

ALAIN QUEMIN . FERNANDO
CAUDURO PUREZA . JULIANE
VARGAS WELTER . EDER RODRIGUES
PEREIRA . PAULO ARTAXO . NATÁLIA
GIRÃO RODRIGUES DE MELLO .
RICARDO FABRINO MENDONÇA .
GUTO LEITE . ISMAEL DE OLIVEIRA
GEROLAMO . ANA CLAUDIA VEIGA
DE CASTRO . EDUARDO TADAFUMI
SATO . MARIA BEATRIZ CYRINO
MOREIRA . CLEBER ARAÚJO
CABRAL . THIAGO MIO SALLA

revista



REVISTA DO
**INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

Nº. 66 / ABR. 2017



Graciliano Ramos (Maceió, 1934)
Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP

Baleia

Graciliano Ramos

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra em vários pontos, as costellas saíam um fundo roxo, onde manchas escuras ^{suppuravam} e sangravam, sobrestas de urtiga. As ^{chagas} da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a ^{bebida}. [Por isso Fabiano ~~imaginava~~ imaginava que ella estivesse com um principio de hydrophobia e ~~amarrada-lhe~~ amarrada-lhe no pescoço um rosario de sabugo de milho queimado. Mas Baleia, sempre de mal a peor, ^{rosava-se} ~~afogava-se~~ nas estacas do curral ou mettia-se no ~~mato~~ mato, impaciente, excitava os mosquitos caudindo as orelhas muscas,

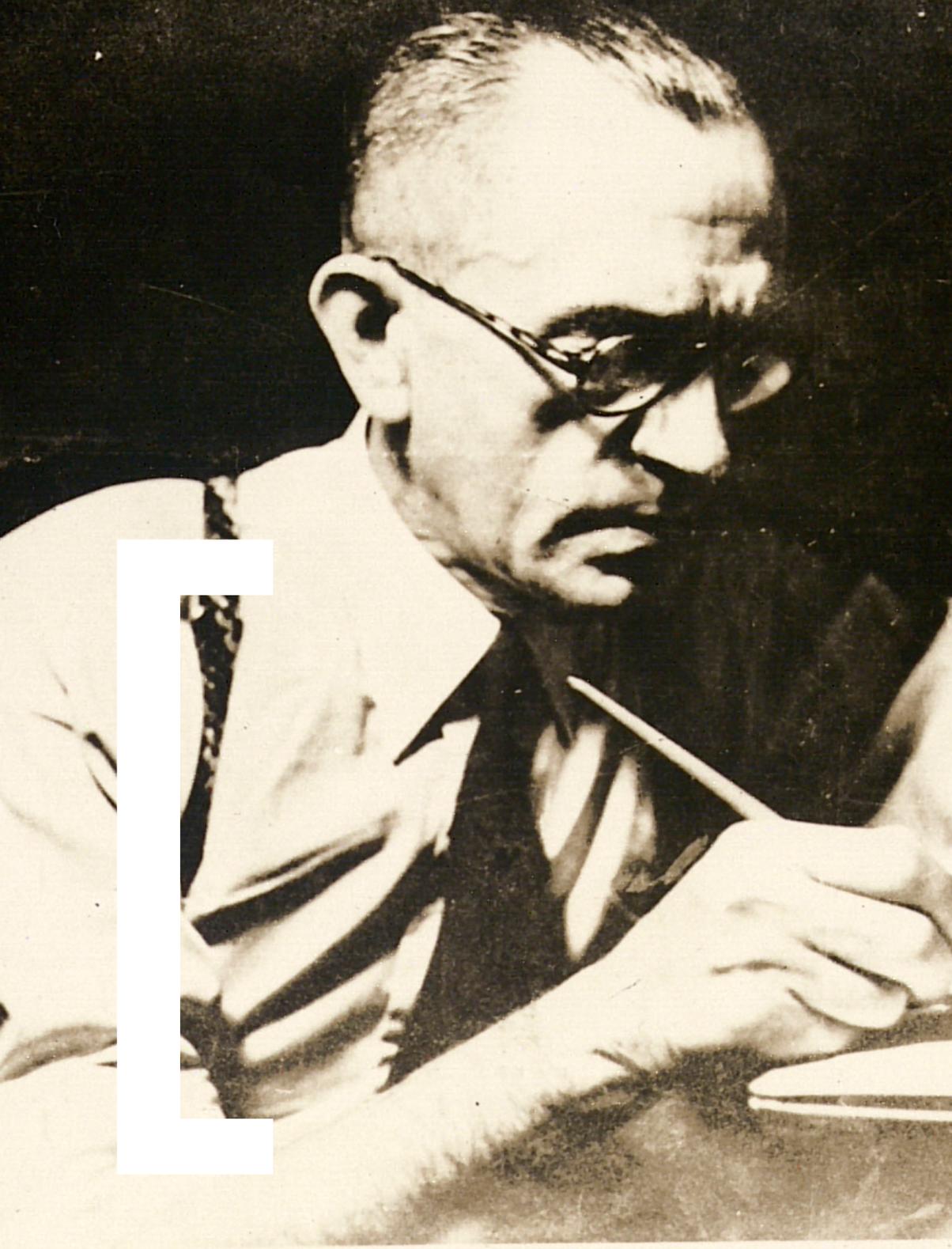


Graciliano Ramos na Livraria José Olympio (Rio de Janeiro, 1948)
Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP



Graciliano Ramos durante o período de cárcere (Maceió, 1936)
Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP

Graciliano Ramos (Rio de Janeiro, 1949)
Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP



Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 66, 2017 · abril



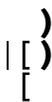
Universidade de São Paulo

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

Pérola Ramira Ciccone

CHEFE TÉCNICA DA DIVISÃO

CIENTÍFICO-CULTURAL



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 **Denilson Lopes Silva** (UFRJ) RIO DE JANEIRO, BR; **Gustavo Alejandro Sorá** (UNC) CÓRDOBA, AR; **Jaime Tadeu Oliva** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR; **Paulo Teixeira Iumatti** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR; **Pedro Meira Monteiro** (PRINCETON U.) PRINCETON, EUA; **Randal Johnson** (UCLA) LOS ANGELES, EUA; **Walter Garcia** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR

EDITORES RESPONSÁVEIS **Marcos Antonio de Moraes** (IEB-USP); **Stelio Marras** (IEB-USP); **Ana Paula Cavalcanti Simioni** (IEB-USP)

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

ASSISTENTES EDITORIAIS **Pedro B. de Meneses Bolle**; **Pérola Ramira Ciccone**; **Regina Mayumi Aga**

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA **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 Villaverde 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 Araújo** (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

Graciliano Ramos (1946)

Fotógrafo: Ruy Santos

Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP

IMAGENS

Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP

ALAIN QUEMIN • FERNANDO CAUDURO
PUREZA • JULIANE VARGAS WELTER • EDER
RODRIGUES PEREIRA • PAULO ARTAXO
NATÁLIA GIRÃO RODRIGUES DE MELLO
• RICARDO FABRINO MENDONÇA • GUTO
LEITE • ISMAEL DE OLIVEIRA GEROLAMO
ANA CLAUDIA VEIGA DE CASTRO • EDUARDO
TADAFUMI SATO • MARIA BEATRIZ CYRINO
MOREIRA • CLEBER ARAÚJO CABRAL
THIAGO MIO SALLA • ALAIN QUEMIN
FERNANDO CAUDURO PUREZA • JULIANE
VARGAS WELTER • EDER RODRIGUES
PEREIRA • PAULO ARTAXO • NATÁLIA GIRÃO
RODRIGUES DE MELLO • RICARDO FABRINO
MENDONÇA • GUTO LEITE • ISMAEL DE
OLIVEIRA GEROLAMO • ANA CLAUDIA
DE CASTRO • EDUARDO TADAFUMI
MARIA BEATRIZ CYRINO MOREIRA •
ARAÚJO CABRAL • THIAGO MIO SALLA
QUEMIN • FERNANDO CAUDURO P
JULIANE VARGAS WELTER • EDER RO
PEREIRA • PAULO ARTAXO • NATÁLIA
RODRIGUES DE MELLO • RICARDO I
MENDONÇA • GUTO LEITE • ISM
OLIVEIRA GEROLAMO • ANA CLAUDIA
DE CASTRO • EDUARDO TADAFUMI SATO
MARIA BEATRIZ CYRINO MOREIRA • CLEBE

13 **Editorial****ARTIGOS • ARTICLES)**

- 18 **The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the “Top Artists in the World”** [*Estrelas da arte contemporânea: uma análise sociológica da fama e da consagração através dos rankings nativos do Top Artists in the World* • Alain Quemim
- 52 **Representações da fome: carestia e racialização na obra *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus** [*Displays of hunger: scarcity and racialization in Carolina Maria de Jesus’ novel “Pedaços da fome”* • Fernando Cauduro Pureza
- 69 **Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque** [*Whatever happened to Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? The missing persons as a formal principle in Chico Buarque’s novels* • Juliane Vargas Welter
- 86 **A biblioteca de Osman Lins no IEB/USP e na Fundação Casa de Rui Barbosa** [*The Osman Lins library in IEB/USP and in Casa de Rui Barbosa Foundation* • Eder Rodrigues Pereira
- 108 **Evolução do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal** [*Evolution of the Action Plan for Prevention and Control of Deforestation in the Brazilian Amazon* • Natália Girão Rodrigues de Mello & Paulo Artaxo
- 130 **Singularidade e identidade nas manifestações de 2013** [*Singularity and identity in the 2013 demonstrations* • Ricardo Fabrino Mendonça
- 160 **“Três apitos”: lirismo e violência em Noel Rosa** [*“Três apitos”: lyricism and violence in Noel Rosa* • Guto Leite
- 172 **Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada** [*Nara Leão: between bossa nova and protest song* • Ismael de Oliveira Gerolamo
- 199 **Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976)** [*A futuristic heart: the construction of Egberto Gismonti’s sonority in the beginning of his carrier (1969-1976)* • Maria Beatriz Cyrino Moreira

- 221 **A formação da metrópole paulista: um diálogo entre Richard Morse e Antonio Candido** [*The construction of São Paulo metropolis: a dialogue between Richard Morse and Antonio Candido*] • Ana Claudia Veiga de Castro

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

- 240 **Um importante encontro: música e ciências sociais** [*A critical reunion: music and social sciences*] • Eduardo Tadafumi Sato
- 246 **Memórias consignadas: reflexões sobre arquivos literários** [*Consigned memories: reflections on literary archives*] • Cleber Araújo Cabral

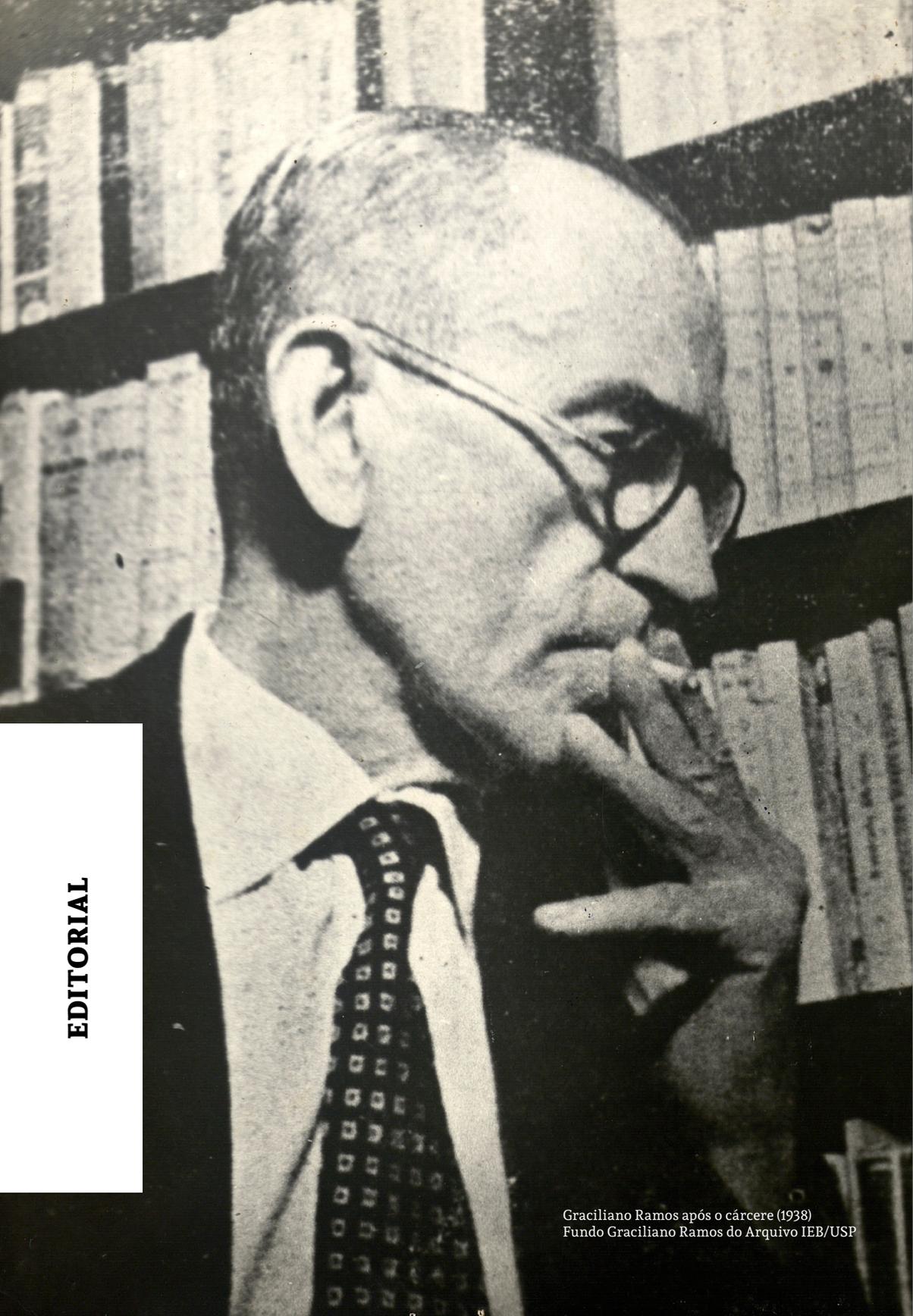
DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

- 251 **Novos Ramos de Graciliano – três inéditos do autor de *Vidas secas*** [*New Branches of Graciliano – Three unpublished texts by the author of “Vidas secas”*] • Thiago Mio Salla

NOTÍCIAS • NEWS)

- 272 **Informe IEB**

EDITORIAL



Graciliano Ramos após o cárcere (1938)
Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP

ESCOLA DE EDITORES (AUTODIDATAS)

No Editorial do próximo número da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, em agosto de 2017, o leitor encontrará a assinatura de novos(as) editores(as). Em muitos periódicos acadêmicos, os editores cumprem um mandato definido pelo colegiado ao qual pertencem. No caso da *RIEB*, respondem pela empreitada por dois anos, designados pela Câmara Científica (CaC) do IEB, composta de professores e de professoras de diferentes áreas das Humanidades e das Artes vinculados ao Instituto.

Sem uma prévia formação para atuar à frente de um periódico científico indexado em portais de abrangência internacional e avaliado pelo Qualis Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Capes, esses professores universitários descobrem um “admirável mundo novo”. Em exíguo espaço de tempo, precisam conhecer, em profundidade, a engrenagem da plataforma eletrônica da revista, atender às rigorosas exigências de seu funcionamento, conhecer as normativas intelectuais, legais e éticas que a regem, manejar instrumentais tecnológicos de alta complexidade, para os quais não foram preparados. Defrontam-se, no início de suas atividades, com siglas e codificações sibilinas, nomeando indexadores e programas computacionais inerentes à prática editorial.

Colocando-se (ativamente) nos bastidores da circulação de conhecimentos no território científico, em face das colaborações acolhidas na plataforma da publicação, os seus responsáveis orquestram intrincadas etapas de trabalho: avaliam a pertinência dos textos recebidos, considerando o perfil do periódico pelo qual respondem; refletem sobre as dimensões tensionadoras do saber, determinando nomes de pareceristas que podem dialogar produtivamente com os temas dos artigos; defrontam-se, nessa fase, comumente, com a indisponibilidade de avaliadores, assoberbados de tarefas profissionais. De posse das apreciações recebidas, os editores elaboram súmulas, a partir de julgamentos muitas vezes divergentes (reflexo natural da pluralidade de pontos de vista nas Humanidades, nas Artes, nas Ciências Naturais e Exatas), que, na sequência, serão dirigidas aos autores. Acompanham a reformulação dos artigos, a sua normatização (biblio)gráfica, a difusão e a acolhida entre os leitores, nos índices de consulta. Se podem propiciar fecundo diálogo entre pares, resguardados pelo anonimato, também têm a responsabilidade de anunciar rejeições de textos, pesando sobre os editores a frustração de autores, alguns deles reagindo de maneira destemperada. Mais afazeres:

submeter projetos para a obtenção de verbas em editais de publicação, avaliar (e questionar) a realidade das classificações institucionais de periódicos, participar de fóruns, representar a revista nas reuniões de editores etc. Prazos cerrados para o cumprimento da periodicidade. Demandas, tantas, sincopadas, cotidianas.

Entre as habilidades esperadas em um editor de periódico científico, contam-se: disposição para conhecer, amplamente, o campo intelectual, suas variadas frentes e perspectivas hermenêuticas (para que os artigos submetidos possam ser adequadamente avaliados); compromisso de familiarizar-se com o aparelho tecnológico especializado de produção da revista, atualizando-se sempre (para atender, com agilidade, às muitas exigências técnicas); postura de administrador proativo, sabendo conduzir harmonicamente a sua equipe (gestores, colaboradores, preparadores de texto, revisores, diagramadores); protagonismo no processo editorial; posição crítica, recusando a automação mecânica dos processos, visto que o conhecimento exige maturação, reflexão, desabrochamento, cogitação. E, *cela va de soi*: respeito ao trabalho intelectual, abertura para as divergências críticas, habilidade para a arbitragem de tensões, engajamento no progresso do saber. Tudo isso em azeitada marcha – o trabalho e os dias –, o quanto de sua própria produção intelectual os editores não deixaram de avançar como poderiam em razão do compromisso na difusão das pesquisas de seus pares? Caberia indagar se as comissões de avaliação de regime de trabalho das universidades dimensionam favoravelmente o exercício profissional dos editores (que são também professores, pesquisadores e orientadores).

De um lado, os editores vivem uma experiência intelectual enriquecedoramente singular; de outro, sobre eles pesa o ônus de sua dedicação, na extensa ampliação de sua jornada profissional. De todo modo, um periódico científico pode ser considerado uma escola (autodidata) de editores.

Os artigos reunidos neste número, seguindo a linha editorial da RIEB, procuram colocar em evidência perspectivas críticas interdisciplinares, com sua diversidade de instrumental teórico e analítico. A abrangência de assuntos abordados nos textos reflete a dimensão multifária da realidade dos saberes interseccionados. Os dois primeiros artigos, aprovados pelos editores, situam-se na confluência de áreas. “The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the “Top Artists in the World”, de Alain Quemin, professor da Universidade de Paris 8 e diretor adjunto do Institut d’Études Européennes, propõe uma questão candente no campo da sociologia da arte, analisando o modo como são construídos os principais *rankings* mobilizados pelo mundo da arte atual para hierarquizar (e consagrar) os artistas contemporâneos no mundo. “Representações da fome: carestia e racialização na obra *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus”, de Fernando Cauduro Pureza, doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, propicia o encontro da literatura, da sociologia e da história econômica, para mostrar “a força e a atualidade da [...] produção literária” da conhecida autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960); nesta oportunidade a RIEB quer lançar luz sobre os 40 anos da morte de Carolina, escritora sempre viva.

O artigo “Onde andarão Castana, Matilde, Sérgio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque”, de Juliane

Vargas Welter, professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, explora “as relações entre literatura e sociedade”; sublinha que os romances abordados, “no melhor estilo freudiano, recordam e repetem uma memória recalcada da e na sociedade” brasileira, fazendo ecoar os anos de ditadura civil-militar, de 1964 a 1985. “A biblioteca de Osman Lins no IEB/USP e na Fundação Casa de Rui Barbosa”, de Eder Rodrigues Pereira, pós-doutorando do IEB-USP, apoiado nas reflexões dos estudos de bibliotecas de escritores, mostra a potência da intertextualidade na investigação dos processos criativos do autor de Avalovara (1973).

“Evolução do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal”, artigo em coautoria de Natália Rodrigues de Mello, mestranda do Instituto de Energia e Ambiente da USP, e do professor Paulo Artaxo, do Instituto de Física da USP, realiza a análise da implementação de um projeto do governo brasileiro, cumprido em três fases, de 2004 a 2015, visando à redução do desmatamento da floresta amazônica. O artigo “Singularidade e identidade nas manifestações de 2013”, de Ricardo Fabrino Mendonça, professor de Ciência Política da Universidade Federal de Minas Gerais, considerando “o paradoxal fortalecimento de processos individualizantes na contemporaneidade”, coloca uma lupa nos relatos testemunhais de 20 manifestantes das “Jornadas de Junho de 2013” em Belo Horizonte, vigorosa movimentação política vivenciada igualmente em muitas outras cidades do país.

Importantes experiências musicais brasileira do século XX oferecem elementos para uma densa reflexão sobre processos sociais e procedimentos criativos. O artigo “Três apitos: lirismo e violência em Noel Rosa”, de Guto Leite, professor do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, detecta, nas camadas mais profundas de uma conhecida canção romântica, “os signos da violência” de classe. Em “Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada”, de Ismael de Oliveira Gerolamo, doutorando em Música na Universidade Estadual de Campinas, ao se voltar para o primeiro álbum de Nara Leão, de 1964, flagra uma “guinada estética em relação à bossa nova”, no sentido de “um novo universo de questões artísticas e políticas”, espelhando as transformações da canção popular da época. “Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976)”, de Maria Beatriz Cyrino Moreira, professora do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-americana, ensina a apreensão de “estruturas mais profundas [das] construções composicionais e [das] intenções musicais” do criador de “O sonho”, em seus primeiros álbuns, vinculados pela força do experimentalismo.

Finalmente, o artigo “A formação da metrópole paulista: um diálogo entre Richard Morse e Antonio Candido”, de Ana Claudia Veiga de Castro, professora de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, busca deslindar os nexos entre as percepções críticas do historiador estadunidense e as do autor da Formação da literatura brasileira.

Dois resenhas, tangenciado temas no horizonte de um instituto de pesquisa que abriga acervos pessoais e fomenta investigações interdisciplinares, integram também este número da RIEB: Cleber Araújo Cabral, pós-doutorando no Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, debruça-se sobre o livro Arquivos literários – teorias, histórias, desafios, do professor Reinaldo Marques.

O mestre em Culturas e Identidades Brasileiras, do IEB, Eduardo Tadafumi Sato, focaliza Música & Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência, organizado por Dmitri C. Fernandes e Carlos Sandroni.

Na seção “Documentação”, Thiago Mio Salla, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que vem divulgando, com Ieda Lebensztayn, produção inédita de Graciliano Ramos, nos oferece três escritos não integrados nos livros do escritor alagoano, estampados em periódicos entre 1945 e 1951. A apresentação dos textos, acompanhados de farta anotação contextualizadora, constitui-se como modelo frutífero de prática editorial. Além da reprodução fac-similar dos textos jornalísticos do criador de São Bernardo, a RIEB estampa, em outras de suas páginas, matéria iconográfica pertencente ao Fundo Graciliano Ramos no setor de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, tarefa de seleção realizada por Elisabete Marin Ribas, supervisora técnica do Arquivo IEB, e Flávio Alves Machado, diagramador de nossa revista. Os editores agradecem especialmente à Família Graciliano Ramos.

Se há expectativas em relação ao trabalho de editores, elas não se cumprem inteiramente sem o suporte de uma equipe de apoio afinada. Agradecemos à excelente equipe técnica da RIEB, moldada por Pérola R. Ciccone, com discernimento administrativo, na Divisão Científico-Cultural do IEB: Cleusa Conte Machado, Flávio Alves Machado e Pedro Bolle.

O agradecimento estende-se aos editores que nos antecederam, Walter Garcia e Jaime Tadeu Oliva, pela boa camaradagem intelectual e pelo sentido de engajamento institucional na produção da revista. Com esse mesmo compromisso, agora, depois de cumprida a tarefa que nos foi confiada, passaremos o bastão para os futuros editores, que seguirão conduzindo uma prestigiosa revista com mais de 50 anos de história.

Boa leitura!

Marcos Antonio de Moraes, Stelio Marras, Ana Paula Cavalcanti Simioni
*Editores*¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p13-16>

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

Graciliano Ramos no bairro das Laranjeiras (Rio de Janeiro, 1949)
Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP



ARTIGOS • ARTICLES

The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the “Top Artists in the World”

[*Estrelas da arte contemporânea: uma análise sociológica da fama e da consagração através dos rankings nativos do Top Artists in the World*

Alain Quemin¹

RESUMO • O que os *rankings* dos “artistas visuais top” no mundo dizem sobre a construção social do valor dentro do domínio da arte contemporânea? Após uma análise histórica dos sistemas de avaliação de artistas, apresentamos a metodologia utilizada pelos quatro *rankings* que analisamos neste artigo: o *Kunstkompass*, o *Artfacts*, o *Artnet* e o *Artprice*. Em seguida, os dois primeiros indicadores em que fama e consagração são mediadas por especialistas são analisados em profundidade, e comparados entre si. Isso destaca resultados um pouco semelhantes, diferindo de um terceiro *ranking*, em que não há esse tipo de medição (*Artnet*). Por fim, analisa-se a ligação entre sucesso institucional e sucesso econômico (medido através do *ranking Artprice*), revendo-se a teoria da criação do valor artístico a partir da injunção entre as instituições e o mercado de arte. • **PALAVRAS-CHAVE** • Arte contemporânea; mercado artístico; valor artístico; instituições artísticas;

rankings. • **ABSTRACT** • What can the rankings of “top – visual – artists” in the world tell about the social construction of value within the contemporary art domain? After drawing a historical analysis of evaluation systems of artists, we present the methodology used by the four rankings that we analyse in this article: the *Kunstkompass*, the *Artfacts*, the *Artnet* and the *Artprice* ranking. Subsequently, the first two indicators in which fame and consecration are mediated by experts are analysed in depth and compared. This highlights somewhat similar results, differing from a ranking (*Artnet*) with no such mediation. Finally, the link between institutional success and economic success (measured through *Artprice* ranking) is analysed, thus reconsidering the theory of the creation of art value at the junction of institutions and the art market. • **KEYWORDS** • Contemporary art; art market; art value; art institutions; rankings; fame.

Recebido em 14 de abril de 2017

Aprovado em 20 de abril de 2017

QUEMIN, Alain. The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the “Top Artists in the World”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 18-51 abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p18-51>

1 Institut d’Études Européennes- Université Paris VIII (Paris, França).

The interest of sociology for fame and consecration in the arts is neither new nor even recent. One of the earlier attempts is *Les stars* by French sociologist Edgar Morin² which was published as early as 1957. In his book, Morin analysed the creation process of movie stars as mass commodities and also their consumption process by fans. It is difficult to perceive on what empirical survey the book was based, and the approach is mostly symbolical (among other things, Morin focuses on the “star liturgy”). Thus it can be argued that, in many aspects, the book consists more in an essay than in a rigorous sociological contribution to the analysis of fame and consecration processes. More important for the study of fame and success in the arts domain, the writings of another French sociologist, Raymonde Moulin, although less focused on the topic, proved to be much more consistent. In *Le marché de la peinture en France*, Raymonde Moulin³ studied both economic value in the visual arts on the art market and aesthetic success for which reputation is a key factor. Still, it can be said that only with British author Alan Bowness and his book *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*⁴ was fame placed at the center of the analysis in the social sciences, especially for the visual arts sector. It may be necessary here to stress that Alan Bowness is not a sociologist but actually an art historian, (and also a museum director). Still, his perspective is largely sociological when studying the different steps that lead visual artists to success and consecration. Even today, after the strong development of surveys on fame, success and consecration through a sociological perspective which marked the beginning of the new millennium, Alan Bowness is often referred to due to the exploratory nature of his work and his important contribution in the understanding of the phenomenon.

Unlike Alan Bowness who concentrates mostly on the different steps that lead artists to success, in this article, we would like to focus on the most successful artists, those who have successfully completed the steps or circles of recognition discerned by Bowness and who have become “Star Artists”. In order to do this, we will analyse

2 MORIN, E. *Les stars*, Paris: Le Seuil, 1957.

3 MOULIN, R. *The French art market. A sociological view*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987 (abridged edition of *Le marché de la peinture en France*. Paris: Editions de Minuit, 1967).

4 BOWNESS, A. *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*. London: Thames & Hudson, 1989.

some of the most important rankings that exist in the visual arts domain and that try and objectify who the most visible/famous/successful living artists are. The consecration process will be illustrated and analysed by commenting upon the existing rankings themselves and other empirical data that we *elaborated* in order to complement them. Although we conducted more than 100 more or less *formal interviews* and identified and analysed a dozen different “indigenous rankings” of the most famous/visible/recognised artists – as some of them have been published for decades now, about 70 different editions of rankings dealing with contemporary art were analysed – we will focus in this article upon four major rankings of artists. How are the various rankings elaborated and do they all offer the same image of fame and consecration in the visual arts? By what measure does the methodology impact the results? And as Raymonde Moulin theorised that art value is created at the junction of the market and the institutions⁵, do rankings in terms of visibility and legitimacy give similar results to rankings reflecting success on the market? In the first section of this article, we will show the central role of rankings to try and evaluate who the most important artists are through a historical analysis of evaluation systems of artists. In the second part, we will present the methodology utilised by the four rankings that we will analyse: the *Kunstkompass*, the *Artfacts* ranking, the *Artnet* ranking and *Artprice* data. The third part will consider artistic fame and consecration from the two indicators in which fame and consecration are mediated by experts: the *Kunstkompass* and *Artfacts* rankings. Do different indicators offer diverging views on fame and consecration? Then, the previous results will be compared to those that are unmediated by experts (*Artnet*). Finally, relying on *Artprice* data, the final section will study the link between institutional success and economic success, thus reconsidering the theory formulated by Raymonde Moulin of the creation of art value at the junction of institutions and the art market⁶.

FROM PRELIMINARIES TO RANKINGS IN ART HISTORY TO THE SIMULTANEOUS EMERGENCE OF THE FIRST RANKING OF ARTISTS AND OF CONTEMPORARY ART AS A CATEGORY

As early as art history emerged as a discipline, authors had to evaluate the aesthetic value of works and decide who the most important “visual artists” were (i.e. painters and sculptors at that time). Italian artist, art critic and historian Giorgio Vasari in *The lives of the best painters, sculptors and architects*⁷ selected dozens of artists, yet never attempted to hierarchize them, nor even attribute marks in order to quantify or objectify aesthetic quality. Later in history, French commentator Roger de Piles in

5 MOULIN, R. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

6 Idem, 1967, op. cit.

7 VASARI, G. *The lives of the most excellent Italian painters, sculptors, and architects, from Cimabue to our times (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*. Florence, Lorenzo Torrentino, 1550).

his *Cours de peinture par principes*⁸, selected 57 (deceased or living) significant artists, commented their works and attributed them marks – out of 20 – on four criteria – composition, drawing, colours and expressivity. However, despite this quantification which would have made it possible to elaborate a ranking if all marks had been added, it never came to his mind to do so and to *rank* the diverse artists whom he had selected and evaluated.

Things changed radically in 1970 with the first ranking of artists ever to be published on a yearly basis, the *Kunstkompass* (“the compass of art” in German). The rankings were published by Willy Bongard, an economic journalist with a strong concern for art, in the German economic magazine *Capital*⁹. One fact should be stressed: the first ranking of artists was simultaneous to the emergence of contemporary art as a category; with the historical and seminal exhibition *When attitudes become form* curated by Harald Szeemann at Bern Kunsthalle in Switzerland, in 1969. It seems that with the emergence of the new form of art, or “contemporary creation, it became immediately necessary to try and reduce the uncertainty of the value that characterized it”¹⁰.

From 1970 until 2007, the *Kunstkompass* was regularly published on an almost yearly basis in *Capital* and moved in 2008 to another German economic journal, *Manager Magazin*, also publishing it annually until it was abandoned in 2015. Still, *Capital* did not stop publishing any ranking of contemporary artists as it developed a partnership with a firm, *Artfacts*, to publish – also on a yearly basis – a second ranking of contemporary visual artists: *Capital Kunstmarkt Kompass!* The long existence of the *Kunstkompass* combined with the more recent apparition of a competing ranking, the *Capital Kunstmarkt Kompass*, constitutes a clear indication of the now long lasting and strong social demand for such rankings of living artists that aim at reducing the uncertainty of value within the contemporary art sector¹¹.

Artnet is a private German firm which was created in 1998, the Germans seeming to be more eager for rankings in the art domain and the objectification of their required operations, than other countries. Artnet publishes results of artists at auctions and is also an online platform that enables its users to sell, look for and buy works of art – with more than 39,000 artists offered by more than 2,200 galleries, located in more than 250 cities. The firm’s activities also consist of the publication of

8 PILES, R. de. *Cours de peinture par principes*. Genève: Slatkine Reprints, 1969 (original edition: *Cours de peinture par principes compose par Mr. de Piles*. Paris: Jacques Estienne: 1708 [Amsterdam and Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766]).

9 VERGER, A. L’art d’estimer l’art. Comment classer l’incomparable?. *Actes de la Recherche En Sciences Sociales*, v. 66-67, mars, Histoires d’art, 1987, p. 105-121; ROHR-BONGARD, L. (Hrsg.). *Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*. Köln: Salon Verlag, 2001.

10 QUEMIN, Alain; NAN HEST, Femke. The impact of nationality and territory on fame on the success in the visual arts sector: artists, experts, and the market. In: VELTHUIS, Olav; CURIONI, Stefano Baia. *Cosmopolitan canvases – the globalization of markets for contemporary art*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 172.

11 MOULIN, R. & QUEMIN, A. La certification de la valeur de l’art. Experts et expertises. *Annales ESC*, special issue Mondes de l’art, n. 6, novembre-décembre, 1993, p. 1.421-1.445.

rankings of searches made on artists on the website; the activity on which we will focus upon within this article.

Whereas the three previous rankings try and evaluate the visibility of artists – the first one taking art institutions and art magazines only into account and the second one synthesising information dealing both with art institutions and art magazines and with the market – another ranking, that of Artprice, deals exclusively with the results made by artists at auctions. Thus, this ranking is only economic. Artprice – a French firm – was created in 1987 and, among other activities all connected to the auction market (it also organises auctions and other sales at fixed prices), has regularly published – each year – its rankings of the top contemporary artists at auctions.

