas no diálogo também agregam ainda mais vozes na tessitura de suas vidas em correspondência. Outra dificuldade relatada pelas estudiosas foi a quase total ausência de datação nas missivas coligidas – apenas nove apresentam o registro do calendário. Por meio de percuciente cotejo de índices temporais, como obras, pessoas e colaborações referenciadas, foi possível definir uma adequada ordenação cronológica e, com isso, reconstituir os passos do autor de *A alma encantadora das ruas* na direção do amigo que acenava da calçada quase oposta, do outro lado do Atlântico.

E para lá partiu Paulo Barreto, pela primeira vez, em 1908, retornando outras três vezes. Diferentemente da maioria dos intelectuais e escritores da época, entrou no continente europeu por Lisboa, travando relações com diversos representantes das letras lusitanas de então, entre romancistas, dramaturgos e diretores de periódicos. Esse contato foi fundamental não apenas para a maturação intelectual e estética do escritor João do Rio, mas, principalmente, para o estreitamento das relações entre Brasil e Portugal por meio do intercâmbio cultural e afetivo de suas respectivas

produções, pois o turismo empreendido pelo escritor carioca levou-o também aos braços de uma grande e sincera amizade.

Na apresentação ao livro, intitulada “Nas esferas do poder: letras, políticas e finanças nas cartas de Paulo Barreto ao seu amigo João de Barros”, as organizadoras afirmam que as “cartas se situam [...] numa ambiência de crescente denegação simbólica de Portugal no Brasil, ou, no melhor dos cenários, em meio à disputa pelo lugar de Portugal nas trocas interculturais do Brasil” (p. 27). Em um momento em que o Rio de Janeiro, então capital da República, era palco de intenso antilusitanismo, tanto das camadas mais populares quanto da elite burguesa, os esforços de Paulo Barreto e de João de Barros se mostram audaciosos e impregnados de um olhar sensível para a importância do restabelecimento de laços entre os dois povos: “Em arte – o q. Portugal e o Brasil precisam é: intenção, proporção e ânimo” (p. 26, carta de 1912). Para isso, não se eximem de buscar os meios que permitam celebrar condições para essa reaproximação, desde os círculos literários e intelectuais até as instâncias governamentais luso-brasileiras.

Os dois escritores já eram consagrados em seus respectivos círculos intelectuais e artísticos quando começaram a se corresponder, em 1909. A primeira carta de Paulo Barreto é enviada enquanto ele estava em solo europeu, em Paris, e nela já se esboçam a dedicação ao intercâmbio cultural e a afetividade envolvida na aproximação dos dois escritores. O vigor dessa relação se revela no uso extensivo de advérbios de intensidade (“Muito bom dia e muita saudade daqueles violentos almoços nossos”) e do pronome possessivo (“Teu d’alma”) na despedida logo nesse primeiro contato, bem como a abundância verbal que busca traduzir o grau de intimidade e cumplicidade, além de dirimir possíveis equívocos que uma comunicação de intervalos tão longos possa suscitar. Desde então, a troca de informações, os pedidos de livros, artigos e contribuições em ações institucionais que pudessem facilitar a aproximação dos dois países foram se tornando cada mais frequentes.

Como é próprio da escrita epistolar, os temas são variados e se entrecruzam na partilha dos lugares ocupados pelos sujeitos circunscritos no diálogo, ainda que tenhamos acesso a apenas um dos lados, estando o outro sub-repticiamente inserido nas camadas do texto que, neles (e por eles), se inscreve. Contudo, dois assuntos atravessam insistentes as missivas reunidas e, de algum modo, dão o tom do modo como se constrói a relação entre os dois: os periódicos e o teatro. No primeiro caso, além das eventuais colaborações em jornais diversos, é preciso destacar a empresa dos missivistas no intercâmbio intelectual e artístico dos dois países, que talvez seja uma das publicações mais relevantes dessa natureza na vida cultural lusófona do século XX: a revista *Atlântida* (1915-1920).

Cada um dos correspondentes ficaria a cargo da direção da revista em seus respectivos países, que contribuíram institucionalmente para a sua realização. No Brasil, o Ministério das Relações Exteriores e, em Portugal, os ministérios dos Estrangeiros e do Fomento (designado do Comércio em 1917) patrocinaram a iniciativa dos dois jornalistas, que, desde a concepção da primeira edição, lançada em 15 de novembro de 1915, se mostrava ambiciosa: “Tenho muita coisa prometida./ A colaboração será de artistas e políticos e escritores de maior relevo no Brasil [...].

Acho q. devemos ter um prefácio assinado A Direção em q. juntaremos ideias nossas./ O 1º número deve ser estupendo para pegar” (p. 113, carta de 1915).

Outro importante periódico que integra o convênio luso-brasileiro é o jornal *A Pátria*, fundado em 14 de novembro de 1920, que se definia, no subtítulo, como “uma campanha pela fraternidade latina e aproximação de Brasil e Portugal”. Embora tenha sido extinto em 1940, o jornal havia se desvirtuado completamente da linha editorial de seu fundador desde o ano de seu falecimento, em 1921. Como destacam Claudia Poncioni e Virginia Camilotti, esse periódico marca o fim da relação de Paulo Barreto e João de Barros, em um momento de “exaustão e das intensas pressões políticas e financeiras contra o jornal” (p. 28), levando ao isolamento do escritor carioca. Em uma de suas últimas cartas, em papel timbrado do jornal recém-criado, Paulo Barreto evidencia o sucesso da publicação, mas sem deixar de apontar para “a ruína e a agonia” que as circunstâncias financeiras o lançavam: “*A Pátria* é o maior êxito jornalístico do Brasil em todos os tempos [...]. Apesar do êxito retumbante, é o êxito catastrófico, porque os viscondes da colônia, o Banco da Financial, e outros não só não me dão, como nem letras me aceitam” (p. 229, carta de 1921).

Nas cartas, também assume importante papel de destaque o teatro. E é interessante pensar na amplitude assumida pela dimensão cênico-dramatúrgica das cartas de Paulo Barreto. Elas compreendem não apenas o tema da atividade teatral em si e de toda indústria cultural por ela mobilizada, mas também a própria carta como instância cênica, ensejada pela natureza do gênero epistolar, na medida em que faz uso de estratégias que a revestem de portadora de certa verdade. Para Nora Esperanza Bouvet, “a estratégia mais importante para obter este efeito é a ‘encenação’ discursiva da situação de comunicação real, metáfora teatral que remete tanto à elaboração de personagens imaginários (*persona*, no sentido latino de máscara, *dramatis personae*) como às pessoas dos atores reais”². Curiosamente, o aspecto dramático do dandismo do escritor carioca, à maneira de Oscar Wilde, sai de cena a partir do momento em que ele, com exceção das duas primeiras missivas, assina como Paulo Barreto, e não João do Rio, o nome do dândi que estampa a maioria de seus artigos na imprensa, as capas de seus livros, o papel timbrado de algumas cartas e os cartazes de suas peças de teatro. Contudo, no trânsito entre os nomes, não saem de cena as estratégias da escrita epistolar, mas se reconfiguram em novos procedimentos de atuação no espaço da intimidade que se abre em uma correspondência: “Desabafo contigo, e vou escrever em estilo comercial aos bons Lello” (p. 50, carta de 1911).

Como bem lembram as organizadoras, o teatro era “uma das principais atividades culturais compartilhadas por portugueses e brasileiros no início do século XX” (p. 23). A exportação e a importação de espetáculos teatrais entre os dois países, portanto, eram fundamentais para estreitar ainda mais suas relações. Entretanto, a cooperação mútua nem sempre era exitosa. Em algumas de suas cartas, Paulo Barreto revela os entraves que enfrentava para que suas peças fossem encenadas nos palcos lisboetas, como o caso de

2 BOUVET, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Buenos Aires, Eudeba, 2006, p. 77 (tradução livre minha).

No original: “*La estrategia más importante para lograr este efecto es la ‘puesta en escena’ discursiva de la situación de comunicación real, metáfora teatral que remite tanto a la elaboración de personajes imaginarios (persona en el sentido latino de máscara, dramatis personae) como a las personas de los actores reales*”.

Vitoriano Braga, importante dramaturgo e encenador português, que havia dado “evasivas habituais”, como se dispensasse a peça antes de tê-la lido: “ou Braga era pouco entendido em coisas de teatro (o q. eu sei q. não é) ou não querendo:/ 1º. uma peça teatral/ 2º. uma peça de brasileiro/ 3º. uma peça feita para os atores de sua companhia/ Isto é, três elementos de êxito no momento – só pode ser considerado de má vontade” (p. 71, carta de 1912). Em outra situação, expõe sua mágoa com a classe teatral portuguesa, a quem acusava de ingratidão, mesmo depois de ter feito uso da crítica, espaço de divulgação e legitimação, em benefício de seus integrantes: “porque não há nenhum desses empresários, desses atores, desses autores de meio quarto d’água a q. eu não tenha auxiliado com prestígio e louvores injustos em 10 anos de crítica num jornal como *A Gazeta*, de q. não ignoras a influência artística, literária e social” (p. 87, carta de 1913).

Ainda sobre a edição das cartas, é preciso destacar o exímio processo de anotação empreendido pelas organizadoras, resgatando os fios da trama do tempo em que uma galeria de personagens e paisagens atravessaram, marcadas, então, em tintas e papéis. Assim, as notas não se limitam à descrição de seu referente, mas, seguindo os pressupostos de Colette Becker, “auxiliam na leitura de textos que, em função da natureza da carta, traçam um diálogo que se mantém parcialmente desconhecido, restituem uma vivência alusiva e sincopada”³. Em princípio, a intenção era publicar uma edição apenas anotada das cartas. Contudo, em virtude da publicação anterior das cartas de Paulo Barreto, Claudia Poncioni e Virginia Camilotti não apenas procederam à reunião e anotação do texto a partir dos manuscritos do escritor, mas também produziram uma edição crítica, já que era preciso remeter à edição preexistente do texto.

O livro *Cartas de João do Rio: a João de Barros e Carlos Malheiro Dias*⁴, lançado em 2012 pela Fundação Nacional de Artes – Funarte, foi organizado e anotado por Cristiane d’Avila e teve seu texto estabelecido por Celimar de Oliveira, em uma edição atraente, cuidadosa em seu projeto gráfico e com uma informativa introdução feita pela organizadora. Contudo, alguns critérios críticos e editoriais adotados por D’Avila e Oliveira não contribuíram para a eficiente restituição da comunicabilidade epistolar, tarefa difícil, mas essencial em qualquer trabalho de edição de cartas.

Uma das escolhas problemáticas da edição de 2012 já aparece estampada na capa: o título. Como mencionado anteriormente, a assinatura, em quase todas as cartas, do nome verdadeiro do escritor carioca, e não do pseudônimo que o consagrou, é reveladora das condições em que foi construída a relação entre os correspondentes. Por essa razão, ao ignorar o deslocamento de um importante índice de espacialidade discursiva, a edição de D’Avila não recupera a constituição das bases em que se inscreve essa relação.

O estabelecimento do texto também compromete a restituição da comunicabilidade epistolar ao aferi-lo a partir de critérios pouco consistentes, como, por exemplo, quando decide pela não conservação de formas como “q.” (que) e “v.” (você), mantidas em *Muito d’alma*, que restabelece o “estilo telegráfico” do cronista do *Cinematógrafo* e a premência do intercâmbio e da amizade. De mais a mais, a

3 BECKER, Colette. O discurso da escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola). Tradução Ligia Ferreira. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, jan./jun. 2013, p. 148.

4 D’AVILA, Cristiane (Org.). *Cartas de João do Rio – a João de Barros e Carlos Malheiro Dias*. Prefácio: Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

edição organizada por Poncioni e Camilotti retifica alguns equívocos na transcrição dos manuscritos feita pela anterior, além de elucidar trechos antes marcados como ininteligíveis. Deve-se destacar ainda a anotação mais meticulosa e acertada de *Muito d'alma*, contribuindo, inclusive, para uma cronologia ainda melhor encadeada das cartas, por meio da identificação de nomes e eventos decisivos para uma precisa localização temporal de cada uma delas.