METHODOLOGY OF THE KUNSTKOMPASS, THE ARTEFACTS RANKING, THE ARTNET RANKING AND THE ARTPRICE RANKING

In all types of rankings, the results depend directly on the methodology utilised, which in return is the product of certain perspectives. It is necessary therefore to briefly present the method used by the four rankings that were selected, because all publish annual lists of (at least) the top 100 living contemporary visual artists in the world or alternatively their published data can be utilised in order to develop such a list.

The Kunstkompass

Since its creation in 1970, the Kunstkompass has been based on a system of points allocated to different forms of artists' visibility. The system has slightly evolved over time and was not perfectly transparent as it was published intermittently. Nevertheless, it can be summarised schematically as follows. Artists acquired points on three major occasions:

- Solo-exhibitions in museums or contemporary art centres: the more prestigious the institution, the higher the number of points acquirable. For instance, a solo show at MoMA in New York City, at Tate Modern in London or at Centre Georges Pompidou in Paris will attract a significantly high number of points, whereas other solo shows in less important yet significant institutions will attract fewer points.
- Participation in collective exhibitions such as biennials or in collective shows in museums or contemporary art centres. Once again, the more prestigious the institution, the higher the number of points attainable, (for instance, participation in the most prestigious biennials such as Venice's in Italy, or the Kassel Documenta in Germany, attracted a very high number of points, whereas other significant biennials organised in other cities were also considered as qualifying, but secured less points). As a solo show provides more visibility to artists and plays an

even greater part in their consecration process¹², the most important solo shows weighed more than participation in the most prestigious collective exhibitions.

- Reviews in the most influential contemporary art magazines such as *Flash Art*, *Art in America* and *Art Forum*.

A specific number of points was allocated to each of the previous occasions of visibility and, at the year ending, they was summed up, thus enabling the Kunstkompass team to publish its annual ranking of the top 100 contemporary (living) artists in the world who are ranked individually.

It is important to mention that nearly as early as its creation, the Kunstkompass has been criticised for presenting a strong bias mostly in favour of Germany (by over-representing German institutions among qualifying ones and by attributing them coefficients that have often been considered too heavy compared to their real weight in the international contemporary art world¹³ and, to a lesser extent, to neighbouring countries that belong to its cultural zone of influence (such as Austria). Nonetheless, the Kunstkompass has existed for more than 40 years and its general methodology has fundamentally remained the same.

Artfacts' methodology

What is the methodology used by Artfacts to produce the competing *Capital Kunstmarkt Kompass*? Unlike the team that elaborated the Kunstkompass, Artfacts uses a much wider number of qualifying institutions: private contemporary art galleries, public institutions (with or without a collection of their own, that is to say museums and contemporary art centres), biennials and triennials, other spaces of temporary exhibition, contemporary art fairs, auctions, art hotels, art reviews, journals and magazines, art books, art schools, festivals, non-profit organisations, or even art management institutions or private collections. Although not completely exhaustive, the extremely diverse acquirement of information limits certain risks of biases.

Whereas some instances are crucial in the consecration process, others seem more secondary, if not marginal. It is therefore important that the coefficients attributed to each of the different instances reflect this. To that intent, Artfacts has created an algorithm that determines the weight of each instance based on the fame of the artists who are associated with them. Fundamentally, “network points” are allocated: all artists whom are collected by museums and represented by galleries get such points that are then conferred to the institutions that collect or represent the artists; these “network points” reflecting therefore the reputation of the institution that is concerned. For each exhibition in a museum or gallery, an

12 QUEMIN, A. *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: Editions du CNRS, 2013; QUEMIN, A. From “national creativity” to social recognition and success in the visual arts: a sociological perspective on rankings of the “Top 100 Artists in the World”. In: CHAN, Janet & THOMAS, Kerry. *Handbook of research on creativity*. Cheltenham, UK and Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing, 2013, p. 230-248.

13 Idem. *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, op. cit.

artist acquires points. Although, from a logical point of view, it may seem surprising that artists and institutions mutually influence each other's weight and, therefore, the position of artists in the ranking, sociological analysis has shown that in the world of contemporary art, artists and galleries (and also gallery owners), but also artists and institutions, mutually influence each other's reputations¹⁴. This is one of the major interests of the method that has been elaborated by Artfacts to try and reflect that peculiarity of the contemporary art world. Unlike other methodologies such as the one of the *Kunstkompass*, in which the important part of subjectivity in determining coefficients generated significant biases (leading, as we will see, to an overrepresentation of German artists), the coefficients, in the case of Artfacts, are not set more or less once and for all. These coefficients are not only very occasionally reconsidered as is actually the case with the *Kunstkompass*. In the case of Artfacts' methodology, coefficients are continuously actualised (that is, every week) by the algorithm, taking into account the certifying power of the institutions based on the reputation of the artists with which they are then associated. Besides, the size of the database is an essential dimension, with no less than 70,263 artists referenced in the world in June 2012 (100,000 are ranked today and 300,000 more are listed without being ranked). Although Artfacts takes both deceased and living artists into account, we will focus upon living artists only in our analysis; in order to facilitate the comparison of Artfacts' list of the top 100 living artists with that of the *Kunstkompass* rankings.

As a private firm, Artfacts neither publishes, nor communicates on request, the construction mode of its ranking algorithm which is protected by industrial secrecy. This is frustrating for the social scientist who would like to explore the rigorousness of the methodology used; however an indirect reconstitution of some of the coefficients was achieved by one of our collaborators and it was found to be both satisfactory and pertinent. Although the main ranking is established on the basis of the number of points that have been accumulated since the indicator was created in 1999, the ranking is not that different from the one that would be obtained by considering only the number of points accumulated during the last twelve months: success generally begets success.

Artnet and Artprice methodologies

The methodologies utilised both by Artprice and Artnet are much more simple than the two previous ones.

On its site, Artnet regularly publishes a table with the ranking of artists who were most searched on the website during the most recent six months, providing results month after month. If, just like in the case of the *Kunstkompass* and the Artfacts ranking, the Artnet one also expresses visibility, it is important to underline that, in its case, visibility is not mediated by the choices of experts¹⁵, it is the result of the search of users who can be all sorts of professionals but also only art amateurs

¹⁴ MOULIN, R., 1992, op. cit.; MOULIN, R. & QUEMIN, A., 1993, op. cit.

¹⁵ MOULIN, R. & QUEMIN, A., 1993, op. cit.

who directly influence the result of the classification. Initially, we had considered checking the result obtained via a research engine such as Google for all artists listed in the *Kunstkompass* and in the *Artfacts* ranking, however we preferred to analyse an alternative indigenous ranking of visibility, that elaborated by *Artnet* from the search on its own website and there again we focus on living artists.

Artprice references the results of all auctions in the world and, on a twelve month period, sums up the amounts obtained by all artists. It defines contemporary art by considering the year of birth of artists, from 1945 onwards. Then it publishes a list of the 500 most expensive artists in the world. Within its ranking, *Artprice* considers both living artists and deceased ones, and once again for comparison purpose, we will focus upon living artists' rankings only.

LESSONS ON ARTISTIC FAME AND CONSECRATION FROM TWO INDICATORS IN WHICH FAME AND CONSECRATION ARE MEDIATED BY EXPERTS

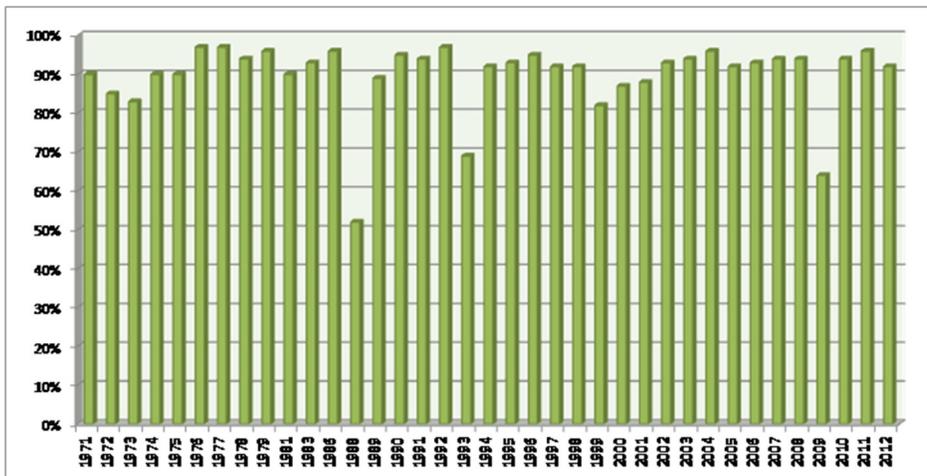
Turnover rates in the *Kunstkompass* and in the *Artfacts* ranking

As we mentioned earlier in this article when we briefly presented the methodology used to elaborate the *Kunstkompass* and the *Artfacts* ranking, both indicators proceeded and proceed through the aggregation of expert decisions and synthesise the visibility of artists. What can we learn from the variations of each of the rankings from one year to the next? This question is an important one that is recurring in the emergent sociology of fame and celebrity; a domain in which we would like to bring a contribution to from this article. Although it was generally and long considered that public attention to people or visibility was highly volatile¹⁶, a more recent and rigorous empirical approach of the phenomenon¹⁷ based on the recurrence of names in the media, demonstrated that at high levels of fame, visibility remains very stable over time. What do our data on the superstars of contemporary art suggest?

As the *Kunstkompass* has existed for more than 40 years, we studied the permanency of artists by this indicator. The most striking result is the continuity of the ranking from one year to the next. Thus, the proportion of artists each year that were already present in the ranking the previous year was generally very high (and could even be extremely high).

16 BELL, C. E. *American idolatry: celebrity, commodity and reality television*. Jefferson, NC: McFarland Publishers, 2007; BOORSTIN, D. *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York: Harper and Row, 1961; COWEN, T. *What price fame?*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2000; KURZMAN, C. et al. *Celebrity Status*. *Sociological Theory*, 25(4), 2007, p. 347-367.

17 VAN DE RIJT, A. et al. Only 15 minutes? The social stratification of fame in printed media. *American Sociological Review*, 78(2), 2013, p. 268-289.



Graph 1 – Share of artists who were already present in the previous edition of the Kunstkompass each year

The main finding of the previous Graph 1 is a strong continuity of the indicator over time, from one year to the next, confirming the previous analysis of Arnout van de Rijt, Eran Shor, Charles Ward and Steven Skiena regarding the persistence of fame over time¹⁸. Generally, more than 90% of artists who are listed in the Kunstkompass one year were already present in the ranking the previous year and, quite often, the proportion was as high as 96 or even 97%! It should also be stressed on several occasions, due to the Kunstkompass not being published on one year or very exceptionally on two consecutive years, the high reproduction rate does not refer to a one year period but to a two year or even three year one; another clear illustration of the permanency of the results of the ranking over time. Only very occasionally, turn over explodes in the ranking and can reach as high as 48%; however this is only due to a radical change in the methodology of the Kunstkompass. It seems that, on several occasions, when the list of institutions and the coefficients used to elaborate the ranking remained too permanent, the stability of the Kunstkompass became so high that its authors felt the need to more or less radically modify both the list of institutions and the coefficients so that it better reflected the changes that the art world had undergone. This was especially the case in 1988 with a turnover that affected around half of artists in the ranking, a very exceptional phase in the history of the indicator as our data clearly shows.

Another result that can be mentioned is the rank of the artists whose positions are the less stable in the ranking over time: those who are situated at the bottom of the ranking. Although the top 10 positions are extremely stable and artists very rarely decline in the ranking once they have reached its very top, the second half of the ranking and especially the last 20 positions are much more vulnerable. This also confirms previous empirical data produced by Arnout van de Rijt, Eran Shor,

¹⁸ Ibidem.

Charles Ward and Steven Skiena on the persistence of fame over time¹⁹; when studying empirically the presence of names in the press and its evolution over time. Our empirical data also confirm that, as is generally considered common sense, often “success begets success”, a perfect illustration of the “Matthew effect”²⁰. An artist is all the more likely to be considered worthy of interest and even listed as a star one on a given year that he or she was already considered one on a previous year, thus confirming a more general mechanism of fame and reputation²¹. The most accurate factor in predicting success – not to mention consecration – is the level of fame or visibility that was already reached previously, as is shown in the work by Jeffrey Evans Stake (on law school rankings)²². This can be explained by different reasons, such as rankings – here in the contemporary art domain – are influenced by different effects such as bandwagon effects²³, self-fulfilling prophecy and commensuration²⁴ that generate reactivity. Although they are supposed to unveil the visibility and success of artists, rankings play a *performative* role. They function as legitimising processes in their own right: they contribute to reinforce the legitimacy of artists, making it more likely for them to be selected by the informal academies²⁵ that rule the contemporary art world for the very reason that they are already considered very legitimate/prominent artists.

As far as the Artfacts ranking is concerned, we studied the turnover between 2012 and 2013 and obtained a figure similar to those that are associated with the *Kunstkompass*: 9% only, that is to say a permanency of no less than 91%. Still, it may be useful to mention that, between the two publications of the Artfacts rankings for 2013 and 2012 in French magazine *Le journal des Arts*, the methodology was modified which, as we saw earlier in the case of the *Kunstkompass*, generally tends to increase the turnover in rankings. Had there been no modification to the methodology, the reproduction rate would have most probably been even higher. Besides, as in the case of the *Kunstkompass*, the very top of the ranking is less affected by moves, either to other parts of the ranking or out of it than the bottom of it, confirming once again a result of fame shown on the presence of celebrities in the press by Arnout van de Rijt, Eran Shor, Charles Ward and Steven Skiena²⁶.

19 Ibidem.

20 MERTON, R. K. The Matthew effect in science. *Science*, 159, 1968, p. 56-63; HUBER, J. C. Cumulative advantage and success-breeds-success: the value of time pattern analysis. *Journal of the American Society for Information Science*, 49, 1998, p. 471-476.

21 VAN DE RIJT, A. et al., op. cit.

22 STAKE, J. E. The Interplay between law school rankings, reputations, and resource allocation: ways rankings mislead. *Indiana Law Journal*, 82, 2006, p. 229-270.

23 LEIBENSTEIN, H. Bandwagon, snob and veblen effects in the theory of consumer demand. *Quarterly Journal of Economics*, v. 64, n. 2, 1950, p. 183-207.

24 NELSON ESPELAND, W. & SAUDER, M. Rankings and reactivity: how public measures recreate social worlds. *American Journal of Sociology*, 113(1), 2007, p. 1-40.

25 MOULIN, R., 1992, op. cit.

26 VAN DE RIJT, A. et al., op. cit.

Comparison of the two rankings: how does the difference in methodology affect the appreciation of fame and consecration?

When considering the first two columns of Table I, that mention the ranking of artists in the *Kunstkompass* and in *Artfacts* data, the first and most important result of all is that the two rankings, although with significantly differing methodologies as shown earlier, share $\frac{3}{4}$ of the artists! Moreover, ranks are often quite similar, especially for all those artists situated at the top of each of the rankings. This highlights that, at the highest level of success, that of consecration, the impact of methodology tends to be very limited, at least as long as one tries to objectify the positions by taking advice formulated by experts into account²⁷. It is as if consecration imposed itself to its analysts or observers. This result could bring an important contribution to the sociology of fame and celebrity²⁸ and would probably be worth testing empirically in other domains. The proportion of $\frac{3}{4}$ of artists in common is all the more striking that, as we briefly mentioned earlier in this article, there existed a strong bias in the case of the *Kunstkompass* in favour of German artists. As there is no such obvious bias in the case of the *Artfacts* ranking, which tends to represent more American artists as opposed to German, similarity between the two lists is mechanically limited. In spite of these differences, nationalities in the two rankings also present similarities in the fact that only 22 countries are represented in the *Kunstkompass* and only 23 in the case of the *Artfacts* ranking²⁹.

| Name and first name | Artfacts | Kunstk | Artnet | Artprice |
|---------------------|----------|--------|--------|----------|
| Abramovic Marina | 26 | 64 | 52 | / |
| Acconci Vito | 40 | / | / | / |
| Ackermann Franz | / | 98 | / | / |
| Alsoudani Ahmed | / | / | / | 37 |
| Alÿs Francis | 20 | 35 | / | 80 |
| Andre Carl | 39 | / | / | / |
| Araki Nobuyoshi | / | / | 7 | / |
| Armleder John M. | 71 | / | / | / |
| Artschwager Richard | 91 | / | / | / |
| Atchugarry Pablo | / | / | / | 81 |
| Aytjoe Christine | / | / | / | 50 |
| Baldessari John | 5 | 15 | 42 | / |

27 MOULIN, R. & QUEMIN, A., op. cit.

28 FERRIS, K. O. The sociology of celebrity. *Sociology compass*, 1, 2010, p. 371-384.

29 QUEMIN, A. *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, op. cit.

| | | | | |
|-----------------------|----|----|----|------|
| Balkenhol Stephan | / | / | 96 | 69 |
| Banksy | / | / | 3 | 38 |
| Barcelo Miquel | / | / | / | 14 |
| Barney Matthew | 69 | 22 | / | / |
| Baselitz Georg | 6 | 3 | 86 | /... |
| Beard Peter | / | / | 89 | / |
| Becher Bernd & Hilla | 62 | 58 | 78 | / |
| Bochner Mel | / | / | 84 | / |
| Bock John | / | 88 | / | / |
| Bolin Liu | / | / | 15 | / |
| Boltanski Luc | 38 | 16 | / | / |
| Bonvincini Monica | / | 47 | / | / |
| Botero Fernando | / | / | 17 | / |
| Bradford Mark | / | / | / | 57 |
| Brandt Nick | / | / | 58 | / |
| Brown Cecily | / | / | / | 34 |
| Brown <u>Glenn</u> | / | / | 94 | 11 |
| Bruyckere de Berlinde | / | / | / | 100 |
| Buren Daniel | 58 | 54 | / | / |
| Cai Guoqiang | / | / | / | 40 |
| Calle Sophie | 73 | 50 | / | / |
| Cattelan Maurizio | 50 | 26 | / | 12 |
| Chia Sandro | / | / | / | 90 |
| Chihuly Dale | / | / | 47 | / |
| Christo | / | 20 | / | / |
| Clark Larry | / | / | 97 | / |
| Clemente Francesco | / | / | 95 | / |
| Close Chuck | 82 | / | 14 | / |
| Combas Robert | / | / | / | 62 |
| Condo George | / | / | 31 | 16 |
| Cragg Tony | 49 | 76 | 85 | 68 |
| Crewdson Gregory | / | / | 26 | / |
| Currin John | / | / | / | 28 |
| Dean Tacita | 56 | 49 | / | / |

| | | | | |
|-----------------------|----|-----|----|----|
| Delvoye Wim | / | / | 72 | / |
| Demand Thomas | 81 | 33 | / | / |
| diCorcia Philip-Lorca | / | / | 87 | / |
| Dijkstra Rineke | 94 | 99 | 48 | / |
| Dine Jim | 64 | / | 19 | / |
| Doig Peter | / | 89 | 60 | 41 |
| Dumas Marlène | 79 | 55 | / | 26 |
| Dweck Michael | / | / | 6 | / |
| Eggleston William | / | / | 82 | / |
| Eliasson Olafur | 10 | 8 | / | / |
| Emin Tracey | / | / | 36 | / |
| Estes Richard | / | / | 71 | / |
| Export Valie | 36 | / | / | / |
| Fabre Jan | / | / | / | 67 |
| Fairey Shepard | / | / | 10 | / |
| Farocki Harun | / | 100 | / | / |
| Feldmann Hans Peter | 80 | 79 | / | / |
| Fischer Urs | / | / | / | 22 |
| Fischl Eric | / | / | / | 74 |
| Fischli & Weiss | 12 | 29 | / | / |
| Fish Janet | / | / | 83 | / |
| Fleury Sylvie | 77 | / | / | / |
| Förg Günther | 45 | 39 | / | 91 |
| Fritsch Katharina | / | 83 | / | / |
| Genzken Isa | / | 56 | / | / |
| Gilbert & George | / | 31 | / | / |
| Gillick Liam | 57 | 70 | / | / |
| Gober Robert | 95 | 78 | / | 29 |
| Goldin Nan | 33 | / | 9 | / |
| Goldsworthy Andy | / | / | 29 | / |
| Gordon Douglas | 14 | 32 | / | / |
| Gormley Antony | / | / | / | 17 |
| Graham Dan | 13 | 42 | / | / |
| Graham Rodney | 34 | 73 | / | / |

| | | | | |
|-------------------|----|----|----|----|
| Grotjahn Mark | / | / | / | 21 |
| Gupta Subodh | / | / | / | 73 |
| Gursky Andreas | 17 | 11 | 5 | 9 |
| Guyton Wade | / | / | / | 48 |
| Hamilton Richard | / | 91 | / | / |
| Hatoum Mona | 23 | 43 | / | / |
| Hirschhorn Thomas | 67 | 74 | / | / |
| Hirst Damien | 25 | 25 | 4 | 2 |
| Hockney David | 52 | 82 | 18 | / |
| Hodges Jim | / | / | / | 31 |
| Höfer Candida | 78 | / | 53 | / |
| Höller Carsten | 89 | 46 | / | / |
| Holzer Jenny | 41 | 30 | / | / |
| Horn Rebecca | / | 63 | / | / |
| Horn Roni | 88 | 85 | / | / |
| Houseago Thomas | / | / | / | 75 |
| Hütte Axel | / | / | 98 | / |
| Huyghe Pierre | 51 | 53 | / | / |
| Indiana Robert | / | / | 32 | / |
| Jenney Neil | / | / | / | 92 |
| Jia Aili | / | / | / | 99 |
| Johns Jasper | 11 | 19 | 30 | / |
| Kabakov Ilya | 60 | 38 | / | / |
| Kahn Wolf | / | / | 51 | / |
| Kapoor Anish | / | 72 | 64 | 13 |
| Kassay Jacob | / | / | / | 61 |
| Katz Alex | 59 | / | 12 | / |
| Kawara On | 97 | / | / | / |
| KAWS | / | / | 50 | / |
| Kelley Mike | / | 9 | / | / |
| Kelly Ellsworth | 30 | 68 | 34 | / |
| Kentridge William | 9 | 10 | 62 | 46 |
| Kiefer Anselm | 24 | 5 | 55 | 7 |
| Kirkeby Per | / | 81 | / | / |

| | | | | |
|------------------------|-----|----|----|----|
| Knoebel Imi | 92 | 27 | / | / |
| Koons Jeff | 35 | 14 | 25 | 5 |
| Kosuth Joseph | 100 | / | / | / |
| Kounellis Iannis | 85 | 69 | / | / |
| Kruger Barbara | / | / | / | 70 |
| Kuitca Guillermo David | / | / | / | 83 |
| Kusama Yayoi | 54 | / | 13 | / |
| LaChapelle David | / | / | 33 | 96 |
| Lawler Louise | / | 97 | / | 78 |
| Leibowitz Annie | / | / | 56 | / |
| Levine Sherrie | / | / | / | 51 |
| Ligon Glenn | / | / | / | 30 |
| Long Richard | 61 | 84 | / | / |
| Longo Robert | 35 | 70 | / | 47 |
| Lüpertz Markus | / | 60 | 93 | / |
| Mann Sally | / | / | 2 | / |
| Marclay Christian | 55 | / | / | 89 |
| Masriadii Nyoman | / | / | / | 53 |
| Max Peter | / | / | 49 | / |
| McCarthy Paul | 16 | 34 | / | 24 |
| McGee Barry | / | / | 92 | / |
| Meese Jonathan | / | 62 | / | / |
| Milhazes Beatriz | / | / | 81 | 49 |
| Minjun Yue | / | / | 59 | 10 |
| Minter Marilyn | / | / | 43 | / |
| Moffatt Tracey | 99 | / | / | / |
| Monk Jonathan | 63 | / | / | / |
| Morellet François | 84 | / | / | / |
| Morris Robert | 96 | / | / | / |
| Mr Brainwash | / | / | 38 | / |
| Mueck Ron | / | / | / | 63 |
| Muniz Vik | 70 | / | 1 | 33 |
| Murakami Takashi | / | / | 22 | 8 |
| Nara Yoshimoto | / | / | 23 | 15 |

| | | | | |
|-------------------------|----|----|--------|-------|
| Nauman Bruce | 1 | 2 | / | / |
| Neshat Shirin | 66 | 41 | 68 | / |
| Noland Cady | / | / | / | 18 |
| Oehlen Albert | 90 | / | / | 20 |
| Ofli Chris | / | / | / | 87 |
| Oh Chi Gyun | / | / | / | 94 |
| Oldenburg Claes | 29 | 21 | / | / |
| Ono Yoko | 65 | / | / | / |
| Onsoy Kemal | / | / | / | 82 |
| Opie Julian | / | / | 40 | 71 |
| Orozco Gabriel | 42 | 45 | / | 76 |
| Oursler Tony | 27 | 95 | / | / |
| Paladino Mimmo | / | / | / | 97 |
| Pang Maokun | / | / | / | 85 |
| Paredes Cecilia | / | / | 61 | / |
| Penck AR | 87 | 71 | / | / |
| Penone Giuseppe | / | / | / | 77 |
| Perjovschi Dan | / | / | 86 | / |
| Perry Grayson | / | / | 70 | / |
| Pettibon Raymond | 48 | 61 | 75 | 44 |
| Peyton Elizabeth | / | / | 72 | 65 |
| Phillips Richard | / | / | 67 | / |
| Pistoletto Michelangelo | 75 | / | / | / |
| Prince Richard | 47 | 51 | 69 | 4 |
| Quinn Marc | / | / | / | 27 |
| Rainer Arnulf | 31 | 44 | / | / |
| Ramos Mel | / | / | 76 | / |
| Rauch Neo | / | 59 | / | 56 |
| Ray Charles | / | / | / | 32 |
| Rehberger Tobias | / | 48 | / | / |
| Reyle Anselm | / | / | / | 43 |
| Richter Gerhard | 2 | 1 | 11**** | /**** |
| Riley Bridget | / | / | 46 | / |
| Rist Pipilotti | 22 | 17 | / | / |

| | | | | |
|-------------------------|----|----|----|----|
| Rondinone Ugo | / | / | / | 54 |
| Rosler Martha | 93 | 94 | / | / |
| Ruby Sterling | / | / | / | 86 |
| Ruff Thomas | 8 | 18 | 21 | 84 |
| Ruscha Ed | 4 | 36 | 27 | / |
| Sala Anri | 76 | / | / | / |
| Sanchez Thomas | / | / | / | 88 |
| Saville Jenny | / | / | 37 | / |
| Sawaya Nathan | / | / | 66 | / |
| Schnabel Julian | / | / | 77 | 60 |
| Schneider Gregor | / | 77 | / | / |
| Schütte Thomas | 68 | 24 | / | 42 |
| Scully Sean | / | / | 74 | 23 |
| Serra Richard | 19 | 7 | 57 | / |
| Serrano Andres | / | / | 80 | / |
| Sherman Cindy | 3 | 4 | 24 | 6 |
| Signer Roman | / | 90 | / | / |
| Smith Kiki | 44 | 93 | 54 | / |
| Son Sangki | / | / | / | 79 |
| Soulages Pierre | / | / | 79 | / |
| Spoerri Daniel | / | 96 | / | / |
| Stella Frank | 46 | 67 | 20 | / |
| Stern Bert | / | / | 39 | / |
| Stingel Rudolf | / | / | / | 19 |
| Storrier Timothy Austin | / | / | / | 95 |
| Struth Thomas | 28 | 28 | 88 | 58 |
| Sturges Jock | / | / | 8 | / |
| Sugimoto Hiroshi | 53 | 92 | 65 | 36 |
| Sultan Donald | / | / | 63 | / |
| Takano Aya | / | / | / | 93 |
| Taylor-Wood Sam | / | / | 45 | / |
| Thiebaud Wayne | / | / | 16 | / |
| Tillmans Wolfgang | 21 | 75 | 44 | / |
| Tiravanija Rirkrit | 72 | 80 | / | / |

| | | | | |
|-------------------|--------|----|--------|--------|
| Tomaselli Fred | / | / | / | 35 |
| Trockel Rosemarie | 18 | 6 | / | 98 |
| Tuttle Richard | 98 | / | / | / |
| Tuymans Luc | 74 | 52 | / | 45 |
| Twombly Cy | (died) | 13 | (died) | (died) |
| Uecker Günther | / | 57 | / | / |
| Varejao Adriana | / | / | / | 39 |
| Ventura Ronald | / | / | / | 66 |
| Viola Bill | 32 | 23 | / | / |
| Vitali Massimo | / | / | 41 | / |
| Walker Kara | 83 | 65 | 100 | / |
| Walker Kelley | / | / | / | 64 |
| Wall Jeff | 43 | 37 | / | 25 |
| Weiner Lawrence | 7 | 40 | / | / |
| Weiwei Ai | / | / | 28 | 59 |
| West Franz | 15 | 12 | / | / |
| Whiteread Rachel | / | 66 | / | / |
| Witkin Joel-Peter | / | / | 91 | / |
| Wool Christopher | / | / | 99 | 1 |
| Wurm Erwin | 37 | 87 | / | / |
| Xiaogang Zhang | / | / | 90 | / |
| Yan Pei-Ming | / | / | / | 52 |
| Young Russel | / | / | 73 | / |
| Zhang Xiaogang | / | / | / | 3 |
| Zoernig Haimo | 86 | / | / | / |

Table 1 – Synthesis of lists of top 100 artists (ranked in alphabetical order) with their ranks in Artfacts ranking (number of points in 2011) and / or in the *Kunstkompass 2011* and/or on *Artnet* and/or *Artprice*:

* Rank in Artfacts ranking: number of points in 2011; in the *Kunstkompass 2011*; *Artnet*: ranking produced from the *Artnet* lists of the most searched for living artists between June 2012 and November 2012.

** Top 100 artists generating the highest result at auctions for the period 2011-2012 (list built from *Artprice* data) without Chinese artists whose visibility is only national.

*** As Georg Baselitz and Gerhard Richter were born before 1945, they are not included in *Artprice* data on contemporary art. However, if this restrictive convention that differs from other sources was not adopted, they would both, especially Gerhard Richter appear at the (very) top or *Artprice* ranking on results at auctions.

**** Surprisingly enough, superstar artist Gerhard Richter is referenced twice in the *Artnet* ranking: once under his name and surname, once under his family name only.

***** See previous note on Georg Baselitz

Our finding of similarities within different rankings based on the comparison of the *Kunstkompass* and *Artfacts* ranking is corroborated by other rankings that we have found and analysed and that – for their part – seem to be based on a very loose methodology. This is precisely the case of two rankings of the most famous or iconic works of contemporary art, the top 50 of the most prominent works of art of the last five years published by *Complex Art+Design* and the top 100 most iconic works of art (also of the last five years) published by *Art Info*. In these two rankings which list the most important works of contemporary art, the results, which seem to have been obtained by just asking a few “experts” (mostly journalists and / or art critics), are similar once again. Moreover, the artists who created the works are often very well placed both in the *Kunstkompass* and *Artfacts* ranking³⁰.

Lay visibility vs. visibility mediated through expert judgments

What changes when visibility or fame is not mediated by experts? Are popular fame and visibility similar to that produced by experts of contemporary creation (that is to say filtered by them)? To answer this question, we decided to analyse the ranking of the most searched artists on the site *Artnet* that we briefly presented at the beginning of this article.

A table is regularly published on *Artnet* that provides the ranked list of the 300 most searched visual artists month after month on a six month period. The list is not only limited to living or contemporary artists but mentions all artists of all times. The most striking result is that, in the case of a ranking of visibility that is not mediated by expert judgment³¹, volatility is much higher than when the decisions of experts are aggregated to elaborate the rankings.

In order to be able to compare *Artnet* ranking with the *Kunstkompass* and the one produced by *Artfacts*, we decided to remove from *Artnet*'s list all artists who are not contemporary or who are deceased. And, in order to limit the strong variation effects in the rankings from one month to the following, we decided to elaborate a new ranking taking into account the average rank obtained in a six month period.

If one decides to exclude all artists who did not systematically show in the ranking during the six month period that was considered in November 2012, one generates a list of 213 artists who can be ranked according to their average rank between June 2012 and November 2012. We then decided to remove from the list all deceased artists in order to be able to compare the new list obtained from *Artnet* data with other rankings. The new list that we obtained reduced to only 126 artists and we decided to limit it to the 100 top positions in order to compare it both with the *Kunstkompass* and with the *Artfacts* ranking. The list thus obtained was included in Table 1 and constitutes its 3rd column.

It should be stressed here that photography as a medium is overwhelming, with no less than one third of listed artists (34 of them) who use photography as their main medium in the ranking elaborated with *Artnet* data, (whereas photography is

30 *Ibidem*.

31 MOULIN, R. & QUEMIN, A., op. cit.

only a minor practice in the case of artists referenced in the *Kunstkompass* or in the *Artfacts* ranking). Moreover, the proportion of photographers is extremely high at the top of the ranking that was constructed using *Artnet* data. This may be resultant of photography as a popular medium (Bourdieu, 1996) or because the technique is associated with the production of multiple works. *Artnet* users and visitors are probably often interested in obtaining results from auctions and the probability of taking interest in an artist through the website is all the more likely if he or she has an important production of works, which is often the case with photography.

After mentioning the previous bias, in what measure does the previous ranking elaborated through “lay” searches on a (specialized in the visual arts) website converge with the *Kunstkompass* that we presented earlier and that relies on expert judgments? The overlap rate is rather low, with only 30 artists in common. Besides, it should be noted that our own intervention that consisted of producing some regularity in the *Artnet* ranking tends to favour the most legitimate artists and to increase the rate of stepping – the degree of overlap – between the two rankings. Still, it may be necessary to highlight that, more often than not, the same star artists that were referenced both in the *Kunstkompass* and in the *Artfacts* ranking, and very often in the highest positions, are precisely those artists that are the most likely to be found in the new ranking that we produced using the *Artnet* data.

What can previous developments offer to the understanding of sociology of visibility and fame in the art domain? It seems that what matters most and significantly influences the results that are obtained is not the use of a very elaborated / complex methodology, but by referring (or not) to judgments or acts that have been either formulated or completed by experts on the one hand or by lay actors on the other. As far as experts intervene, they tend to refer to common knowledge in their domain that is much more specialised than they tend to believe, and which constitutes as a kind of *expertise*³² although it is generally considered as simple *common sense*. This is why different rankings elaborated with the use of very different methodologies will produce results which are much more similar than what could have been expected given the wide offer of possible artists who could – at least theoretically – appear in the rankings. This also explains why variations in the rankings are particularly slow and limited over time³³. Major changes appear to be only due to total upheavals in the methodologies used and, even in that case, at least half of the most notorious or visible artists remain in the lists (and often much more than this). On the contrary, considering lay expressions of interest like typing a name on a site on the internet which gives birth to much more labile rankings that vary extremely quickly over time. Still, even in that case, a limited nucleus of artists who were already identified as superstars by experts remain in those rankings that are elaborated through the actions of lay users. It is as if consecration was a strong enough social process to impose itself to all those who try and objectify it. Although *fame and visibility* can be affected by the methods that are used to objectify them,

32 MOULIN, R. & QUEMIN, A., op. cit.; KARPIK, L. *Valuing the unique: the economics of singularity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.