É evidente que a ausência, em *Cartas de João do Rio*, das três missivas mantidas pelos herdeiros de João de Barros, depois obtidas e integradas por Poncioni e Camilotti em seu trabalho, não constitui um grave problema metodológico, visto que a pesquisa em epistolografia demanda perseverante e reiterada escavação arquivística, levando-nos ao resgate constante do texto, que nunca é definitivo.

Os desvios, as lacunas e as fissuras com os quais esbarramos no percurso investigativo, de algum modo, refletem os conflitos com os quais lidamos cotidianamente, na urgência da saudade e dos dias emulada pelo correr desconcertado da pena, uma “pena vadia”, tal como a do conselheiro Aires de Machado de Assis⁵. No final, fica o lamento pelas restrições da vida ordinária, mas também a alegria de ter alguém com quem queremos compartilhar tudo o que resta: “Que pena não termos dinheiro para vivermos juntos a passear! Realizaríamos os dois uma estupenda obra de Beleza e de Fé” (p. 232, carta de abril de 1921).

SOBRE O AUTOR

RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES é pesquisador de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e bolsista Fapesp, com o projeto “Edição de texto fidedigno e anotada da correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda”.

E-mail: rodrigorjrn@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BECKER, Colette. O discurso da escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola).

Tradução Ligia Ferreira. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, jan./jun. 2013, p. 144-156.

BOUVET, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Buenos Aires, Eudeba, 2006. (Enciclopedia Semiologica).

D'AVILA, Cristiane (Org.). *Cartas de João do Rio* – a João de Barros e Carlos Malheiro Dias. Prefácio: Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

5 ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 35.

**DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)**



Sábato Magaldi vivo

[*Sábato Magaldi alive*]

João Roberto Faria¹

Marcos Antonio de Moraes²



Fotos: coleção pessoal de Edla van Steen

FARIA, João Roberto; MORAES, Marcos Antonio de. Sábato Magaldi vivo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 255-258, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p255-258>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Em 1984, Sábato Magaldi elaborou uma substancial (e bem-humorada) nota biográfica, destinada a ocupar as páginas finais do livro *Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo*, na saborosa coleção Tudo É História da Editora Brasiliense. Apresentava-se:

Nasci no dia 9 de maio de 1927, em Belo Horizonte, sendo há algum tempo o decano da crítica teatral brasileira. Comecei em 1950, no *Diário Carioca*, pelas mãos de Pompeu de Souza e Paulo Mendes Campos. Fui o titular da seção Teatro do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e sou[,] desde o primeiro número do *Jornal da Tarde* (1966), seu comentarista especializado.

Transferindo-me do Rio para São Paulo, a convite de Alfredo Mesquita, para lecionar História do Teatro, na Escola de Arte Dramática, depois de obter o certificado de Estética da Universidade de Paris (1953), leciono hoje na Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutor em Letras, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com uma tese sobre o teatro de Oswald de Andrade, tornei-me livre-docente de Teatro Brasileiro, na ECA, em 1983, defendendo tese intitulada “Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações”.

Publiquei, um tanto ao sabor de convites (a sobrevivência exigiu de mim melancólica dispersão), cinco livros: *Panorama do Teatro Brasileiro*, *Temas da História do Teatro*, *Aspectos da Dramaturgia Moderna*, *Iniciação ao Teatro* e *O Cenário no Avesso* (Gide e Pirandello). De parceria com Maria Thereza Vargas, escrevi *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, ensaio que tomou quatro números do Suplemento do Centenário de *O Estado de S. Paulo*. Ou por falta de tempo ou de interesse verdadeiro, não fiz ainda a revisão atual de pelo menos meia dúzia de volumes. Tarefa a que pretendo entregar-me, daqui por diante.

Diversamente da percepção do crítico, a sua obra está marcada por uma admirável coerência, em seu empenho em compreender o teatro, sua história e presença na vida cultural brasileira. De 1984 em diante, a obra de Sábato se multiplicou, fazendo correr tinta nos jornais e cobrindo muitas páginas de livros. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (1987), *O texto no teatro* (1989), *Moderna dramaturgia brasileira* (1998), *Cem*

anos de teatro em São Paulo (2000 – em parceria com Maria Thereza Vargas), *Depois do espetáculo* (2003), *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues* (2004), *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade* (2004), *Teatro sempre* (2006) e *Teatro em foco* (2008) confirmam o seu compromisso com a dramaturgia brasileira, a história do nosso teatro, a teoria teatral e as ideias críticas. Além dos estudos específicos sobre Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade, esses livros trazem dezenas de textos escritos para o Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo – geralmente sobre grandes dramaturgos universais –, palestras, resenhas, ensaios e artigos sobre os aspectos mais diversos da atividade teatral entre nós. Desse modo, Sábato cumpriu a promessa feita no final da nota autobiográfica anteriormente transcrita, publicando nove livros entre 1987 e 2008. Curiosamente, nenhum deles foi resultado direto do trabalho desenvolvido como crítico teatral. As análises dos espetáculos que viu ao longo de décadas ainda permaneciam nas páginas dos jornais, tanto do Rio de Janeiro, quanto de São Paulo.

Falecido em 14 de julho de 2016, sua companheira de todos os momentos, a escritora Edla van Steen, foi quem se empenhou na organização e divulgação desses textos dispersos que, vistos em conjunto, constituem uma obra caudalosa, incontornável, um mapa seguro para os estudiosos do teatro brasileiro, em largo espectro. Mais que isso, uma boa parte desses textos contempla também a experiência de Sábato como espectador de montagens feitas por grandes encenadores europeus e norte-americanos. Em 2014, Edla reuniu as críticas teatrais publicadas por Sábato no *Jornal da Tarde*, entre 1966 e 1988, num livro cujo título diz tudo sobre a relação do crítico com a arte à qual resolveu se dedicar: *Amor ao teatro*. Em impressionantes 1.224 páginas, o volume traz 783 textos que comentam os espetáculos realizados por encenadores e artistas brasileiros, documentando assim o dia a dia de 22 anos da história recente do nosso teatro. Em 2017, Edla fez mais uma compilação, desta vez de críticas teatrais que tratam de espetáculos apresentados por companhias e artistas estrangeiros em São Paulo, Rio de Janeiro e em cidades como Paris, Lisboa, Londres e Roma, entre outras. Com 200 textos, *Na plateia do mundo* introduz o leitor no universo dos grandes encenadores modernos, como Jean Vilar, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler e Bob Wilson, para citar os mais importantes. Vale destacar que o volume reúne não apenas os textos escritos para o *Jornal da Tarde*, mas também os que foram publicados no *Diário Carioca*, entre 1950 e 1953.

Erudito, trabalhador incansável, de sociabilidade fácil, sem tergiversar em seus princípios estéticos, Sábato foi um entusiasta da modernização do nosso teatro, que acompanhou de perto. Dialogou o tempo todo com encenadores, dramaturgos e artistas, sempre tendo em mente o aprimoramento do nosso palco. Consciente, construiu uma obra crítica indispensável, que se lê com prazer, pois escrita com clareza e conhecimento profundo do teatro universal e brasileiro. Além do preparo intelectual, outra característica de Sábato pode ser lembrada: a honestidade com que desempenhou seu papel de crítico teatral. Num texto intitulado “Sobre a crítica” (*Teatro em foco*), espécie de profissão de fé, defendeu uma postura ética para o crítico, exigindo-lhe comedimento e urbanidade no texto, respeito aos artistas, ausência de preconceito e honestidade no julgamento dos espetáculos. Por essas razões, transitou, prestigiado, nos espaços jornalísticos, na Universidade, na Academia (Brasileira de Letras), nas salas de espetáculo. Sua memória encontra-se, de fato, viva.

Edla van Steen, nesta homenagem da *RIEB* a um dos nossos maiores historiadores e críticos teatrais, resgata a memória íntima do companheiro de tantos anos, respondendo às perguntas dos professores João Roberto Faria, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, e de Marcos Antonio de Moraes, do IEB. Edla, romancista, contista, dramaturga, tem em sua bibliografia um dos mais importantes testemunhos da vida literária brasileira, 39 entrevistas suas com escritores brasileiros, reunidas nos três volumes de *Viver & escrever*. Entrevistá-la, portanto, tornou-se um desafio. A trajetória pessoal e profissional de Sábato ganha colorido forte nessas memórias compartilhadas com generosidade.

Do Fundo Pessoal de Sábato Magaldi, em sua grande parte transferido recentemente para o Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, publicamos a carta inédita que Mário de Andrade destinou a ele em 1944, documento que Edla pretende doar ao IEB para se juntar a outras cartas do criador de *Macunaíma*. É um bonito documento de amizade e confiança na juventude, retrato do intelectual em formação.

SOBRE OS AUTORES

JOÃO ROBERTO FARIA é professor titular de Literatura Brasileira, vice-chefe do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e integrante do Núcleo de Pesquisas Brasil-França (Nupebraf) do Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP).

E-mail: jgfaria@uol.com.br

MARCOS ANTONIO DE MORAES é professor de Literatura Brasileira do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e organizador de *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944* (2010).

E-mail: mamoraes@usp.br

Sábato por Edla

[*Sábato by Edla*]

Edla van Steen[†]



VAN STEEN, Edla. Sábato por Edla. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 259-265, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p259-265>

† Escritora.

RIEB – *Que lembranças Sábato Magaldi compartilhava do contato com Mário de Andrade em Belo Horizonte, em 1944, quando tinha 17 anos? E quais memórias perduraram do grupo de jovens intelectuais mineiros com o qual convivia nesse momento?*

Edla van Steen – Sábato era primo de Hélio Pellegrino, psicanalista e poeta, mais velho do que ele e amigo de Fernando Sabino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos, todos convidados a participar da revista *O Edifício*, fundada e dirigida pelo grupo mais jovem, formado pelo jornalista e poeta Wilson Figueiredo, o historiador Francisco Iglésias, o poeta e romancista Octávio Mello Alvarenga, Jacques do Prado Brandão, entre outros, e pelo Sábato, que ainda não pensava em teatro, era crítico literário. A visita do Mário de Andrade foi um acontecimento para os dois grupos. Generoso, Mário de Andrade passou a se corresponder com vários deles, reconhecendo-lhes os talentos.

Recém-formado em Direito, Sábato mudou-se para o Rio de Janeiro aos 21 anos para trabalhar em sua área do conhecimento. Como se deu sua entrada no jornalismo e, especificamente, como se tornou crítico teatral?



Sábato sempre leu muito. Seus primeiros artigos foram publicados em Belo Horizonte; Cyro dos Anjos precisava de um chefe de gabinete e convidou Sábato, o advogado, recém-formado, que gostava de escrever. Paulo Mendes Campos trabalhava no *Diário Carioca*, e não gostava de ir ao teatro. A coluna foi oferecida ao Sábato, que aceitou. É impressionante como as primeiras críticas eram boas. Sábato dividia a apreciação em três ou quatro comentários. Um sobre o texto e o autor, outro sobre a direção, mais um sobre a interpretação, e ainda analisava os figurinos, a iluminação etc. Não sei como era possível, numa época sem internet!!! Em *Na plateia do mundo*² foram publicadas as críticas de espetáculos

2 MAGALDI, Sábato. *Na plateia do mundo*. Pesquisa, seleção e organização: Edla van Steen. São Paulo: Global, 2017.

estrangeiros que iam ao Rio de Janeiro, principalmente franceses e italianos. Os cariocas lotavam as salas. Foi então que ele sentiu que precisava estudar. Candidatou-se a uma bolsa, e se mudou para Paris. Fez o curso de Estética. E continuou a coluna, enviando críticas dos espetáculos estrangeiros. Impressionante a crítica que ele enviou da estreia teatral de Ionesco.