33 VAN DE RIJT, A. et al., op. cit.

and mostly by the intervention either of experts or of lay users rather than by the diverse methodologies that can be used in order to aggregate judgments, *consecration* is a social process of a different nature. It is much less affected by any sort of social process that is mobilised to try and identify consecrated artists, even in a sector where success cannot be as easily identified as in other artistic domains such as those that deal with popular culture. This point can be a significant contribution to the sociology of fame and consecration and deserves to be empirically tested in other domains in order to see if it is generalisable.

THE LINK BETWEEN INSTITUTIONAL SUCCESS AND ECONOMIC SUCCESS

The theory formulated by Raymonde Moulin at the beginning of the 1990's³⁴ considers that art value is created at the junction of art institutions and the market. That means that favourable aesthetic judgment plays a joint role with economic legitimization through high prices in the valorisation process of art. Besides, aesthetic value influences economic value and, simultaneously, economic value plays a part in aesthetic judgment. We found it useful to test empirically the previous theory that was never submitted to empirical data. Is there a link between the lists of the most famous / recognised artists and those whose works reach the highest prices on the art market?

Considering Artprice's ranking

Firstly, one fact should be stressed. When commentators mention the art market, they generally mean auctions. Other transactions in a private environment, be it within galleries or booths at art fairs, remain secretive and very little is known both about the prices of particular works of art and about the volumes that are made. The situation is very different at auctions. Of course, prices can be manipulated and sometimes are, but the results are much more transparent than in private transactions³⁵ and auctions are therefore a much better source of information for analysing the art market.

Artprice publishes an annual report on auctions of contemporary art worldwide with a list of the top 500 artists who generate the highest result. We will analyse here the list that was published in *Le marché de l'art contemporain 2011/2012/Contemporary Art Market/Le rapport annuel Artprice*, that references all contemporary art auctions that were held in the world on a one year period between July 1st 2011 and June 30th 2012. Surprisingly, as we mentioned earlier, the definition of contemporary artists for Artprice designates all creators who were born after 1945 and the ranking hosts both living artists and deceased.

As other rankings that we analysed previously only account for living artists, we first created a new list of the top 100 living artists who generated the highest result

34 MOULIN, R., 1992, op. cit.

35 SMITH, C. W. *Auctions. The social construction of value*. New York: The Free Press, 1989.

at auctions during the July 2011 – June 2012 period. 94 artists who were born after 1945 and who were among the top 100 were still alive. This initial list was completed with the following 6 living artists. Still, it turned out that no less than 45 artists on the new list were ... Chinese! As a matter of fact, in 2007, China and Chinese artists literally exploded within the international art auction market and especially within the contemporary segment³⁶. Since then, the progression of China and Chinese artists has been steady as can be seen through our 2011-2012 figures of Chinese artists at auctions. Since the presence of Chinese artists in the rankings of visibility or fame that we commented earlier in this article is very limited, the disjunction between rankings in terms of visibility and rankings in terms of economic success in recent years is salient. The gap between the two systems can be explained by the fact that although China tremendously developed its auction sales and Chinese artists, especially contemporary ones, reached record prices in recent years³⁷, the so called “international” contemporary art world is still controlled by the West and the most influential institutions are still all located in the Western world (as a matter of fact, in a small number of countries that all belong to the Western world)³⁸.

Considering the previous figures, it is evident that, in recent years, as given the sudden breakthrough of Chinese artists on the contemporary art market – at least at auctions – that is not associated with a similar presence in art institutions, the relationship between the creation of art value through institutions on the one hand and through the market on the other hand³⁹ is no longer valid, at least at the very top of the contemporary art world.

Still, what is the situation for non-Chinese artists? Are the same artists found in the rankings that try and reflect the highest degree of visibility and fame on one side and those rankings that reflect economic success on the art market on the other side? To study this, we elaborated a new list of the top 100 artists at auctions (still for the

36 QUEMIN, A. La Chine et l'art contemporain. L'arrivée de l'Empire du Milieu dans le monde et sur le marché de l'art. In: BRET, J.-N. & MOUREAU, N. (Ed.). *L'art, l'argent et la mondialisation*. Paris: L'Harmattan, 2013, p. 77-98.

37 Ibidem.

38 Idem. *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Nîmes: Jacqueline Chambon ; Lyon: Artprice, 2002; Idem. L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays “périphériques” à l'ère de la globalisation et du métissage. *Sociologie et Sociétés*, v. XXXIV, n. 2, automne, 2002, p. 15-40; _____. Globalization and mixing in the visual arts. An empirical survey of “high culture” and globalization. *International Sociology*, v. 21, n. 4, Jul., 2006, p. 522-550; Idem. The internationalization of the contemporary art world and market: the role of nationality and territory in a supposedly “globalized” sector. In: LIND, Maria & VELTHUIS, Olav (Ed.). *Contemporary art and its commercial markets*. Berlin: Sternberg Press, 2012, p. 53-84; Idem. International contemporary art fairs in a “globalized” art market. *European Societies*, v. 15, n. 2, 2011, p. 162-177. Idem. *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, op. cit.; Idem. From “national creativity” to social recognition and success in the visual arts: a sociological perspective on rankings of the “Top 100 Artists in the World”, op. cit.; VAN HEST, F. *Territorial factors in a globalized art world? The visibility of countries in international contemporary art events*. Rotterdam: ERMeCC, 2012.

39 MOULIN, R., 1992, op. cit.

same period of time 2011-2012) by removing all the names of Chinese artists, except the very few of them who have a high or at least significant degree of visibility on the international contemporary art scene. The new ranking that we thus obtained from Artprice data is presented in the fourth column of Table 1.

What is demonstrated if we now compare the previous list of non-Chinese (with some rare exceptions of those who have a real international visibility in institutions) contemporary artists who make the highest sales at auctions with the rankings of the most famous or visible artists that we previously presented and analysed? The step rate of the ranking that we elaborated with the Artprice data on auctions and the *Kunstkompass* is only 26%. Still, one fact should be stressed: as Artprice includes in the contemporary art category only artists who were born after 1945 and as star artists today are old or even very old⁴⁰, such star artists as Gerhard Richter or Georg Baselitz, although they are very present on the market and sell at very high prices are not referenced by Artprice in the contemporary art category. The inclusion of a few such examples suggests that an overlap rate of about one third would be more probable if there were no such bias in the Artprice definition of contemporary art as the one that we have just mentioned. Still, the step rate remains much lower than what could have been expected considerate of Raymonde Moulin's theory on the creation of art value at the junction of art institutions and the art market⁴¹, even for Western artists.

It may be useful to acknowledge the high proportion of American and German artists; the proportion of the latter being due to the overrepresentation and overweight of German institutions in the elaboration mode of the *Kunstkompass* and hence of German artists in the result of the ranking.

As we have compared the ranking that we developed using Artprice data with the *Kunstkompass*, we can now compare it with the top 100 artists of the *Artfacts* ranking. One could expect to acquire a significantly higher step rate as the construction mode of the *Artfacts* list includes some events that are connected to the market such as the galleries that promote the artists or the presence of some works at important auctions. However, this is not the case, and instead of a step rate of 26% between the *Kunstkompass* and the ranking that we elaborated using Artprice data, the rate is 27% (there again, one should add 2 points for Gerhard Richter and Georg Baselitz who were born before 1945 and who are stars of the market) – just one point more – in the case of the later and *Artfacts* ranking. This may be due to the fact that there is a bias that favours German artists among creators who are referenced in the *Kunstkompass* and, as these artists are very active and appreciated in the market, notably at auctions, they often tend to be simultaneously represented both in the *Kunstkompass* and in Artprice data of the best sales at auctions, which tends to compensate for the integration of market factors in the calculation mode of *Artfacts* ranking.

As was already seen in the case of the *Kunstkompass*, the link between the *Artfacts* ranking in terms of visibility in the contemporary art world and success on the contemporary art market as expressed through the ranking that we built using Artprice data proves to be weak, even for Western artists (mostly). Besides, one should

40 QUEMIN, A. *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, op. cit.

41 MOULIN, R., 1992, op. cit.

not forget that we decided to put aside most Chinese artists in the second ranking in order to check if the disconnection between aesthetic success and economic success that we immediately noticed was only due to the eruption of Chinese artists on the contemporary art market from 2007 onward. However, the figures that we analysed previously tend to show that the disconnection between aesthetic success and economic success is even more general. This may be due to the fact that the theory of Raymonde Moulin⁴² was never empirically tested and may have been false or too systematic at the time when it was formulated at the beginning of the 1990's, or that it does not apply at the very top of the art market and at the highest level of artistic consecration. It may also be due to the fact that, during the most recent years, the market reinforced its own legitimacy on the creation of art value and does not need the support of art institutions (biennials, museums and art centres) as much as before to build its own star artists in a logic of its own, illustrating the Bourdieusian concept of heteronomy⁴³.

Although we know both from the interviews that we conducted and from the field work that we made as an art journalist and critic that recognition by art museums and art centres is sought by artists and their gallerists in order to build artistic careers and comfort prices on the market, it seems that today, at the highest level of success, there exists a hiatus between fame and aesthetic recognition on the one hand and economic success on the other hand. This may be due to the fact that only the very top segment of both universes is considered, where artists may have to specialise more into an art that will be appreciated and appraised either by institutions or by the market⁴⁴, or it may also be that, since Raymonde Moulin formulated her theory at the very beginning of the 1990's, the market has significantly developed and, at its highest level, has partly disjoined from art institutions⁴⁵.

A second way of identifying the artists who are most recognised by the market through prestige auction sales

A second method for identifying the artists who are most recognised by the market considers artists whose works are sold at prestigious auction sales. This can lead once again to the comparison of their list with that of the most famous or visible artists referenced in reputational rankings, especially the two most important of them that we regularly analyse here, the *Kunstkompass* and the *Artfacts* ranking. As the presence in the previous economic ranking based on *Artprice* data can partly depend on the volume of works that are sold on a particular year, another perspective can be adopted that consists in focusing attention on the artists whose works generally

42 Ibidem.

43 BOURDIEU, P. *Photography: a middle brow art*. Stanford, Stanford University Press, 1996 (*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit, 1965).

44 MOULIN, R., 1992, op. cit.

45 BOURDIEU, P. *Photography: a middle brow art*. Stanford, Stanford University Press, 1996 (*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit.

generate the highest prices at auctions. In order to identify these artists, we decided to analyse prestigious sales organised by the two most important auction houses worldwide, Christie's and Sotheby's, and focus on the contemporary art prestige sales (evening sales) that they hold twice a year in their two main locations for contemporary art, New York and London. We decided to consider both locations as the market tends to be segmented in each of the cities according to the following principle: generally, works that are more fitted to American taste are sold in New York City whereas works that are more appropriate for a more European demand are sold in London, the "local" still mattering even in a market as internationalised as the very top segment of the art market⁴⁶. Even if, generally speaking, the most important artists and works are sold in New York City even more than in London, it seemed appropriate to focus on both locations. Apart from such superstars as German artist Gerhard Richter whose works are often sold in New York City, the American market is more likely to be chosen for American artists and other creators living in the USA.

We analysed four contemporary art prestige ("evening") post-war and contemporary art sales organised by Christie's in 2012 and made similar work for Sotheby's contemporary art evening auction sales on that same year. 90 different artists are represented in these sales.

The list that is obtained comprises therefore of 90 "star artists" listed in Table 3 whose market is strong enough for them to have works included in the most prestigious contemporary art sales and who are all the more successful as they are sold simultaneously by Christie's and Sotheby's. What proportion of these star artists in the market could be found in the *Kunstkompass* in 2012 in its top 90 artists?

In fact, as Table 2 shows, only 28 artists out of 90 (one third of them) can be found simultaneously in the top 90 ranks of the *Kunstkompass* and in the list of artists whose works are sold in the most prestigious auction sales; that is to say that they are both stars for institutions and stars for the market. Here again, there is a significant difference in terms of aesthetic success on the one hand and economic success on the other hand, even if one finds in the economic ranking several artists who were included in previous rankings of the *Kunstkompass* than its 2012 edition and, simultaneously, some artists who were ranked in the *Kunstkompass* in 2012 had sometimes been sold at prestige auctions on some previous years. Still, even if Raymonde Moulin suggested that the value of art is created at the junction of institutions and of the market⁴⁷, there seems to be always more artists, at least at the very top of the contemporary art social world⁴⁸, whose production is very market oriented whereas the work of other artists is more esteemed by art institutions. Hence it is more unlikely to meet each kind of artist in the other universe than the

46 QUEMIN, A. *L'art contemporain international...*, op. cit.; QUEMIN, A. *L'illusion de l'abolition des frontières...*, op. cit.; QUEMIN, A. *Globalization and mixing in the visual arts...*, op. cit.; QUEMIN, A. *International contemporary art fairs in a "globalized" art market*, op. cit.; HERRERO, M. *Sociology and art markets. European Societies*, v. 15, n. 2, 2013, p. 155-161; VELTHUIS, O. *Globalization of markets for contemporary art. Why local ties remain dominant in amsterdam and berlin. European Societies*, v. 15, n. 2, 2013, p. 290-308.

47 MOULIN, R., 1992, op. cit.

48 BECKER, H. S. *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

one to which it belongs which may be due to a recent increase of autonomization of the market from the institutional world and norms⁴⁹.

| | Christie's | Sotheby's | Total | Rank in the KK 2012 |
|-------------------------|------------|-----------|-------|---------------------|
| Abramovic Marina | 0 | 0 | 0 | 62 |
| Allora & Calzadilla | 0 | 1 | 1 | / |
| Alsoudani Ahmed | 2 | 2 | 4 | / |
| Alÿs Francis | 0 | 0 | 0 | 31 |
| Andre Carl | 0 | 0 | 0 | 88 |
| Auerbach Frank | 1 | 12 | 13 | / |
| Baldessari John | 0 | 1 | 1 | 17 |
| Barcelo Miquel | 1 | 0 | 1 | / |
| Barney Matthew | 0 | 0 | 0 | 23 |
| Baselitz Georg | 2 | 1 | 3 | 3 |
| Becher Bernd & Hilla | 0 | 0 | 0 | 53 |
| Bock John | 0 | 0 | 0 | 84 |
| Boltanski Christian | 0 | 0 | 0 | 14 |
| Bonvicini Monica | 0 | 0 | 0 | 56 |
| Bradford Mark | 0 | 2 | 2 | / |
| Brown Cecily | 1 | 0 | 1 | / |
| Brown Glenn | 0 | 5 | 5 | / |
| Buren Daniel | 0 | 0 | 0 | 48 |
| Calle Sophie | 0 | 0 | 0 | 64 |
| Cattelan Maurizio | 0 | 1 | 1 | 21 |
| Celmins Vija | 1 | 0 | 1 | / |
| Ceylan Taner | 1 | 0 | 1 | / |
| Christo & Jeanne-Claude | 0 | 0 | 0 | 18 |
| Condo George | 1 | 0 | 1 | / |
| Cragg Tony | 0 | 0 | 0 | 59 |
| Currin John | 2 | 1 | 3 | / |

49 BOURDIEU, P. *Photography: a middle brow art*. Stanford, Stanford University Press, 1996 (*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit, 1965); *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Stanford: Stanford University Press, 1996 (translated from *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992); BOURDIEU, P. *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Le Seuil, 2013.

| | | | | |
|-----------------------|---|---|----|----|
| de Bruyckere Berlinde | 1 | 0 | 1 | / |
| Dean Tacita | 0 | 0 | 0 | 60 |
| Demand Thomas | 0 | 0 | 0 | 34 |
| Doig Peter | 1 | 0 | 1 | / |
| Dumas Marlene | 0 | 0 | 0 | 58 |
| Eliasson Olafur | 0 | 0 | 0 | 9 |
| Escobar Marisol | 1 | 0 | 1 | / |
| Feldmann Hans-Peter | 0 | 0 | 0 | 77 |
| Fischer Urs | 2 | 3 | 5 | / |
| Fischl Eric | 1 | 0 | 1 | / |
| Fischli & Weiss | 0 | 0 | 0 | 26 |
| Förg Günther | 0 | 0 | 0 | 41 |
| Fritsch Katharina | 0 | 0 | 0 | 74 |
| Genzken Isa | 0 | 2 | 2 | 63 |
| Gilbert & George | 1 | 0 | 1 | 27 |
| Gillick Liam | 0 | 0 | 0 | 73 |
| Gober Robert | 1 | 0 | 1 | 61 |
| Goldin Nan | 1 | 0 | 1 | / |
| Gordon Douglas | 0 | 0 | 0 | 20 |
| Gormley Antony | 1 | 0 | 1 | / |
| Graham Dan | 0 | 0 | 0 | 42 |
| Graham Rodney | 0 | 0 | 0 | 80 |
| Grotjahn Mark | 2 | 1 | 3 | / |
| Gupta Subodh | 0 | 1 | 1 | / |
| Gursky Andreas | 2 | 5 | 7 | 12 |
| Guyton Wade | 0 | 2 | 2 | / |
| Gyatso Gonkar | 0 | 1 | 1 | / |
| Hatoum Mouna | 0 | 0 | 0 | 40 |
| Hirschhorn Thomas | 0 | 0 | 0 | 46 |
| Hirst Damien | 2 | 9 | 11 | 28 |
| Hockney David | 0 | 2 | 2 | 82 |
| Hodgkin Howard | 1 | 1 | 2 | / |
| Höllner Carsten | 0 | 0 | 0 | 43 |
| Holzer Jenny | 0 | 0 | 0 | 36 |

| | | | | |
|-----------------------|---|---|---|----|
| Horn Rebecca | 0 | 0 | 0 | 72 |
| Horn Roni | 0 | 0 | 0 | 78 |
| Houseago Thomas | 2 | 1 | 3 | / |
| Huyghe Pierre | 0 | 0 | 0 | 44 |
| Indiana Robert | 1 | 1 | 1 | / |
| Johns Jasper | 3 | 0 | 3 | 19 |
| Jones Allen | 1 | 0 | 1 | / |
| Kabakov Ilya & Emilia | 0 | 0 | 0 | 37 |
| Kahn Idriss | 1 | 0 | 1 | / |
| Kapoor Anish | 3 | 6 | 9 | 76 |
| Kassay Jacob | 0 | 1 | 1 | / |
| Kelley Mike | 0 | 0 | 0 | 8 |
| Kelly Ellsworth | 2 | 0 | 2 | 55 |
| Kentridge William | 0 | 0 | 0 | 13 |
| Kher Bharti | 0 | 1 | 1 | / |
| Kiefer Anselm | 5 | 2 | 7 | 6 |
| Knoebel Imi | 0 | 0 | 0 | 35 |
| Koons Jeff | 4 | 1 | 5 | 16 |
| Kounellis Jannis | 0 | 0 | 0 | 57 |
| Kusama Yayoi | 0 | 1 | 1 | / |
| Levine Sherrie | 1 | 0 | 1 | / |
| Ligon Glenn | 0 | 2 | 2 | / |
| Long Richard | 0 | 0 | 0 | 81 |
| Lüpertz Markus | 0 | 0 | 0 | 67 |
| Marden Brice | 0 | 3 | 3 | / |
| McCarthy Paul | 0 | 0 | 0 | 29 |
| Meese Jonathan | 0 | 0 | 0 | 68 |
| Milhazes Beatriz | 1 | 1 | 2 | / |
| Morley Malcolm | 0 | 1 | 1 | / |
| Murakami Takashi | 1 | 3 | 4 | / |
| Nara Yoshitomo | 0 | 1 | 1 | / |
| Nauman Bruce | 0 | 0 | 0 | 2 |
| Neshat Shirin | 0 | 0 | 0 | 38 |
| Oehlen Albert | 2 | 4 | 6 | / |

| | | | | |
|-------------------------|----|----|----|----|
| Offili Chris | 1 | 0 | 1 | / |
| Oldenbug Claes | 0 | 0 | 0 | 32 |
| Orozco Gabriel | 0 | 0 | 0 | 47 |
| Oursler Tony | 0 | 0 | 0 | 87 |
| Penck A.-R | 0 | 0 | 0 | 83 |
| Pettibon Raymond | 0 | 0 | 0 | 51 |
| Peyton Elizabeth | 1 | 0 | 1 | / |
| Pistoletto Michelangelo | 0 | 1 | 1 | 79 |
| Prince Richard | 3 | 3 | 6 | 54 |
| Quinn Ged | 2 | 1 | 3 | / |
| Rainer Arnulf | 0 | 0 | 0 | 49 |
| Rauch Neo | 0 | 1 | 1 | 50 |
| Ray Charles | 0 | 1 | 1 | / |
| Rego Paula | 2 | 0 | 2 | / |
| Rehberger Tobias | 0 | 0 | 0 | 45 |
| Richter Daniel | 1 | 0 | 1 | / |
| Richter Gerhard | 14 | 13 | 27 | 1 |
| Riley Bridget | 0 | 1 | 1 | / |
| Rist Pipilotti | 0 | 0 | 0 | 10 |
| Rothenberg Susan | 1 | 0 | 1 | / |
| Ruff Thomas | 0 | 0 | 0 | 15 |
| Ruscha Ed | 2 | 2 | 4 | 33 |
| Ryman Robert | 1 | 2 | 3 | / |
| Schneider Gregor | 0 | 0 | 0 | 70 |
| Schütte Thomas | 1 | 0 | 1 | 25 |
| Scully Sean | 2 | 0 | 2 | / |
| Serra Richard | 1 | 0 | 1 | 7 |
| Shaw Raqib | 0 | 1 | 1 | / |
| Sherman Cindy | 2 | 3 | 5 | 5 |
| Smith Kiki | 0 | 0 | 0 | 86 |
| Songsong Li | 1 | 0 | 1 | / |
| Soulages Pierre | 1 | 0 | 1 | / |
| Stella Frank | 1 | 0 | 1 | 69 |
| Struth Thomas | 1 | 0 | 1 | 24 |

| | | | | |
|--------------------|---|---|---|----|
| Sugimoto Hiroshi | 0 | 0 | 0 | 85 |
| Tàpies Antoni | 1 | 0 | 1 | / |
| Thiebaud Wayne | 2 | 1 | 3 | / |
| Tillmans Wolfgang | 0 | 0 | 0 | 90 |
| Tiravanija Rirkrit | 0 | 0 | 0 | 75 |
| Tomaselli Fred | 2 | 0 | 2 | / |
| Trockel Rosemarie | 1 | 1 | 2 | 4 |
| Tuymans Luc | 0 | 3 | 3 | 52 |
| Tyson Keith | 0 | 1 | 1 | / |
| Uecker Günther | 1 | 0 | 1 | 65 |
| Ufan Lee | 0 | 1 | 1 | / |
| Viola Bill | 0 | 0 | 0 | 22 |
| Walker Kara | 0 | 0 | 0 | 66 |
| Walker Kelley | 0 | 1 | 1 | / |
| Wall Jeff | 2 | 1 | 3 | 30 |
| Warren Rebecca | 1 | 0 | 1 | / |
| Wateridge Jonathan | 1 | 0 | 1 | / |
| Weiner Lawrence | 0 | 0 | 0 | 39 |
| Weiwei Ai | 1 | 2 | 3 | 89 |
| West Franz | 0 | 0 | 0 | 11 |
| Whiteread Rachel | 0 | 0 | 0 | 71 |
| Wool Christopher | 4 | 4 | 8 | / |
| Xiaogang Zhang | 0 | 1 | 1 | / |

Table 2 – Comparison of the list of the 90 artists sold by Christie’s and Sotheby’s in 2012 in their contemporary art prestige sales in New York City and in London (with number of works sold per artist) with the list of the top 90 artists of the Kunstkompass on that same year

CONCLUSION

The present article produced several findings which can contribute to the sociology of visibility and fame and celebrity⁵⁰ in the visual arts domain. Firstly, it is demonstrated that when the methodology utilised to measure visibility or success is formalised, the results produced generally vary very little from one year to the following, thus confirming a result already obtained by Arnout van de Rijt, Eran Shor, Charles Ward

50 FERRIS, K. O., op. cit.

and Steven Skiena on the persistence of fame over time in the case of the printed media⁵¹. The new set of data that was analysed here thus confirms former empirical research and is a step towards the generalisation of previous findings on the stability of fame over time; a result that contradicts what was generally considered in the sociology of fame until recently. A more specific finding is that it also appeared, from the visual arts example that was considered here, that the results that are obtained in the rankings that are produced to try and objectify fame and artists' positions in this social world⁵² through quantified, formalised processes is not that much influenced by the use of a very elaborated/complex methodology. On the contrary, referring or not to judgments or acts that have been either formulated or completed by experts⁵³ on the one hand or by lay actors on the other hand has a strong impact but mostly when fame in general, rather than consecration – the highest form of it – is concerned. In so far, consecration appears to be a social process of a different nature.

The second focus of the article was more embedded in economic sociology applied to art and consisted in trying and empirically testing Raymonde Moulin's theory of the construction of art value at the junction of art institutions and the art market, there again to better understand how fame is constructed in the art world and what affects it. Surprisingly, the step rate remains much lower than what could have been expected considering Raymonde Moulin's theory when we compared rankings of the most famous / visible artists on the one hand and those who meet the highest degree of success on the market, be it in term of results that they make at auctions or through their presence in prestige sales, on the other. This hiatus between fame and aesthetic recognition on the one hand and economic success on the other hand may be due to the fact that only the very top segment of each universes was considered, a segment where artists may have to specialise more into an art that will be appreciated and appraised either by institutions or by the market, or it may also be that, since Raymonde Moulin formulated her theory at the very beginning of the 1990's, the contemporary art market has significantly developed and, at its highest level, has partly disjointed from art institutions with a recent increase of autonomisation of the market from the institutional world and norms producing heteronomy⁵⁴. Fame or reputational success is rather independent from economic success even in a domain as marked by uncertainty of value in general as contemporary art where reputations, aesthetic success, could have been thought to be central to determine economic value.

As the present article was meant to be very empirically grounded, we decided to focus on the contemporary visual arts only. It may now be necessary that specialists of other artistic domains test our results in order to indicate if our findings on fame and consecration in the arts are specific to the domain that we studied or if they possess a wider pertinence beyond the visual arts case that was studied.

51 VAN DE RIJT, A. et al., op. cit.

52 BECKER, H. S., op. cit.

53 MOULIN, R. & QUEMIN, A., op. cit.; KARPIK, L., op. cit.

54 BOURDIEU, P. *Photography: a middle brow art*, op. cit.; BOURDIEU, P., *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*, op. cit.

SOBRE O AUTOR

ALAIN QUEMIN é professor titular de Sociologia da Arte na Universidade de Paris 8/Instituto de Estudos Europeus, pesquisador Labtop-CRESPPA (França), membro honorário do Instituto Universitário da França, ex-presidente do comitê de pesquisa número 37 (Sociologia das Artes) da Associação Internacional de Sociologia. Foi ainda vice-presidente do grupo de pesquisa em sociologia da arte da Associação Europeia de Sociologia.

E-mail : aquemin@univ-paris8.fr

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, M. "Stardom and Talent", *The American Economic Review*, v. 75, n. 1, March 1985, p. 208-212.
- ARTPRICE. *Le marché de l'art contemporain 2011/2012/Contemporary Art Market/Le rapport annuel Artprice*. Saint-Romain-au-Mont-d'Or, 2012.
- BAUMANN, S. A general theory of artistic legitimation: how art worlds are like social movements. *Poetics*, 35, 2007, p. 47-65.
- BECKER, H. S. *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BECKERT, J.; RÖSSEL, J. The price of art. Uncertainty and reputation in the art field. *European Societies*, 15-2, 2013, p. 178-195.
- BELL, C. E. *American idolatry: celebrity, commodity and reality television*. Jefferson, NC: McFarland Publishers, 2007.
- BONUS, H. & RONTE, D. Credibility and economic value in the visual arts. *Journal of Cultural Economics*, v. 21, n. 2, 1997, p. 103-118.
- BOORSTIN, D. *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York: Harper and Row, 1961.
- BOURDIEU, P. *La noblesse d'Etat. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Editions de Minuit, 1989.
- _____. *Sociology in question*. London: Sage, 1993.
- _____. *Photography: a middle brow art*. Stanford, Stanford University Press, 1996 (*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit, 1965).
- _____. *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Stanford: Stanford University Press, 1996 (translated from *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992).
- _____. *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Le Seuil, 2013.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *The love of art: European art museums and their public*, Oxford, Polity Press, 1997 (*L'amour de l'art. Les musées et leur public*. Paris: Editions de Minuit, 1969).
- BOWNESS, A. *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*. London: Thames & Hudson, 1989.
- BRADEN, L. E. From the Armory to academia: Careers and reputations of early modern artists in the United States. *Poetics*, 37, 2009, p. 439-455.
- COWEN, T. *What price fame?*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2000.
- FERRIS, K. O. The sociology of celebrity. *Sociology compass*, 1, 2010, p. 371-384.

- HERRERO, M. Sociology and art markets. *European Societies*, v. 15, n. 2, 2013, p. 155-161.
- HUBER, J. C. Cumulative advantage and success-breeds-success: the value of time pattern analysis. *Journal of the American Society for Information Science*, 49, 1998, p. 471-476.
- KARPIK, L. *Valuing the unique: the economics of singularity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.
- KURZMAN, C. et al. Celebrity Status. *Sociological Theory*, 25(4), 2007, p. 347-367.
- LANG, G. E. & LANG, K. Recognition and renown: the survival of artistic reputation. *American Journal of Sociology*, 94, 1988, p. 79-109.
- LEIBENSTEIN, H. Bandwagon, snob and veblen effects in the theory of consumer demand. *Quarterly Journal of Economics*, v. 64, n. 2, 1950, p. 183-207.
- MERTON, R. K. The matthew effect in science. *Science*, 159, 1968, p. 56-63.
- MORIN, E. *Les stars*, Paris: Le Seuil, 1957.
- MOULIN, R. *The French art market. A sociological view*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987 (abridged edition of *Le marché de la peinture en France*. Paris: Editions de Minuit, 1967).
- _____. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- MOULIN, R. & QUEMIN, A. La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises. *Annales ESC*, special issue Mondes de l'art, n. 6, novembre-décembre, 1993, p. 1.421-1.445.
- NELSON ESPELAND, W. & SAUDER, M. Rankings and reactivity: how public measures recreate social worlds. *American Journal of Sociology*, 113(1), 2007, p. 1-40.
- PILES, R. de. *Cours de peinture par principes*. Genève: Slatkine Reprints, 1969 (original edition: *Cours de peinture par principes compose par Mr. de Piles*. Paris: Jacques Estienne: 1708 [Amsterdam and Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766]).
- QUEMIN, A. *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Nîmes: Jacqueline Chambon ; Lyon: Artprice, 2002.
- _____. L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays "périphériques" à l'ère de la globalisation et du métissage. *Sociologie et Sociétés*, v. XXXIV, n. 2, automne, 2002, p. 15-40.
- _____. Globalization and mixing in the visual arts. An empirical survey of "high culture" and globalization. *International Sociology*, v. 21, n. 4, Jul., 2006, p. 522-550.
- _____. The internationalization of the contemporary art world and market: the role of nationality and territory in a supposedly "globalized" sector. In: LIND, Maria & VELTHUIS, Olav (Ed.). *Contemporary art and its commercial markets*. Berlin: Sternberg Press, 2012, p. 53-84.
- _____. International contemporary art fairs in a "globalized" art market. *European Societies*, v. 15, n. 2, 2013, p. 162-177.
- _____. *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: Editions du CNRS, 2013.
- _____. From "national creativity" to social recognition and success in the visual arts: a sociological perspective on rankings of the "Top 100 Artists in the World". In: CHAN, Janet & THOMAS, Kerry. *Handbook of research on creativity*. Cheltenham, UK and Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing, 2013, p. 230-248.
- _____. La Chine et l'art contemporain. L'arrivée de l'Empire du Milieu dans le monde et sur le marché de l'art. In: BRET, J.-N. & MOUREAU, N. (Ed.), *L'art, l'argent et la mondialisation*. Paris: L'Harmattan, 2013, p. 77-98.
- RENNEBOOG, L. & SPAENJERS, C. *Buying beauty: on prices and returns in the art market*, 2010. Available at SSRN: <<http://ssrn.com>> abstract_1352363.

- ROHR-BONGARD, L. (Hrsg.). *Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*. Köln: Salon Verlag, 2001.
- ROSEN, S. The economics of superstars. *American Economic Review*, v. 71, n. 5, December, 1981, p. 845-858.
- SMITH, C. W. *Auctions. The social construction of value*. New York: The Free Press, 1989.
- STAKE, J. E. The Interplay between law school rankings, reputations, and resource allocation: ways rankings mislead. *Indiana Law Journal*, 82, 2006, p. 229-270.
- TURNER, G. *Understanding celebrity*. London: Sage, 2004.
- URSPRUNG, H. W. & WIERMANN, C. Reputation, price, and death, an empirical analysis of art price formation. *Economic Inquiry*, 49, 2011, p. 697-715.
- VAN DE RIJT, A. et al. Only 15 minutes? The social stratification of fame in printed media. *American Sociological Review*, 78(2), 2013, p. 268-289.
- VAN HEST, F. *Territorial factors in a globalized art world? The visibility of countries in international contemporary art events*. Rotterdam: ERMeCC, 2012.
- VASARI, G. *The lives of the most excellent Italian painters, sculptors, and architects, from Cimabue to our times (Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri)*. Florence, Lorenzo Torrentino, 1550.
- VELTHUIS, O. Globalization of markets for contemporary art. Why local ties remain dominant in amsterdam and berlin. *European Societies*, v. 15, n. 2, 2013, p. 290-308.
- VERGER, A. L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable?. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 66-67, mars, Histoires d'art, 1987, p. 105-121.
- YOGEV, T. The social construction of quality: status dynamics in the market for contemporary art. *Socio-Economic Review*, 8, 2010, p. 511-536.

Representações da fome: carestia e racialização na obra *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus

[*Displays of hunger: scarcity and racialization in Carolina Maria de Jesus' novel "Pedaços da fome"*]

Fernando Cauduro Pureza¹

RESUMO • Neste ensaio, pretende-se problematizar as formas pelas quais a chamada “carestia de vida” era analisada na sociologia e na estatística das décadas de 1950 e 1960, contrastando-as com as representações formuladas por Carolina Maria de Jesus no romance *Pedaços da fome*. Entendendo a obra a partir de seu contexto de produção, cremos ser possível analisá-la também a partir da elaboração de uma crítica a um pensamento social que apagava as discussões raciais sobre a pobreza. Assim, a protagonista do romance, Maria Clara, seria uma chave de leitura formulada pela própria autora para compreender a fome e a miséria na São Paulo da época. • **PALAVRAS-CHAVE** • Carestia; Carolina Maria de Jesus; racializa-

ção. • **ABSTRACT** • In this essay, we intend to question the ways in which the so-called “life scarcity” was analyzed in sociology and statistics in the 1950s and 1960s, contrasting them with the representations made by Carolina Maria de Jesus in her novel *Pedaços da fome*. Understanding this work from its production context, we believe it is possible to analyze it also from the elaboration of a criticism against a social theory, which erased racial discussions about poverty. Therefore, the leading character of the novel, Maria Clara, would be a key for this reading, created by the author as a way to understand hunger and poverty in São Paulo in those times. • **KEYWORDS** • Scarcity; Carolina Maria de Jesus; racialization.

Recebido em 8 de março de 2017

Aprovado em 29 de março de 2017

PUREZA, Fernando Cauduro. Representações da fome: carestia e racialização na obra *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 52-68, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p52-68>

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

A FOME E A AUTORA

Recentemente a canção brasileira passou a se debruçar sobre a figura da mãe solteira negra e sua batalha pela sobrevivência. Emicida, com “Levanta e anda” (2013), e Racionais MC’s, com “Negro drama” (2002), cada um à sua maneira, construíram essas personagens a partir das próprias experiências com as suas mães. Nesse aspecto, a figura de Carolina Maria de Jesus pode fornecer um interessante adendo para pensarmos essa imagem, pois tensiona tal questão pela perspectiva dessa mãe. Se nas duas canções acima temos a voz dos filhos homens como destaque, ao olharmos para a literatura produzida pela autora, veremos a força de uma narradora negra e mãe, capaz de descrever a fome e a lida cotidiana às quais está sujeita junto aos seus filhos. Ao analisar *Quarto de despejo*, por exemplo, a obra mais famosa da autora, há certamente uma visão bem menos idealizada da sua condição materna, que descreve com bastante realismo a luta pela sobrevivência em meio à selva de concreto.

Este artigo, contudo, pretende olhar para outra obra da autora, que certamente teve menor impacto em termos de crítica e, conseqüentemente, menor alcance se comparado com *Quarto de despejo*. Trata-se do romance publicado em 1963 *Pedaços da fome*, que, ao contrário dos demais, tem uma narrativa mais tradicional, de caráter ficcional, com narrador em terceira pessoa, cuja história gira em torno de Maria Clara, uma jovem filha de coronel, que, por amor, acaba sendo enganada pelo marido e é obrigada a morar em Guarulhos, num cortiço. O livro, segundo José Carlos Gomes Silva, tratava de “situações reais das quais [a autora] fora testemunha antes de mudar-se para a favela, em 1948” e retomava, de forma alegórica, as “condições opressivas do trabalho doméstico que [Carolina Maria de Jesus] vivenciara entre

1937-1948”². Em outras palavras, tensionando memória e narrativa, a autora abarca uma experiência social que entrecruza diferentes temporalidades – e que, numa acepção mais generalista, pode-se dizer que compreende o período de 1937 a 1963 se for aceita a consideração de Silva.

Todavia, para além das experiências e memórias sobrepostas na narrativa, interessa-nos precisamente olhar para as representações da fome e da escassez descritas na vida de Maria Clara. A fome é um elemento crucial que ajuda não apenas a construir a personagem, mas a tensionar elementos da vivência cotidiana dos pobres da cidade de São Paulo. Como destaca Fernanda Rodrigues de Miranda, “a escassez material e a falta de cidadania” são pontos de relevo na estrutura literária da autora e, sendo assim, cidade e escassez caminham juntas na narrativa³. Em outras palavras, é possível afirmar que na estrutura da obra a fome aparece como uma espécie de artifício dotado de duplicidade: por um lado, ela se propõe a ser um fantasma que circunda as relações sociais dos personagens, mas, por outro lado, ela é uma construção literária que por vezes mascara outras relações sociais – a dizer, mais especificamente, a questão racial, que seria tão central na obra de Carolina Maria de Jesus.

Convém ressaltar que este não é um trabalho de crítica literária *per se* e sim um trabalho de historiador que, ao deparar-se com o objeto literário, procura analisá-lo a partir dos indícios apontados para a construção de um “estatuto de verdade”. A tendência da literatura de Carolina Maria de Jesus em construir uma espécie de realismo do qual ela seria a intérprete acaba entrecruzando até mesmo sua obra romanesca⁴ e, em última instância, permite uma análise sobre as tensões entre real e ficcional que são construídas ao longo do romance, entrecortadas por uma temporalidade específica – por mais que ela seja bastante opaca ao longo do romance. Como afirma a historiadora Natalie Zemon Davis, não se trata de auferir uma distância preexistente entre o “narrado” e o “real”, mas sim de observar escolhas de detalhes, linguagem e ordem na apresentação de um texto que procure se constituir se não como verdadeiro, ao menos como realista⁵. Assim, nas tensões de um contexto de produção da obra e de uma intérprete que cria uma série de artifícios para construir seu romance, pode-se entender a obra como um importante objeto de pesquisa, capaz de ser entendido não apenas pelo seu contexto de produção marcado pela miséria, como também pela possibilidade de ela própria constituir o contexto

2 SILVA, José Carlos Gomes. História de vida, produção literária e trajetórias urbanas da escritora negra Carolina Maria de Jesus. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., “Desigualdade na diversidade”, 1 a 4 de junho, 2008. Porto Seguro. *Anais...* Porto Seguro, 2008, p. 22. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2007/jose%20silva.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2017.

3 MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013, p. 48.

4 VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus). In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 209

5 DAVIS, Natalie Zemon. *Histórias de perdão e seus narradores na França do século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 16-17.

de fome e miséria que nos é apresentado – e no caso de Carolina Maria de Jesus, de uma forma bastante original.

A FOME COMO DADO SÓCIO-HISTÓRICO

Em outubro de 1951, movido pelo peso que o tema da “carestia de vida” tinha conquistado na campanha presidencial, Getúlio Vargas reuniu o economista Guerreiro Ramos e o médico Josué de Castro para construírem a Comissão Nacional do Bem-Estar Social (CNBES). O objetivo da comissão seria constituir estudos sobre “o padrão de consumo das famílias de trabalhadores em algumas capitais do país, numa primeira sondagem, de modo a fornecer subsídios para a revisão da política salarial”⁶. Sendo assim, para a realização do estudo inicial, Josué de Castro propôs que quatro capitais diferentes fossem analisadas: Porto Alegre, São Paulo, Fortaleza e Recife. Dos primeiros levantamentos feitos, logo em seguida os pesquisadores da CNBES confirmaram os dados acerca do custo de vida, demonstrando que, na cidade de São Paulo, o índice de participação dos gastos com alimentação era de 41,12% do total das despesas das famílias operárias, um valor alto, mas inferior ao das capitais da Região Nordeste. Em média, a família típica de operários paulistanos era composta de 4,05 membros, que consumiam mensalmente 5,84 kg de carne e 22,55 litros de leite⁷. A obsessão estatística de economistas, médicos, sociólogos e demógrafos da época, que permitia que quantificassem aproximadamente todo o consumo dos trabalhadores de qualquer cidade do Brasil – e, sendo São Paulo uma das principais capitais –, ganhou destaque na produção estatística da época como uma forma de quantificar o problema do “custo de vida”.

De fato, o levantamento da CNBES inventariou 77 itens diferentes de consumo alimentar para não apenas poder calcular o custo de vida, mas também para saber o quanto de cada um deles era consumido. Foi um momento auge da produção de estudos e estatísticas no Brasil – ainda que, como destaca o historiador Sydenham Lourenço, elas tenham sido pouco eficientes na elaboração de políticas públicas apesar do tamanho do aparelho burocrático à disposição de comissões como a CNBES⁸. Em última instância, tais pesquisas ajudaram a construir uma visão sobre o problema da “carestia de vida”, que, apesar de todas as pretensões científicas, era, ainda assim, uma visão parcial, um fragmento de uma realidade social complexa e que afligia milhões de brasileiros.

Nesse caso, olhar para a literatura de Carolina Maria de Jesus, uma mulher negra e favelada, significa em última instância olhar para a forma como uma autora

6 LINHARES, Maria Yedda Leite; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *História política do abastecimento (1918-1974)*. Brasília: Binagri, 1979, p. 144.

7 JOCHMANN, João. Padrões de alimentação dos industriários no Brasil. *Revista Brasileira de Municípios*. Rio de Janeiro, out.-dez. 1955, p. 301.

8 LOURENÇO NETO, Sydenham. Modernização, crise e protesto popular: a questão do abastecimento nos anos 50. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH: 50 anos, 26. *Anais...* São Paulo, Universidade de São Paulo, 17 a 22 de julho de 2011, p. 4-5.

consegue transformar em narrativa literária suas experiências de pobreza e miséria sem, muito provavelmente, estar ciente de todo o aparato estatístico do estado que procurava mensurar os problemas do chamado “custo de vida”. Nesse aspecto, todavia, *Pedaços da fome*, por ser sua primeira obra romanesca, acabou permitindo que a autora construísse uma imagem menos presa nas suas experiências “tal como aconteceram” e mais livre em termos de linguagem – em especial, se compararmos com suas obras anteriores, cujos caráter de diário (*Quarto de despejo*) e registro memorialístico (*Casa de alvenaria*) eram predominantes – e que, convém ressaltar, foram alvo da interferência direta do jornalista Audálio Dantas⁹ no processo de editoração.

O romance de 1963, por sua vez, focalizava as desventuras de Maria Clara, menina rica do interior que acaba indo morar na cidade de São Paulo, sendo obrigada a encarar uma vida de pobreza ao lado de seu marido, Paulo Lemes, um personagem que encarna a figura de um sujeito avesso ao trabalho. Nesse caso, discutir a pobreza em 1963 era, invariavelmente, falar dos males do “custo de vida”, e a autora não se furta a essa questão – porém, ao mesmo tempo que busca estabelecer um cruzamento entre suas experiências e memórias na obra ficcional, abre-se a possibilidade de pensarmos o período entre 1937 e 1963 como uma espécie de *continuum* de “fome” e “carestia”, problemas que persistiam ao longo do processo de modernização brasileira.

De fato, um dos “ganchos narrativos” para apresentar a personagem de Maria Clara é a sua relação com a sopa. Quando rica, a personagem era apresentada como alguém que não gostava de sopa e se recusava a tomá-la, no que o narrador completava: “Havia muitas coisas para comer, a mesa era farta e variada”¹⁰. Porém, ao ir morar no cortiço e vendo-se diante de uma vida de pobreza, ficando por vezes sem comer, a protagonista acaba tendo um fortuito encontro com sua vizinha, dona Maura, que lhe dá um prato de sopa em troca de utilizar a máquina de costura recém-comprada por Maria Clara. Naquele momento, a personagem enxugou uma lágrima lembrando-se de sua pirraça juvenil para, logo em seguida, afirmar que “recebia a sopa como dádiva do céu”, comendo tudo, “com tanto prazer como se fosse a primeira vez que comia na vida”¹¹. Dessa cena em diante, a sopa fazia parte da dieta alimentar da protagonista, embora não sem haver alguns maldizeres ao longo do romance. No final do romance, é a sopa que vai permitir o reencontro com o seu pai.

A atenção para a sopa, contudo, não é gratuita. Feita com ossos e carnes de inferior qualidade, era um alimento providencial, mas nem sempre supria as calorias necessárias. O problema é que para além do debate mais técnico – que certamente não estava no horizonte do narrador –, há o problema da qualidade dos ingredientes. Em *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus relata o momento em que ganhou metade de uma cabeça de porco, quando ela e os filhos comeram a carne e ela acabou guardando os ossos para ferver depois e “fazer um caldo” com batatas – complementando a cena com um breve comentário no qual afirmava que os seus

9 JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática e Francisco Alves, 1960, p. II.

10 Idem. *Pedaços da fome*. São Paulo: Áquila, 1963, p. 27.

11 Ibidem., p. 86.

filhos, quando com fome, “não são exigentes no paladar”¹². Em *Diário de Bitita*, último livro de Carolina Maria de Jesus, com forte tom memorialístico, ela recordava que quando jovem conseguia “carne de cabeça” no frigorífico, uma “carne insípida”, que “não tem sabor e nem cozinha”¹³. Em última instância, a referência da sopa dialogava precisamente com o alimentar-se com menos qualidade – se não em termos de saúde, em termos daquilo que Marshall Sahlins chamaria de uma espécie de tabu alimentar constituído socialmente sobre o que é aceitável, ou não, na dieta de determinada cultura¹⁴. Nesse aspecto, a obra de Carolina ajuda a ampliar um ponto cego na análise das pesquisas da CNBES – as carnes, tais como apresentadas nas pesquisas, não eram distinguidas em cortes e, portanto, era difícil definir aspectos qualitativos sobre o que se comia (e quando se comia).

Há algo de curioso na narrativa que talvez seja importante destacar, que é justamente o ato de inventariar itens alimentícios, algo tão semelhante ao que faziam os estatísticos da época e que surgia de forma distorcida nas obras de Carolina Maria de Jesus. Em *Pedaços da fome*, pão, leite, café, manteiga, açúcar, queijo, frutas, verduras, ossos, miúdos, peixes, pirão, sanduíches, arroz, feijão e carne de frango surgem ao longo da narrativa, alguns com maior ou menor ênfase, alguns preparados e outros não. Mas, ao invés de serem um inventário de quantificação específica por meio do qual se poderia entender a evolução dos preços, o que o romance explicita é justamente a importância da alimentação na hora de constituir a fome. Há, sem dúvida, um paradoxo no fato de que abordar a comida seja justamente uma das formas mais explícitas de tratar da fome, – um recurso muito comum em *Quarto de despejo*, cujo volume de itens era ainda maior.

Essa abundância gera um dos poucos momentos em que Maria Clara sente algum tipo de satisfação na sua vida de pobreza, especialmente quando o marido consegue ganhar “uns trocados” e compra alguns produtos para alimentar sua família. Ele, que passara por toda a trama sendo considerado uma pessoa avessa ao trabalho, quando foi para a favela viu-se na condição de catador de latas. Com o que arrecadou, conseguiu comprar pão, leite, café, açúcar e queijo, enquanto Maria Clara chegava da feira com as crianças após ter coletado frutas e verduras, além de alguns ossos para fazer sopa – novamente ela. Nessa feita, Maria Clara afirmava que era “a primeira vez” que o marido trabalhara, para logo em seguida deliciar-se com um pedaço de queijo (“como se estivesse comendo pela primeira vez”, como explica o narrador)¹⁵.

A satisfação, todavia, é singular, pois o tratamento para com a comida é constantemente marcado pelo receio em relação à falta de qualidade. Porém, os critérios que definiam a qualidade mostravam-se subjetivos: quando se viu na condição de empregada doméstica sem salário (uma menção muito próxima à vida de doméstica da própria Carolina Maria de Jesus), Maria Clara se sentiu na obrigação de comer apenas comida requentada. Com as preocupações da pobreza, o

12 Idem. *Quarto de despejo*, op. cit., p. 93.

13 Idem. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 96.

14 SAHLINS, Marshall. La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental enquanto cultura. In: _____. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 170-176.

15 JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*, op. cit., p. 196.

leite artificial era lamentado como o único substituto possível para alimentar seus filhos. A prática de coletar os restos das feiras livres no chão acabava fazendo com que ela e as crianças comessem frutas, legumes e verduras que estavam apodrecendo, o que por sua vez causava doenças. Contrastes didáticos sobre o valor da comida nas expressões das classes populares, que discutiam o que era comer com qualidade a partir não apenas da higiene, mas também do sabor e do preparo dos alimentos.

Disso se depreende que inventariar os alimentos e prepará-los adequadamente era uma forma de demarcar que a fome não se dava somente pelo não comer, mas também pelo não comer de acordo com uma qualidade e uma diversidade mínimas estabelecidas – o que evidencia muito mais um padrão moral compartilhado socialmente do que propriamente um gosto arbitrário. Em última instância, apresentar a comida ao mesmo tempo que se enfatiza a qualidade é um elemento crucial para que o narrador demonstre como é a fome de Maria Clara. Além de ter de violar os padrões do que é certo ou não comer para sobreviver, ela não tem nem mesmo a possibilidade da mesa farta. Nesse aspecto, a cena do queijo é uma das raras passagens em que a protagonista consegue encontrar algum alento.

A importância da fartura, mesmo que momentânea, não pode ser subestimada. Em *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus constantemente trazia a importância de não apenas comer, mas de ter refeições fartas. Em determinado momento, a narradora escrevera no diário: “Fui fazendo o jantar. Arroz, feijão, pimentão e chouriço e mandioca frita. Quando a Vera viu tanta coisa disse: hoje é festa de negro!”¹⁶. Comer bem, com refeições fartas, para quem constantemente vivia assombrado pelo fato de “pular refeições”, era um grande evento social na unidade familiar. Era isso que poderia dar algum alento à perturbada alma de Maria Clara. Mas o termo “festa de negro” revela mais do que fartura na escrita da autora.

MARIA CLARA E A DIFÍCIL TAREFA DE CONSTRUÇÃO DA “FOME BRANCA”

Em abril de 1964, pouco tempo depois da publicação de *Pedaços da fome*, o sociólogo Florestan Fernandes publicou sua tese de livre-docência na USP, *A integração do negro na sociedade de classes*. Na obra, Florestan Fernandes procurou discutir aquilo que chamava de “anomia” no “meio negro”, partindo de uma concepção histórico-sociológica que concebia que a escravidão havia sido uma experiência tão desastrosa que, em última instância, estaria no bojo da explicação da falta de organização das comunidades negras no cenário pós-abolição. Trata-se de uma obra que busca tematizar a difícil integração dos negros na sociedade de classes brasileira, no que São Paulo seria seu exemplo mais distinto. Para o autor, os “negros e mulatos ficaram à margem ou se viram excluídos da prosperidade geral”, o que explicaria a dificuldade de se organizarem sob a bandeira de determinada classe social – no caso, o operariado urbano¹⁷.

¹⁶ Idem. *Quarto de despejo*, p. 43.

¹⁷ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Volume I: Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Globo, 2008, p. 120.

É tentador, a partir desse quadro, lançar o mesmo olhar sociológico de Florestan Fernandes para Carolina Maria de Jesus, ela também uma mulher negra e vivendo a “exclusão da prosperidade geral” – e que, para completar, ainda vivia na cidade de São Paulo, o mesmo cenário urbano da pesquisa de Florestan. Todavia, é possível tensionar a leitura sociológica apresentada pelo próprio fato de que a autora, ao invés de estar presa a um estado anômico e apático, revela-se como escritora, capaz de ficcionalizar a própria realidade. Em outras palavras, sua escrita e sua capacidade de articulação eram, inegavelmente, formas específicas de produção e organização de si e do mundo ao seu redor. Como avalia Carlos Vogt, a escritura de Carolina Maria de Jesus era uma forma de experimentação social nova, que rompia o cerco “da economia de sobrevivência que tranca a sua vida ao dia a dia do dinheiro-coisa”¹⁸.

Nesse ponto, a obra acaba se colocando como um interessante contraponto à concepção sociológica defendida por Florestan Fernandes e pela escola uspiana dos anos 1960. Ora, boa parte da coleta de materiais da pesquisa dos sociólogos se deu nos espaços negros da cidade de São Paulo, dos quais possivelmente a favela do Canindé, onde residia Carolina Maria de Jesus, seria um. A autora, por sua vez, escreve *Quarto de despejo* e *Pedaços da fome* tendo como palco a capital paulista. A correlação especial entre sociologia e literatura parece destacar uma série de paralelismos, mas, justamente por poder falar deles enquanto “nativa”, Carolina desloca e tensiona a tese de “anomia do meio negro”¹⁹.

Desse tensionamento, retoma-se a figura de Maria Clara, a protagonista do romance. Se não há precisão cronológica do presente narrativo de *Pedaços da fome*, pode-se manter a estimativa de que ele se dá numa constante entre 1937 e 1963, como dito anteriormente. Nesse meio-tempo, passam-se sete anos desde a fuga de Maria Clara para São Paulo até seu reencontro com o pai – um tempo ainda entrecortado pelo nascimento de seis filhos. Seu espaço de trânsito urbano é relativamente marcado, indo do interior até a capital, passando por um cortiço em Guarulhos, a casa de dona Raquel no Jardim Europa e uma favela sem identificação precisa. Mas, de tudo o que poderia ser dito, talvez um dos traços mais *sui generis* de Maria Clara – que, em última instância, também diz respeito ao narrador e aos demais personagens – seja a total ausência de reflexões sobre raça ao longo do processo. A

18 VOGT, Carlos, op. cit., p. 210.

19 O historiador Álvaro Nascimento destaca que o mérito da obra de Florestan e seus discípulos na sociologia uspiana é inegável e que foi responsável pela crítica em larga escala feita ao mito da democracia racial. Todavia, como destaca o autor, tais pesquisas “também revelam os perigos das explicações causais contidas nestes importantes trabalhos da década de 1960”, tais como a ideia de que “havia uma ‘desorganização social dos negros’ cuja causa fora a ‘herança deformadora da escravidão’, que os mutilara intelectual e moralmente, dificultando a inserção desse grupo na nova conjuntura econômica trazida pelo capitalismo”. A crítica é pertinente justamente porque ressalta como a obra de Florestan forneceu uma narrativa sócio-histórica capaz de apagar a agência de homens e mulheres negras no contexto de pós-abolição. Para mais, ver: NASCIMENTO, Álvaro Pereira de. *Caminhos de negros: vida, trabalho e desenvolvimento urbano no pós-abolição* (Nova Iguaçu, 1880-1980). In: *Anais do XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH: 50 anos, 26., Anais...* São Paulo, Universidade de São Paulo, 17 a 22 julho de 2011.

única personagem que, de fato, possui alguma designação racial é a protagonista, identificada como “branca”.

Na verdade, a posição social de Maria Clara enquanto “filha de coronel” é revelada ao leitor logo nas primeiras páginas, sendo marcada pelo fato de ser bonita, uma das melhores alunas da escola, exímia pianista, ingênua e branca. De fato, há certo estereótipo sobre a personagem, que parece ser a protagonista típica das novelas de amor. Desconhecia a vida social, já que não saía do interior e, quando saiu, ficou evidente que suas interações com os trabalhadores a serviço de seu pai eram típicas de alguém cujas ordens eram cumpridas de pronto, em um contexto que os desumanizava no próprio romance, nem sequer tendo direito a serem nomeados – por ela ou pelo narrador. Nesse contexto de desumanização, é curioso perceber que Maria Clara chega a ter crises de consciência posteriormente sobre a forma com que tratava os mais pobres, mas não há em nenhum momento qualquer reflexão sobre a cor dos trabalhadores. Em última análise, poderia se afirmar que a protagonista criada por Carolina Maria de Jesus carregaria consigo um dos privilégios mais típicos dos processos da branquidade, no caso, o de apagar as tensões raciais ao redor dela.

Não é apenas a protagonista que assume esse papel, pois o narrador da obra também não toca na questão da raça, não identificando a cor dos demais personagens; somente Maria Clara é que ganha a dimensão exata, pois ela é uma mulher branca. Há tamanha invisibilidade racial que seria possível perguntar se o narrador da obra *Pedaços da fome* não seria ele também um sujeito envolto nos privilégios da branquidade, incapaz de refletir sobre raça e processos de racialização. Como destaca Liv Sovik,

[...] a hipervalorização silenciosa do branco consegue fazer sentido, não porque as classes hegemônicas são uniformemente brancas, mas porque nos permite reconfirmar que estamos diante do poder (ou da “beleza”), na forma que assumiu durante o processo histórico que começou com a colonização europeia²⁰.

Em outras palavras, a construção de uma personagem branca indicava o corolário de uma noção de beleza. Silenciosa e cruel o suficiente para aparecer aqui de forma sutil: valorizando a cor de Maria Clara para, com isso, ao mesmo tempo, negar a dimensão racial dos demais personagens. Como destaca Sovik, “quanto mais silenciada a branquidade, mais difícil combater fora do terreno em que ela reina”. Assim, Maria Clara e o narrador compartilham desse pacto de silêncio sobre raça ao longo do romance.

Contudo, há um paradoxo curioso ao analisar a obra. Ao tratar da fome como mote central para o comportamento dos personagens, Carolina Maria de Jesus utiliza as próprias experiências para construir a protagonista Maria Clara. Mas a mediação da linguagem ficcional permitiu que a autora criasse uma jovem branca para com isso poder discutir aspectos específicos de uma fome como fenômeno ligado à pobreza, mas não necessariamente ligado à raça. Em certo momento, Carolina, negra, e Maria

20 SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e *media* no Brasil. In: WARE, Vron (Org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. São Paulo: Garamond, 2004, p. 371.

Clara, branca, poderiam encontrar-se nos mesmos lugares sociais, tendo que catar comida nos restos das feiras-livres. Segundo José Carlos Gomes da Silva, esse seria um recurso narrativo da própria autora para evitar o caráter de “depoimento” em sua obra literária e assim poder desconectar sua experiência imediata em relação ao leitor²¹. Dessa forma, Maria Clara poderia identificar-se com os pobres, mas não necessariamente compartilharia de todas as suas experiências, como fica evidente na seguinte passagem:

Maria Clara tinha receio de passar fome. Ficava horrorizada quando via as mulheres pobres vagando pelas ruas pedindo esmolas. Revoltava-se pensando:

– Será que os nossos políticos não têm vergonha de ver tantos pobres circulando pelas ruas? [...] Quando eu era rica não me preocupava muito com os pobres, mas agora estou nesse núcleo. Se os ricos conhecessem a vida sacrificada que os pobres levam, haviam de obrigar seus filhos a estudar e aprender uma profissão²².

A pobreza de Maria Clara, coletivizada no repetitivo termo “pobres” e na expressão “nesse núcleo”, denotava que, mesmo branca, ela se considerava parte do grupo social no qual se identificava. Mas esse sentimento é tensionado ao longo do romance, denotando muito mais estranhamento do que sentimento de identidade compartilhada. Não faltavam vezes em que a personagem era humilhada pelos demais vizinhos em Guarulhos e na favela, sendo tratada como alguém que não pertencia àquela realidade. Em determinado episódio, Maria Clara estragou as roupas de uma vizinha e foi por ela espancada, causando furor no cortiço em que morava. A protagonista acabou sendo presa e, da história, carregou a humilhação de receber a alcunha de “pianista”, pois era considerada uma mulher que sabia usar as mãos somente para se maquiar e tocar piano, sem aptidão para lavar roupas. Ainda assim, apesar de toda a humilhação, de sentir-se uma *outsider* diante da pobreza, ela ainda podia reivindicar para si a condição de “pobre” e, com isso, construir uma noção de que a fome atingia todos os pobres por igual, independente da raça ou do gênero – ou até mesmo de suas vidas pregressas. Esse fator gera a estranheza sobre o apagamento racial que a personagem realiza, ainda mais num contexto em “que 89% das mulheres de cor empregadas fora das atividades primárias e industriais” concentravam-se nos serviços pessoais, “principalmente no emprego doméstico”, como afirma Carlos Hasenbalg²³.

Por outro lado, se Maria Clara apaga a questão racial, tal posição é traída justamente pelas metáforas que a personagem emprega ao lidar com sua condição de pobreza. Tais metáforas não falam explicitamente de raça, é bem verdade, mas destacam a escravidão como situação correlata – em verdade, Maria Clara sente-se escrava pela pobreza, condição pela qual culpa seu esposo, Paulo Lemes. Mas ela

21 SILVA, José Carlos Gomes, op. cit., p. 23.

22 JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*, p. 154.

23 HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: Iuperj, 2005, p. 182.

também é capaz de responsabilizar os ricos e entender que eles seriam causadores dessa nova forma de escravidão. Afirma a protagonista: “Eu não conhecia a mania dos ricos porque quando somos ricos não percebemos o quanto a nossa exigência escraviza uma pessoa. Mas eu também obriguei muitos pobres a curvar-se aos meus pés. [...] Quantos pobres hão de estar ressentidos comigo”. Todavia, aquilo que parece ser uma tomada de consciência política transforma-se numa saída um tanto quanto insólita: “Se eu voltar a ser rica um dia, juro que hei de ser filantrópica. Eu nunca dei uma esmola a um pobre”²⁴.

A saída filantrópica que Maria Clara constrói – e a qual talvez ela aplique no final do romance, dependendo da chave interpretativa com que ele for encarado – acaba tornando opaca uma transição pela qual a personagem passa. Se no início do romance ela não percebe o poder que possui sobre os trabalhadores de seu pai, que se rendiam aos seus caprichos, ao viver na pobreza ela passa a entender algo tão forte quanto o ressentimento. Mas, para além dessa conscientização, o que convém destacar aqui é justamente a ambiguidade da posição de Maria Clara: ao empregar a metáfora da escravidão, ela poderia aproximar a discussão sobre raça e traçar paralelos com sua caracterização sobre a insensibilidade dos ricos. Ser rico é, em última instância, ter exigências que “escravizam” os pobres. Ora, por que não ir mais adiante e destacar que a pobreza e a raça se entrecruzam diretamente? Todavia, a personagem não consegue ir adiante, pois a própria branquidade não daria conta de tamanho salto – caso fosse diferente, talvez Maria Clara pudesse deixar bem claro que ao falar dos ricos ainda falava de si, menina branca que, mesmo empobrecida, podia acionar o seu passado de fartura como uma espécie de distinção social. Todavia, para construir a ideia de que ela pertence ao grupo dos “pobres”, é preciso diluir qualquer menção à raça e, assim, apagar os privilégios que assentaram sua existência até antes de ela conhecer Paulo Lemes.

É difícil estabelecer a posição social de Maria Clara como uma posição social privilegiada, principalmente considerando a pobreza que enfrenta ao longo do romance. Essa não é uma história somente sobre a pobreza, mas sim sobre a mobilidade social, por mais inverossímil que ela possa parecer. Por ter sido rica, a protagonista teve um passado de opulência, empobrecendo posteriormente para, em seguida, voltar a ter o mesmo estilo de vida que tinha antes. Nesse contexto, sua mobilidade social não parecia capaz de dialogar com nenhuma questão racial, e isso não se daria somente por um exercício estético por parte da autora. De fato, se olharmos para *Quarto de despejo*, é possível perceber que Carolina Maria de Jesus narra sua experiência utilizando-se justamente da chave interpretativa que aproxima a condição de riqueza à branquidade e que associa, por sua vez, sua pobreza com sua negritude. Nesse sentido, há uma interessante passagem na obra na qual Carolina vai até o rio buscar sacos de papel e descobre que eram sacos de arroz que estavam nos armazéns e tinham estragado. Ao escrever sobre a situação, Carolina afirma:

Fiquei horrorizada vendo o arroz podre. Contemplei as traças que circulavam, as baratas e os ratos que corriam de um lado para outro. *Pensei: por que é que o homem*

24 JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*, p. 155.

*branco é tão perverso assim? Ele tem dinheiro, compra e põe nos armazéns. Fica brincando com o povo igual gato com rato*²⁵.

Maria Clara, por sua vez, nunca poderia ir tão longe em sua afirmação de pobreza. Culpava os ricos, é bem verdade, mas não responsabilizava os brancos. Sua fome era “descolorida” porque assim a branquidade permitiria. Ao mesmo tempo, ela emprega uma linguagem típica de quem conhecia a escravidão e poderia fazer aproximações metafóricas sobre ela – de certa forma, Maria Clara tenta, ao longo do romance, reivindicar que sua condição é a de uma “escrava”. Mas o limite estrutural dessa reivindicação é o mesmo daquela afirmação na qual ela se considera uma dos “pobres”: ela não poderia, em hipótese alguma, discutir raça – ou, de outra forma, toda sua identificação com os “pobres” seria colocada em xeque. Sua escravidão seria exclusivamente a da fome e a da pobreza e, nesse aspecto, é possível afirmar que essa metáfora era empregada por Carolina com relativa frequência em *Quarto de despejo*. Mas enquanto Carolina Maria de Jesus podia falar sobre a escravidão em paralelo com a questão racial, ressaltando sua negritude, esse artifício de linguagem não passava por Maria Clara. Afinal, seria realmente tão difícil que uma personagem como Maria Clara percebesse que sua condição social a afastava cada vez mais da “prosperidade geral”, tal como afirmava Florestan Fernandes?

Para entender isso, é necessário destacar novamente a importância da fome no livro. Maria Clara não tem momentos de “festa de negro”, pois sua branquidade criava outra dinâmica para sua relação com a pobreza, diferente até mesmo da que Carolina Maria de Jesus narrara em *Quarto de despejo*. É possível levantar, por sua vez, que essa ausência parece ter dois motivos: o primeiro, é claro, porque Maria Clara não era negra – e, até onde o narrador nos indica, ninguém mais seria em sua família. Isso, contudo, ajuda a entender também o alto grau de mobilidade social pelo qual Maria Clara passa no romance: de menina rica a mulher pobre, e de mulher pobre voltando a ser rica por uma espécie de encontro fortuito. Esse tipo de mobilidade social, por sua vez, não decorreu de uma espécie de luta pela sobrevivência, amparada na posição social da branquidade, mas sim do próprio fato de sua origem ter sido retomada num passe quase insuspeito de acaso. Se para uma mulher negra e pobre no Brasil a ascensão social era algo limitado, para Maria Clara era apenas uma memória a ser retomada – tão logo volta a ser rica, ela dá a volta por cima na favela e retorna, com seus seis filhos, para o interior de São Paulo, levando consigo a sua vizinha, dona Maura (que lhe serviria como uma espécie de “dama de companhia”). Em última instância, um dos grandes privilégios da figura de Maria Clara é justamente a facilidade em esquecer sua pobreza – algo semelhante ao que acontecera com a tia de Paulo Lemes, dona Raquel. Há, nas entrelinhas, um chamado sutil para que o leitor perceba que a ascensão social seria possível somente num meio em que a raça fosse irrelevante – e, nesse caso, estaria se reconstituindo silenciosamente o privilégio da branquidade.

O segundo motivo pelo qual Maria Clara não teria, ao longo do romance, uma “festa de negro” talvez seja ainda mais interessante para fins analíticos: a total

25 Idem. *Quarto de despejo*, op. cit., p. 130 (grifos nossos).

ausência de abundância de alimentos em *Pedaços da fome* ajuda a elaborar a ideia de um consumo frugal e limitado de alimentos. Isso faz sentido se pensamos na pobreza e na miséria como dados absolutos, presos no linguajar estatístico da época, ou seja, de que havia um déficit de calorias conforme o custo de vida aumentava para as famílias mais pobres. Todavia, por mais objetivo que fosse esse dado, a literatura sociológica da época apontava para uma tensão dentro dessa noção de pobreza e escassez que era justamente a ideia de que a pobreza derivava não de um “acionamento alimentar”, mas sim de uma condição em que se comia o máximo possível em determinado momento, pois, diante de uma insegurança estrutural, não se sabia quando se teria o que comer – algo que atingiria principalmente a população negra urbana. Numa passagem de *Quarto de despejo*, Carolina narra a seguinte cena:

Eu já fiz o almoço – hoje foi almoço. Tinha arroz, feijão e repolho e linguiça. Quando eu faço quatro pratos penso que sou alguém. Quando vejo meus filhos comendo arroz e feijão, o alimento que não está no alcance do favelado, fico sorrindo atoa [sic]. Como se eu estivesse assistindo [a] um espetáculo deslumbrante²⁶.