Afirmar que se trata de tentativa nova em teatro seria muito e seria pouco. Muito, porque experiências semelhantes no terreno da linguagem já foram tentadas, e pouco, porque o resultado é mais do que simples experiência – é uma realização, uma obra definida, importante. Muito importante, a meu ver³ [sobre *A cantora careca*].

Qual foi a importância, para Sábato, dos estudos que desenvolveu na Sorbonne, em Paris, no início dos anos 1950?

O curso de Étienne Souriau, autor do livro *As duzentas mil situações dramáticas*, foi importantíssimo. E, principalmente, ter visto muito teatro.

Sabemos que Sábato, ao voltar para o Brasil, aceitou o convite de Alfredo Mesquita para ser professor de História do Teatro na Escola de Arte Dramática – EAD e transferiu-se para São Paulo, onde também atuou como titular da coluna de teatro do Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo. A seu ver, qual a contribuição de Sábato para a modernização do teatro brasileiro então em curso?

Acho que o amor dele pelo teatro brasileiro como um todo foi o mais importante. Sábato sempre lia os textos, apontava defeitos – Jorge Andrade refez uma peça não sei quantas vezes –, e ele, atenciosamente, lia de novo as mudanças, argumentava e o convencia a melhorar suas peças. Fez isso com muitos autores. Além disso, ele participava de seminários de dramaturgia, prefaciava edições de livros, dirigia coleções teatrais, tanto na Editora Brasiliense, como na Abril, participava de assembleias. Sempre foi cúmplice do teatro. E defendeu a participação do Estado no teatro, na produção de espetáculos. Abominava a Censura, que nunca deixou em paz o nosso teatro.

Além de crítico teatral, Sábato foi professor de História do Teatro Brasileiro na Escola de Comunicações e Artes – ECA. Desenvolveu a tese de doutorado sobre o teatro de Oswald de Andrade e a livre-docência sobre Nelson Rodrigues. Escreveu muitos ensaios e formou mestres e doutores na pós-graduação. Como você avalia a contribuição de Sábato para a pesquisa sobre o teatro no Brasil?

O que posso dizer é que ninguém no Brasil publicou tantos livros da área quanto ele. Afinal são 20 títulos. Além de ter deixado uma biblioteca fantástica, doada por mim para a Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, que ajudará os pesquisadores. Quando ele se aposentou da Universidade, tinha 14 orientandos, e a nossa casa era um porto seguro para resolverem suas dúvidas e receberem orientação. Acho que os

3 Idem. *La cantatrice chauve e La leçon*. (1953). In: _____. *Na plateia do mundo*. São Paulo: Global, 2017.

livros dele, como *O texto no teatro*⁴, *Panorama do teatro brasileiro*⁵ e *Depois do espetáculo*⁶, para citar apenas alguns, são contribuições valiosas.

Vocês se casaram em 1978. Como foi acompanhar, você e Sábato, a abertura política e suas reverberações no teatro brasileiro?

Na verdade, ele se mudou para a minha casa em julho de 1979, quando nossa relação foi oficializada. A situação já estava melhor, mas as dívidas dele eram imensas. Sábato pagava todas as despesas de compras de livros, almoços e jantares com pessoas de teatro, diretores e atores de peças estrangeiras que vinham ao Brasil, não tinha nem pedia ajuda de custo para nada. Conclusão: ao deixar a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, ele tinha uma dívida de cartão que levou dois anos pagando. Em 1977, o Teatro Ruth Escobar promoveu o Seminário de Dramaturgia Brasileira, que foi chamado de “O festival do proibido”, às segundas-feiras, durante três meses. Leitura dramática de doze textos, de autoria de Augusto Boal (*Mulheres de Atenas*), Oduvaldo Vianna Filho (*Rasga coração*), Nelson Xavier (*Trivial simples*), Antônio Bivar (*A passagem da rainha*), Plínio Marcos (*Barrela*), Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra (*Calabar, o elogio da traição*), Consuelo de Castro (*A cidade impossível de Pedro Santana*), Renata Pallottini (*Enquanto se vai morrer*), Gianfrancesco Guarnieri (*Basta!*), Carlos Queiroz Telles (*A heroica pancada*), Lauro César Muniz (*Sinal de vida*) e Jorge Andrade (*Milagre na cela*). Como a censura ainda fosse muito severa, as circunstâncias não permitiram a encenação de nenhum dos textos, embora entre eles figurassem alguns dos mais representativos da nossa dramaturgia. Ele dizia que fazer teatro, durante a ditadura, era prova de heroísmo. O palco se tornou imperativo de vocação irrecusável, que se afirmava contra tudo e contra todos. A Censura chegou ao sadismo de proibir a montagem no dia da estreia, exultando em levar à falência o empresário do espetáculo. Assim, de repente, lembro de um ensaio escrito pelo Sábato em 1987, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian: “O texto no moderno teatro brasileiro”⁷. Um primor pela concisão e revelação da nossa dramaturgia.

Como se deu o ingresso de Sábato na Academia Brasileira de Letras? Que trabalhos ele desenvolveu como acadêmico?

Lêdo Ivo e Antonio Houaiss insistiram que ele se candidatasse. O teatro brasileiro merecia um representante e tal e coisa. Ele teve 35 votos. E muitos atores e diretores de teatro compareceram à posse. Pouca gente sabe que a Academia dá prêmios no total de 500 mil reais por ano. Que promove todas as terças-feiras conferências literárias com quase 500 pessoas na plateia. Que, em momentos econômicos melhores do Brasil, a ABL editava livros, não só de e sobre acadêmicos. Pensa-se mal da Academia por falta de conhecimento. É uma entidade literária da maior importância.

4 Idem. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Estudos).

5 Idem. *Panorama do teatro brasileiro*. I. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

6 Idem. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

7 Idem. *O texto no moderno teatro brasileiro*. *Arquivos do Centro Cultural Português*, v. 23. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Como se dava a sociabilidade de Sábato com autores teatrais e atores?

Ele era uma pessoa alegre, adorava ter amigos em casa. E eu não ficava atrás. Principalmente porque eu gosto de cozinhar. E Sábato não se intimidava de escrever exatamente o que pensava dos espetáculos. Tônia Carrero, Paulo Autran, Walmor Chagas, Eva Wilma, Augusto Boal, Italo Rossi, Irene Ravache, Maria Adelaide Amaral, Juca de Oliveira, Ney Latorraca, para citar só alguns, diretores, dramaturgos, amigos sempre presentes nos nossos jantares, por causa da amizade que nos unia, confiavam no critério crítico. Os papos teatrais são deliciosos. A classe é muito engraçada, crítica e inteligente.

Como trabalhava Sábato em sua atividade de crítico?

Ao sair de um espetáculo, fora dizer se tinha gostado ou não, anotava nos diários dele os detalhes que ele ia desenvolver no dia seguinte, ao escrever a crítica. Escrevia sempre com caneta Bic. Eu nunca li os diários – ele intitulou de Crônica Teatral. Vi que alguns cadernos têm folhas arrancadas, e que faltam alguns, todos com data anterior ao nosso casamento. Serão doados à Academia Brasileira de Letras – ABL. Sábato pediu que só fossem consultados 30 anos depois da sua morte. Acho que são 48 ou 49 cadernos de 400 páginas.

Sábato ensaiou, em algum momento, a dramaturgia?

Que eu saiba, nunca. Como eu disse, quando jovem ele queria ser crítico literário. Talvez tivesse escrito alguns poemas. O Octávio Alvarenga falava neles. Não encontrei nenhum.

Como Sábato organizava o seu arquivo? Correspondia-se com amigos intelectuais? Quem era o seu principal correspondente?

Sábato não tinha arquivo. Ele empilhava papéis, jornais, correspondências, originais de críticas, roteiros para as aulas, que ele sempre preparava no dia anterior (ele se gabava de nunca ter repetido uma aula) e que acabava depois perdida no meio da papelada. Quando nós saímos do Morumbi, tentei separar tudo em caixas que ele jamais consultou. A verdade é que ele, além da atividade como jornalista, era procurador do INSS, professor na USP, e secretário de Cultura do Município de São Paulo, durante cinco anos. Trabalhou demais a vida toda. Não tinha tempo para nada. A biblioteca, um caos. Reconheço que desenvolvi rapidamente um viés de bibliotecária para dar um jeito no nosso apartamento. Ele nunca foi de escrever cartas para os amigos. No máximo respondia com pequenos bilhetes. Francisco Iglésias escrevia muito para nós quando estávamos morando na França. Fazia enormes relatórios do que acontecia aqui. Mas Sábato jamais guardou as cartas em pastas ou coisa parecida. O que se salvou da bagunça total está na UFMG.

Como era acompanhar Sábato nas apresentações teatrais? Como ele formulava as suas primeiras percepções críticas?

Ele detestava ir a estreias e a segundas récitas. Preferia ver espetáculos quando já estivessem prontos, com a luz perfeita. Se alguém do elenco perguntasse cara a cara o que ele tinha achado, ele falava claramente. Eu ficava aflita e me afastava. Mas,

em geral, nós saíamos rapidamente do teatro, para evitar constrangimentos. Comigo ele evitava exclamações. Eu deixava para saber a opinião dele lendo-a na publicação.

Sábato e Edla, em que momentos trabalharam a quatro mãos?

Copidescávamos os textos um do outro. E eu digitava alguns dele, já que Sábato não chegou a usar máquina elétrica. Preferia a Erica antiga, ou a minha Olivetti, e rabiscava em cima. Hábitos de jornalista. Em geral, Sábato era bastante calmo, muito educado, mas virava um bicho malcriado quando algum linotipista do jornal errava grafia de nomes ou comia uma ou algumas linhas das críticas. Aí a descompostura brotava firme, em alto e bom som. Aliás, ele não pensou em publicá-las em livro. Eu insisti algumas vezes, ele dizia “só se você fizer o trabalho”.

Sábato participava do processo de criação literária de Edla? Como era Sábato leitor e crítico de Edla?

Como ele era ocupadíssimo, lia meus livros quando já estavam na prova, e dava sugestões em palavras repetidas, ou nas vírgulas. Não vou ser modesta. Ele sempre gostou da minha ficção, dos meus livros *Viver e escrever*, entrevistas com 39 autores – do meu trabalho na Global, dirigindo várias coleções. A literatura nos uniu.

Como foi a organização dos últimos dois livros de Sábato, reunindo suas críticas teatrais em Amor ao teatro⁸ e Na plateia do mundo. O primeiro livro tem impressionantes 1.223 páginas e o segundo, 471. O que motivou você a fazer esses livros e como os concebeu?

Fiz o *Amor ao teatro* enquanto ele estava vivo. Eu consegui que ele participasse, pois, apesar de já estar doente, tinha momentos de lucidez e me ajudou bastante na eliminação de críticas. O Vendramini também me deu uma força, concordando com a seleção. Nós dois decidimos deixar o teatro estrangeiro para um outro volume. Sábato ficou muito feliz quando viu o livro pronto. Ele não queria que fosse dividido em dois ou três volumes, como tínhamos inicialmente pensado. Mas não tenho certeza se ele havia imaginado o tamanho do trabalho. Quem foi ao lançamento no Serviço Social do Comércio – Sesc, viu a felicidade com que ele dava os autógrafos.