Essa relação entre um consumo ostensivo em situação de miséria não é propriamente uma novidade ligada a processos de racialização, embora talvez essa afirmativa precise ser ponderada diante de diferentes realidades sócio-históricas. A título de exemplo, valeria a pena retomar o seminal trabalho de E. P. Thompson sobre a formação da classe operária inglesa. Ao escrever sobre os trabalhadores sazonais ingleses do século XIX, o historiador britânico destacava que eles “não podiam planejar meticulosamente seus jantares durante os cinquenta e dois domingos do ano: ao contrário, gastavam seu dinheiro no período de emprego e consumiam o que pudessem durante o resto do ano”²⁷. Em outras palavras, nas situações de escassez e insegurança estrutural movidas pela precariedade do trabalho (ou pela falta dele), a lógica que pautava a alimentação não era necessariamente a de um racionamento rigoroso e estrito, mas poderia estar balizada pela perspectiva de ter abundância pelo menos uma vez – pois, depois, sabe-se lá quando haveria um momento assim de novo. Dessa maneira, não seria natural que Maria Clara adquirisse o hábito de alimentar-se com fartura para depois racionar suas porções, tal como faziam outros pobres?

Nesse ponto, retomando a literatura sociológica da época e o termo “festa de negro”, presente em *Quarto de despejo*, há uma dimensão racial que não pode ser ignorada nesse consumo baseado na abundância. Ao analisar as dificuldades na integração dos negros na sociedade de classes de São Paulo, Florestan Fernandes destacou como uma das características da população negra de São Paulo aquilo que ele denominou como “nível de vida associável a uma ocupação conspícua e rendosa”²⁸. Disso se depreendia um consumo extensivo (que Florestan observava principalmente a partir do vestuário), cuja ambição de “ter uma mesa farta ‘todo

26 Ibidem, p. 44.

27 THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. Volume 2: A maldição de Adão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 181.

28 FERNANDES, Florestan, op. cit. p. 187.

dia”²⁹ era algo irreprimível. Como afirma o autor, “quem ‘tivesse com que’, comia carne diariamente (se possível ‘a faltar’) e queria ver na mesa dois ou três pratos de ‘mistura’, condenando-se severamente os hábitos de moderação alimentar dos estrangeiros, que levavam a ‘sacrificar o estômago’ ou a tirar ‘dinheiro da boca’”³⁰. De fato, não faltam passagens em *Quarto de despejo* que corroboram parte dessa afirmação, destacando-se, por exemplo, o momento em que Carolina Maria de Jesus adquirira um porco para o consumo seu e de sua família e a importância da fatura de carne naqueles relatos. Essa fatura perduraria por alguns dias até que, novamente, a escassez se abatesse sobre o lar.

Se tal relação com a fome e a miséria era racializada dessa forma, seria perfeitamente possível entender o porquê de Maria Clara não viver suas “festas de negro”. Não havia nenhuma abundância, somente a falta de alimentos constante intercalada com a comida de baixa qualidade. Em última instância, poderia se dizer que a protagonista de *Pedaços da fome* estava passando pelos percalços comuns às populações urbanas mais pobres de São Paulo, mas a forma como ela lidava com essa condição era radicalmente diferente da de seus supostos pares. E, dada a forma pela qual o romance é conduzido, a única vizinha que auxilia Maria Clara com comida é dona Maura, que lhe oferece sopa. Se por acaso ocorriam “festas de negro”, lautos e fartos banquetes, a protagonista nem mesmo era convidada por sua vizinhança, o que denotaria ainda mais a sua exclusão naquele meio de pobreza.

Em última instância, a literatura de Carolina Maria de Jesus permite tensionar algo que a sociologia e a estatística de sua época parecem ter considerado relativamente lateral: afinal, a fome e a miséria teriam uma cor específica? Existia uma forma tipicamente racializada de lidar com a chamada “carestia de vida”? Seria possível afirmar que o impacto do “custo de vida” teria desdobramentos raciais? De certa forma, sociólogos, nutricionistas, estatísticos, médicos e demógrafos da época pareciam cair na armadilha de Maria Clara e considerar que as questões sobre a “carestia de vida” não teriam especificidades raciais a serem consideradas.

A ARMADILHA DE MARIA CLARA

Parece temerário investigar a fome como fenômeno racializado no Brasil do século XX, e qualquer conclusão que ateste isso talvez esteja sendo muito peremptória sem ao menos sustentar tal afirmação a partir de um estudo empírico de fôlego. Todavia, parte desse receio acaba advindo do fato de que os campos da sociologia, da estatística, da medicina nutricional e da demografia da época não constituíram como preocupação central os desdobramentos raciais dos problemas do chamado “custo de vida”, sendo que sua marcação era basicamente amparada em questões específicas de classe – especialmente quando sua análise ocorria no espaço urbano de capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, entre outras. Dessa constatação, não implica que a chamada “carestia de vida” era um fenômeno exclusivamente racial,

29 Ibidem, p. 188.

30 Ibidem.

mas que certamente as abordagens das décadas de 1950 e 1960 sobre o problema não se debruçaram sobre as consequências do alto custo de vida para as populações negras e pobres.

Nesse ponto, é possível compreender o romance de Carolina Maria de Jesus como uma espécie de “duplo” dessa perspectiva. Assim como toda a gama do pensamento “científico” que se debruçava sobre a carestia, Carolina resolve tirar de cena a questão racial de *Pedaços da fome*. O resultado, contudo, evidencia a ausência e ilustra uma característica típica da posição privilegiada que enxerga exclusivamente a questão da pobreza pelas lentes da classe, mas que não reflete sobre ela a partir da negritude. Maria Clara emerge como o outro lado de um pensamento social branco, incapaz de entender a pobreza pelo recorte racial – algo que a própria Carolina trazia em suas demais obras literárias. Nesse ponto, Maria Clara monta uma espécie de armadilha para o leitor, descrevendo a pobreza de um ponto de vista de alguém que já foi rico, mas que sempre foi branco. A invisibilidade dos processos de racialização é compartilhada também pelo narrador em terceira pessoa e, no final das contas, é possível passar por *Pedaços da fome* sem considerar que é uma obra sobre raça. Da mesma forma, é possível também analisar os dados estatísticos da CNBES e verificar que eles tampouco falam sobre raça. Maria Clara acaba, por sua vez, reverberando o tom oficial dos estudiosos sobre a pobreza no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Se a ela faltam as estatísticas, há a vivência – e ainda assim, ambos convergem no que diz respeito ao apagamento da questão racial.

Todavia, convém ressaltar que este trabalho é um início de conversa que partiu de uma pesquisa que se debruçou sobre os problemas sócio-históricos da chamada “carestia de vida” e procurou dialogar justamente com a obra de Carolina Maria de Jesus como quem olha para o relato de um “nativo”. A surpresa, contudo, veio do fato de que o “nativo” que Carolina Maria de Jesus constrói no seu romance levanta mais questões sobre um objeto de pesquisa que parecia circunscrito somente à temática referente às classes sociais. Graças à armadilha de Maria Clara, foi possível levantar a possibilidade de que os efeitos do custo de vida tenham sido distintos não apenas conforme as classes sociais, como seria evidente, mas também conforme os processos de racialização. Em outras palavras, até que ponto a fome da criatura é a mesma fome de sua criadora?

Sem poder responder as perguntas aqui levantadas, cremos ser importante não deixar de lado a relevância da obra de Carolina Maria de Jesus como um objeto de análise específico para entender o Brasil urbano das décadas de 1950 e 1960. Por um lado, há o contexto de produção da obra, que está diretamente relacionado com a linguagem realista da autora – a preocupação com o “custo de vida” e a realidade do chamado subproletariado urbano, as condições de vida dos catadores e moradores de cortiços e favelas na cidade de São Paulo, a miséria e a fome de uma população que vivia à margem do processo de industrialização e modernização brasileira. Carolina Maria de Jesus escreveu a partir dessa realidade e, de certa forma, isso ajuda a constituir a força e a atualidade da sua produção literária. Por outro lado, cabe também analisar as formas pelas quais a linguagem da autora acaba construindo o próprio contexto – ou, nos dizeres de Mário Augusto Medeiros da Silva, como a autora

acaba por “ficcionalizar seu cotidiano”³¹. Esse ato ficcional chega ao extremo na elaboração de uma personagem branca e rica que passa pelas agruras da fome, o que não era uma tentativa de evitar o caráter de depoimento em sua obra, nem tampouco uma orquestrada vingança. Era um exercício estético que buscava problematizar um aspecto da realidade da própria Carolina Maria de Jesus e tensioná-lo via uma difícil artimanha que é justamente a do apagamento racial, fugindo assim tanto da obsessão estatística quanto da narrativa sociológica da anomia.

Talvez não seja possível conceber ainda como a “carestia de vida” em São Paulo nos anos 1950 e 1960 seria ela também um processo de racialização, demarcando fronteiras entre o que seria uma “fome branca” e uma “fome negra”. Mas esse nunca foi o objetivo da obra de Carolina Maria de Jesus. O que ela fez, contudo, foi brincar com a possibilidade aventada pela ciência da época de que a fome não tivesse uma barreira racial. Que o romance se demonstre inverossímil, mesmo que apartado por uma linguagem realista, exigiria que fosse feita reflexão semelhante sobre a produção científica relacionada ao “custo de vida”. Em outras palavras, a armadilha de Maria Clara mostra justamente que a fome, enquanto dado sócio-histórico, está longe de ser uma medida universalmente quantificada. Especialmente no Brasil, onde, parafraseando Mano Brown, a figura da mulher negra, mãe solteira de “promissores vagabundos”³², daria um filme.

SOBRE O AUTOR

FERNANDO CAUDURO PUREZA é doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e autor de *“Isso não vai mudar o preço do feijão”: as disputas em torno da carestia em Porto Alegre (1945-1964)* (Editora Prisma, no prelo).
E-mail: fcpureza@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVIS, Natalie Zemon. *Histórias de perdão e seus narradores na França do século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

31 SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, p. 372.

32 “[...] Daria um filme/ Uma negra/ E uma criança nos braços/ Solitária na floresta/ De concreto e aço/ [...] Família brasileira/ Dois contra o mundo/ Mãe solteira/ De um promissor/ Vagabundo [...]”. RACIONAIS MC’S. “Negro drama”. In: _____. *Nada como um dia após o outro*. CD 1 – Chora agora. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica/Zambia, 2002.

- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Volume I: Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Iuperj, 2005.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática e Francisco Alves, 1960.
- _____. *Pedaços da fome*. São Paulo: Áquila, 1963.
- _____. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JOCHMANN, João. Padrões de alimentação dos industriários do Brasil. *Revista Brasileira de Municípios*. Rio de Janeiro, out.-dez. 1955, p. 299-314.
- LINHARES, Maria Yedda Leite; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *História política do abastecimento (1918-1974)*. Brasília: Binagri, 1979.
- LOURENÇO NETO, Sydenham. Modernização, crise e protesto popular: a questão do abastecimento nos anos 50. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais...*, São Paulo: USP, 17-22 de julho de 2011.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- NASCIMENTO, Álvaro Pereira de. Caminhos de negros: vida, trabalho e desenvolvimento urbano no pós-abolição (Nova Iguaçu, 1880-1980). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais...*, São Paulo: USP, 17-22 de julho de 2011.
- RACIONAIS MC'S. “Negro drama”. In: _____. *Nada como um dia após o outro*. CD 1 – Chora gora. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica/Zambia, 2002.
- SAHLINS, Marshall. La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental enquanto cultura. In: _____. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SILVA, José Carlos Gomes. História de vida, produção literária e trajetórias urbanas da escritora negra Carolina Maria de Jesus. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., “Desigualdade na diversidade”, 1 a 4 de junho, 2008. Porto Seguro. *Anais...* Porto Seguro, 2008, p. 22. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2007/jose%20silva.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2017.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e *media* no Brasil. In: WARE, Vron (Org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Garamond, 2004.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. Volume 2: A maldição de Adão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus). In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense: 1983.

Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque

[*Whatever happened to Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...?*
The missing persons as a formal principle in Chico Buarque's novels

Juliane Vargas Welter¹

RESUMO • Este artigo pretende, aliando forma literária e processo histórico-social, investigar a figura dos desaparecidos nos romances de Chico Buarque. A categoria tem se mostrado como central na feitura romanesca do autor, tendo se repetido nos romances *Benjamim* (1995), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014). Assim, partindo dessas narrativas, este trabalho se propõe a examinar o desaparecido não apenas como marca de conteúdo, seja ele um desaparecido político ou não, mas como estruturante das obras investigadas e também como marca de uma literatura contemporânea que elabora um passado recalçado. • **PALAVRAS-CHAVE** • Chico Buarque; romance; forma literária; desaparecidos; literatura brasileira contemporânea. • **ABSTRACT** •

This paper intends to investigate the role of the missing persons in Chico Buarque's novels, combining literary form and social-historical process. This category have been seen as a central mark in the author's writing, having being repeated in novels such as *Benjamim* (1995), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014). Therefore, taking these narratives, this paper purpose itself to examine the missing persons not only as a mark of substance, whether they are political disappearances or not, but also as a structural data from the novels and also as a mark of a contemporary literature that elaborates a repressed past. • **KEYWORDS** • Chico Buarque; novel; literary form; missing persons; Brazilian contemporary literature.

Recebido em 13 de março de 2017

Aprovado em 13 de abril de 2017

WELTER, Juliane Vargas. Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 69-85, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p69-85>

1 Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, Natal, RN, Brasil).

Em entrevista recente, Suzana Lisboa, um dos nomes mais conhecidos no campo da militância pela busca dos desaparecidos políticos do regime militar, afirmou categoricamente: “Não há democracia onde houver desaparecidos”². A sua colocação expõe a necessidade de uma reflexão sobre um problema que tem, pelo menos, duas facetas: de um lado, a não resolução de conflitos originários do nosso passado recente e as discussões suscitadas acerca de nossas políticas de memórias e de resolução de traumas, ou seja, há uma indicação para a resolução daquele passado; do outro, as possíveis consequências que essa política (ou não política) traz para o atual estágio da nossa democracia, ou seja, assinala para o presente e para um futuro. Ou, ainda, sua colocação aponta não só para o regime de exceção perpetrado pelos militares, mas também para uma democracia que mantém um estado autoritário³. Dito de outra maneira: a síntese de Lisboa nos permite discutir tanto nosso passado ditatorial quanto o nosso presente democrático instável. Ao mesmo tempo, ilumina as discussões sobre forma literária e processo histórico-social que se pretende aqui investigar.

Longe de querer realizar um debate historiográfico, o pressuposto da reflexão aqui

2 LISBOA, Suzana apud NECCHI, Vitor. Não há democracia onde houver desaparecidos. Entrevista especial com Suzana Lisboa. *Instituto Humanitas Unisinos*, 1º de março de 2017. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/565160-nao-ha-democracia-onde-houver-desaparecidos-entrevista-especial-com-suzana-lisboa>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

3 Emblemático caso do nosso estado autoritário foi o desaparecimento de Amarildo, pedreiro morto por policiais militares no Rio de Janeiro, símbolo do genocídio da comunidade negra e pobre no Brasil. Ao mesmo tempo, o crime ser cometido por policiais militares assinala já uma das heranças macabras do regime militar. Para outros detalhes, ver: BRUM, Eliane. Onde está Amarildo?. *Época*, 5 de agosto de 2013 (atualizado em 15 de agosto de 2013). Disponível em: <<http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/08/onde-esta-bamarildob.html>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

proposta é: a ditadura civil-militar⁴ corresponde a um passado recente e traumático recalcado na sociedade brasileira. A afirmação é corroborada por políticas de Estado, como a Lei da Anistia⁵, de 1979, que concedeu perdão a todos os que cometeram “crimes políticos ou conexos a eles”, lei emblemática das políticas de memória do Estado brasileiro. Paul Ricoeur⁶ já chamou a atenção para as semelhanças mais do que semânticas entre os vocábulos *anistia* e *amnésia*: propondo um perdão simulado, leis desse tipo funcionariam mais como uma prática de esquecimento institucionalizado do que como uma resolução de conflitos. Desse modo, anistia e esquecimento balizariam, pelo nosso pressuposto, a nossa relação com o violento regime militar, que teve um desfecho conciliatório endossado por políticas como a lei supracitada.

Tratando-se então de um trabalho que tem como foco a produção literária, a primeira questão que se levanta é qual o impacto dessas políticas no campo literário hoje, já que o estudo aqui proposto se circunscreve em um debate sobre a literatura contemporânea em período democrático. De maneira mais genérica, a profusão de narrativas recentes sobre esse passado já é um começo de resposta⁷. Contudo, estando interessado nas relações entre literatura e sociedade, este artigo almeja investigar não os enredos que transitam por esse tema, mas as formas que se estruturam a partir dessa (e nessa) discussão.

Isto posto, o foco desta investigação é relacionar forma e processo histórico-social tendo em vista um dispositivo narrativo que tem se mostrado frequente nos romances de Chico Buarque, os desaparecidos, políticos ou não. Assim o objetivo é examinar esses desaparecidos como estrutura das narrativas e também como marca de uma literatura contemporânea. Arrisco dizer que o romancista criou sua própria

4 Convencionou-se datar esse regime entre os anos de 1964-1985. Contudo, os debates mais recentes apontam que a data mais acertada seria 1988, momento em que há uma nova constituição e podemos então falar em democracia (ou redemocratização). Para outros detalhes, ver: CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *Estranhas catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar*. Niterói: Eduff, 2014. Assunto ainda em disputa, compartilhamos da datação de 1988 no presente trabalho, tendo como horizonte a Constituição Cidadã. No campo literário, uma das primeiras obras, salvo engano, a tratar do tema dos desaparecidos políticos tendo como dispositivo o viés memorialístico é o romance de Caio Fernando Abreu *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990). Assim, o tratamento do regime com a marca da rememoração só se dá após a Constituição, momento em que a ditadura parece se erguer de fato como um marco do passado. Para outros detalhes, ver: ABREU, Caio F. *Onde andarás Dulce Veiga?* Um romance b. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

5 BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 3 mar. 2017.

6 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

7 Para nos limitar somente aos recentemente lançados, sem intenção de esgotar a lista: *K. Relato de uma busca e Os visitantes* (Bernardo Kucinski, 2011 e 2016); *Cabo de guerra* (Ivone Benedetti, 2016); *A resistência* (Julián Fuks, 2015), *Volto semana que vem* (María Pilla, 2015). Importante frisar que as duas últimas obras versam também sobre o regime argentino. Para outros detalhes, ver: WELTER, Juliane V. E se estou vendo fantasmas?. Resenha de *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti. Blog da Boitempo, 29 de julho de 2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/07/29/e-se-estou-vendo-fantasmas>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

fórmula romanesca: desaparecido, ideia fixa e busca e, pela leitura que propomos, essa é a formalização de um passado recalcado que é interno e externo às obras. Assim, nos três romances que serão analisados, *Benjamim* (1995), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2013), há desaparecidos que se convertem em ideias fixas dos protagonistas/narradores. Isto é, são eles os vetores da narrativa, os responsáveis pela rememoração, pela busca de um passado e pelas problematizações de um futuro, explicitando o princípio compositivo das obras⁸. Da mesma maneira, há personagens desaparecidos, a princípio lateralizados, que acabam por reforçar essa composição.

Importante frisar que essas narrativas não são centralizadas no regime militar, podendo inclusive ser lidas sem essa chave interpretativa, sobretudo *Leite derramado*. Porém, sendo uma marca que estrutura os romances, pela nossa hipótese, ao mesmo tempo que retoma uma categoria tão peculiar ao Estado brasileiro, entendemos que, ao se valer dos desaparecidos como princípio formal, Chico Buarque está reatualizando passados que se referem à nossa matéria externa, permitindo, assim, que se ilumine a discussão estética e se amplie o debate sobre a atual literatura brasileira e suas relações com a sociedade.

“DEUS TE LIVRE, LEITOR, DE UMA IDEIA FIXA”⁹

Logo após o lançamento de *Estorvo* (1991), primeiro romance de Chico Buarque, Roberto Schwarz escreveu a resenha “Um romance de Chico Buarque”, na qual não economiza elogios: “*Estorvo* é um livro brilhante”¹⁰. Narrado em primeira pessoa, o enredo trata da saga de um personagem não nomeado, vivendo entre a alucinação e a realidade, em fuga – não sabemos do quê – em uma cidade e um tempo nada cordiais. O seu périplo em espiral vai desde a fazenda da família (dado de classe não gratuito que aponta já para uma contemporaneidade decadente) agora transformada em uma plantação de maconha (e na qual residem supostos bandidos) até o protagonista ser esfaqueado por um estranho (ao confundi-lo com um amigo e abraçá-lo). Laterais,

8 A presente investigação é a ampliação e o desdobramento de um debate proposto na tese *Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andará Dulce Veiga? (1990), de Caio Fernando Abreu, e Benjamim (1995), de Chico Buarque*, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em abril de 2015, sob orientação do prof. dr. Homero Vizeu Araújo. Naquele momento, tendo como foco somente o romance *Benjamim* entre as obras de Chico Buarque, a problematização dos desaparecidos não era central, já que o interesse era o exame da figura da testemunha à brasileira (nomenclatura que depois pode ser revista/ampliada para delator à brasileira, já na esteira das discussões políticas posteriores à escrita da tese). WELTER, Juliane Vargas. *Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andará Dulce Veiga? (1990), de Caio Fernando Abreu, e Benjamim (1995), de Chico Buarque*. 2015. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117544>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

9 ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 21.

10 SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 178.

mas não menos importantes, personagens secundários marcados pelo fetiche da própria imagem.

Na acepção do crítico, a lógica formal está dada em uma linguagem despretensiosa que engendra a diluição das fronteiras entre as categorias sociais e o mundo da imagem. Diz Schwarz: “Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase-atonía com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes seja a perplexidade de um veterano de 1968?”¹¹. Se aceitamos essa premissa, o narrador em fuga se choca com o mundo a sua volta exatamente por não o compreender. Assim, essa disposição em “continuar igual em circunstâncias impossíveis” seria “a forte metáfora inventada para o Brasil contemporâneo, cujo livro [Chico Buarque] talvez tenha escrito”¹². Aceitando ou não a ideia de que o narrador de *Estorvo* é um personagem de 1968, o que temos em *Benjamim* é a realização dos comentários críticos de Schwarz na figura do protagonista atormentado pelo seu passado e não menos atônito. Porém, essa não compreensão é agora mediada pela terceira pessoa e não fica menor, pois o artifício narrativo aponta para um personagem que não teria condições de narrar a própria história.

Benjamim, protagonista homônimo do romance, configura-se como um personagem patético, beirando alguma ingenuidade, o que não permite propriamente empatia com ele, apesar de certa indulgência do narrador. Soma-se a isso o deslocamento do personagem no seu tempo, provavelmente final dos anos 1980, início dos 1990; e, também no seu espaço, um provável Rio de Janeiro em meio a novas configurações sociais e à violência, como o pastor evangélico candidato a deputado ou, ainda, o mundo da imagem e da propaganda, que já havia sido explorado pelo romancista na sua obra anterior. O enredo é bastante simples: homem de 50 anos encontra uma jovem moça, muito parecida com uma ex-namorada da juventude, e fica obcecado por ela. A jovem, Ariela Masé, seria supostamente (pela perspectiva de Benjamim e não negada pela voz que narra) filha de Castana Beatriz, namorada do personagem nos anos 1960 que foi fuzilada pelos militares durante a ditadura. Assim, ao reconhecer na jovem semelhanças com a ex-namorada, Benjamim supõe ser ela a filha de Castana. Tendo em vista que o personagem é abandonado pela namorada, há uma tentativa de reconciliação projetada agora em Ariela.

A singularidade se dá porque esse encontro dispara lembranças acerca daquele passado e da responsabilidade de Benjamim na morte dessa namorada, informações que estavam até então esquecidas para o personagem. Assim, através da voz narrativa em terceira pessoa, acompanhamos um processo de reconstrução do passado apagado até o encontro com Ariela, que acabará por revelar o papel do nosso protagonista no assassinato de Castana: espécie de delação (entre o voluntarismo e o involuntarismo) que permitirá que os militares encontrem seu esconderijo. A jovem funciona assim como um gatilho que permite que a memória represada venha à tona juntamente com uma possível culpa.

Esse exercício de reelaboração do vivido em meio às atenções da jovem levará o

11 Ibidem, p. 180.

12 Ibidem, p. 181.

personagem a pensar (uma única vez) em declarar: “Eu matei a tua mãe”¹³. Ou seja, o dado de admissão de responsabilidade é uma suposição e não uma afirmação. Assim, esse encontro fantasiado de reencontro transformará Ariela em uma ideia fixa, o seu emplasto, para usarmos os termos de Brás Cubas, que o conduzirá à morte. Não é forçado dizer que essa fixação por si só aponta para a culpa pensada pelo próprio Benjamim, mas nunca admitida nem por ele nem pela voz narrativa, índice corroborado pela memória recalcada que anos depois retorna. Buscando em Ariela a ex-namorada Castana e conseqüentemente a reconciliação com os atos passados, acompanhamos o fracasso dessa tentativa conciliadora, já que impedida pelo dado do enredo, a morte (provocada pela própria ideia fixa), e pelo dado da forma, o eterno retorno à cena inicial, a morte.

Quanto ao narrador, ele assume o discurso indireto livre e funciona como uma câmera, pela força da imagem, mediando toda a narrativa, o que inclui a memória dos personagens centrais (Benjamim, Ariela e Alyandro, o pastor candidato a deputado). O seu comportamento pode ser visto ou como um comportamento autoritário – temos poucos discursos diretos ao longo de todo o romance –, ou como uma solução para personagens incapazes de narrar a si mesmos. Assim, o passado é visto como culposo por Benjamim, muito mais pelas pistas deixadas por ele e pelo narrador do que por uma admissão de responsabilidades, dado que é suavizado pelas posturas daquele que narra e faz reflexões sobre o rememorar:

É possível que os momentos que acabamos de viver subitamente se apaguem na nossa consciência, e se transformem em medo, desejo, ansiedade, premonição. E naquilo que temos por reminiscência talvez esteja um destino que, com jeito, poderemos arbitrar, contornar, recusar, ou desfrutar com intensidade dobrada¹⁴.

Dessa forma, a estrutura funciona como um artifício na construção da falta de responsabilidade de Benjamim e aponta para uma instabilidade do romance: a narrativa memorialística em terceira pessoa de um narrador cego às ações do protagonista e que assume a sua perspectiva. Estruturado como a posição de uma câmera em um movimento circular, quase espiralado, como em *Estorvo*, o romance vai freneticamente de um personagem ao outro, de um espaço ao outro e de um tempo ao outro, mas com Benjamim ocupando posição central. Se o narrador em terceira pessoa pode vir a ser um narrador distanciado, aqui ele perde esse afastamento: o indireto livre confunde as vozes e o leitor com um dispositivo que permite que ele vá do personagem para o narrador e desse para o personagem. Ao mesmo tempo, ao se travestir de câmera, poderíamos inclusive pensá-lo em um narrador que emularia uma posição observadora, mas isso é falso. Assim, a problemática da terceira pessoa como narradora das memórias, traumas e mortes no romance é aquela que, além de dar voz ao aparvalhado protagonista, medeia as reminiscências e culpas sentidas por ele.

Concomitantemente, a ciclicidade formal, índice estético já apontado por Walter

¹³ BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 98.

¹⁴ *Ibidem*, p. 53-54.

Garcia¹⁵ na canção buarquiana – e que pode ser replicado para os romances *Estorvo*, *Benjamim* e *Leite derramado* –, constrói o tempo circular praticamente didático: as primeiras e últimas orações são idênticas, dado formal e de enredo, com Benjamim em frente ao pelotão de fuzilamento, do que se depreende a sua morte. Se não há um defunto-autor, há um narrador, colado ao protagonista, que elabora a linguagem à beira da morte. Isto é, a linguagem é concebida a partir dessa perspectiva, ação possível graças à ideia fixa Ariela e às reminiscências que ela traz¹⁶.

A forma utilizada permite assim que o fracasso reconciliatório de Benjamim também atinja o leitor, preso em um eterno retorno com o final do romance remetendo para o seu início e assim sucessivamente. Para Benjamim, essa ciclicidade aponta para a falta de saída e não para a resolução, estando ele destinado àquele fim, pela perspectiva empática do narrador, que lhe usurpa as responsabilidades. Ou seja, a desaparecida Castana Beatriz, represada na sua memória pelo trauma da delação, é trazida à tona pelo encontro com a jovem Ariela e não há resolução possível para um passado irreversível. Dito de outra maneira: o passado violento recalcado vem assombrar como fantasmagoria o presente não menos violento do personagem. A solução de enredo, a morte. A solução da forma, o ciclo repetitivo e sem saída que só pode levá-lo à morte. Sem resolução do passado, sem apontamentos para o futuro.

Já *Leite derramado* traz o narrador-personagem Eulálio, um senhor centenário que, no leito de um hospital, perpassa a história de sua família senhorial e, por consequência, atravessa a própria história brasileira ao mesmo tempo que relembra Matilde, a esposa desaparecida. Valendo-se assim da memória, a qual considera “uma vasta ferida”¹⁷, o personagem retoma o passado glorioso de seu círculo familiar, posição que lhe conferiu uma série de privilégios ao longo da vida, mas sempre costurando essas reminiscências com a rememoração de sua ideia fixa, Matilde. Mistura de Brás Cubas, com sua desfaçatez de classe, só que agora centenário e beirando o ridículo, e Bento Santiago, com seu ciúme imaginativo, referência quase explícita na narrativa, acompanhamos os disparates de um protagonista deslocado no seu tempo, como nosso protagonista anterior, e preso a uma cama de hospital, o que já pressupõe o seu estar à beira da morte, repetindo o drama anterior.

Assim, nesse jogo não linear da memória, temos acesso a uma versão do século XX brasileiro vista pelos de cima. Ou melhor, acompanhamos a violência estrutural de uma sociedade pautada pela cordialidade, pelo compadrio e pelo direito de posse, dado que alcança tanto o passado escravocrata quanto a relação com os libertos e com a esposa. Esses índices são medidos tanto pelas representações da família de fidalgos

15 GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/28/46>>. Acesso em: 8 abr. 2017.

16 Essa articulação entre ponto de vista da morte e ideia fixa, que será retomada adiante, se orienta a partir da investigação de José Antônio Pasta Jr., que entende esse dado como um recorrente estrutural na literatura brasileira. Para outros detalhes, ver: PASTA JÚNIOR, José Antonio. O ponto de vista da morte. *Revista da Cinemateca Brasileira*, v. 1, p. 7-15, 2013.

17 BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 10.

quanto pelas falas do narrador, em primeira pessoa, que deixa desvelar essas tensões. Contudo, em pleno século XXI, o que observamos é o declínio dos Assumpção, “pai rico, filho nobre, neto pobre”¹⁸, e a inadequação do personagem aos novos tempos, estando completamente “fora do lugar” em 2007 – ele nasce em 1907. Essa condição, que é do narrador e não do leitor, atua como o dispositivo que transforma as falas racistas, sexistas e classistas do antigo senhor de escravos em piada, o que dá o humor do livro sem perder a articulação com a violência dessas percepções.

Eulálio conta suas histórias a partir do leito do hospital, acamado e sem mobilidade. Apesar disso, a sua movimentação se dá espacial e temporalmente, com vaivéns narrativos que atravessam a história oficial do Brasil e uma sociedade em modificação já no século XX. A marcação discursiva aponta para uma enfermeira que estaria escrevendo essas memórias, mas não há nenhum dado material que comprove que isso de fato aconteceu, a impressão é exatamente contrária: em certos momentos fica bastante claro que a sua conversa se dá com o teto. Além do que, ao misturar planos e tempos, não sabemos o quanto há de real ou invenção na fala desse narrador. Assim, não é errado dizer que o romance se constrói como um monólogo sobre Matilde, intercalado com a história da família ou, ainda, do Brasil. Ponto alto da formalização se dá pela autoconsciência do narrador, que afirma: “lembrança de velho não é confiável”¹⁹; ou, ainda, “porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior”²⁰, sempre marcando que o seu lembrar é de um passado longínquo, centro de sua história: “Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso”²¹. Porém, a autoconsciência é marcada por uma série de delírios, o que faz com que desconfiemos dessa voz o tempo inteiro.

Ideia fixa do narrador, que não sabe o seu destino, Matilde é marcada por seu comportamento simples, sua espontaneidade e suas relações com os empregados, dados que levam muitas vezes Eulálio a se sentir desconfortável do alto de sua condição de classe. Ao mesmo tempo, tem uma “pele quase castanha”²², não sendo culta e sofisticada como a família Assumpção esperava. Todavia, a relação é assinalada desde o começo como uma obsessão: “Olhando meu corpo, tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele [o pai], por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher”²³. Casam-se, têm uma filha e tempos depois Matilde desaparece, permanecendo seu destino incógnito: teria fugido com um amante? Teria ido para um hospício? Teria contraído alguma doença grave? Perguntas que ficam sem respostas ao longo do romance, com a marcação de versões sobre o que poderia ter acontecido na “trágica desapareção de Matilde”²⁴. Importante

18 Ibidem, p. 38.

19 Ibidem.

20 Ibidem, p. 136.

21 Ibidem, p. 14.

22 Ibidem, p. 20.

23 Ibidem, p. 33.

24 Ibidem, p. 188.

frisar que o desaparecimento se dá aos olhos do narrador, visto que é possível falar em uma fuga da personagem daquele ambiente que pode ser visto como opressor.

Seu desaparecimento repentino, relembado agora no leito do hospital, é marcado pela busca do personagem nos meandros da memória e da própria casa, “depois que ela saiu da minha vida, mantive o capricho de procurá-la do mesmo jeito, toda noite”²⁵, e pela reconstrução do ciúme de Eulálio, ao melhor estilo Bento Santiago: imaginativo e construído em primeira pessoa. Ao desaparecimento de Matilde se sobrepõe um desaparecimento lateralizado, o de seu neto, jovem comunista que se envolve na luta contra a ditadura militar e tem um filho com uma jovem militante negra, o que permite os explícitos desvarios racistas da família Assumpção.