Na plateia do mundo estava com a pesquisa bem adiantada. O mais complicado foi encontrar os anos 1950 do *Diário Carioca* e digitar os textos de difícil leitura. É surpreendente como Sábato estava pronto como crítico aos 22 anos. A seriedade com que analisava o teatro, a isenção, a clareza com que informava o público e os



8 Idem. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

envolvidos nos espetáculos, durante 38 anos, precisavam ser reunidas nesses dois volumes. Aproveito aqui para reproduzir um pequeno trecho de um artigo:

O futuro do teatro, como sempre, liga-se a preocupações de natureza estética e econômica. No campo da economia, o Estado, mais do que nunca, precisa assumir sua inteira responsabilidade, evitando os mecanismos burocratizantes, não interferindo na liberdade de expressão. Quanto ao aspecto estético, toda vez que os caminhos se mostram nebulosos, vale a pena recorrer à origem do fenômeno cênico e à razão de sua essência. Homens dialogando entre si e com o público, os atores são o instrumento vivo de uma arte que, fundada na palavra e na expressão corporal, sob o comando do encenador, renova a cada espetáculo o mistério da criação.

O teatro foi a grande paixão de Sábato Magaldi.

SOBRE A AUTORA

EDLA VAN STEEN é autora de trinta livros publicados, entre contos, romances, entrevistas, peças de teatro, livros de arte. Prêmios Molière e Mambembe categoria Melhor autor, de teatro, pela peça *O último encontro*. Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e Prêmio Nacional do Pen Club (*Madrugada*, romance). Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira, categoria Autor consagrado (*Cheiro de amor*, contos). Teve publicados nos Estados Unidos os livros: *A bag of stories*, *Village of the ghost bells*, *Early mourning* e *Scent of love*, todos traduzidos por David S. George. Dirige várias coleções literárias na Global Editora, desde 1980. Medalha Cruz e Souza em 2017, pelo trabalho nas letras brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. I. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.
- _____. O texto no moderno teatro brasileiro. *Arquivos do Centro Cultural Português*, v. 23. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- _____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Estudos).
- _____. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- _____. *Na plateia do mundo*. Pesquisa, seleção e organização: Edla van Steen. São Paulo: Global, 2017.

Mário, Sábado

[*Mário, Sábado*]

Marcos Antonio de Moraes¹



MORAES, Marcos Antonio de. Mário, Sábado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 266-272, dez. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p266-272>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Ao receber poemas de *Lira Paulistana*, ainda inéditos, que lhe foram entregues por Sábato Magaldi, a pedido de Mário de Andrade, a escritora mineira Henriqueta Lisboa compõe, na carta ao amigo paulistano, em 22 de outubro de 1944, o perfil intelectual do jovem que batera à sua porta em Belo Horizonte: “Esse que veio à minha casa e tem dezessete anos já devorou todo ou quase todo o Gide!”².

Mário de Andrade foi apresentado a Sábato Magaldi em meados de setembro desse mesmo ano, em sua quarta viagem à capital mineira, que, em 1924, lhe inspirara os versos de “Noturno de Belo Horizonte”. Pretendia ir “pra abraçar e conversar amigos”³, como os que fizera em novembro de 1939, entre eles, Murilo Rubião, João Etienne Filho e Otávio Dias Leite. Descompromissado, viajava por conta própria; avisou a Otávio: não desejava “anúncio no jornal, nem aproximação com personagens oficiais nem entrevista (vá à merda!)”⁴. Tencionava ver de perto “essa maravilha”, a Pampulha⁵, com o “Iate Clube, Sala de Baile, Cassino, a igreja quase terminada, e em andamento o Grande Hotel. Tudo da arquitetura mais moderna do mundo”⁶.

Os dias vividos em Belo Horizonte, entre moços, são lembrados em carta a Paulo Duarte, em 30 de setembro, em que reitera a sua percepção da “inteligência mineira” como “a mais completa e harmoniosa do Brasil”⁷. Desenha o espectro do grupo que o acolhera calorosamente, incitando nele gestos de solidariedade:

2 Carta de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade, 22 out. 1944. SOUZA, Eneida Maria de (Organização, introdução e notas); PALU, Pe. Lauro (Notas); BARSALINI, Maria Sílvia Ianni (Estabelecimento de texto das cartas). *Correspondência Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Edusp/IEB/Peirópolis, 2010, p. 301.

3 Carta a Otávio Dias Leite, 13 ago. 1944. MORAES, Marcos Antonio (Organização, introdução e notas). *Mário, Otávio – cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*. São Paulo, IEB/USP-Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes-Imprensa Oficial, 2006, p. 100-101.

4 *Ibidem*, p. 101.

5 *Ibidem*.

6 Carta a Paulo Duarte, 30 set. 1944. DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1985, p. 280.

7 *Ibidem*, p. 280.



Entre atores renomados, Sábato tomou posse, em 1995, da cadeira n. 24 da Academia Brasileira de Letras

Encontrei lá um grupo de novos extraordinário [...]. Tive que cortar um doze danado, tantas perguntas, e tantas preocupações graves e nobres, eu me fazendo participante de tudo, e... foi assim como se eu tivesse me esquecido de mim, inteiramente entregue ao estudo e ajuda daqueles espíritos graves e torturados pelo mundo. Sim, foi maravilhoso, não tem dúvida, uma vida densa e intensa da manhã à noite, ou melhor, madrugada, por quinze dias⁸.

De volta à rua Lopes Chaves, 546, permaneceu em Mário de Andrade a “preocupação com aquela gatinha”⁹ querida e, como “professor”, sentia a “necessidade de lhes dizer certas coisas mais duras a respeito deles mesmos, de dar coragem para eles se retemperarem em maior firmeza”¹⁰. A atuação engajada do escritor modernista, em tempos de conflito mundial e de autoritarismo do Estado Novo, passava a exigir dos intelectuais posturas incisivas, inconformistas. Os versos de *Lira paulistana*, ciculando na mãos dos moços mineiros, traziam o germe político. De modo ambivalente, contudo, ressentia-se de que esses rapazes não pudessem viver despreocupados da realidade social, como ele próprio, em sua juventude.

Ao escrever, em primeiro lugar a Otto Lara Resende, em 24 de setembro, uma semana depois de sua chegada, Mário fixa um retrato abrangente das gerações que se sucediam, instituindo vínculos. Traz à memória os nomes de Hélio Pelegrino, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Wilson Figueiredo (o “Figueiró”), Emílio Moura,

8 Ibidem, 280..

9 Ibidem, p. 281

10 Ibidem.



os irmãos José Geraldo e José Renato Santos Vieira, Alphonsus de Guimarães Fiho, Murilo Rubião e Sábato Magaldi:

[...] vocês formam um grupo extraordinário dentre os grupos de moços que conheço no Brasil. Falo exatamente do que me pareceu ser o grupo, você, o Hélio, o Paulo, o Fernando, não sei até que ponto do Figueiró, e com a presença perfeita, a antepresença do Emílio. Os outros são muito moços, sensivelmente “outra geração”, menos na idade que pelo deslumbramento em que ainda vivem no aprendizado da vida, o Sábato, o Frederico, Geraldo, Renato etc. E há também os outros, como um Alphonsus, por exemplo, que são, em relação ao grupo, distantes. E há o Murilo¹¹.

Do estudioso Sábato, que tanto impressionou Henriqueta Lisboa, Mário trouxe consigo “versos” para comentar, como parece sugerir a carta a ele remetida em 3 de outubro. A verve criativa do rapaz ainda se espraiava na prosa de ficção. O criador de *Macunaíma*, escrevendo a Hélio Pelegrino, em 22 de novembro, coloca em pauta o julgamento negativo do destinatário acerca de um “conto” de autoria de Magaldi, que considerava “pura gratuidade [...] política”¹² e portanto infecundo na luta contra os donos da vida. Mário sai em defesa do autor: “Que mal há que ele exerça suas armas intelectuais e prepare sua técnica futura de escritor em contos gratuitos, e mesmo experimente isso pela publicação?”¹³. Nessa formulação, aparentemente contraditória em relação ao pensamento político de Mário de Andrade, avesso a “gratuidades”, vislumbra-se um procedimento pedagógico que prevê etapas, entre as quais a plena conquista da expressão, a partir do qual o criador passaria a exigir, cada vez mais, uma consciência crítica de si e, assim, tomar a sua arte como desassossegado exercício de participação social.

Mário de Andrade, no final de 1944, esforçava-se por superar o abatimento (“estado de gaveta”), confessado na carta a Sábato, mergulhando em suas múltiplas atividades, a correspondência uma delas. Refere-se à sua atuação (engajada) na coluna Mundo Musical, na *Folha da Manhã*, de São Paulo, e à escrita da monografia sobre o padre Jesuíno de Monte Carmelo, pesquisa devida ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), do qual, em 1936, vale lembrar, fora o autor do anteprojeto.

O diálogo com Sábato – o “Babá” dos amigos mais próximos – estava aberto, Mário de Andrade oferecendo a ele seus versos ainda em manuscritos, tornando-o um privilegiado agente de difusão de seus escritos, e com ele partilhando o impulso criativo que, a 30 de novembro, o levaria à escritura de “A meditação sobre o Tietê”, o seu testamento poético. Com a morte de Mário, em 25 de fevereiro de 1945, as parcas interromperiam uma auspiciosa correspondência que mal se iniciava.

11 Carta Aberta/De Mário para Otto. Carta de Mário de Andrade a Otto Lara Resende, São Paulo, 24 set. 1944. *Serrote*, n. 1, São Paulo, mar. 2009, p. 216. Disponível em: <www.revistaserrote.com.br/2011/06/de-mario-para-otto>. Acesso em: 13 nov. 2017.

12 Carta de Mário de Andrade a Hélio Pelegrino, 22 nov. 1944. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

13 *Ibidem*.

São Paulo, 3 de outubro de 1944.

Meu caro Sábado, ou melhor, meu querido Babá, que fica mais autêntico.

Lhe escrevo às pressas. Custou, mas aqui vai enfim a *Lira Paulistana* tal como está atualmente. Lhe peço, depois de tirar os que faltam pra sua coletânea, me fazer mais o favor de entregar a coleção que vai aqui a Henriqueta Lisboa. Ela ainda não conhece nada e é uma ingratidão minha.

Andei meio atrapalhado depois que cheguei daí, preocupado e em estado “de gaveta” como se diz aqui e não sei se vocês conhecem. Engavetado. Mas acho que já passou. Pelo menos desde hoje me sinto trabalhando normalmente e no domingo, dia 1, já consegui escrever um artigo menos péssimo.

Ainda não principiei lendo os versos que trouxe comigo. Ontem aliás recebi carta do Geraldo, conte a ele quando o encontrar que só agora, mais sossegado, vou me ocupar com as encomendas que trouxe daí. Por esta semana toda decerto lerei as poesias do Figueiró e do Otávio Dias Leite. E ao Geraldo mandarei uma bibliografia sobre Estética.

Não posso conversar muito. É cedo, 8 da manhã. E agora vou me chafurdar em pleno séc. XVIII, nas ondas turvas e fugitivas de um pintor-padre danado de curioso e apaixonante mesmo.

Lembrança muito sentida a todos daí e guarde este abraço amigo do

Mário de Andrade.

Talvez convenha você não costurar já a sua *Lira*, espere mais uns dois meses. Tenho que raciocinar¹⁴ e rever isso. E talvez ajunte, se vier, mais um poema que estou engatilhando sobre o rio Tietê. Ciao. M.

Carta datada: “S. Paulo, 3-X-44”, autógrafo a tinta preta; papel branco; 1 folha; 29 x 21 cm; rasgamentos nas bordas. Acervo Sábado Magaldi. A transcrição da mensagem pautou-se pela norma ortográfica vigente, desconsiderando a forma “d’ái”, “prâ”.

14 No manuscrito: “racionar”.

SOBRE O AUTOR

MARCOS ANTONIO DE MORAES é professor de Literatura Brasileira do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e organizador de *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944* (2010).
E-mail: mamoraes@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

CARTA ABERTA/De Mário para Otto. Carta de Mário de Andrade a Otto Lara Resende, São Paulo, 24 set. 1944. *Serrote*, n. 1, São Paulo, mar. 2009, p. 216. Disponível em: <www.revistaserrote.com.br/2011/06/de-mario-para-otto>. Acesso em: 13 nov. 2017.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/ Prefeitura do Município de São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

MORAES, Marcos Antonio (Organização, introdução e notas). *Mário, Otávio: Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*. São Paulo, IEB/USP-Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes-Imprensa Oficial, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de (Organização, introdução e notas); PALU, Pe. Lauro (Notas); BARSALINI, Maria Sílvia Ianni (Estabelecimento de texto das cartas). *Correspondência Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Edusp/IEB/Peirópolis, 2010.

Lélia Abramo, Vittorio Gassman e Dorothy Leirner
Fundo Lélia Abramo do Arquivo IEB/USP



NOTÍCIAS • NEWS)

[informe)ieb



edição 5 | 01.12.2017

Editorial

Boas notícias abrem e fecham esta edição do Informe: a outorga da Medalha Mário de Andrade ao Instituto de Estudos Brasileiros pelo Iphan e a aquisição das estantes para nossa Biblioteca, o que tornará possível a mudança completa e definitiva de nosso Instituto para o Espaço Brasileira nos primeiros meses do próximo ano.

Três matérias trazem informações sobre docentes, pesquisadores e estudantes estrangeiros, que passaram pelo IEB neste ano para ministrar aulas na pós-graduação e pesquisar (profa. dra. Šárka Grauvová, da Faculdade de Letras da Universidade Carolina de Praga), para pesquisar e estagiar nos acervos (alunos da Brigham Young University) ou para conhecer nossas instalações e nossos arquivos (professores da Universidade de Hamburgo).

Na seção Aconteceu, temos informações detalhadas a respeito da VI ReACT (Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia), evento de grande porte e de grande repercussão, sediado no IEB em maio deste ano, sob a coordenação do prof. Stelio Marras (IEB), da profa. Joana Cabral de Oliveira (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp) e do prof. Renzo

Taddei (Universidade Federal de São Paulo – Unifesp). Em seguida, o Informe apresenta uma entrevista com o prof. Paulo Iumatti sobre seu livro *Arte & trabalho – aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*.

Mais notícias em blocos condensados expõem a diversidade de atividades de nosso Instituto, que incluem também exposições e parcerias com outras instituições. Nessa seção, temos ainda a informação de que o IEB acaba de acolher Viviane Panelli Sarraf, no âmbito da linha de fomento Auxílio à Pesquisa – Apoio a Jovens Pesquisadores (da Fapesp). As boas notícias não param por aí. A mestranda Ana Lúcia Queiroz lançou, na condição de coorganizadora, o livro *Vestígios da memória: fotografias do patrimônio arquitetônico paulista*. Elly Roza Ferrari, educadora do IEB, recebeu menção honrosa por seu trabalho apresentado no XI Congresso de Arquivologia do Mercosul, promovido pela Associação de Arquivistas de São Paulo. E, para coroar o rol de informações que permeiam esta edição, a notícia de que a profa. dra. Flávia Camargo Toni foi eleita para a cadeira n. 40, que tem como patrono Mário de Andrade, da Academia Brasileira de Música.

Noticiou-se também a Ocupação Aracy Amaral – uma exposição de parte do acervo, doado ao IEB, da professora, crítica e curadora de arte, realizada entre julho e agosto no Itaú Cultural – e o lançamento de um videogame desenvolvido, com pequena verba proveniente do IEB e investimento principal do Programa Rumos Itaú Cultural, 2013-2014, por antropólogos, programadores, artistas e indígenas do povo Kaxinawá, com projeto coordenado por Guilherme Pinho Meneses (doutorando em antropologia social na FFLCH).

Neste número, inaugura-se a seção dedicada a pesquisas em andamento, que terá formatos diferenciados. Iniciamos com uma relação de pesquisas em pós-doutorado com o intuito de dar ao público uma visão geral dos projetos em curso. Mas pretendemos nos próximos números apresentar os projetos de pesquisa de nossos docentes, mestrands e pós-doutorandos sob a forma de entrevista e de artigos.

Apresentamos nesta edição, enfim, um balanço resumido das notícias e das atividades diversificadas que envolveram o IEB em 2017.

Equipe do Informe IEB

[Homenagem)



IPHAN OUTORGA MEDALHA MÁRIO DE ANDRADE AO IEB

Em 24 de outubro de 2017, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) outorgou, ao IEB e a outras entidades, a Medalha Mário de Andrade, criada para homenagear parceiros, entre instituições e personalidades, que se destacaram, nos 80 anos de existência do Iphan, na preservação do patrimônio cultural no Brasil. O professor Marcos Antonio de Moraes recebeu a medalha, representando a diretora Sandra Margarida Nitri na solenidade, que ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Encarregado, em 1936, por Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde, Mário de Andrade elaborou o Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, que passou a ser designado, um ano depois, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade até 1967. Essa instituição passou a ser um departamento, depois instituto, secretaria, até se tornar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Mário, entre outras atribuições desenvolvidas na entidade, escreveu o livro [Padre Jesuíno do Monte Carmelo](#) – pintor do período colonial em São Paulo – publicado postumamente pelo Sphan. A colaboração de Mário com a instituição se estendeu até sua morte precoce em 1945.

Tombado pelo Iphan como patrimônio nacional em 1996, o Acervo Mário de Andrade é composto de biblioteca, correspondência pessoal, coleções de artes plásticas, de arte religiosa e popular e de objetos relacionados à Revolução de 1932, entre outros itens. Por intermédio do professor Antonio Candido, foi adquirido pela Universidade de São Paulo para o IEB, onde se encontra integralmente organizado.

A preocupação do IEB com a conservação de acervos foi reconhecida anteriormente, em 1995, pelo Iphan com a outorga do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade no quesito Preservação de Acervos Culturais Móveis e Imóveis.

No IEB, o frutífero acervo do escritor modernista vem sendo explorado com o objetivo de realizar ampla extroversão de seus documentos, inclusive inéditos, difundir textos fidedignos e anotados da obra publicada, bem como desenvolver metodologia de pesquisa



em fontes primárias, nos diferentes campos de estudo nas humanidades e artes. Telê Ancona Lopez, professora emérita do IEB, coordenadora da Equipe Mário de Andrade, tem legado grande contribuição na organização do acervo do escritor, assim como na formação de quadros de pesquisadores especializados em arquivos pessoais. Os professores Flávia Camargo Toni e Marcos Antonio de Moraes, da mesma instituição, seguem iguais caminhos. O Fundo Mário de Andrade é igualmente fonte inesgotável para inúmeros pesquisadores no Brasil e no exterior.

Durante a comemoração das oito décadas de uma das mais tradicionais instituições públicas brasileiras e da primeira dedicada à preservação do patrimônio cultural na América Latina, a diversidade da cultura do Brasil se fez presente no palco, com ritmos, formas, movimentos, danças e cores: jongo do Sudeste, maracatu, bumba meu boi do Maranhão e capoeira. E, para finalizar, o show *O grande encontro* (foto), com Alceu Valença, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo.

[Memórias do IEB)

PRAGA NO IEB E IEB EM PRAGA: DIÁLOGOS E PERCURSOS



Quando a profa. dra. Sandra Margarida Nitrini, diretora do IEB, assinou o convênio entre o IEB/USP e a Faculdade de Letras da Universidade Carolina (FLUC) de Praga em 2014, as relações entre as duas instituições já tinham sua pequena história.

Tudo começou em 1991, quando um feliz acaso fez o dr. José Mindlin tornar-se o primeiro amigo intelectual brasileiro de uma jovem tcheca que, depois de ter concluído o curso de filologia portuguesa na FLUC, mal arranhava o português e tinha uma noção um tanto vaga da história de literatura brasileira. Lembro-me, como se fosse ontem, do meu primeiro encontro com a profa. Telê Ancona Lopez no primeiro andar do antigo prédio do IEB, numa sala em que um móvel de papel fino oscilava ao vento de março. Foi um encontro muito rico. Graças ao apoio financeiro do dr. José, pude frequentar as bibliotecas da USP por três meses, os quais foram fundamentais para meu futuro de lusitanista. O interesse suscitado por Telê e o grupo de alunos e jovens pesquisadores ao redor dela (Marcos Antonio de Moraes, Ana Maria Paulino, Mayra Laudanna, Claudete Kronbauer, Flávia Camargo Toni e outros) levou-me a traduzir Macunaíma, de Mário de Andrade. Mas houve também um movimento na direção oposta: em 1992, a profa. Telê Ancona Lopez participou do simpósio internacional “Utopias do Novo Mundo”, organizado pelo Instituto de Literatura Tcheca e Universal da Academia de Ciências Tchecoslovaca em Praga, e, pouco

tempo depois, também Marcos Antonio de Moraes pagou a sua primeira visita à cidade nas margens do rio Moldava.

Por razões de ordem vária, os contatos durante duas décadas hibernaram. Mas, em 2013, quando de minha visita de pesquisa à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, no âmbito do então recente convênio entre a Universidade Carolina de Praga e a FFLCH/USP, fiz uma visita de saudades ao IEB em seu novo prédio, que se une à biblioteca de meu antigo benfeitor. Na ocasião chegamos a verificar que seria interessante estreitar os laços entre o IEB e a Faculdade de Letras de Praga, onde, além do Departamento de Estudos Luso-Brasileiros, existe também o Centro de Estudos Ibero-Americanos, focado na pesquisa interdisciplinar. Como todo mundo sabe, os projetos escritos no papel nem sempre se materializam. Portanto, promover uma colaboração real e sistemática entre as duas instituições tornou-se nossa meta.

Coube o papel pioneiro dessa colaboração ao prof. dr. Marcos Antonio de Moraes, atual presidente da Comissão de Relações Internacionais (CRInt) do IEB, que participou, já em setembro de 2015, do Colóquio Internacional “Século XXI: Que modernidade hoje?” celebrado em Praga. A preparação de outros tipos de intercâmbios foi mais demorada. Neste ano acadêmico de 2017-2018, o IEB abriu as suas aulas a Filip Vavřínek, o primeiro aluno da FLUC a aproveitar o convênio, e também realizou-se o primeiro intercâmbio de professoras visitantes, possível graças ao referido convênio. Fiquei muito contente em poder, logo no início do nosso primeiro semestre letivo, dar boas-vindas à profa. dra. Mayra Laudanna, cujo ciclo de palestras em Praga sobre as artes plásticas do Modernismo brasileiro suscitou tanto interesse que os alunos chegaram a agradecer espontaneamente o empenho dela com um rico buquê de rosas amarelas. E, confesso, fiquei muito honrada por ter sido convidada a integrar a Comissão Editorial da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Aceitei o desafio, na esperança de que o investimento do dr. José não tenha sido em vão.

A professora Šárka Grauová é chefe do Departamento de Estudos Luso-Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade Carolina de Praga. Foto: Jan Šulc



Antes disso, porém, foi com medo e tremor que aceitei a proposta de dar um curso de pós-graduação de Literatura Brasileira no IEB. Este se centrou em minhas pesquisas dos últimos anos sobre os temas da virada dos séculos XIX e XX. Esse trabalho integra um projeto de pesquisa coletiva de maior envergadura, desenvolvido na minha faculdade, o qual se foca justamente no fin-de-siècle de diversas regiões da cultura euro-americana. Discutindo com os colegas estudiosos de literaturas de outras áreas culturais, pude formular a hipótese de trabalho de que nas periferias do mundo ocidental, entre as quais incluo o meu país, os aspectos negativos da modernidade antecederiam suas conquistas positivas. Para dar um exemplo, os higienistas do Rio de Janeiro seguiram à risca o modelo de vacinação dos países europeus. Enquanto naqueles, que Eduardo Lourenço chama de “Europa mais europeia”, o resultado foi a imunização da população contra as doenças epidêmicas, no caso do Brasil o resultado foi a Revolta da Vacina, um dos conflitos sangrentos da Primeira República que levou o Rio de Janeiro a decretar estado de sítio, com trinta mortos e dezenas de feridos e deportados. Daí meu interesse por aquilo que deu título ao curso que ofereci no IEB: Histórias escritas no avesso.