Assim como Benjamim, não há encontro com o desaparecido do passado, com um desfecho que é marcado pela morte do protagonista sobreposta agora à morte do avô, como um ciclo. Sem esquecer, é claro, que nesse caso não estamos falando de desaparecidos políticos, e sim de uma desaparecida que é a obsessão do narrador e que permeia a sua rememoração. Em síntese: se não há reflexões sobre o passado traumático do regime, ficando o jovem Eulálio Neto lateral na construção, há reflexões sobre um estado autoritário e senhorial; se o desaparecido político é secundário, há uma desaparecida que dispara a narrativa e que faz assim se desvelar uma violência que ultrapassa os limites de um regime ditatorial que estrutura a sociedade.

Ao mesmo tempo, novamente estamos em frente a um personagem deslocado no seu tempo: se Benjamim tem uma vida solitária e desapegada daquele mundo contemporâneo, vivendo dos trabalhos da juventude e fazendo propagandas de mau gosto, situado assim em uma classe média com algum conforto, Eulálio, representante dos de cima que decaíram, só pode viver de favores. Contudo, ambos se encontram na inadequação do mundo a sua volta, que não é aquele ao qual estavam confortáveis e sim um mundo marcado pela decomposição das relações antes conhecidas, tão violento quanto aquele passado. Esse não é propriamente um dado negativo, visto que as relações anteriores dessas personagens eram marcadas também por violências de classe, gênero e raça, essa última ficando evidenciada sobretudo com os Assumpção.

Além disso, ambos constroem suas histórias através da memória, ou seja, uma criação calcada na realidade, mas ainda um trabalho criativo e individual que se manifesta após negociações e conflitos. Se em Eulálio essa condição é explicitada com um narrador que de antemão admite que a sua memória “de velho” pode vir a falhar, com Benjamim ela é mais enganadora, já que se quer afastada. Da mesma maneira, as escolhas que a memória faz e que o discurso engendra mostram como essa história os constitui como sujeitos: esse olhar para o passado marca a própria ausência de futuro, dado de enredo e de forma. Concomitantemente, Castana e Matilde são aquelas que faltam e são buscadas não na presença material, mas replicadas na jovem Ariela ou na memória. Ambos fracassam e só encontram a morte.

Já *O irmão alemão*, obra atravessada pela vida privada do autor²⁶, isto é, embasado

25 Ibidem, p. 46.

26 Para outros detalhes, ver: SILVA, Fernando Barros e. O irmão brasileiro. *Piauí*. Edição 100, janeiro de 2015. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-irmao-brasileiro>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

em um drama familiar real mas entrecortado pela criação ficcional, centra-se, sumariamente, na busca de Francisco de Hollander pelo meio-irmão alemão, a sua ideia fixa, fruto de um relacionamento do pai durante sua estadia em Berlim. O argumento é armado pela “busca de filiação”²⁷ do pai pelo narrador, que se sente preterido em relação ao irmão mais velho, Domingos. Enquanto procura o meio-irmão Sergio, que pode ter sido morto na Alemanha nazista, concomitantemente, no Brasil, esse mesmo Francisco, em história a princípio lateral, perde o irmão brasileiro, desaparecido político na ditadura brasileira. Está dado, dessa forma, o curto-circuito formal. Se Francisco nunca morreu “de amores por aquele irmão” e “o teria trocado por um irmão alemão sem pestanejar”, passou agora a se “inquietar com a ameaça de ficar sem irmão nenhum”²⁸. Dito de outra maneira, se a trama se constrói como a busca do irmão alemão, o desaparecimento do irmão brasileiro revela um novo centro.

Ademais, soma-se a Domingos outro desaparecido político, Ariosto, amigo de infância do protagonista. Se o envolvimento do irmão não é explícito, o seu sumiço parece mais um fruto do acaso ao acompanhar – por motivos sexuais, segundo o narrador – uma jovem *montonera* em São Paulo. Ariosto já havia sido preso e, talvez, torturado (segundo a imaginação do narrador). A retomada dos desaparecidos ou, ainda, a retomada, dentro do seu próprio universo romanesco, de figuras não heroicas como Benjamim e Francisco (e até mesmo Eulálio), aponta para uma marca autoral bem presente na obra de Chico romancista: esse olhar para uma média, sem idealizações, já que a perspectiva narrativa se dá a partir daqueles que não participam das movimentações políticas. Dado que não impede que percorramos parte do século XX ocidental, com regime nazista na Europa e militar no Brasil, demonstrando o fôlego do romancista na busca de sínteses do seu tempo, arrisco dizer.

Narrado em primeira pessoa, com um narrador e um ambiente altamente intelectualizados – até “então, para mim, paredes eram feitas de livros”²⁹, revela Francisco –, de uma classe confortável, mas sem luxos, o gatilho é uma carta de Anne, mãe do meio-irmão, encontrada em um livro do pai. Em meio a situações altamente imaginativas, já que o narrador sempre antecipa prováveis acontecimentos e desdobramentos – antes mesmo de entender a carta, escrita em alemão, já fantasia sobre a possibilidade de um irmão alemão –, e pela violência naturalizada de uma família patriarcal de classe média (com machismo e sexismo muito marcados), somos conduzidos por esse narrador obcecado pelo meio-irmão, projeção do pai e do conflito com o irmão brasileiro. Ao mesmo tempo, a antipatia do narrador para com o irmão daqui acaba por conduzir a narrativa de maneira que o leitor também não simpatize com ele. Contudo, a empatia com o narrador também não é possível, visto que ele se revela também nas relações machistas e sexistas, sendo um personagem mesquinho que carrega em si como índice positivo apenas o mundo letrado e da cultura.

Entretanto, o desaparecimento de Domingos acaba por mudar o ritmo da narrativa funcionando como um gatilho para o desfecho, barrando parte das imaginativas suposições de Francisco na forma e no enredo. Isso se dá pois há uma derrocada

27 BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 53.

28 *Ibidem*, p. 160.

29 *Ibidem*, p. 16.

da família: o pai falece logo em seguida, e a mãe morre de “saudades do Mimmo”³⁰. Assim, tendo Sergio Ernst como motivo, a sua ideia fixa, o romance se arma pelo desaparecimento e pela busca, que projetam uma relação familiar tortuosa com pai e irmão brasileiro, explicitando por fim a centralidade não do irmão alemão, mas do irmão brasileiro, ponto instável do romance. Nenhum deles (re)aparece: se o primeiro conseguiu não ser levado pelo Estado nazista, falecendo já em idade avançada, o segundo não teve a mesma sorte, entrando para a lista de desaparecidos políticos.

Importante apontar que, além dos desaparecidos, chave reatualizada nesse romance, outra repetição é a morte que assombra: em *Benjamim*, Castana é morta pelo regime militar, e Benjamim morre no agora narrativo; em *Leite derramado*, Matilde desaparece, espécie de morte simbólica, e Eulálio morre no presente, junto com a narrativa – sem esquecer do neto Eulálio, também morto pelo regime militar, como Castana; agora acompanhamos o desaparecido Sergio, que só é encontrado depois de sua morte; Domingos é mais uma vítima da ditadura (assim como Ariosto, o amigo de infância); e, por fim, Francisco, que, se não morre no agora narrativo, aponta para um fim simbólico, já que só encontra o irmão em 2013, já falecido, finalizando assim uma busca incompleta.

Esse estar à beira da morte é aqui entendido a partir das investigações de José Antônio Pasta Jr. sob o ponto de vista da morte como um recorrente estrutural na literatura brasileira. Segundo a sua categorização, ao mergulhar nos impasses estruturais da sociedade brasileira, só um regime de limite, um ponto de vista impossível, seria capaz de dar conta internamente desses problemas, reflexão que se dá a partir, especialmente, de Brás Cubas, sujeito formado entre o escravismo brasileiro e o liberalismo europeu. Ou seja, sujeito dual, formado por contradições, a ideia fixa seria a própria busca de uma completude em meio à formação ambivalente do Estado-nação brasileiro³¹.

No romance machadiano, a ideia fixa, o emplasto, e a “sede de nomeada” o levam à morte. Agora, nos romances buarquianos as ideias fixas, isto é, os desaparecidos, não dizem respeito a vaidades de protagonistas e narradores, mas a passados mal resolvidos, que, se não levam os personagens à morte diretamente – com exceção de Castana-Ariela –, dão o tom de uma incompletude que paira no conteúdo e na forma, em um processo de introjeção de um dado que é externo. Ou melhor, resgatando as afirmações de Schwarz: se o personagem de *Estorvo* pode ser lido como um personagem de 1968 ou, ainda, se o romance pode ser lido como uma metáfora do Brasil, com sua disposição de continuar igual em circunstâncias improváveis³², o que resta para Benjamim (e seu narrador), Eulálio e Francisco?

Esperamos ter deixado claro até aqui o que consideramos o princípio compositivo dos romances de Chico Buarque reforçado ao longo desses três romances. Em síntese: desaparecido – ideia fixa – busca. Por comparação e contraste é possível iluminar essa estruturação que parece se ensaiar já desde o primeiro romance de Chico Buarque, como sugere o texto de Roberto Schwarz.

30 Ibidem, p. 189.

31 PASTA JÚNIOR, José Antonio, op. cit.

32 SCHWARZ, R. Um romance de Chico Buarque, op. cit., p. 180-181.

O dado central: os desaparecidos que se transformam em ideias fixas. A lembrança do emplasto machadiano não é gratuita, é claro. Sem forçar a nota, pode-se dizer que a busca desses sujeitos (Benjamim, Eulálio e Francisco) se dá em meio a não resoluções do passado, que são individuais, mas carregam em si um índice de coletividade, seja pelo assassinato de Castana em meio ao regime militar, pelo desaparecimento de Matilde no seio da família senhorial e pelo desaparecimento lateral de Eulálio Neto, também em consequência do regime, seja, ainda, pelo desaparecimento de Domingos também durante o regime militar (e de Ariosto) e pelo de Sergio, que, se não desaparece pela violência do Estado (aqui ou lá), é sujeito a um violência simbólica e material de abandono parental.

Concomitantemente, falamos de narradores que assumem, pelo menos em *Benjamim e Leite derramado*, o ponto de vista da morte: Benjamim e seu narrador (que se faz no discurso a partir desse momento) começam o romance em frente ao pelotão de fuzilamento, e Eulálio está acamado. Se Francisco, o único que não faz uso exclusivo da memória no seu discurso, não está à beira da morte, todos os personagens de sua vida vêm a falecer, tendo ele mesmo uma morte simbólica ou, pelo menos, um fim de narrativa, ao encontrar notícias do irmão alemão somente após o seu falecimento. Se através dos desaparecidos há uma tentativa de recompor um passado ou solucionar conflitos, o estar sob a perspectiva do fim já aponta para a impossibilidade dessas soluções. Dito de outra maneira, as buscas são a própria tentativa de recompor o passado e resolver o presente e, quem sabe, o futuro: Benjamim delata a ex-namorada, busca em Ariela o passado; Eulálio perde Matilde, e busca na memória respostas para seu desaparecimento; Francisco tenta resolver uma relação com o pai na procura pelo irmão perdido, mas perde o outro irmão. As suas ideias fixas, as suas procuras por esses personagens, formalizam uma tentativa de resolução, com a busca introjetada na estrutura em uma tentativa de narrativa total daquelas vidas em seus cíclicos tempos. Para tanto, é na memória, nessa invenção de um passado, que os textos se erguem. Se em *Benjamim e Leite derramado* ela é central, em *O irmão alemão* é a partir do desaparecimento de Domingos que o ritmo ganha em agilidade e, por fim, em rememoração, funcionando assim esse dispositivo como fundamental na elaboração dos personagens desaparecidos, já que no presente eles nunca serão encontrados.

O dado aterrador se dá porque nenhum deles consegue resolver seus conflitos. Ou, ainda: aquele passado não é passível de solução, já que marcado por violências que atravessam aqueles sujeitos e os constituem. Por fim, nos deparamos então com dois protagonistas literalmente mortos ao fim da narrativa, sem falar nos desaparecidos, que também têm o dado da morte. Ou seja, não há conciliação possível, nem no enredo, nem na forma: a circularidade e a ciclicidade das narrativas impedem que uma outra história seja contada.

Retomando o argumento de Walter Garcia sobre a canção, agora transposto aos romances³³, a experiência do tempo cíclico em Chico Buarque se mostrou, em *Estorvo*, espiral e rebaixada rumo à degradação final do narrador. Em *Benjamim*³⁴ (1995) e *Leite*

33 GARCIA, Walter, op. cit., p.49.

34 BUARQUE, Chico. *Benjamin*, op. cit.

*derramado*³⁵ ela é quase didática. No primeiro, a oração inicial repete-se na oração final: saímos e voltamos para a mesma cena. No segundo, a morte do narrador sobrepe-se à morte do avô, como uma única morte, e o fim de um ciclo. A repetição estava (ex)(im)plícita em “Carioca”, canção analisada no referido artigo³⁶, o que se dá em *Benjamim* e *Leite derramado*, mas agora esse repetir se ergue como um eterno retorno sem fim e sem possibilidades de mudança, afinal, não há possibilidades de modificações para a morte.

As disparidades se dão na voz narrativa, com um Benjamim apatetado, sem condições de narrar a sua própria existência, sendo narrado então por uma voz em terceira pessoa acoplada ao protagonista como uma câmera. O que problematiza a própria estratégia da memória como marca formal. Já Eulálio, do alto de sua condição de classe, fala por si mesmo e ainda imagina estar citando o seu próprio livro de memórias para alguém que o redige; Francisco, o mais intelectualizado de todos, uma primeira pessoa tão imaginativa para falar do irmão alemão e de possíveis desdobramentos dessa história quanto era Eulálio para imaginar cenas de adultério de Matilde. Falamos assim de narradores diferentes que, todavia, usam de dispositivos idênticos, desaparecido – ideia fixa – busca, que podem ser acrescidos ainda dos dados do passado conflituoso e futuro impossível, da perspectiva da morte e da circularidade, da memória e do esquecimento. Assim podemos ver uma fórmula de fazer romance, reforçada ao longo dessas obras, que são disparadas pelo desaparecido. Em suma, o desaparecido como dispositivo narrativo emula na estrutura narrativa os impasses do nosso fim de século: passado recalcado e futuro impossível. Benjamim, Eulálio e Francisco buscam “atar as duas pontas da vida”, para usar uma metáfora de Bento Santiago³⁷, tentando dar conta de uma totalidade atravessada pela matéria externa, e fracassam.

Podemos arriscar, ainda, ampliando o foco e refletindo sobre o espaço que os romances ocupam dentro de uma literatura brasileira contemporânea, alguns palpites. Primeiramente, uma consciência culposa de geração, índice dado pela repetição do desaparecido, com centralidade ou não. Referimo-nos aqui a uma geração de intelectuais que acompanha a desintegração do projeto de integração nacional (ou, pelo menos, parte dela), a sua reatualização na chave da modernização conservadora e que chega à redemocratização e ao final do século XX sob a égide do neoliberalismo e da falta de um projeto coletivo. Sem forçar a nota, pode-se dizer que essa promessa não foi levada a cabo nem com o lulismo, com uma integração que passou pelo consumo e não por um projeto de nação. Ao mesmo tempo, o próprio conceito de nação se tornou problemático, seja pelas discussões sobre o pluralismo de identidades, seja pelo uso da categoria como símbolo de defesa do país – em uma chave ligada a uma direita mais conservadora ou até mesmo saudosista do regime militar.

Uma segunda leitura, que não exclui a primeira, aponta para uma tentativa de recomposição de um passado perdido, dado externo do “país do futuro” que na

35 Idem. *Leite derramado*, op. cit.

36 GARCIA, Walter, op. cit.

37 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

literatura tem se consolidado como uma produção atrelada ao passado, valendo-se da memória como artifício narrativo. A memória como categoria estruturante emerge na literatura recente quase como um recalque: os romances nos quais a ditadura se manifesta no conteúdo, mesmo que lateral, se passam em sua maioria, salvo engano, em um presente narrativo que rememora o passado³⁸. Dito dessa maneira, pode-se pensar que mais importante que viver o período e suas narrativas é lembrá-lo como uma fantasmagoria, ao mesmo tempo que o futuro é apagado ou problematizado por esse espectro. Ou seja, é interrupção e presentismo puro, revelando um dado que é de estrutura: a prisão a um passado que teima em se repetir.

Se no enredo os desaparecidos são a ideia fixa, aumentando a lente e olhando em panorama, nos deparamos, dizendo de outra maneira, com o passado como ideia fixa, com a tentativa de reencontro como forma de nova elaboração ou, ainda, de expurgação de culpas, mas que sempre fracassa pela própria falta do dado externo de solução. Assim, a memória funciona como recriadora do passado, mas não se resolve no presente e, por consequência, acaba com o futuro. A morte à espreita deixa isso muito claro no dado ficcional: não há saída possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma importante tensão a se considerar aqui. De um lado, temos a não resolução do nosso passado recente e um esquecimento que paira sobre a sociedade com leis como a da Anistia, ou como a Comissão Nacional da Verdade – CNV³⁹, instituída em 2012, que, se é um trabalho a ser louvado, também há que se chamar a atenção para a sua composição tardia frente aos outros países latino-americanos. Engessada pelos acordos políticos de uma redemocratização “lenta e gradual”, a nossa CNV estava desde o início já sinalizada como uma comissão que não teria poder, por exemplo, para julgar nenhum crime. Por outro lado, temos uma classe artística que vem elaborando esteticamente essa experiência com cada vez mais frequência. Em tensão com o dado externo do esquecimento perpetuado desde 1979, os romances, no melhor estilo freudiano⁴⁰, recordam e repetem uma memória recalcada *da* e *na* sociedade. Dado que já havia sido apontado por Márcio Seligmann-Silva no cinema⁴¹, funcionando assim a arte como o sonho: ou seja, como espaço de expurgação do inconsciente.

Pensando nas relações entre forma literária e processo histórico, retornamos a Roberto Schwarz, agora no seu texto “Fim de século”:

38 Ver nota 7.

39 Instituída oficialmente em 12 de maio de 2012. Para maiores informações ver: CNV – Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>>. Acesso: 8 mar. 2017.

40 FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: _____. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

41 SELIGMANN-SILVA, M. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil In: SELIGMANN-SILVA, M.; HARDMAN, F. F.; GINZBURG, J. *Escritas da violência*. v. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da... estética. Enfim, o capitalismo continua empilhando vitórias⁴².

Sem um projeto coletivo de integração nacional e à mercê do mercado, a pergunta do crítico ecoa. As aspirações de modernização que visavam a trazer uma massa da população para a cidadania fracassaram: do passado agrário ao presente urbano sem perspectivas. Ao mesmo tempo, os últimos anos trouxeram uma massa para o consumo e não propriamente para a cidadania. No plano estético, os narradores buarquianos se constroem na tensão do discurso que carrega em si o passado recalcado e a impossibilidade de futuro, entre esquecimentos e relativizações de culpas. Se o projeto de integração nacional foi interrompido pelo regime repressor, aquele, com a modernização conservadora e a violência real e simbólica do estado, surge como fantasmagoria desse passado não resolvido. Com a volta da democracia, aquele projeto não é retomado: não há horizontes de expectativa, o processo de modernização colapsou, para usarmos a expressão de Robert Kurz⁴³, e quem manda é o mercado.

Diante da implacável força do mercado, um grande projeto de esquecimento vai ganhando forma. Neste ponto, cremos ser importante retomar, por fim, a entrevista de Suzana Lisboa, na qual afirma:

A tragédia se amplia no âmbito das famílias e permanece porque a sociedade brasileira vive esta violência hoje em função da impunidade dos crimes que foram cometidos. Não é apenas um Amarildo [ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza, que desapareceu em 2013 após ser detido por policiais militares na porta de sua casa, na Favela da Rocinha, Rio de Janeiro] que nós vivemos depois. São centenas de Amarildos, só que essas informações também são colocadas para debaixo dos panos. Quem ensinou a torturar, matar e desaparecer com os corpos? Foi a ditadura⁴⁴.

Assim, a elaboração dos romances responde a um problema da realidade brasileira: uma sociedade estruturalmente violenta e que na nova dinâmica de mercado esperava na democracia um processo de inclusão de cidadania, mas sem um processo de acerto de contas com o passado. Essas fissuras retornam no presente como um problema político e estético que vem assombrar a sociedade e a literatura.

42 SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 162.

43 KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

44 LISBOA, Suzana apud NECCHI, Vitor, op. cit.

SOBRE A AUTORA

JULIANE VARGAS WELTER é mestra e doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora adjunta do setor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
E-mail: julianewelter@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio F. *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance b. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- _____. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 3 mar. 2017.
- BRUM, Eliane. Onde está Amarildo?. *Época*, 5 de agosto de 2013 (atualizado em 15 de agosto de 2013). Disponível em: <<http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/08/onde-esta-bamarildob.html>>. Acesso em: 7 mar. 2017.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *Estranhas catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar*. Niterói: Eduff, 2014.
- CNV – Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv/57-a-instalacao-da-comissao-nacional-da-verdade.html>>. Acesso em: 8 mar. 2017.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: _____. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1911-1913). v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano I, v. I, p. 30-57, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/28/46>>. Acesso em: 8 abr. 2017.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- NECCHI, Vitor. Não há democracia onde houver desaparecidos. Entrevista especial com Suzana Lisboa. Instituto Humanitas Unisinos, 1º de março de 2017. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/maisnoticias/noticias?id=565160:nao-ha-democracia-onde-houver-desaparecidos-entrevista-especial-com-suzana-lisboa>>. Acesso em: 3 mar. 2017.
- PASTA JÚNIOR, José Antonio. O ponto de vista da morte. *Revista da Cinemateca Brasileira*, v. I, p. 7-15, 2013.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

- SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Um romance de Chico Buarque. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Cetim laranja sobre fundo escuro. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SIVAL, M.; HARDMAN, F. F.; GINZBURG, J. *Escritas da violência*. v. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- SILVA, Fernando Barros e. O irmão brasileiro. *Piauí*, edição 100, janeiro de 2015. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-irmao-brasileiro>>. Acesso em: 4 mar. 2017.
- WELTER, Juliane Vargas. *Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque. 2015. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117544>>. Acesso em: 4 mar. 2015.
- _____. E se estou vendo fantasmas?. Resenha do romance *Cabo de guerra*, de Ivone Bendetti). Blog da Boitempo, 29 de julho de 2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/07/29/e-se-estou-vendo-fantasmas>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

A biblioteca de Osman Lins no IEB/USP e na Fundação Casa de Rui Barbosa

[*The Osman Lins library in IEB/USP and in Casa de Rui Barbosa Foundation*]

Eder Rodrigues Pereira¹

Este texto é excerto modificado da tese *Da leitura à escritura – a biblioteca de Osman Lins como parte do processo de criação de Avalovara*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob orientação da profa. dra. Sandra Margarida Nitrini e coorientação da profa. dra. Telê Ancona Lopez.

RESUMO • Depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e na Fundação Casa de Rui Barbosa, a biblioteca de Osman Lins conta com 282 livros. Como leituras declaradas, algumas obras guardam, enquanto documento arquivístico, a consolidação de um momento da criação. Desse modo, este artigo apresenta uma descrição da biblioteca como parte do processo criador do escritor pernambucano, visualizando que as anotações, grifos ou apontamentos de leitura se convertem em manuscrito, reforçando a importância da abordagem dos documentos do processo e a presença de um diálogo intertextual. • **PALAVRAS-CHAVE** • Biblioteca de escritor; processo criador; Osman Lins. •

ABSTRACT • Deposited in the Institute for Brazilian Studies of the University of São Paulo and in the Casa de Rui Barbosa Foundation, the Osman Lins' library is composed by 282 books. As declared readings, some works keep, while archival documents, the consolidation of a moment of creation. Thus, this article presents a description of the library as part of the creative process of the Pernambuco writer, visualizing that the annotations, highlights or reading notes are converted into manuscript, reinforcing the importance of approaching the documents of the process and the presence of an intertextual dialogue. • **KEYWORDS** • Writer's library; creative process; Osman Lins.

Recebido em 4 de janeiro de 2016

Aprovado em 15 de fevereiro de 2017

PEREIRA, Eder Rodrigues. A biblioteca de Osman Lins no IEB/USP e na Fundação Casa de Rui Barbosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 86-107, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p86-107>

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

A maior parte da documentação resultante da vida e da obra de Osman Lins, após a morte do autor, ficou aos cuidados da esposa, a escritora Julieta de Godoy Ladeira. A partir de então, ela ampliou o arquivo com reportagens, artigos, dissertações e teses. Manteve contato com os amigos e editores, concentrando esforços na divulgação do trabalho de seu companheiro. Além disso, fez novas edições de livros esgotados e organizou a correspondência trocada por Osman Lins e Hermilo Borba Filho numa coletânea inédita cujo título é *E viva a vida! Correspondência entre escritores*².

Para preservar esse material, Julieta de Godoy Ladeira dividiu a documentação em dois conjuntos e formalmente os doou ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa, “provavelmente como estratégia para alcançar maior difusão”, conforme Marisa Balthasar Soares³. No entanto, mesmo diante de um arquivo extremamente rico, trabalhar com esse espólio significa também lidar com lacunas e questões que talvez não sejam respondidas.

Os principais problemas residem no fato de que a divisão em dois núcleos impede observá-lo como um todo, traçar uma linha histórica precisa e até mesmo confrontar documentos. Com isso, ao não encontrar algo no IEB, supõe-se que esteja na Casa de Rui Barbosa e vice-versa. Uma solução seria a digitalização do acervo, porém, no

2 Essa correspondência com 99 cartas de Osman Lins para Hermilo Borba Filho e 89 cartas deste para Osman Lins faz parte de um dossiê que está no Fundo Osman Lins IEB/USP, caixa 10, documentos OL-RS-DVV-0001 a OL-RS-DVV-0014. Além da edição, encontra-se o projeto do livro, versões do prefácio, reportagens sobre os escritores, biografias e a correspondência de Julieta de Godoy Ladeira com a agência literária Carmen Balcells, que intermediou a publicação com a Cia. das Letras. A editora recusou a publicação por achar o gênero comercialmente inviável. Sob os cuidados de Nelson Luís Barbosa, com supervisão do prof. dr. Marcos Antonio de Moraes, desenvolve-se o projeto de pós-doutorado *O diálogo epistolar entre Osman Lins e Hermilo Borba Filho*. Ver: < <http://www.ieb.usp.br/o-dialogo-epistolar-entre-osman-lins-e-hermilo-borba-filho> >. Acesso em: jan. 2017.

3 SOARES, Marisa Balthasar. No arquivo do artesão. *Cult*, julho de 2001, p. 62.

contato com os arquivos, nota-se que muitos documentos estão fora desses espaços de preservação⁴.

Alguns exemplos dessa dispersão estão na correspondência de Osman Lins com os amigos Zila Mamede, Alexandrino E. Severino, Magno Montez, Laís Corrêa de Araújo e Lauro de Oliveira, em que há comentários sobre rascunhos, planos e originais enviados para apreciação. Em carta de 22 de novembro de 1960, Lins cita a Zila Mamede a bolsa de estudos que recebera da Aliança Francesa de Paris e fala sobre a publicação de *O fiel e a pedra*, reforçando que ainda não havia decidido se lhe enviaria os originais da obra: “Acho besteira isto de você querer guardá-los. Mas também (vaidadezinha escondida) ainda não me decidi a rasgá-los”⁵.

A questão que fica é se Osman Lins realmente enviou os originais à amiga ou se os rasgou, visto que eles não são localizados no IEB nem na Casa de Rui Barbosa. Contudo, trabalhar com arquivos significa também lidar com vazios e ausência de informações. Certas questões podem ter resposta com a descoberta de um novo documento ou até mesmo ficar sem explicação devido à perda, à destruição ou dispersão do material. Um arquivo que é constituído fundamentalmente por elementos textuais deve levar em consideração a biblioteca do escritor como componente, pois sobre sua importância Telê Ancona Lopez argumenta que:

As bibliotecas de escritores têm se mostrado de capital interesse para a compreensão dos caminhos tomados por poetas, ficcionistas, críticos ou jornalistas. Como somatório de títulos, contribuem para a história da leitura; como espaço da criação, ligam-se implícita ou explicitamente à gênese de obras, ao nos propor matrizes e, na marginalia, materializam instantes da escritura. Conservadas ou não no seio de acervos completos, isto é, conjugadas a arquivos, coleções – de quadros, discos, filmes ou de objetos diversos –, essas bibliotecas, quando mantêm cadernos de registro ao longo da chegada de livros e periódicos, ou selos, carimbos de livrarias e faturas de compra, historiam fases da própria formação⁶.

Desse modo, em uma biblioteca de escritor percebe-se a constituição variada de títulos e seções sobre uma área restrita ou em outras que interessam às suas obsessões. Sobre esse assunto, o aporte teórico e metodológico tem se ampliado nos últimos anos, principalmente, no campo da genética textual. Erica Durante, a partir de um levantamento das contribuições relevantes, comenta o trabalho *Marginalia – readers writing in books*, de Heather J. Jackson, e o volume *Bibliothèques d'écrivains*, dirigido por Paolo D'Iorio e Daniel Ferrer. Já no campo das obras catalogadas e dos

4 Uma compreensão sobre a teoria do arquivo, do ponto de vista da arquivologia, pode ser encontrada em: BELLOTTO, Heloísa Liberali. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Contudo, o arquivo pode ser observado a partir da questão do esquecimento, tendo como livro teórico: DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. 1. ed. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

5 Fundo Osman Lins IEB/USP – Documento: OL-RS-CA-0010.

6 LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *Ciência e cultura*, revista da SBPC, v. 59, n. 1, jan.-mar. 2007, p. 33.

estudos sobre bibliotecas de escritor, menciona os trabalhos de Telê Ancona Lopez, precursora nas investigações sobre a biblioteca de Mário de Andrade, o catálogo *Samuel Beckett's Library*, publicado por Marc Nixon e Dirk Van Hulle, e o estudo *A biblioteca particular de Fernando Pessoa*, feito por Pizarro, Ferrari e Cardiello. Além disso, Durante salienta, brevemente, que isso não se restringe apenas às estantes dos escritores, existindo um alargamento dessa perspectiva sobre a biblioteca de artistas, filósofos e cientistas, reforçando então que a anatomia de uma biblioteca de escritor:

[...] se presenta como híbrida, al esta constituida por material impreso (los libros) y manuscritos (las marcas y anotaciones de lectura), que, además de una tipología claramente distinta de soportes, supone una proveniencia doble, ya que, en un mismo cuerpo de papel, el libro, coexisten un primer autor, el que escribió y que ahora es leído, y otro autor, que es el que lee, y al leer escribe. En este espacio que Daniel Ferrer, uno de los teóricos más lucidos de los estudios genéticos de bibliotecas de escritores, define “espacio de transición en el que interactúan libros y manuscritos, y en cual la escritura in fieri va tomando forma en lo ya escrito” la cuestión de la autografía, y por ende de la autoría resulta florante. Así, además de la hibridez, también hay cierta promiscuidad que caracteriza este lugar de “transición” y de interacción que es la biblioteca de escritor.

Interacción, por no decir, fagocitación, ya que, en el marco limitado del libro impreso, el lector autor, al leer a otro autor, se vuelve provisoriamente un “escritor de marginalia”, según lo define muy justamente Heather Jackson hablando de Coleridge. Este lector especial que es el autor, se vuelve escritor de marginalia, en la medida en que aplica al libro sus operaciones usuales de escritura, aísla segmentos de texto, extrapola, copia, a veces traduce [...] Físicamente, la biblioteca se presenta como una entidad múltiple e irregular, compuesta de contenidos y formatos heterogéneos, que además, está en movimiento constante (nuevas adquisiciones, intercambios, préstamos, pérdidas y desplazamientos). Virtualmente, también la biblioteca de un escritor plantea la misma fluctuación por ausencia de límites⁷.

Contudo, essa abordagem não é recente, já que em 1963 Antonio Candido inaugurou na USP um projeto que propôs o estudo da marginalia nos livros e revistas da biblioteca de Mário de Andrade, resultando assim em três dissertações: *O sequestro da dona ausente: reconstrução de um estudo de Mário de Andrade a partir de suas notas de leitura* (1967), de Telê Ancona Lopez, *Leituras em francês de Mário de Andrade* (1967), de Nites Feres, e *Mário de Andrade e L'esprit Nouveau* (1968), de Maria Helena Grembecki⁸.

Em relação à biblioteca de Osman Lins, mesmo diante de inúmeras referências citadas por ele, poucos livros foram preservados, restando 180 no IEB/USP e 102

7 DURANTE, Erica. La biblioteca de escritor frente al mundo global: repensar un método a partir de R. Piglia, D. Link y R. Fresán. *Manuscrita* – revista de crítica genética, São Paulo, n. 24, 2013, p. 23.

8 LOPEZ, Telê Ancona. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Tessituras, interações, convergências*. I. ed. São Paulo: Hucitec/Abralic, 2011, p. 423-424.

volumes na Casa de Rui Barbosa⁹. Porém, refletir sobre essas obras não significa que as edições depositadas são necessariamente leituras consolidadas, e tampouco uma edição antiga significa leitura antiga. As datas nos dão um trajeto das possíveis pesquisas realizadas pelo escritor, auxiliando na visualização de determinado momento da gênese¹⁰.

Assim sendo, parte dessas leituras está diretamente ligada à construção de algumas obras, seja pela aproximação de temas, conteúdos ou pela presença de marginália. Portanto, como leituras declaradas esses livros guardam, enquanto documento arquivístico, um instante da criação. Pode-se, então, pensar na dificuldade e até mesmo na impossibilidade de analisar todo esse material devido ao fato de que a biblioteca, além de abarcar obras que refletem amplo campo de escolha, conta com a dispersão de volumes que seriam primordiais para observar certos procedimentos adotados por Lins. Faço então inicialmente uma reflexão geral sobre a biblioteca preservada no IEB/USP e na Casa de Rui Barbosa, tecendo relações e aproximações, para mostrar, tanto quanto possível, como certas leituras estão atreladas à formação ou são parte de uma produção literária do autor para, em seguida, destacar alguns aspectos quanto às obras que se dispersaram.

9 A relação dos livros está na tese que desenvolvi sobre o romance *Avalovara*. Nesse trabalho, aprofundi-me na análise da marginália na biblioteca pessoal do autor, ali captando momentos vinculados ao diálogo intertextual e a apropriação, importantes tanto para crítica genética como para a literatura comparada. Assim, reflexões mais amplas foram desenvolvidas em: Pereira, Eder Rodrugues. *Da leitura à escritura – a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, 589f.