Num curso de seis aulas falamos, inicialmente, sobre os aspectos positivos e negativos da modernidade assim como sobre seus defensores e críticos. Passamos ao conto regionalista, que conta o misterioso e inexplicável de tal forma que gera incerteza no homem da virada do século XIX para o XX e o faz questionar as convicções que a modernidade apresentava como inabaláveis. Contudo, o fantástico subversivo não aparece apenas no conto regionalista, senão também nos contos de alguns autores “emparedados” pelo preconceito racial: Lima Barreto e Cruz e Sousa. Outro assunto a que dedicamos atenção foi a representação do negro na obra de Cruz e Sousa, especialmente na sua poesia erótica, em que se mostra a luta do sujeito lírico com a convenção na qual a mulher negra é tipificada como a mulher exótica, de sensualidade desmedida, enquanto para Cruz e Sousa tardio é justamente o contrário: a mulher negra é a mater que dá à luz, que sofre. Tratamos de outros pontos, tais como o do hibridismo cultural que se opõe às teorias sobre as concepções essencialistas da identidade, da metáfora da farda que nos leva, nos anos da virada do século, à percepção das irregularidades do regime republicano... Para mim foi uma festa poder falar com os alunos brasileiros sobre os temas que eu, como pesquisadora de fora, vejo numa perspectiva diferente. E espero que para todos nós tenha sido um diálogo enriquecedor.

Šárka Grauová

**Professora da Universidade
Carolina de Praga**



[eventos)

UNIVERSIDADE DE HAMBURGO (ALEMANHA) VISITA O IEB

No dia 18 de setembro, o Instituto de Estudos Brasileiros recebeu pequena delegação de professores da Universidade de Hamburgo, interessada em conhecer nossas instalações e nossos arquivos.

Constituído pela profa. dra. Antje Katzschner (Relações Internacionais), pela profa. dra. Margit Kern (História da Arte), pela profa. dra. Susann Fischer (Espanhol, Catalão e Linguística) e pelo prof. dr. Ulrich Mücke (História Ibérica e Latino-Americana), esse grupo fazia parte de delegação maior da Universidade de Hamburgo em missão oficial junto à USP. A eles juntou-se também Clara Lunow, aluna daquela universidade, atualmente em estágio de pesquisa no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, onde se ocupa de documentação relativa à escravidão brasileira. Como nossa convidada do lado brasileiro, juntou-se também ao grupo a profa. dra. Simone Homem de Mello, coordenadora do Centro de Estudos de Tradução Literária da Casa Guilherme de Almeida, de São Paulo, casa-museu paulistano que se tornou centro de pesquisa de tradução literária. A profa. Simone é doutora em Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), cursou Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) e dispõe de fácil trânsito pela Alemanha, onde morou cerca de 20 anos. Essa experiência tornou-a fluente em alemão, idioma em que se profissionalizou como tradutora e pesquisadora.

A visita foi conduzida pelo prof. Antonio Dimas, pesquisador sênior do IEB.

Em decorrência de nosso contato prévio com a profa. dra. Ana Paula Simioni, o Arquivo/IEB preparou pequena exposição sobre dois tópicos precisos e pontuais, dado que o tempo não era extenso.

O primeiro deles deu atenção para o Diário de Anita Malfatti, que resultou de temporada da pintora na Alemanha, nos anos 1910. O segundo concentrou-se na documentação de Guimarães Rosa-Aracy de Carvalho, resultante da temporada de



A professora Ana Paula Simioni exhibe material relacionado ao Diário de Anita Malfatti e à documentação de Guimarães Rosa-Aracy de Carvalho. Fotos: AD



ambos em Hamburgo, entre 1938 e 1942. Cabe informar aqui que a sugestão de acesso aos documentos de Anita Malfatti veio da profa. Ana Paula, que se dispôs, prontamente, a mobilizar pequena equipe de auxiliares. Para essa visita, pudemos contar também com o auxílio de Gustavo Brocanello – aluno

de pós-graduação do IEB, indicado pela profa. Ana Paula Simioni –, que se mostrou também fluente em alemão e extremamente gentil nas atenções ao grupo. A visita transcorreu de forma animada e sempre atenciosa de ambas as partes. Todas as questões foram prontamente respondidas pela equipe do IEB, integrada por Denise de Almeida Silva e Marina Januzzi, ambas assistentes de Elisabete Marin Ribas, supervisora técnica de serviço do Arquivo, que foi quem sugeriu o melhor encaminhamento da visita.

Em determinado momento do intercâmbio de informações, sempre vivo, os colegas alemães tiveram oportunidade de nos expor, de forma muito breve, as características do Curso de Manuscrito que a Universidade de Hamburgo oferece. Um curso que se ocupa de múltiplos aspectos técnicos e temáticos ligados ao manuscrito, tais como: restauração, oxidação, papel, tintas, gravuras, caligrafia, paleografia etc.

No final da visita, o Arquivo ofereceu aos visitantes um pequeno brinde com informações mais extensas sobre o IEB em geral, contextualizando-o na USP.

No final das poucas horas de convívio profissional, os visitantes declararam-se muito impressionados com o potencial de pesquisa e de colaboração mútua que se esboçou a partir desse contato propiciado pela Agência USP de Cooperação Acadêmica Nacional e Internacional (Aucani) e viabilizado pela Comissão de Relações Internacionais (CRInt) do IEB, presidida pelo prof. dr. Marcos Antonio Moraes.

Antonio Dimas
Pesquisador sênior – IEB/USP



ACORDO DE COOPERAÇÃO ACADÊMICA – IEB RECEBEU ALUNOS DA BYU



De 26 de junho a 18 de agosto de 2017, a Comissão de Relações Internacionais (CRInt) e o Arquivo do IEB receberam seis alunos da Brigham Young University (BYU), dos Estados Unidos, por meio de convênio firmado desde 2014 entre o Instituto e a BYU.

O Acordo de Cooperação Acadêmica – coordenado pelo prof. dr. Marcos Antonio de Moraes (IEB) e pelo prof. James Krauser (BYU) – prevê: intercâmbio de docentes e pesquisadores; elaboração conjunta de projetos de pesquisa; organização conjunta de eventos científicos e culturais; intercâmbio de informações, publicações acadêmicas, estudantes e membros da equipe técnico-administrativa; compartilhamento de cursos e disciplinas.



Tudo começou há quatro anos com um único aluno. Em 2015 foram quatro, em 2015 foram sete e este ano recebemos um grupo de seis estudantes: Louis Arne, Megan Mitchell, Andrew Schwartz, Marisa Hart, Sydney Jorgensen e Maeser Allen (foto), que vieram aprimorar seus estudos de língua portuguesa e cultura brasileira, por meio do desenvolvimento de pesquisas junto ao acervo do Arquivo IEB/USP.

Nos projetos desenvolvidos, teoria e prática permeiam sua estadia aqui conosco, sendo os alunos inseridos em projetos especiais para sua formação e para a organização do acervo sob a guarda do Arquivo.

Neste ano, os projetos contemplaram os seguintes conjuntos documentais: Fundo Aracy Abreu Amaral, Fundo Milton Santos, Fundo João Guimarães Rosa, Fundo Heitor Ferreira Lima, as coleções Ascenso Ferreira e Stella Griz e as de Literatura de Cordel.

Dentre as novidades de produtos finais apresentados pelos alunos, está o

desenvolvimento de interface para o Projeto do Portal de Literatura de Cordel feito por Andrew Schwartz e Louis Arne.

No fim do período de intercâmbio e como parte do projeto de pesquisa e estágio da aluna Megan Mitchell, o IEB recebeu como presente um mural ([parte do painel pode ser vista na foto](#)) inspirado na história do Instituto e dos titulares dos arquivos pessoais que aqui estão depositados. Ele foi pintado na parede da sala de reuniões do Arquivo, transformando o espaço em um ambiente acolhedor e cheio de significados.

Elisabete Marin Ribas
Supervisora técnica de serviço –
Arquivo IEB/USP
[aconteceu)

A VI REACT E O IEB

Entre 16 e 19 de maio de 2017, o IEB sediou a VI ReACT (Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia), cuja temática figurada no neologismo “Entreviver” explorou relações radicalmente interdisciplinares entre antropologias e ecologias ambientais, bem como ciência e não ciência, com repercussões desestabilizadoras no pensamento e na prática da política e da economia, a fim de tornar visíveis suas possibilidades múltiplas. A organização demandou mais de um ano de trabalho intenso e ininterrupto. Seus resultados não teriam sido possíveis se não contassem com a diligência incansável da comissão organizadora, integrante dos núcleos de pesquisa responsáveis pela realização do evento (Lapod – Laboratório de Estudos Pós-Disciplinares do IEB/USP e Lista – Laboratório de Pesquisas em Interações Sociotecnicoambientais da Unifesp – Universidade Federal de São Paulo), formada pelos professores Stelio Marras (IEB/USP), Joana Cabral de Oliveira (Unicamp), Renzo Taddei (Unifesp), os doutorandos Marisol Marini e Andre Bailão (ambos vinculados ao Departamento de Antropologia da USP) e a doutora em Letras, pela USP, Jamille Pinheiro Dias. Em cada um dos quatro dias de evento, houve lotação total do auditório da Brasiliana (mais de 300 pessoas). Ainda enquanto a ReACT se desenrolava, já se registravam mais de 1.200 acessos on-line via IPTV/USP. Esse número será crescente, tanto pela disponibilização das palestras de mesas e conferências nos sites do evento e do próprio IEB, como ainda em canal do Youtube, de modo a assim alcançar ainda maior audiência mundo afora e ao longo do tempo.



Outro importante efeito do congresso – que contou com 24 simpósios temáticos, quatro mesas-redondas e seis conferências – foi a produtividade dos contatos presenciais entre pesquisadores

do Brasil e do mundo, mediados por traduções simultâneas inglês-português e português-inglês, voltados aos assuntos enfrentados por essa sexta edição da ReACT. Tais impactos já se fazem sentir nas pesquisas em curso de pesquisadores dos mais diversos níveis abarcados por esse evento: de iniciação científica a pesquisadores pós-doc e docentes.

Vale também ressaltar a publicação em dossiê na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (abril de 2018) das apresentações no referido congresso. Tal publicação, cujo trabalho editorial já está em curso, será levada a cabo pela mesma comissão organizadora da VI ReACT. O propósito é amplificar ainda mais esses resultados que tanto honram a universidade pública e a produção científica brasileira, no mesmo passo honrando os aportes destinados ao evento pelas diversas instituições financiadoras: Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP, Fapesp, CNPQ, Capes, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, direção e Câmara Científica do IEB/USP. Esses aportes, aliados a um particular esforço da comissão organizadora, permitiram, ademais, a eliminação de taxa de inscrição para os mais de 200 participantes que apresentaram suas pesquisas nos simpósios temáticos, assim fazendo avançar sensivelmente a democratização do acesso à produção e circulação científicas.

Por fim, e não menos importante, registre-se a particular convergência entre a programação científica e a programação artística do evento, uma iluminando a outra, mesmo se confundido, em torno dos eixos temáticos que nortearam a VI ReACT. Ambas as programações do evento, entre tantas outras informações, podem ser recuperadas em: www.vireact.org.

[entrevista)

ARTE E TRABALHO: OS SABERES DOS TRABALHADORES GRÁFICOS NA PRODUÇÃO DO LIVRO EM SÃO PAULO

Até que ponto os saberes dos operários e artesãos do setor gráfico foram incorporados à construção gráfica e material do livro brasileiro? O professor da área de História do IEB/USP, Paulo Iumatti, procurou responder a essa pergunta em seu livro *Arte e trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)* (Hucitec/Fapesp, 2016). Na obra, Iumatti investigou a história do livro em São Paulo na primeira metade do século XX, quando a indústria gráfica e editorial paulistana se tornou a maior do Brasil e passou por um processo acentuado de mecanização, especialização e padronização. A pesquisa se concentrou, em particular, no desenvolvimento de instrumental para o estudo da forma dos livros, o qual procura levar em conta tanto os projetos editoriais quanto as possibilidades de intervenção dos trabalhadores e artesãos do setor gráfico.

Arte e trabalho apresenta resultados da tese de livre-docência do

pesquisador, defendida em 2010, e que teve uma primeira edição em 2011. A segunda edição, revisada e com acréscimos, acaba de ser lançada. Na entrevista a seguir, o autor fala sobre sua pesquisa.

Qual a temática principal de Arte e trabalho?

A temática principal é a história do livro em São Paulo na primeira metade do século XX. Para abordá-la, mobilizo a história da cidade, da indústria gráfica e editorial e da vida intelectual e artística, atentando, em particular, à questão da construção material e gráfica dos livros.

Qual o enfoque adotado?

Procurei empregar várias formas de abordagem, mas, de modo geral, trata-se de uma história social do livro, que busca compreendê-la do ponto de vista dos trabalhadores do setor gráfico. Para tanto, relacionei domínios que acabam com frequência ficando apartados, como, entre outros, os da história do trabalho e do estudo formal das edições. Além disso, me servi de procedimentos de pesquisa pouco usuais, como a análise laboratorial das fibras do papel empregado nos livros. Também não perdi de vista a questão econômica, que se relaciona, sem dúvida, às demais. Assim, procurei estudar as identidades culturais e concepções de arte dos trabalhadores gráficos em meio às “brechas, margens e restos” do processo de modernização da indústria gráfica e editorial. O social, o cultural, o econômico e a análise formal estão, no enfoque que procurei desenvolver, juntos.

Como foi essa análise do papel?

Fiz uma parceria com uma pesquisadora do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), Mariza Koga, a partir de contatos do Laboratório de Restauro do IEB. A partir daí, passei a comprar, em sebos, uma série de livros que queria analisar. Depois, colhi amostras das capas e miolos e as levei para o laboratório. Lá, eles foram classificados de acordo com o tipo de fibra e o processo químico empregados em sua fabricação. A última etapa foi a tabulação dos dados e sua análise.

No que isso colaborou para o enfoque do livro?

Ajudou muito na fase final, quando fui fazer a análise formal dos livros. Através da qualidade do papel foi possível perceber com mais nitidez algumas escolhas editoriais – por exemplo, os livros feitos de algodão e pasta química eram os mais valorizados. Esse tipo de procedimento me



parece inédito no que se refere ao estudo da indústria editorial e gráfica do século XX. Publiquei um artigo sobre o assunto em 2015.

De que forma, no livro, a história do trabalho foi abordada?

A pesquisa se concentra, em particular, na trajetória dos operários e artesãos do setor gráfico, abordando suas posições nos processos produtivos, seu cotidiano, suas sociabilidades e identidades em mutação. Optei por não ir apenas pelo caminho da análise do universo dos trabalhadores através de suas elites militantes, bastante comum no que se refere aos gráficos, já que estes possuíam um elevado nível de instrução e engajamento. Assim, procurei investigar até que ponto seus saberes foram incorporados à forma das publicações, em um contexto de transformações a eles aparentemente não propício, já que marcado pela mecanização e a padronização da indústria.

O livro aborda a história da Editora Brasiliense.

Sim, concentro-me, em particular, na história dos primórdios da editora Brasiliense. Mas optei por realçar não as figuras mais consagradas, como Caio Prado Jr. e Monteiro Lobato, mas justamente aquelas mais obscuras, embora estratégicas, mais ligadas ao universo dos gráficos: Artur Neves, ex-gráfico e militante comunista, e Nélson Palma Travassos, empresário e dono da maior empresa gráfica brasileira nos anos 1930 e 1940. O fato de Neves e Travassos serem personagens intimamente relacionadas à indústria gráfica possibilitou, para mim, perceber com mais clareza os rumos, nos anos 1940, dos processos, tensões e contradições por que passaram a indústria e o trabalho no setor a partir da Primeira Guerra Mundial, e que estudei nos primeiros capítulos do livro. E, no que se refere à análise dos livros, procurei desenvolver um instrumental analítico que desse conta de seus diversos aspectos e pudesse ser utilizado por outros pesquisadores.



[notícias do IEB)

Menção honrosa para o IEB

O Serviço Educativo foi premiado com menção honrosa pelo trabalho “A cultura arquivada: considerações sobre a prática pedagógica com acervos pessoais do IEB-USP”, de autoria de Elly Roza Ferrari, educadora do Instituto, apresentado no XI Congresso de Arquivologia do Mercosul promovido pela Associação de Arquivistas de São Paulo. Trata-se de brevíssimo histórico das ações educativas realizadas com os acervos pessoais de Mário de Andrade e Graciliano Ramos, acerca das curadorias das exposições e oficinas oferecidas no período de 2007 a 2010 para crianças e professores de educação infantil. O texto está disponível em: arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL-1_e-book.pdf.

Ocupação Aracy Amaral

Em comemoração aos 30 anos do Itaú Cultural, o programa Ocupação – que divulga a produção artística e cultural de mulheres notáveis do país – homenageou, entre 22 de julho e 27 de agosto de 2017, Aracy Amaral, um dos nomes mais relevantes da história das artes visuais no Brasil. Nascida em São Paulo em 1930, Aracy se formou em jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, tornando-se, rapidamente, crítica na área das artes visuais, e produzindo obras importantes sobre a história da arte brasileira e latino-americana. Em 1975, publicou **Tarsila – sua obra e seu tempo**, primeiro livro biográfico sobre a artista plástica, sua parente indireta. Escreveu, ainda, **Artes plásticas na Semana de 22** e **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. Aracy esteve presente em todas as edições da Bienal de Arte de São Paulo, foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1975-1979) e do Museu de Arte Contemporânea da USP (1982-1986) e professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP (1972-1990), deixando também sua marca na educação. O acervo da professora foi doado ao IEB em 2016. Parte dessa documentação – fotos, entrevistas, artigos de jornal, entre outros itens – foi selecionada para a exposição. Vídeos (incluindo videoguias em Libras) sobre a mostra, a vida, a obra, a carreira e a influência da pesquisadora, jornalista, educadora e crítica Aracy Amaral ainda podem ser visualizados em: https://www.youtube.com/watch?v=eiUNygnTtnA&list=PLaV4cVMp_odyZYvhwOwGOIrcgJAaG3Aoh.

Bolsa Jovem Pesquisador

Viviane Panelli Sarraf, aprovada como Jovem Pesquisadora, desenvolve, na linha de fomento Auxílio à Pesquisa – Apoio a Jovens Pesquisadores (da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp), o estudo “O legado teórico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: análise e reconhecimento dos seus estudos, baseados em experiências empíricas em museus brasileiros para a teoria museológica

internacional”. A pesquisa de campo será realizada no Arquivo do IEB e no Centro de Documentação da FESP-SP, onde se encontram todos os documentos profissionais da museóloga e professora Waldisa Rússio Camargo Guarneri (1935-1990). Pretende-se, como resultado, a realização de um banco de dados unificado com os documentos produzidos pela autora, a produção de uma publicação bilíngue sobre suas principais linhas teóricas e empíricas e a criação de um novo grupo de pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras no IEB.

Flávia Camargo Toni é eleita para a Academia Brasileira de Música

Eleita para a cadeira número 40, que tem Mário de Andrade como patrono, Flávia Camargo Toni, além de professora do IEB, atua como orientadora na pós-graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Participou de conjuntos musicais como instrumentista de viola da gamba e de violoncelo e, em 1973, da **I Bienal Internacional de Música** realizada em São Paulo. Fez cursos de especialização nos Estados Unidos e na França e atuou em congressos no Brasil e no exterior. Suas pesquisas atuais, na área de musicologia, enfatizam temas da primeira metade do século XX: a literatura musical de Mário de Andrade, Modernismo e música, Camargo Guarneri: vida e obra, etnomusicologia, metodologia da pesquisa em música. A apuração dos votos ocorreu no dia 27 de outubro

A riqueza arquitetônica paulista exposta em livro

Ana Lúcia Queiroz, mestranda do IEB, lançou, em coorganização com a fotógrafa Márcia Zoet, o livro **Vestígios da memória – fotografias do patrimônio arquitetônico paulista** (Ilumina Imagens e Memória, 86 páginas), que retrata bens arquitetônicos de interesse histórico do estado de São Paulo. Produzidas por 19 fotógrafos, as 34 fotos em preto e branco aparecem na obra na ordem cronológica em que surgiram, acompanhadas de textos que contam sua história. A mais antiga das obras retratadas, a Fortaleza de Santo Amaro da Barra Grande, no Guarujá, começou a ser erguida em 1584. Entre os destaques da capital paulista, encontra-se a Vila Penteado, no bairro de Higienópolis, projetada pelo sueco Carlos Ekman para a residência do casal Eglatina Álvares Penteado Prado e Antonio Prado Júnior, uma das mais tradicionais famílias da cidade. Hoje é sede do curso de pós-graduação da FAU/USP.

IEB apoia desenvolvimento de videogame

Com pequena verba proveniente do Instituto e investimento principal do programa Rumos Itaú Cultural 2013-2014, antropólogos, programadores, artistas e



indígenas do povo Kaxinawá desenvolveram o jogo **Huni Kuin: Yube baitana (Os caminhos da jiboia)**. Um jovem caçador e uma pequena artesã (gêmeos Kaxinawá) foram concebidos pela jiboia Yube em sonhos e herdaram seus poderes. Passando por uma série de desafios, poderão adquirir habilidades e conhecimentos de seus ancestrais para se tornarem humanos verdadeiros. O projeto de criação do videogame foi coordenado por Guilherme Pinho Meneses (doutorando em antropologia social na FFLCH). O roteiro foi discutido com cerca de 30 jovens do povo Kaxinawá, uma população de cerca de 12 mil índios que vivem no Acre, próximos à fronteira com o Peru. O trabalho foi autorizado pela Fundação Nacional do Índio (Funai), pela Assessoria Especial dos Povos Indígenas/AC e pela Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (Askarij). O jogo pode ser baixado gratuitamente (www.gamehunikuin.com.br).

Mudança da Biblioteca

Para a mudança completa do IEB para o Espaço Brasileira era necessária a estrutura para acomodação de aproximadamente 270 mil títulos da Biblioteca. O projeto já vinha sendo elaborado ao longo de alguns anos por Bianca Maria Abbade Dettino, responsável pela Coleção de Artes Visuais do Instituto.

Em meados deste ano recebemos o apoio financeiro da Reitoria para a execução do projeto, que envolvia a aquisição de conjuntos de arquivos deslizantes, estante desmontável de aço, peças de reposição para mobiliário, suportes para livros. Reunimos as pessoas envolvidas e formamos uma equipe com muita determinação e vontade. O resultado desse trabalho se concretizou no dia 17/10/2017 com a assinatura de contrato com a empresa Arthco Comércio de Móveis e Materiais para Escritório Eireli, com proposta no valor total de R\$ 2.435.400,00.

O Pregão n. 001/2017 – IEB/USP ocorreu no dia 22/9/2017 com o total apoio da equipe do DA – Departamento de Administração da Reitoria, coordenado por Sandra Campos, e com participação de Marcio da Silva Pereira, figuras essenciais para a realização do evento.

Esse projeto é formado por duas etapas: a primeira se finaliza com a instalação do mobiliário, prevista para 21/12/2017; a segunda, que já está tramitando, será a mudança do Acervo, da Biblioteca e do Laboratório de Restauo, que provavelmente ocorrerá no início do próximo ano.