10 A questão da leitura pode ser explorada em diversas perspectivas. Em *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, temos uma compreensão da produção, recepção e comunicação, relação complexa entre autor, obra e público. LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Apropriando-se de parte desses conceitos, Renata Rocha Ribeiro desenvolveu o estudo: RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010, 269f. Contudo, a linha teórica adotada neste trabalho leva em consideração o posicionamento de Almuth Grésillon em “Ler para escrever”: “Mas o *scriptor* não lê apenas para encontrar informações precisas, preencher lacunas da memória, determinar a situação histórica ou geográfica, verificar a exatidão dos conhecimentos que deseja empregar ou pôr em questão? Estaremos tão certos de que o gesto do “ler para escrever” é apanágio dos textos com valor informativo, documental e científico? A leitura não é também um formidável motor para pôr em movimento o imaginário, para fazer sonhar assim como para fazer saber, para desencadear associações verbais e visuais, que transformarão a fonte lida em pedaços de escrita, o fragmento de outrem em enunciado novo?”. GRÉSILLON, Almuth. *Ler para escrever*. *Escritos* – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 5, n. 5, 2011.

A BIBLIOTECA PRESERVADA¹¹

Há na literatura de Osman Lins uma intensificação da intersecção entre a poética e a arte pictórica. Para Ermelinda Araújo Ferreira essa questão revela-se um dos aspectos mais curiosos da produção osmaniana, visto que “pintura, escultura, tapeçaria, geometria e ornamentalismo são temas frequentes em seus textos, que se notabilizam por explorar exaustivamente os limites entre a palavra e a imagem”¹². Nesse sentido, não é difícil verificar na biblioteca obras que contemplam esses assuntos.

Sobre pintura há livros relacionados a um movimento específico ou a pintores, títulos como *La peinture italienne – du Caravage a Modigliani* (1952), de Lionello Venturi e Rosabianca Skira-Venturi, *Marc Chagall* (1953), de Godo Remszhardt, *Impressionist paintings in the Louvre* (1961), de Germain Bazin, *Miró* (1967), de Jacques Dupin, *Giovanni Bellini* (1968), de Fred Gettings, e *Maneirismo – o mundo como labirinto* (1974), de Gustav R. Hoche.

A arquitetura surge nos títulos *Les châteaux de la Loire* (1957), de François Gebelin, *Padoue: guide artistique illustré avec la plante des monuments* (1958), de Sandro Chierichetti, *Les bâtisseurs des cathédrales* (1958), de Jean Gimpel, *Saint-Étienne de Bourges – architecture et vitraux* (1960), de André Chichereau, e *Quadro da arquitetura no Brasil* (1970), de Nestor Goulart Reis Filho.

Reflexões sobre arte e estética estão em *Contribution à l'esthétique* (1953), de Henri Lefebvre, *A revolução da arte moderna* (1955), de Hans Sedlmayr, *Problemática da estética e a estética fenomenológica* (1958), de Moritz Geiger, *Páginas de estética contemporânea* (1966), de Pierre Abraham, *A necessidade da arte* (1966), de Ernest Fischer, e *As origens da forma na arte* (1967), de Herbert Read.

11 O termo “preservado” relaciona-se aos livros que estão sob guarda do IEB/USP e na Fundação Casa de Rui Barbosa. Nesse sentido, a noção de preservação entra em consonância com pressupostos da arquivologia, que relaciona esse material ao acúmulo natural, criando assim um fundo, elemento oposto à ideia de coleção. Já o conceito de (des)construção/dispersão pode ser vislumbrado, em outra perspectiva, no fragmento “Desempacotando a minha biblioteca”, de Walter Benjamin. BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. 1. ed. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.

12 FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas – a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2005, p. 29.

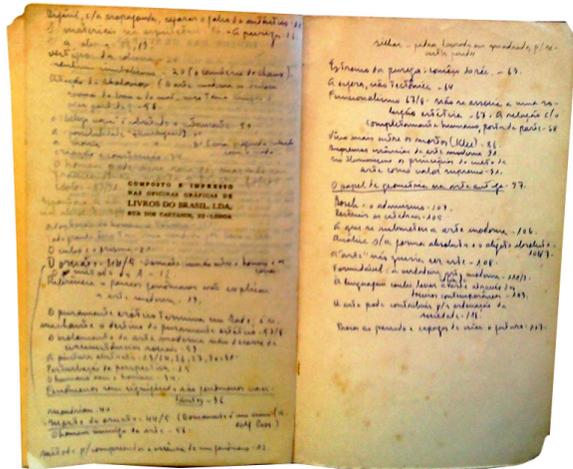


Figura 1 – Livro de Hans Sedlmayr em apontamentos da leitura de Osman Lins

Esse conjunto de livros sobre pintura, arquitetura e estética convalida pela marginália em diversos títulos o interesse de Osman Lins por diferentes áreas, abrindo, portanto, frentes de análise para compreender a intersecção de sua produção com esses ramos do conhecimento. A fortuna crítica do autor já observou parte dessas relações, enfatizando principalmente o ornamentalismo em sua obra, porém Ermelinda Araújo Ferreira pontua que:

[...] pesquisas mais amplas sobre a presença das prováveis origens desses modelos ainda se fazem necessárias, pois a natureza dessas transposições, de tão complexa e de efeitos tão surpreendentes, não só renova o gênero romanescos como aponta, provavelmente, para o mais efetivo, criativo e bem-acabado exercício sinestésico de que se terá conhecimento na literatura de língua portuguesa¹³.

Nessa direção, Elisabete Marin Ribas tece, em sua dissertação *Giz, caneta e pincel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*¹⁴, diversas considerações que contribuem para a elucidação dessa interface entre literatura e outras artes ao analisar, planos de aula de literatura, teoria literária, teatro e relatórios acadêmicos, documentos esses depositados no IEB/USP, referentes ao período em que Lins atuou como docente de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília. Mostra que Osman Lins, preocupado com o nível do conhecimento das artes dos alunos, montou um curso de História da Arte. Além de estabelecer relações

13 Ibidem, p. 19.

14 RIBAS, Elisabete Marin. *Giz, caneta e pincel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, 194f.

pertinentes do tema com a produção osmaniana, a autora recompõe esse curso por meio da transcrição de aulas gravadas de fitas cassete, vinculadas à reprodução de imagens em *slides* e referências ausentes na biblioteca pessoal do escritor.

Contudo, ao se agruparem os livros em unidades temáticas, encontram-se argumentos para reforçar a ideia de que esses núcleos se ligam ao modo de Lins formar sua matéria ou repertório intelectual. Mas até que ponto sustenta-se esse conceito? Será que realmente a biblioteca preservada no arquivo tem conexões com a literatura do autor? Ademais, diante de tantos livros perdidos, como afirmar que essas leituras têm relação com seu processo criador? A resposta para as questões parece ter fundamentação em outro conjunto temático com 23 livros examinados para a composição do romance inacabado *A cabeça levada em triunfo*. Este, por sua vez, teria nascido de um pacto firmado entre Hermilo Borba Filho e Osman Lins, movido por histórias e lendas sobre Lampião e seu bando, sendo que entre elas se destaca aquela da cabeça de cangaceiro negociada na Estação de Palmares. Os escritores desejavam cada um a seu modo transfigurar esse caso em literatura. Borba Filho não começou o livro, relatando o fato no romance “*A margem das lembranças*, resolvido, porém, insatisfatoriamente”¹⁵. Lins não terminou a obra, mas deixou documentos valiosos, como uma versão inacabada, notas de planejamento e seu diário da doença com informações sobre o texto¹⁶.

15 MOURA, Ivana. *Osman Lins: o matemático da prosa*. I. ed. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2003, p. 92.

16 Foi desenvolvido entre 2012 e 2014 o projeto de pós-doutorado *A cabeça levada em triunfo, de Osman Lins – estabelecimento do texto e estudo genético*, de Francisco José Gonçalves Lima Rocha, sob a supervisão da profa. dra. Telê Ancona Lopez. Rocha trabalhou com esses documentos depositados no IEB/USP e na Casa de Rui Barbosa, considerando ainda parte dessas leituras como referência para composição do romance inacabado.

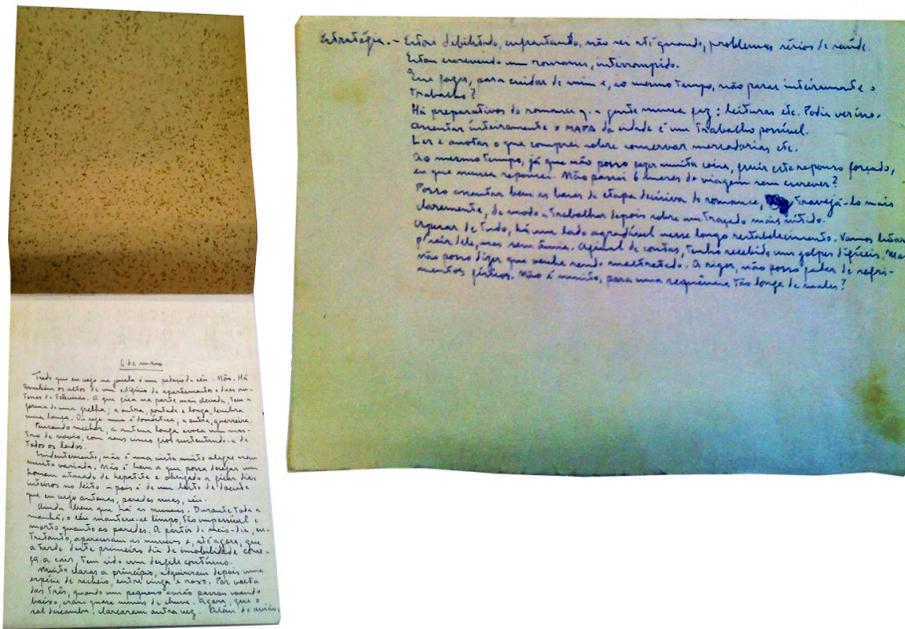


Figura 2 – Diário da doença e nota de planejamento, documentos com informações sobre *A cabeça levada em triunfo*

Nos livros vinculados à composição de *A cabeça levada em triunfo*, os temas predominantes são o cangaço e a flora com os títulos. Estas são as obras: *Lampião* (1975) e *Sinhô Pereira* (1975), de Nertan Macedo, *Cangaceiros e fanáticos* (1976), de Rui Facó, *Caçadores de cabeças* (1976), de Marcus Cláudio Acquaviva, *Os cangaceiros* (1977), de Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Curiosidades de nossa flora* (1956), de Getúlio César, *Como vivem as plantas* (1970), de Johannes van Overbeek, *Conheça a vegetação brasileira* (1970), de Aylthon Brandão Joly, *Plantas e flores ornamentais para sua casa e jardim* (1975) e *Horticultura* (1977), de Irineu Fabichak.

Mas também se encontram obras literárias em torno do universo regionalista, como *Trepandê* (1972), de Plínio Salgado, *Estória de engenho* vol. II (1973), *Universo verde* (1975) e *Estória de engenho* vol. 20 (1976), de Claribalde Passos, bem como as que pontuam o contexto histórico-social: *Juazeiro do padre Cícero* (s/d), de Lourenço Filho, e *A República Nova* (1976), de Edgard Carone. Essas leituras, algumas com notas marginais, são documentos do processo e sistematizam aspectos importantes da criação, uma vez que se ligam ao modo como Osman Lins forma sua escrita. Elas relacionam-se a temas, motivos, tratamento do espaço ou ambiente, instaurando assim uma ampla rede intertextual. Essa prática, de acordo com Telê Ancona Lopez, destaca:

[...] a (re)criação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto. Desse ponto de vista, as matrizes, consolidadas ou não pela marginalia de

um escritor, descobertas no circuito de um diálogo intertextual, interessam também à literatura comparada. Matrizes e marginália nos conduzem, por força da intertextualidade e da dimensão documentária, à tentativa de reconstruir, no diálogo, certas instâncias do ato criador enquanto conjunção de leitura e escritura, convergência na esfera intelectual; enquanto sutil passagem da recepção à criação ou alcance maior da recepção que, segundo Daniel Ferrer, se transforma em produção e se extrema na bricolagem. Diálogo, enquanto leitura anotada, implica movimento na pesquisa do artista que se desenrola em consonância com suas obsessões, reconhecíveis na obra; subentende crítica, seleção e assimilação¹⁷.

Dessa maneira, diante desse conjunto de livros na biblioteca de Osman Lins, percebe-se uma verdadeira cenografia da leitura que oferece pistas das operações de absorção e de como se constrói o empréstimo. Nesse sentido, ao pensar a criação como uma rede de conexões, como propõe Cecília Almeida Salles, nota-se a multiplicidade de relações, sendo que essa mesma rede aumenta sua complexidade à medida que se estabelecem novas direções. Assim, essa “visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção à contextualização e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo”¹⁸.

Ao associar, então, as obras presentes na biblioteca de Osman Lins com a produção dele, tem-se a possibilidade de trilhar vários caminhos e, levando-se em consideração determinadas declarações ou uma aproximação temática, há alguns livros ligados a *Avalovara*. Por exemplo, em carta a Nelly Novais Coelho, colega de magistério na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, Lins comenta não apenas algumas dessas obras como também as relações delas com o romance. Cabe transcrever a carta, pois ela, como documento no arquivo da criação de Osman Lins, constitui uma substancial nota de planejamento, marcando o sentido de materiais e cores:

S. Paulo, 21 de janeiro de 1974

Nelly,

Vão os artigos que pediu. Empréstimo também dois livros sobre ciências ocultas. Verá que o sinal gráfico que identifica o terceiro amor de Abel, longe de ser um capricho, constitui uma chave fundamental para a compreensão do romance.

Há toda uma temática do caos e da ordem (ligada ao problema da própria construção literária, que não é mais que a passagem do caos para o cosmos) atravessando o livro. A morte de Cecília, por exemplo, é a representação do caos. Todas as imagens ali expressas são imagens caóticas, de fim de ciclo. Cecília é uma anunciadora. Ver também que ela é sempre marcada por motivos metálicos. É bem clara, nesse sentido, a cena em que Abel a vê pela primeira vez, abrindo o portão de ferro, o vestido amarelo (ouro) etc. Os leões que a marcam e rodeiam também não são gratuitos. O Leão está

17 LOPEZ, Telê Ancona, 2007, op. cit., p. 33.

18 SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação* – construção da obra de arte. I. ed. São Paulo: Horizonte, 2006, p. 22.

ligado à ideia de Ouro. Além disso, na história do tema O (Nascida e Nascida), vemos a heroína buscando o próprio nome, ou seja, buscando a própria identidade. Acha-a? Quem sabe? Dar-lhe um nome seria desencantá-la. Ver a esse respeito, as páginas 16 e 18 de *La Palabra*, de Georges Gusdorf, que também lhe empresto. Bem. Há uma infinidade de fios, alguns muito delicados, tecendo o nosso livro. Muitos, eu próprio já não sou capaz de identificar sem esforço – e talvez nem assim.

Conclua você como é estúpido, diante de objeto tão minuciosamente construído, e nutrido por antigos sonhos humanos, ditar apressadamente uma sentença que o liquida, como se se tratasse de algum brinquedo. Bem dizia Guimarães Rosa, falando de Literatura: “Tudo isso é muito sério e não pode ficar nas mãos de incapazes.”

Um abraço do

Osman Lins

P.S.- Os trechos de *La Science Occulte* que podem interessar-lhe vão marcados com tiras de papel. De *Art & Alchimie*, você poderá passar uma vista nas páginas 11 a 20. Já localizei acima o que há a ver no ensaio de G. Gusdorf.

O. L.¹⁹.

Com alguns grifos nas páginas, *La science occulte et les sciences occultes* (1935), de Paul Carton, e *Art e alchimie: étude de l'iconographie hermétique et de ses influences* (1966), de J. Van Lennep, exibem parte da “infinidade de fios” à qual Osman Lins se refere. No que diz respeito ao tema da alquimia, a linguagem faz com frequência referências a símbolos astrológicos, metais, figuras enigmáticas, animais e ao uso de imagens sexuais. A essas duas referências expostas na carta, soma-se ainda o livro *Trattato sulla pietra filosofale e l'arte dell'alchimia* (1947), de São Tomás de Aquino, e nesse conjunto há outra unidade temática. Para Ana M. Alfonso Goldfarb as questões atreladas à alquimia sistematizam uma operação simbólica situada no plano cosmológico e “ligada aos anseios mais profundos da psique pela totalidade representada até nossos dias pelos símbolos mandalísticos que surgem em certos sonhos”. Para a estudiosa, o alquimista “teria sido a figura que no passado melhor se sucedeu na busca à chamada ‘individualização’, ou autoconhecimento, através do qual o ser humano se integra ao cosmo”²⁰. Na linguagem alquímica a relação ato amoroso e cosmogonia é representada pelo simbolismo da morte e do renascimento em que surgem opostos constantes como negativo e positivo, sombra e luz ou a passagem do Caos ao Cosmos. Porém, essa vasta simbologia liga-se também à “estrutura cósmica do ritual conjugal e do comportamento sexual dos seres humanos para representar

19 Fundo Osman Lins IEB/USP – Documento: OL-RS-CA-0200.

20 GOLDFARB, Ana M. A. *Da alquimia à química*. 1. ed. São Paulo: Nova Stella-Edusp, 1987, p. 233.

a cosmogonia”²¹. Tem-se, então, uma junção com outras obras que tratam da questão do ato amoroso, como *Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal* (s/d), de Kalyana Malla, *L’art amoureux des Indes* (1957), de Max-Pol Fouchet, ou *Estudios sobre el amor* (1959), de José Ortega y Gasset. Além disso, o tema do zodíaco também faz parte das correlações simbólicas da alquimia, aumentando o entrelaçamento dos temas com os livros *La religion astrale des pythagoriciens* (1959), de Louis Rougier, e *História breve da astrologia* (1961), de Paul Couderc.

Dessa maneira, essas referências tornam-se uma chave para a leitura de *Avalovara*, funcionando como fios internos que recompõem os diversos desdobramentos de significados da obra ao mesmo tempo que permitem a identificação dos elementos de continuidade, prolongamento e rupturas. Para seguir esse caminho, pode-se alinhar outras obras e pelo menos dois novos núcleos temáticos surgiriam, ampliando assim a rede de conexões. No primeiro, ao citar na carta *La palabra* (1957), de Georges Gusdorf, Osman Lins abre uma entrada para uma conexão de sua produção com leituras de crítica literária, mesmo afirmando que sua formação foi a de um apaixonado pela literatura. Com isso, diversos títulos presentificam um interesse pelos estudos literários, como *Problemática de la literatura* (1951), de Guillermo Torre, *Literatura europeia e Idade Média latina* (1957), de Ernest Robert Curtius, *Que peut la littérature?* (1965), de Simone de Beauvoir, *Théorie de la littérature – formalistes russes* (1965), tradução para o francês de Todorov e Jakobson, *Morphologie du conte – suivi de les transformations des contes merveilleux* (1970), de Vladimir Propp, *Signos em rotação* (1972), de Octavio Paz entre outros.

Já no segundo núcleo, alinhado a textos literários, há realmente um pequeno recorte diante das inúmeras referências literárias que o autor deu em vida, havendo apenas 11 livros no Instituto de Estudos Brasileiro, entre eles alguns títulos da Coleção Nobel, como *A fonte* (1947), de Charles Morgan, *O jovem José e José, o provedor* (1948), de Thomas Mann. Na Fundação Casa de Rui Barbosa, entre 14 obras catalogadas, encontram-se *Justine* (1960), *Balthazar* (1961), *Clea* (1961) e *Mountolive* (1961), conjunto que forma *O quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell, além de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1970) e *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, objetos de estudo da tese de doutoramento de Osman Lins – *Lima Barreto e o espaço romanesco*²².

Portanto, na biblioteca preservada de Osman Lins repousa em algumas obras, sobretudo pela intervenção do grafite ou da caneta, uma leitura detida e cuidadosa

21 ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 5. ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 121-122.

22 Ao realizar seu estudo sobre Lima Barreto, Osman Lins preocupou-se com a construção do espaço na narrativa, sendo que duas formulações importantes, em nível teórico, aparecem em seu ensaio: a distinção entre *espaço* e *ambientação* e a sistematização da *ambientação* em três tipos (a franca, a reflexa e a dissimulada). Por sua vez, o romancista carioca teve interesse por bibliotecas, tema abertamente discutido em seu livro *Diário de hospício*. Não estabeleci essa relação no trabalho pelo fato de seguir uma dimensão documentária, ou seja, recompor a biblioteca e as possíveis leituras realizadas por Osman Lins. No entanto, esse paralelo é realizado em: ANTELO, Raul. *Labirintos da biblioteca do pobre. Outra travessia*, 1º semestre de 2015.

na qual se percebe a pausa, a intercepção ocasional, e nesse procedimento observa-se um leitor que não se cala, um leitor que transforma o que é alheio em objeto seu, particular. Porém, longe de querer aproximar essas obras a temas ou a parte da produção artística e intelectual, algo que seria demasiadamente complexo e até mesmo impossível, parece certo afirmar que talvez esses livros tenham sido doados por Julieta de Godoy Ladeira pelo fato de neles existirem sinais de uma relação com o ato criador osmaniano, sendo possível verificar a partir de outros documentos a dispersão de certos títulos que passaram pelas mãos do escritor.

UMA BIBLIOTECA PERDIDA, UMA BIBLIOTECA (RE)CONSTRUÍDA

Na recuperação das leituras realizadas por Osman Lins existe um jogo entre a “biblioteca preservada” – obras presentes no arquivo – e a “biblioteca declarada”, que só seria recomposta se consideradas as diversas declarações do escritor. Nesse sentido, a citação valeria como uma leitura consolidada, o que permitiria uma análise ou relação a partir da observação dos elementos presentes no texto. Assim, após perceber em que nível ocorre a aproximação e o distanciamento, seria possível ver os pontos de contato ou simplesmente refutar tal ligação.

Nesse caso, não existiria a materialidade do livro na estante, por exemplo, aquele grifo que assinala um trecho ou até mesmo a prova da leitura efetivada. Porém, mesmo não sublinhando alguma frase ou a transpondo para uma folha como nota, a citação configura-se de certo modo como um ato de leitura, visto que desarticula o texto em sua integralidade e o transporta para outro contexto. Logo, “toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação” mesmo quando considerada no sentido mais banal²³. Contudo, mesmo diante da ausência de algumas obras na “biblioteca preservada”, é possível pensar, a partir de outras evidências, numa (re)construção da “biblioteca perdida”, o que garante, em termos, uma visão do material disperso ou consultado por Osman Lins em outros espaços. Mas vale ressaltar que a destruição de um acervo é algo mais comum do que se imagina, pois “há mais bibliotecas destruídas do que reconstruídas” sem falar no fato de que a “ressurreição de uma biblioteca jamais pode ser sua reconstrução idêntica ao original”, de acordo com Jean Marie Goulemot²⁴.

Em relação à dispersão de alguns títulos que pertenceram a Lins, encontram-se no arquivo do IEB/USP 125 folhas de anterrosto com as dedicatórias de seus autores ou de amigos, sendo que em parte desses documentos não se identifica sequer o

23 COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. 1. ed. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 19.

24 GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. 1. ed. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 60.

título²⁵. Com isso, esse conjunto, além de indicar a ausência dos volumes, acentua uma rede de relações sociais constituída predominantemente no campo literário. Dentro dessa esfera de sociabilidade literária, Osman Lins recebeu dedicatória dos respectivos autores em *Ninho das cobras*, de Lêdo Ivo, *Sol das almas*, de Hermilo Borba Filho, *Fenomenologia da obra literária*, de Maria Luiza Ramos, *Fernando Pessoa na África do Sul*, de Alexandrino E. Severino, *Texto/contexto*, de Anatol Rosenfeld, *As raízes existenciais da poesia bocagiana*, de Nelly Novaes Coelho, *A literatura brasileira – vol. V – o pré-modernismo*, de Alfredo Bosi, *Como aprendi o português e outras aventuras*, de Paulo Rónai, *Fundamentos da investigação literária*, de Eduardo Portella, *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, entre outros.

Porém, entre as várias folhas, a de *Mythologie générale*²⁶, publicação da Librairie Larousse sob a direção de Félix Guirand, com dedicatória de Lygia Fagundes Telles²⁷. Nesse volume existe uma apresentação de mitos, lendas e histórias de diversas partes do mundo, incluindo as informações sobre a divindade oriental Avalokiteçvara, que serve de base para a composição do nome do romance, ideia da qual Osman Lins nunca fez segredo. Em entrevista a Geraldo Galvão Ferraz em 28 de novembro de 1973 a explicação da origem do título se faz abertamente:

Veja – Você poderia dar uma visão geral de *Avalovara*, situando-o e apresentando-o ao leitor?

Lins – Primeiro, o título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara. Não foi difícil, aproveitando esse nome, chegar ao nome claro e simétrico de “Avalovara”, que muitas pessoas acham estranho.

Veja – E qual o papel desse pássaro (ou desse deus) no romance?

Lins – Tem um papel simbólico. É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza este romance e também minha concepção de romance. Suas significações, porém, são ainda mais amplas. Por exemplo: o Avalokiteçvara é uma divindade plena

25 Esse material está depositado nas caixas 5 e 6 com uma classificação que vai de OL-RS-0043 a OL-RS-0168.

Dentro do possível, há informações sobre o nome dos autores, os livros e as datas das dedicatórias. Ao que tudo indica essas folhas de rosto foram destacadas e incorporadas aos demais documentos do arquivo, talvez por Julieta de Godoy Ladeira, porém os respectivos livros não se encontram na biblioteca de Osman Lins do IEB/USP ou da Fundação Casa de Rui Barbosa.

26 GUIRAND, Felix (Dir.). *Mythologie générale*. 1. ed. Paris: Librairie Larousse, 1935.

27 Fundo Osman Lins IEB/USP – Documento: OL-RS-0084.

de amor. Tanto que, masculino na Índia, assume na China um caráter feminino, maternal²⁸.

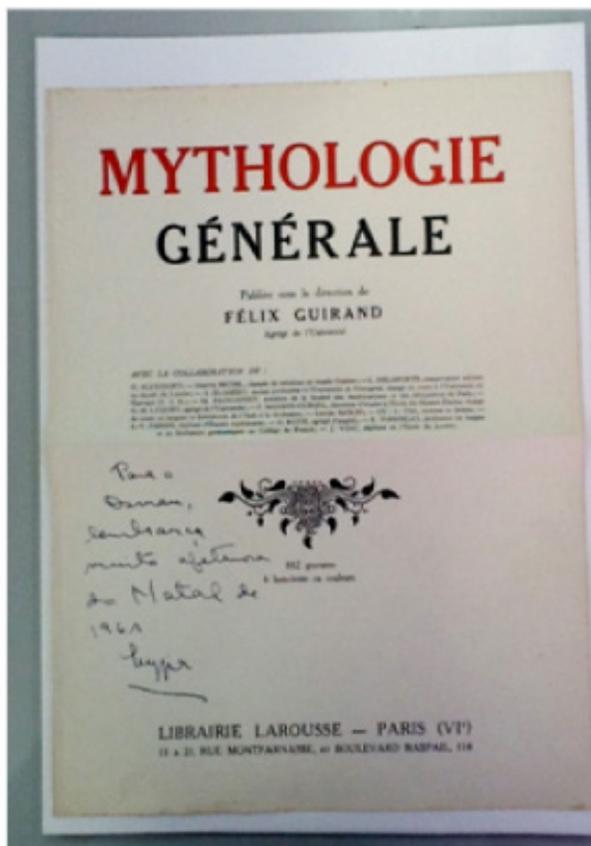


Figura 3 – Folha de rosto do livro *Mythologie générale* (direção de Félix Guirand), com dedicatória de Lygia Fagundes Telles

28 LINS, Osman. Escritor que se preza evita o poder. Entrevista a *Veja* em 28 de novembro de 1973. In: *Evangelho na taba – outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979, p. 165.



Figura 4 – Imagens da divindade Avalokiteçvara presentes no livro *Mythologie générale*, p. 332 e 334

Já em uma nota de planejamento do romance, Osman Lins fez uma caracterização da divindade Avalokiteçvara, e a descrição condiz com o que se tem na entrevista, sem falar que ele expôs claramente a página 332 de *Mythologie générale* como fonte das informações. Dessa maneira, mesmo não fazendo parte da biblioteca preservada, pode-se considerar a relevância do livro no processo de criação de *Avalovara*, uma vez que a ligação se estabelece a partir da folha de rosto conservada e dos rastros na nota, componentes que viabilizam com maior segurança o cotejo com o texto matriz²⁹.

29 Mesmo Osman Lins apresentando abertamente a origem do nome da obra, nunca ficou explícito qual a fonte de sua pesquisa. Nesse sentido, fiz essa investigação em dois momentos, sendo o primeiro por meio da transcrição e análise da nota de planejamento do romance, reflexão que se encontra na minha dissertação de mestrado. PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara*, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, 309f., p. 228-231. Já o segundo ocorreu quando localizei a folha de rosto do livro *Mythologie générale*, permitindo assim entrar em contato com imagens da divindade Avalokiteçvara e o texto que serve de base para a nota de planejamento. Assim, foi possível recompor o trajeto de criação do nome do romance, ideia elaborada em: PEREIRA, Eder Rodrigues. *Da leitura à escritura – a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, 589f.

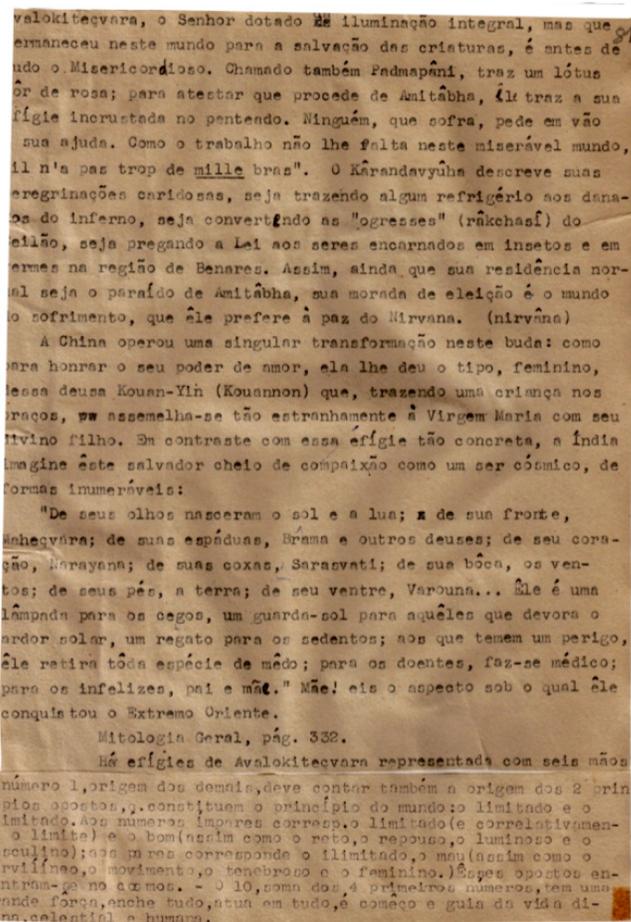


Figura 5 – Indicação da página 332 de *Mythologie générale* como fonte da imagem da divindade Avalokiteçvara

Mas vale ressaltar que não se deve enxergar esta vertente de análise como “um método de apoio para enriquecer o estudo das “fontes” e a abordagem biográfica da obra”³⁰, trata-se antes de tudo de um limiar entre os materiais preexistentes e a escritura literária. Devido a isso, há condições de direcionar o ponto de vista sobre o fenômeno de captura e integração, observando ainda o modo como se manifesta o processo de seleção e apropriação bem como os mecanismos de produção e transformação. Portanto, se por um lado existe a dificuldade de recomposição do que se perdeu da biblioteca, por outro, os rastros remanescentes guardam os elementos

30 BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. I. ed. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010, p. 29.

recônditos nos documentos do arquivo onde se estratificam alguns volumes ou até mesmo verdadeiras “estantes declaradas”³¹.

Com isso, é possível ver quais livros fizeram parte do universo de interesse do escritor, sem falar no fato de que na citação de determinada obra abre-se um caminho para estabelecer relações com materiais exteriores, indicando assim alguns trajetos das operações de absorção, do modo como se constrói o empréstimo ou simplesmente o exercício da leitura. Nessa direção, ao examinar as diversas cartas escritas pelo autor entre 1944 e 1978, além das impressões e confidências pessoais espalhadas por esse material, recompõem-se outras leituras por meio das citações, referências e breves análises de obras literárias.

Um apoio a essas considerações está na correspondência com a poetisa Zila Mamede³², cartas em que os assuntos pontuam análises dos livros dela, *Rosa de pedra* (1953) e *Salinas* (1958), trabalho cuidadoso do crítico³³. Osman Lins comenta poemas, avalia aspectos formais, temáticos e pontua a evolução da poesia da amiga:

[...] Há, sem dúvidas, poemas ruins ou quase isso. Mas quem é que publica um livro só de poemas bons? Nem sempre, Zila, o poeta está na obrigação de fazer poemas bons. Ele tem o direito de cometer os seus erros, de fazer o que é pessoal, de satisfazer caprichos. Há mesmo as ocasiões em que ele deve fazer má poesia. Aqui para nós: sofro, às vezes, uma espécie de inquietação, quando me lembro da rigorosa métrica, da perfeição formal com que Mauro Mota compôs as suas *Elegias*. É um problema que me preocupa, este do decoro com que o escritor deve tratar determinados temas, o da morte principalmente [...].

[...] sobre a tua poesia, creio que só uma coisa é preciso reafirmar: és, inevitavelmente, um poeta. E cresces, cada vez mais, nos teus versos novos. Agora, segundo sinto, as hesitações vão passar. Tudo o que era solicitação alheia à tua vontade será eliminado. A tentação de seguir a moda, de fazer como os outros, ou mesmo de não fazer como os outros, tudo isso está passando. Zila, que se adivinhava, está se encontrando. E será – muito breve – uma das grandes vozes do Brasil. A primeira voz de mulher, na poesia brasileira, com odor de terra. Pois, até hoje, só tivemos poetisas civilizadas.

Veja você, é engraçado como nos enganamos. Dizia você:

31 Pensando em alguns conceitos desenvolvidos no livro *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon, em especial a ideia de que toda citação configura-se como uma espécie de leitura, elaborei um índice onomástico de autores, artistas, personalidades e obras a partir das citações diretas feitas por Osman Lins em seus livros. COMPAGNON, Antoine, op. cit. Acredito que esse “catálogo” indica outras referências que provavelmente passaram pelas mãos do autor. Ver: PEREIRA, Eder Rodrigues, 2015, op. cit., p. 501-579.

32 Zila Mamede (1928-1985) nasceu em Nova Palmeira, Paraíba, mas viveu e desenvolveu seu trabalho no Rio Grande do Norte. Atuou como bibliotecária e na produção poética: as obras *Rosa de pedra* (1953), *Salinas* (1958), *O arado* (1959), *Exercício da palavra* (1975) e *Corpo a corpo* (1978) foram reunidas no livro *Navegos* (1978), dedicado à memória de Osman Lins.