Registramos os agradecimentos ao pessoal do Arquivo, da Biblioteca, do Laboratório de Restauo, à equipe financeira, ao contador, Jaime Araújo Vieira, a nossa diretoria, que a todo momento esteve presente em várias decisões, e por fim a Bianca Maria Abbade Dettino, cuja atuação no projeto data desde sua gestação.

Maristela Lopes Moreira

Chefe técnica da Divisão Administrativa e Financeira – IEB/USP

[pesquisas em andamento no IEB - pós-doutorado]

Projeto	Supervisor	Início	Término
ANA MARIA FORMOSO CARDOSO E SILVA – “De <i>Klaxon</i> a <i>Revista Nova</i> : figurações de grupo nas cartas sobre periódicos modernistas (1922-1932)”	Marcos Antonio de Moraes	1 ^o /8/2017	31/7/2019
ANA PAULA KOURY – “Da ‘brasilidade’ ao ‘subdesenvolvimento’, razões políticas da arquitetura moderna brasileira: uma reflexão sobre arquitetura moderna e o debate do desenvolvimento no Brasil”	Alexandre de Freitas Barbosa	7/3/2013	6/3/2018
ANDRÉ LUIZ IORIO – “Estudo fenomenológico da música pianística brasileira na primeira metade do século XX: a influência da música romântica europeia do século XIX”	Francisco Lotufo Neto	2/10/2017	30/9/2019
ANDRÉ RICARDO HERÁCLIO DO RÉGO – “Representações e imagens do sertão no Brasil e na África portuguesa, nos séculos XIX e XX”	Jaime Tadeu Oliva	17/3/2016	15/3/2018
ANGELA TEODORO GRILLO – “O pan-americanismo sob a ótica de Mário de Andrade e de outros intérpretes”	Flávia Camargo Toni	15/1/2017	14/1/2019
ANTONIO GILBERTO RAMOS NOGUEIRA – “Brasil e Portugal e os percursos do popular no campo do folclore e do patrimônio: Modernismo, etnografia e folclore”	Paulo Teixeira Iumatti	1 ^o /10/2017	31/3/2018
CAION MENEGUELLO NATAL – “A vanguarda tropical de Mário de Andrade”	Flávia Camargo Toni	1 ^o /10/2017	30/9/2019
CILZA CARLA BIGNOTTO – “Kurt Wiese e Monteiro Lobato: confluências e influências”	Antonio Dimas de Moraes	10/7/2017	28/2/2018
CRISTIANE RODRIGUES DE SOUZA – “O lirismo amoroso e o fazer poético em Mário de Andrade”	Telê Ancona Lopez	10/5/2014	31/10/2017
DORA SHELLARD CORRÊA – “A fronteira e o território através da descrição de paisagem. O oeste paranaense ao longo nos séculos XVII, XVIII e XIX”	Jaime Tadeu Oliva	7/11/2016	6/11/2018

EDER RODRIGUES PEREIRA – “Noite profunda e Os espelhos: estudo genético e o estabelecimento do texto do primeiro romance de Osman Lins”	Telê Ancona Lopez	10/1/2016	10/1/2018
LUCIANA BARONGENO – “Curso de Filosofia e História da Arte – edição fidedigna e anotada das lições de Mário de Andrade”	Flávia Camargo Toni	20/6/2017	19/6/2019
LUCIANA FUKIMOTO ITIKAWA SAKURAI – “Mulheres na periferia: autonomia e subordinação nas relações de gênero, no trabalho informal e no espaço urbano na cidade de São Paulo”	Alexandre de Freitas Barbosa	16/12/2014	16/12/2017
LUCIANA SALAZAR SALGADO – “Tecnoesfera e psicoesfera de alta potência difusora: contribuições teóricas de Milton Santos para o estudo dos fluxos de texto”	Jaime Tadeu Oliva	22/9/2017	21/9/2018
PEDRO COELHO FRAGELLI – “Mito e história: Café, de Mário de Andrade, e o contexto de sua produção”	Flávia Camargo Toni	6/2/2014	5/2/2018
RAPHAEL GUILHERME GONÇALVES DE CARVALHO – “Tempos concorrentes: a historiografia brasileira e os Cahiers d’histoire mondiale. Circulações entre Brasil e França (1948–1972)”	Paulo Teixeira Iumatti	1º/6/2017	31/5/2019
RODRIGO APARECIDO VICENTE – “Noel Rosa, compositor da vida moderna”	Walter Garcia da Silveira Junior	1º/6/2016	31/5/2018
RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES – “Entre letras e lutas: edição de texto fidedigno e anotada da correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda”	Marcos Antonio de Moraes	1º/12/2016	30/11/2018
TANIA CRISTINA DE OLIVEIRA VALENTE – “A brasilidade na saúde: controvérsias sociotécnicas sobre ciências e curas espirituais”	Stelio Alessandro Marras	1º/7/2017	30/6/2018
VIRGÍNIA DE ALMEIDA BESSA – “Um palco em disputa: teatro musicado, sociedade e cultura na São Paulo dos anos 1920 e 1930”	Walter Garcia da Silveira Junior	1º /6/2016	31/5/2018

Informações fornecidas por Lucia de Oliveira – Acadêmico IEB/USP



SE VOCÊ TIVER ALGUMA INDICAÇÃO DE PAUTA PARA O PRÓXIMO **INFORME IEB, PODE ENVIÁ-LA PARA **INFORMEIEB@USP.BR**. AGRADECEMOS SUA COLABORAÇÃO.**

[expediente do Informe IEB)

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Prof^a. Dr^a. Sandra Margarida Nitrini

Diretora

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

Vice-diretor

PRODUÇÃO

Maria Izilda Claro Nascimento Fonseca Leitão

Organização

Cleusa Conte Machado

Revisão e preparação de textos

Flavio Alves Machado

Diagramação



MISSÃO

A *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* tem como missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

Condições gerais

- A *RIEB*, de periodicidade quadrimestral, tem caráter multidisciplinar e publica artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros (em português, espanhol, francês, italiano e inglês).
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* devem ser submetidos em formato digital através do portal SciELO de submissões: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/login>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo consideradas a autenticidade e a originalidade do trabalho.
 - a) Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
 - b) Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
 - c) O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial e padrão gráfico.

RESPONSABILIDADES

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*.

- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens.
- A *RIEB* não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.
- Os autores asseguram que o artigo é inédito e não está sendo avaliado por nenhuma outra publicação.

FORMA E PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS

Padronização do trabalho enviado:

1. Formatação

- Programa: Word, edição 97-2003, formato .doc; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: times new roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

2. Quantidade de caracteres

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços).
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços).
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços).

3. Citações

A forma de citação deve seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação). Para a indicação da fonte, deve-se utilizar o **sistema francês** (em notas de rodapé) e não o sistema americano (autor, ano, página, no corpo do texto), no mesmo formato das referências bibliográficas que devem constar no final do texto. Ver: **item 7.1 Notas de referência** (ABNT NBR 10520/2002).

A numeração das notas de rodapé relacionadas a citações é feita com algarismos arábicos, devendo ser única e consecutiva, abrangendo outras notas que não sejam de fonte de citação (notas explicativas). Não se inicia a numeração a cada página.

- Citações diretas com até três linhas devem entrar no corpo normal do texto, entre aspas duplas. Aspas simples devem ser utilizadas para indicar citação dentro de citação.
- A partir de quatro linhas, as citações devem estar separadas por uma linha (antes e depois) do corpo do texto (na margem)
- Supressões, interpolações, comentários devem estar indicados com o uso de colchetes: [...], [ainda de acordo com ele] etc.
- Quando a citação incluir texto traduzido ou destaque tipográfico realizado pelo autor, além dos dados da obra de que foi extraído o trecho, na nota de rodapé relacionada à citação deve constar: (tradução nossa) ou (grifos nossos).
- Toda citação deve ser seguida de número de nota. A primeira citação de uma obra, na nota de rodapé, deve ter sua referência completa, com os mesmos dados que constam nas Referências Bibliográficas.
- Citações subsequentes da mesma obra devem ser referenciadas de forma abreviada: *Idem* (mesmo autor, outra obra), *Ibidem* (mesma obra, seguido do número da página).
- Para indicar que a obra foi citada anteriormente, sem ser de forma subsequente, deve-se utilizar: *op. cit.* (após o sobrenome, nome do autor) – BASTOS, Fernanda, *op. cit.*
- Se houver mais de uma obra do mesmo autor que já foi citada, indicar o ano: BASTOS, Fernanda, 2008, *op. cit.*
- Se forem duas obras do mesmo autor, de mesmo ano, indicar a obra que já foi citada de forma abreviada: BASTOS, Fernanda. *A saúde da população ribeirinha...*, *op. cit.*

4. Notas, bibliografia, resumo/abstract

- Em página inicial, separados do corpo do texto, devem constar: título do artigo, em português e em inglês; nome(s) do(s) autor(es); filiação institucional (instituição, cidade, estado, país); breve registro da qualificação profissional; e-mail.
- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição ou tenha sido baseado em algum outro artigo, essa informação deve ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es), e conter, no máximo, 360 caracteres.
- Resumo e *abstract* – incluindo de três a cinco palavras-chave/*keywords* – devem conter, juntos, de 1.300 a 1.700 caracteres (contando-se os espaços).
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer as respectivas legendas.

- O artigo deve obedecer à norma ABNT NBR 6023/2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), colocando-se as referências em notas de rodapé, e não no formato americano (autor, data).
- As notas explicativas e bibliográficas devem constar no rodapé devidamente numeradas, de acordo com as disposições da ABNT. Exemplos:

BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O sementeiro e o ladrilhador. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.

_____. *Visão do paraíso – os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão? – a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775)*. 2004. 338 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- É necessário inserir o DOI (Digital Object Identifier) de cada referência bibliográfica – quando houver – (que pode ser encontrado no *site* www.crossref.org), conforme o exemplo abaixo:

SOBRENOME, PRENOME(S). Título: subtítulo (se houver). Nome do periódico, local de publicação, volume, número ou fascículo, mês abreviado, ano. Disponível em <DOI:10.1086/599247>. Data de acesso.

UTILIZAÇÃO DO OPEN JOURNAL SYSTEMS – OJS NO PORTAL SCIELO

I. Cadastro

- Os autores devem realizar seu registro através do *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/login>>

2. Avaliação por pares cega

- Para assegurar a integridade da avaliação por pares cega, para submissões à revista, deve-se tomar todos os cuidados possíveis para não revelar a identidade de autores e avaliadores entre os mesmos durante o processo. Isso exige que autores, editores e avaliadores (que podem enviar documentos para o sistema como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:
 - a) Os autores do documento devem excluir do texto nomes, substituindo por “Autor”.
 - b) Em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento, no menu “Arquivo/Propriedades”, iniciando em Arquivo, no menu principal, na sequência: “Arquivo > Salvar como... > Ferramentas > Opções de segurança... > Remover informações pessoais do arquivo ao salvar > OK > Salvar”.
 - c) Em PDFs, os nomes dos autores também devem ser removidos das Propriedades do Documento, em Arquivo no menu principal do Adobe Acrobat.

3. Submissão on-line

- Os autores poderão enviar seus trabalhos a partir do seguinte *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/about/submissions#onlineSubmissions>>
- Os artigos devem ser enviados de acordo com as normas de formatação e condições para submissão de artigos da Revista.
- O tamanho máximo permitido para *upload* de arquivos no sistema OJS é de 10MB.
- As imagens, bem como as respectivas legendas (com referência completa de autoria e instituição detentora), devem ser numeradas, indicando sua posição no corpo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar (passo 4 do sistema eletrônico de submissão). Em caso de aceite do artigo, essas informações deverão ser inseridas posteriormente, na etapa de revisão, juntamente com uma pequena apresentação biográfica (até seis linhas), com nome completo, titulação e instituição.