33 Comentários sobre os poemas do livro *Rosa de pedra*, carta de 26 de novembro de 1953. Fundo Osman Lins IEB/USP – Documento: OL-RS-CA-0002.

Nunca serei nossas terras,

Que só existo no mar.

E, no entanto, é na terra que você irá encontrar a sua salvação. O mar, para você, talvez não fosse mais do que o símbolo da sua procura da viagem em busca de si mesma [...]”³⁴.

Já na correspondência com Lauro de Oliveira em que predominam questões pessoais e familiares, interessa é o diálogo sobre leituras no que aparecem José Lezama Lima e o romance *Paradiso*, além de exaltar Jorge Luís Borges e sua produção literária³⁵.

Assim, nesse material encontra-se parte de uma história literária à espera de decifração, sem falar que relacionada ao processo criativo essa correspondência “pode revelar matrizes e circunstâncias da escritura, documentar lições elididas na versão de um texto publicado (e, eventualmente, conter a justificativa das escolhas realizadas), acolher projetos artísticos nascidos ao correr da pena [...]”³⁶. Além disso, muitos outros aspectos das prováveis leituras realizadas por Osman Lins e a dispersão de certas obras estão em outros documentos do arquivo.

Em um recibo da Livraria José Olympio de 28 de janeiro de 1953, há o registro de compra de uma coleção com 15 volumes das *Obras completas e ilustradas*, de Dostoiévski, mas os livros não estão presentes na biblioteca de Osman Lins da Casa de Rui Barbosa ou do IEB/USP. Em outro documento, um cartão de sócio usuário da biblioteca do Instituto Goethe, encontra-se a retirada em 26 de maio de 1977 de um livro de Thomas Mann. Logo, esses registros pontuam dois momentos diferentes e acentuam que a busca do conhecimento não se restringe apenas a um espaço privado, sendo possível pensar que outras bibliotecas contribuíram para a formação de Osman Lins.

Nessa direção, Elisabete Marin Ribas nos mostra que no período em que Osman Lins foi professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

34 Comentários sobre o livro *Salinas*, carta de 15 de dezembro de 1958. Fundo Osman Lins IEB/USP – Documento: OL-RS-CA-0010.

35 Durante o ano de 2011, organizei parte da correspondência ativa e passiva do Fundo Osman Lins IEB/USP. Nesse conjunto de cartas percebem-se determinadas lacunas, uma vez que a ausência de algumas interrompe o fluxo do diálogo. Isso ocorre, aparentemente, por dois motivos: certos documentos estão depositados na Casa de Rui Barbosa e outros estão provavelmente com os destinatários. No geral, as cartas de Osman Lins tratam de assuntos diversos e dispersos, aspectos que impedem a construção uma unidade de interesse literário. Porém, no diálogo que ele estabelece com Zila Mamede, Alexandrino E. Severino, Lauro de Oliveira, Laís Corrêa de Araújo e o já mencionado Hermilo Borba Filho, há a possibilidade de construir esse objeto de estudo, pois são frequentes os comentários sobre obras, questões literárias, traduções e reflexões sobre o painel cultural do período. Com isso, uma investigação em torno da correspondência de Osman Lins com esses amigos se faz necessária para que tais cartas não desapareçam com o tempo e também para dar atenção a esses interlocutores.

36 MORAES, Marcos Antonio. Ligações perigosas. In: PINO, Claudia Amigo (Org.). *Criação em debate*. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 73.

de Marília, ele dedicou parte do curso à Arte Dramática, e no arquivo dele há um conjunto de 44 documentos relacionados à teoria teatral. Assim, Ribas observa a incongruência e a minúcia dos títulos para um curso de Letras, relacionando esse material ao curso de dramaturgia seguido por Osman Lins na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife. Com isso, além da presença de um conteúdo que advém de outro espaço, ela indica várias referências existentes nos documentos, como Aristóteles, Platão, Heráclito, Homero, Sófocles, Parmênides, Hegel, Kant, Bergson, Hobbes, Nietzsche, Schopenhauer, São Tomás, Santo Agostinho, Shakespeare, Brecht, Henrik Ibsen, Stendhal e Dostoiévski³⁷.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, nessa ampla rede de referências, a prática de leitura de Lins tem vida própria, sendo que suas “leituras se sucedem, mas nem sempre se assemelham; elas se influenciam, modificam, agem sobre o leitor, levado a desviar seu trajeto à mercê de seus encontros e de seus desejos”, conforme apresentam Chantal Horellou-Lafarge e Monique Segré em sua *Sociologia da leitura*³⁸. Assim, pode-se ver a “biblioteca declarada” de Osman Lins como um verdadeiro labirinto desenhado pela rede de citações de obras e autores no texto do romancista, elementos que são deslocados de sua integralidade para fazer parte de um novo contexto.

Contudo, Osman Lins entendeu como poucos que, mesmo existindo a possibilidade de escolhas, um livro só se revela a quem o toma entre as mãos e, página após página, procura penetrar o seu conteúdo. É, portanto, na necessidade de buscar novos caminhos e abordar novas experiências, não somente do ponto de vista temático, mas também estrutural, em termos estéticos, que ele traz parte de suas leituras para inovar sua arte de narrar.

SOBRE O AUTOR

EDER RODRIGUES PEREIRA é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Pós-doutorado em andamento no IEB/USP, com supervisão da profa. dra. Telê Ancona Lopez, sobre o romance *Noite profunda/Os espelhos*, obra inédita de Osman Lins.
E-mail: ederrodriguespereira@yahoo.com.br

37 RIBAS, Elisabete Marin, op. cit., p. 58-63.

38 HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. 1. ed. Trad. Mauro Gama. São Paulo: Ateliê, 2010, p. 124.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTELO, Raul. Labirintos da biblioteca do pobre. *Outra travessia*, 1º semestre de 2015.
- BELLOTTO, Heloísa Liberali. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. 1. ed. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. 1. ed. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. 1. ed. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. 1. ed. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DURANTE, Erica. La biblioteca de escritor frente al mundo global: repensar un método a partir de R. Piglia, D. Link y R. Fresán. *Manuscrita* – revista de crítica genética, São Paulo, n. 24. 2013.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 5. ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas – a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2005.
- GOLDFARB, Ana M. A. *Da alquimia à química*. 1. ed. São Paulo: Nova Stella-Edusp, 1987.
- GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. 1. ed. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- GRÉSILLON, Almuth. Ler para escrever. *Escritos* – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 5, n. 5, 2011.
- GUIRAND, Félix (Dir.). *Mythologie générale*. 1. ed. Paris: Librairie Larousse, 1935.
- HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. 1. ed. Trad. Mauro Gama. São Paulo: Ateliê, 2010.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba – outros problemas inculturais brasileiros*. 1. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *Ciência e cultura*, revista da SBPC, v. 59, n. 1, jan.-mar. 2007.
- _____. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Tessituras, interações, convergências*. 1. ed. São Paulo: Hucitec/Abrelac, 2011.
- MORAES, Marcos Antonio de. Ligações perigosas. In: PINO, Claudia Amigo (Org.). *Criação em debate*. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2007.
- MOURA, Ivana. *Osman Lins: o matemático da prosa*. 1. ed. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2003.
- PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, 309f.
- _____. *Da leitura à escritura – a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, 589f.
- RIBAS, Elisabete Marin. *Giz, caneta e pincel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, 194f.

- RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010, 269f.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação* – construção da obra de arte. 1. ed. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SOARES, Marisa Balthasar. No arquivo do artesão. *Cult*, julho de 2001.
- SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. 1. ed. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

Evolução do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal

[*Evolution of the Action Plan for Prevention and Control of Deforestation in the Brazilian Amazon*]

Natália Girão Rodrigues de Mello¹

Paulo Artaxo²

RESUMO • O presente estudo analisou a evolução da implementação do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal (PPCDAm). Para tal, foi realizada análise de: publicações científicas que caracterizam o problema identificado; documentos que compreendem a Fase I (2004-2008), a Fase II (2009-2011) e a Fase III (2012-2015) do PPCDAm; avaliações realizadas sobre a Fase I (realizada por Abdala, 2008) e sobre a Fase II do PPCDAm (realizada por Ipea; GIZ; Cepal, 2011); e impactos do PPCDAm na redução do desmatamento. Conclui-se que o PPCDAm trouxe resultados significativos para a contenção do desmatamento na Amazônia Legal, mas ainda se fazem necessários aprimoramentos para que sejam alcançados os objetivos de promoção de atividades sustentáveis na região. • **PALAVRAS-CHAVE** • Desmatamento; Amazônia; políticas públicas. • **ABSTRACT** • The

present study examined the evolution of the implementation of the Action Plan for the Prevention and Control of Deforestation in the Brazilian Amazon (PPCDAm). With this purpose, it was performed the analysis of: scientific publications that characterize deforestation in the Brazilian Amazon; documents comprising the Phase I (2004-2008), Phase II (2009-2011) and Phase III (2012-2015) of the PPCDAm; independent assessments of the Phase I (performed by Abdala, 2008) and the Phase II PPCDAm (performed by Ipea; GIZ; Eclac, 2011); and impacts of the PPCDAm in reducing deforestation. It is concluded that the implementation of the PPCDAm has brought significant results to control the deforestation in the Brazilian Amazon, but improvements aimed at attaining the objectives of the promotion of sustainable activities in the region are still needed. • **KEYWORDS** • Deforestation; Brazilian Amazon; policies.

Recebido em 4 de novembro de 2015

Aprovado em 13 de setembro de 2016

MELLO, Natália Girão Rodrigues de; ARTAXO, Paulo. Evolução do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 108-129, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p108-129>

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

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

Quando se buscam conceitos que elucidem o que são políticas públicas, diversos autores fazem contribuições relevantes, tais como as reunidas por Souza:

Mead (1995) a define [a política pública] como um campo dentro do estudo da política que analisa o governo à luz de grandes questões públicas, e Lynn (1980), como um conjunto de ações do governo que irão produzir efeitos específicos. Peters (1986) segue o mesmo veio: política pública é a soma das atividades dos governos, que agem diretamente ou através de delegação, e que influenciam a vida dos cidadãos. Dye (1984) sintetiza a definição de política pública como “o que o governo escolhe fazer ou não fazer”. Laswell (1958) [define que] decisões e análises sobre política pública implicam responder às seguintes questões: quem ganha o que, por que e que diferença faz. Outras definições enfatizam o papel da política pública na solução de problemas³.

Entende-se, então, que o processo de formulação de uma política pública tem início a partir da detecção de um elemento sobre o qual o governo deve agir. Deve-se definir como tal elemento se configura como um problema a ser solucionado, o porquê da importância de serem dadas soluções a tal problema e quais os resultados esperados ocasionados pelas soluções a serem adotadas. Analisando o modelo de *multiple streams* proposto por Kingdon em *Agendas, alternatives, and public policies*, para entendimento a respeito do processo de formação de agendas governamentais, Capella afirma que:

[...] para o modelo de Kingdon, a mudança da agenda é o resultado da convergência entre três fluxos: problemas (*problems*); soluções ou alternativas (*policies*); e política (*politics*).

No primeiro fluxo, o modelo busca analisar de que forma as questões são reconhecidas como problemas e por que determinados problemas passam a ocupar a agenda governamental.

3 SOUZA, Celina. Políticas públicas: uma revisão da literatura. *Sociologias*, v. 8, n. 16, p. 20-45, 2006. p. 24-25

Para entender o processo de seleção, Kingdon estabelece uma importante diferenciação entre problemas e questões (*conditions*). Uma questão, para o autor, é uma situação social percebida, mas que não desperta necessariamente uma ação em contrapartida. Esse tipo de questão configura-se como problema apenas quando os formuladores de políticas acreditam que devem fazer algo a respeito [...]. No segundo fluxo – *policy stream* – temos um conjunto de alternativas e soluções (*policy alternatives*) disponíveis para os problemas [...]. As comunidades geradoras de alternativas (*policy communities*) são compostas por especialistas – pesquisadores, assessores parlamentares, acadêmicos, funcionários públicos, analistas pertencentes a grupos de interesses, entre outros – que compartilham uma preocupação em relação a uma área (*policy area*) [...]. Finalmente, o terceiro fluxo é composto pela dimensão da política “propriamente dita” (*politics stream*) [...].

Em determinadas circunstâncias, estes três fluxos – problemas, soluções e dinâmica política – são reunidos, gerando uma oportunidade de mudança na agenda. Nesse momento, um problema é reconhecido, uma solução está disponível e as condições políticas tornam o momento propício para a mudança, permitindo a convergência entre os três fluxos e possibilitando que questões ascendam à agenda [...]. De acordo com o autor, uma oportunidade para a mudança surge quando um novo problema consegue atrair a atenção do governo (por meio de indicadores, eventos ou *feedback*), ou quando mudanças são introduzidas na dinâmica política [...]. Assim, ao tomarem consciência de um problema, os formuladores de políticas acionam a *policy stream* em busca de alternativas que apontem soluções para o problema percebido⁴.

No Brasil, as mudanças de uso do solo na Amazônia Legal constituem um exemplo importante de ascensão de uma questão à agenda política. A Floresta Amazônica é caracterizada por uma enorme diversidade de ambientes, com mais de 600 tipos diferentes de habitats terrestres e de água doce⁵, que abriga rica biodiversidade: cerca de 45 mil espécies de plantas e vertebrados conhecidos⁶, o que corresponde aproximadamente a ¼ das espécies terrestres globais⁷. A evaporação e a condensação de vapor de água na Floresta Amazônica são motores da circulação atmosférica global, tendo efeitos nas precipitações ao longo da América do Sul e outras regiões⁸. Aproximadamente oito trilhões de toneladas de água evaporam anualmente,

4 CAPELLA, Ana Cláudia. Perspectivas teóricas sobre o processo de formulação de políticas públicas. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, v. 61, p. 25-52, 2006. p. 26-30

5 BRASIL. Ministério do Meio Ambiente – MMA & Serviço Florestal Brasileiro – SFB. *Florestas do Brasil em resumo* (Relatório). Dados de 2007-2012. Brasília, DF: MMA e SFB, 2013, p. 50

6 Ibidem.

7 MALHI, Yadvinder et al. Climate change, deforestation, and the fate of the Amazon. *Science*, v. 319, n. 5860, p. 169-172, 2008.

8 Ibidem.

influenciando o fluxo de calor e a circulação atmosférica global⁹. Estima-se que na Floresta Amazônica sejam realizados 15% da fotossíntese terrestre global¹⁰ e que a biomassa ali encontrada contenha 100 bilhões de toneladas de carbono¹¹. Tais fatos tornam evidente que a manutenção da integridade biótica dos serviços ecossistêmicos amazônicos é fundamental.

Em junho de 2003, o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe) divulgou dados relativos ao desmatamento na Amazônia Legal no período de 31 de julho de 2001 a 1º agosto de 2002, indicando um crescimento acelerado do desmatamento em torno de 40% em relação ao ano anterior¹². Crescentes taxas de desmatamento reconhecidamente ocasionam o desequilíbrio dos serviços ecossistêmicos florestais, acarretando graves impactos ambientais e socioeconômicos. Perante a ameaça de continuidade da tendência de aumentos expressivos nas taxas de desmatamento na Amazônia Legal, a questão das mudanças de uso do solo na região foi reconhecida como um problema para o qual o governo deveria apresentar soluções.

Perante tal desafio, foi assinado o Decreto Presidencial de 3 de julho de 2003, que estabeleceu um Grupo Permanente de Trabalho Interministerial com a finalidade de propor medidas e coordenar ações que visavam à redução dos índices de desmatamento na Amazônia Legal. Foi conduzida, então, uma avaliação cuidadosa das causas do problema, como base para o planejamento de um conjunto de ações integradas do poder público a serem implementadas com a participação ativa da sociedade brasileira. Surgiu, assim, o Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal (PPCDAm), que se constituiu em uma iniciativa estratégica do governo brasileiro e se inseriu plenamente nas diretrizes e prioridades do Plano de Desenvolvimento Sustentável da Amazônia (PAS)¹³. Assim, o problema do desmatamento na Amazônia passou a integrar o mais alto nível da agenda política do governo federal, envolvendo um grande número de ministérios¹⁴.

O presente estudo teve como objetivo analisar a evolução da implementação do PPCDAm. Para tal finalidade, foi realizada análise de: publicações científicas que caracterizam o problema identificado; documentos que compreendem a Fase I (2004-2008), a Fase II (2009-2011) e a Fase III (2012-2015) do PPCDAm; avaliações

9 IPCC – Intergovernmental Panel on Climate Change. Summary for policymakers. In: METZ, B et al. (Ed.). *Climate Change 2007 Mitigation. Contribution of Working Group III to the Fourth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Cambridge: Cambridge University Press, United Kingdom and New York, NY, USA, 2007.

10 FIELD, Christopher et al. Primary production of the biosphere: integrating terrestrial and oceanic components. *Science*, v. 281, n. 237, 1998.

11 MALHI, Yadvinder et al., op. cit.

12 PPCDAm. Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento da Amazônia Legal. Fase I. Brasília, DF: Casa Civil, 2004.

13 Ibidem.

14 PPCDAm. Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento da Amazônia Legal. Fase III. Brasília, DF: Casa Civil, 2012.

realizadas sobre a Fase I¹⁵ e sobre a Fase II do PPCDAm¹⁶ (realizada por Ipea; GIZ; Cepal, 2011), encomendadas pelo Ministério do Meio Ambiente (MMA); e publicações científicas que abordam os impactos do PPCDAm na redução do desmatamento. Foram comparadas as diretrizes estratégicas e planos operacionais em cada fase do PPCDAm, observando-se em que medida as avaliações independentes contribuíram para as revisões e a formulação das fases seguintes do Plano. Os impactos do PPCDAm, elencados por diversos cientistas, foram comparados a fim de que se chegasse a um denominador comum, de forma a indicar que eixos de ação contribuíram de forma mais efetiva para a redução do desmatamento.

CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA: DESMATAMENTO NA AMAZÔNIA LEGAL

As mudanças de uso do solo na Amazônia Legal são altamente heterogêneas, tanto espacial quanto temporalmente. A paisagem atual da região amazônica deriva das diferentes fases de desenvolvimento ocorridas ao longo dos últimos 50 anos. A contribuição das atividades econômicas desenvolvidas na Amazônia Legal para o desmatamento teve início na fase do regime militar (1964 a 1985), quando programas específicos de desenvolvimento e ocupação da área estimularam o crescimento populacional e econômico da região. Nesse período, as medidas governamentais não buscavam harmonizar as dimensões sociais, ambientais, políticas e econômicas de desenvolvimento¹⁷.

Durante o final dos anos 1980 e nos anos 1990, projetos de colonização em larga escala, concessão de créditos e investimentos realizados na região levaram à perda de aproximadamente 18 milhões de hectares de área florestada¹⁸. Laurance et al.¹⁹ enfatizam o papel crítico da construção de estradas e rodovias e do processo desordenado de ocupação de solo – grilagem de terras – no desmatamento em tal

15 ABDALA, Guilherme. *Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal (PPCDAm) Documento de avaliação 2004-2007*. Brasília, DF: Ministério do Meio Ambiente, 2008.

16 IPEA; GIZ; CEPAL. *Avaliação do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal: PPCDAm 2007-2010*. Brasília: Ipea; GIZ; Cepal, 2011. Disponível em: <http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/II362/3046/S33375A94520II_pt.pdf;jsessionid=489F2CL4D4617C7B8914ABEF88C6C001?sequence=1>. Acesso em: 10 maio 2016.

17 PRATES, Rodolfo Coelho. *O desmatamento desigual da Amazônia brasileira: sua evolução, suas causas e consequências sobre o bem-estar*. Tese (Doutorado em Ciências). Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Universidade de São Paulo, Piracicaba, 2008.

18 ALVES, Diogenes et al. The changing rates and patterns of deforestation and land use in Brazilian Amazonia. In: KELLER, M. et al. (Ed.). *Amazonia and global change*. Washington, DC: AGU, 2009. p. 11-23. (Geophysics Monograph Series, 186); PRODES. Programa de Monitoramento da Floresta Amazônica Brasileira por Satélite. Ministério do Meio Ambiente – MMA, Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais – Inpe, do Ministério da Ciência e Tecnologia. Disponível em: <<http://www.obt.inpe.br/prodes>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

19 LAURANCE, William et al. Environment: the future of the Brazilian Amazon. *Science*, v. 291, n. 5503, p. 438-439, 2001.

período. As correlações entre o desmatamento e o avanço do setor agropecuário tornaram-se mais altas nesse período, especialmente a partir de 1994, devido à reforma monetária e ao alcance de estabilidade macroeconômica brasileira, bem como à inserção do país nos mercados globais como importante fornecedor de soja e carne²⁰.

Em 2001, uma área de aproximadamente 837.000 km² da Floresta Amazônica original havia sido devastada no Brasil²¹. A devastação se concentrou no Arco do Desmatamento, nas margens leste e sudeste da Amazônia Legal. No período que compreende os anos de 1998-2006, as taxas de desmatamento em tal região foram, em média, de 18.100 km²ano⁻¹, tendo ocorrido no ano de 2004 o desmatamento de aproximadamente 27.400 km² das áreas florestadas²². Nesse período, as mudanças de uso do solo e consequentes elevadas taxas de desmatamento observadas deveram-se a: 1) demandas internacionais crescentes por *commodities* agroindustriais e escassez de terras apropriadas à expansão agrícola nos EUA, Europa Ocidental, China e outros países²³; 2) expansão do plantio de cana-de-açúcar para a produção de etanol no estado de São Paulo, o que provocou o deslocamento da produção de soja e rebanhos bovinos²⁴; 3) fragilidade das políticas ambientais brasileiras²⁵.

De 1990 a 2006, o rebanho bovino cresceu a uma taxa média de 6,74% ao ano na Amazônia Legal, enquanto nas outras regiões do Brasil o crescimento médio do rebanho foi de 0,57% ao ano²⁶. Com essas taxas, segundo os dados da Pesquisa Pecuária Municipal do IBGE, o rebanho cresceu de 26 milhões de cabeças em 1990 para 73,7 milhões em 2006, o que representa um aumento de mais de 180% em 16 anos²⁷. O crescimento acompanhou o aumento da demanda interna e externa de carne bovina.

O cultivo da soja, em particular, representou um acréscimo considerável às atividades agrícolas na Amazônia Legal. A modernização da produção da soja permitiu o extremo avanço da agricultura mecanizada, com a introdução de sistemas de produção altamente capitalizados²⁸. O *boom* da soja na região, de modo geral,

20 ARIMA, Eugênio et al. Public policies can reduce tropical deforestation: lessons and challenges from Brazil. *Land Use Policy*, v. 41, p. 465-473, 2014.

21 SOARES-FILHO, Britaldo et al. Modelling conservation in the Amazon basin. *Nature*, v. 440, p. 520-523, 2006.

22 MALHI, Yadvinder et al., op. cit.

23 NEPSTAD, Daniel; STICKLER, Claudia; ALMEIDA, Oriana. Globalization of the Amazon soy and beef industries: opportunities for conservation. *Conservation Biology*, v. 20, n. 6, p. 1595-1603, 2006.

24 NEPSTAD, Daniel et al. Interactions among Amazon land use, forests and climate: prospects for a near-term forest tipping point. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, v. 363, n. 1498, p. 1737-1746, 2008.

25 Ibidem.

26 RIVERO, Sérgio et al. Pecuária e desmatamento: uma análise das principais causas diretas do desmatamento na Amazônia. *Nova Economia*, v. 19, n. 1, p. 41-66, 2009.

27 Ibidem.

28 ALVES, Diogenes et al., op. cit.

representa parte importante do crescimento econômico nacional, com a expansão da produção anual de 20 milhões de toneladas em 1990 para 50 milhões em 2004²⁹.

Atualmente, as atividades pecuárias, a produção de soja, os investimentos em infraestrutura e a grilagem de terras ainda constituem os principais vetores diretos de desmatamento na Amazônia Legal. É importante também ressaltar o papel da indústria madeireira nos processos de desmatamento. A exploração da madeira na Amazônia Legal é um vetor de degradação da floresta e é, em sua maior parte, realizada ilegalmente, exercendo forte pressão sobre unidades de conservação, territórios indígenas e mesmo propriedades particulares. Embora o corte seletivo para extração madeireira não acarrete uma mudança imediata de uso do solo, essa prática geralmente pode levar ao desmatamento³⁰. De 1999 a 2003, a área onde houve corte seletivo foi similar em magnitude à área desmatada na bacia amazônica³¹. Setzer et al.³² demonstraram que um desmatamento ilegal de 520 ha, detectado no início de 2012, em Feliz Natal (Mato Grosso – MT), foi resultado de processos de degradação e queimadas ilegais que tiveram início no ano de 2004, destacando que a área estudada sofreu maior impacto por queimadas nos anos (secos) de 2007 e 2010. O estudo evidenciou que os processos de desmatamento e seus impactos ambientais se dão de forma gradativa, e não devem ser “considerados como representativos apenas do ano em que o desmate final foi constatado”³³.

Conforme citado anteriormente, os processos de desmatamento acarretam diversos impactos ambientais e socioeconômicos, tais como: fragmentação florestal; redução da evapotranspiração; emissões de gases de efeito estufa; redução da biodiversidade; alteração de microclimas; mortalidade de árvores; aumento do risco de incêndios florestais; aumento da concentração de aerossóis; decréscimo do escoamento regional; perda de oportunidades para o uso sustentável da floresta, incluindo a produção de mercadorias tradicionais, tanto por manejo florestal para madeira, como por extração de produtos não madeireiros; maior incidência de doenças tropicais; exclusão social; marginalização de povos indígenas e comunidades tradicionais; perda do conhecimento tradicional; concentração fundiária; e conflitos sociais³⁴.

29 Ibidem.

30 DAVIDSON, Eric et al. The Amazon basin in transition. *Nature*, v. 481, p. 321-328, 2012.

31 Ibidem.

32 SETZER, Alberto et al. O caso de um desmate ilegal na Amazônia antecipado pela detecção de fogo e da degradação ambiental. In: SenGef – SEMINÁRIO DE ATUALIZAÇÃO EM SENSORIAMENTO REMOTO E SISTEMAS DE INFORMAÇÕES GEOGRÁFICAS APLICADOS À ENGENHARIA FLORESTAL, 10., Curitiba, 2012. Disponível em: <http://queimadas.cptec.inpe.br/~rqueimadas/documentos/201210_Setzer_etal_Desmatellegal_XSengef.pdf>. Acesso em: 10 maio 2016.

33 Ibidem.

34 DAVIDSON, Eric et al., op. cit.; FEARNSTIDE, Philip. Desmatamento na Amazônia: dinâmica, impactos e controle. *Acta Amazonica*, v. 36, n. 3, p. 395-400, 2006; HECHT, Susanna. From eco-catastrophe to zero deforestation? Interdisciplinary, politics, environmentalisms and reduced clearing in Amazonia. *Envir. Conserv.*, v. 39, n. 01, p. 4-19, 2011.

A enumeração de tais impactos torna evidente a necessidade de manutenção de baixas taxas de desmatamento. Frente à ameaça de continuidade da tendência de aumentos significativos da taxa de desmatamento anual na Amazônia Legal, o governo estabeleceu a implementação do PPCDAm. A seguir, tal plano será detalhado, em suas três fases.

PPCDAM FASE I (2004-2008)

Sob a coordenação da Casa Civil da Presidência da República, o Grupo Permanente de Trabalho Interministerial foi composto com a participação dos títulos dos seguintes órgãos: Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento (Mapa); Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT); Ministério da Defesa (MD); Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA); Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC); Ministério da Integração Nacional (MI); Ministério da Justiça (MJ); Ministério do Meio Ambiente (MMA); Ministério das Minas e Energia (MME); Ministério dos Transportes (MT); e Ministério do Trabalho e Emprego (MTE). A partir do decreto assinado em 15 de março de 2004, passaram a integrar o grupo o Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão e o Ministério das Relações Exteriores³⁵. A reunião de vários ministros de Estado para coordenar e integrar a intervenção do governo nesse tema consistiu-se em uma forma até então pouco usual e desafiadora para a estrutura rígida da administração pública³⁶.

Com a criação do GT Interministerial sobre o Desmatamento na Amazônia, foi tomado como primeiro passo o estabelecimento de quatro subgrupos de trabalho para a elaboração de propostas estratégicas, detalhados na tabela 1.

35 PPCDAm, op. cit., 2004.

36 PPCDAm, op. cit., 2009.

| Subgrupo | Membros | Área de atuação |
|-------------------------------------|--|--|
| Ordenamento Fundiário e Territorial | SDS/MMA (coord.), SCA/MMA, MDA, Mapa, MI, MDIC, MD, MJ/Funai | Instrumentos de ordenamento territorial com enfoque para política fundiária, unidades de conservação e estratégias de desenvolvimento local sustentável. |
| Monitoramento e Controle | IBAMA/MMA (coord.), SCA/MMA, MCT, MD, MJ, MTE, Sipam/CasaCivil | Instrumentos de monitoramento, licenciamento e fiscalização de desmatamento, queimadas e exploração madeireira. |
| Fomento a Atividades Sustentáveis | SBF/MMA (coord.), SCA/MMA, MDIC, Mapa, MDA, MCT, MI, MTE, MF (convitado) | Crédito rural e incentivos fiscais. Assistência técnica e extensão rural. Pesquisa científica e tecnológica. |
| Infraestrutura | SCA/MMA (coord.), MT, MME, Mapa, MI, MDIC | Políticas de infraestrutura, com enfoque para os setores de transporte e energia. |

Tabela 1 – Subgrupos de trabalho e áreas de atuação. Fonte: adaptado de PPCDAm, 2004

Nessa primeira fase do plano, as medidas de combate ao desmatamento tiveram as seguintes diretrizes: 1) valorização da floresta para fins de conservação e uso sustentável; 2) recuperação de áreas degradadas como forma de aumentar a produtividade e diminuir as pressões sobre as florestas remanescentes; 3) ordenamento fundiário e territorial priorizando o combate à grilagem de terras públicas, a criação de unidades de conservação e a homologação de terras indígenas; 4) aprimoramento dos instrumentos de monitoramento, licenciamento e fiscalização do desmatamento; 5) fomento às atividades de uso sustentável dos recursos florestais e/ou uso intensivo de áreas agrícolas; 6) gestão descentralizada e compartilhada de políticas públicas entre União, estados e municípios; e 7) participação ativa dos diferentes setores interessados da sociedade amazônica na gestão das políticas relacionadas à prevenção e controle do desmatamento³⁷.

O Plano Operacional foi idealizado no âmbito de cada subgrupo de trabalho, descrito conforme segue:

³⁷ PPCDAm, op. cit., 2004.

- **Monitoramento e Controle.** A grande inovação no monitoramento e controle sobre o desmatamento foi a implantação do sistema integrado de “alerta”, o qual permitiu em tempo quase real a detecção, através de imagens de satélite, do desmatamento: o Sistema Deter (Detecção do Desmatamento em Tempo Real). Além disso, o governo federal, também de forma conjunta com os governos estaduais, intensificou as investigações sobre crimes ambientais de maneira integrada, usando as informações disponíveis nos órgãos vinculados. Isso permitiu sobrepor informações trabalhistas, ambientais, fiscais, tributárias e fundiárias para rastrear atividades atreladas ao desmatamento ilegal³⁸.
- **Ordenamento Fundiário e Territorial.** O governo federal priorizou as ações de ordenamento fundiário e territorial ao longo do Arco do Desmatamento, com destaque para a área de influência da BR 163 (rodovia Santarém-Cuiabá). As ações emergenciais incluíram o combate à grilagem de terras públicas, a criação de novas unidades de conservação (tanto de uso sustentável como de proteção integral) e a demarcação e homologação de terras indígenas. De maneira complementar, o governo federal, em parceria com os governos estaduais (Pará, Mato Grosso, Rondônia e Acre) e a sociedade civil, atuou conjuntamente para realizar o zoneamento ecológico-econômico (ZEE) ao longo do Arco do Desmatamento e da área de influência da BR 163. Em áreas já desmatadas e naquelas indicadas através do ZEE para uso agrícola, o governo promoveu a expansão de atividades agrícolas em bases sustentáveis³⁹.
- **Fomento a Atividades Sustentáveis.** Foi essencial alterar substancialmente os instrumentos de fomento para apoiar o uso sustentável dos recursos naturais na Amazônia. No âmbito dos fundos constitucionais, foram definidas novas diretrizes e critérios para o uso sustentável dos recursos naturais. Além disso, o Protocolo Verde foi aperfeiçoado para implementação pelos bancos públicos e privados. O governo federal, em parceria com os governos estaduais, a sociedade civil e o setor empresarial, promoveu também a intensificação de um programa de capacitação de mão de obra com ênfase no manejo florestal e agricultura intensiva, essa última em áreas já desmatadas⁴⁰.
- **Infraestrutura.** Nas últimas décadas, os grandes investimentos em infraestrutura – especialmente as rodovias – têm sido uma das principais causas do desmatamento na Amazônia Legal. O governo federal e os governos estaduais promoveram, então, a coordenação do planejamento estratégico de obras de infraestrutura e medidas preventivas, mitigadoras e compensatórias a serem executadas antes da realização das obras⁴¹.

Porém, com o objetivo de que a atuação do PPCDAm fosse restringida para o campo diretamente vinculado ao problema central que propõe solucionar, houve a migração do componente “infraestrutura ambientalmente sustentável” para o PAS, já em

38 Ibidem.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 Ibidem.

2004⁴². Dessa forma, os subgrupos se estabeleceram como: Ordenamento Fundiário e Territorial; Monitoramento e Controle; e Fomento a Atividades Sustentáveis.

Após quatro anos de sua implementação, novos fatos deixaram clara a necessidade de uma avaliação pormenorizada do PPCDAm, para indicar acertos e correções a serem feitos nas políticas de combate ao desmatamento. Para tal, no final de 2007, o Ministério do Meio Ambiente contratou uma consultoria independente para a realização de uma avaliação do PPCDAm Fase I, que será detalhada a seguir.

Avaliação do PPCDAm Fase I

Tal avaliação foi organizada e realizada pelo engenheiro-agrônomo Guilherme C. Abdala e sua equipe no ano de 2008. O foco do trabalho foi analisar a evolução, as dificuldades e as lições aprendidas após quatro anos do lançamento do PPCDAm, além de apontar questões a serem consideradas durante o processo de revisão para a segunda fase do Plano⁴³.

Para avaliação e revisão do PPCDAm, foram desenvolvidas as seguintes atividades: levantamento e análises documentais; realização de entrevistas nos ministérios e órgãos envolvidos com o Plano; realização de entrevistas com governos estaduais (Oemas); e realização de entrevistas com representantes de ONGs e de movimentos sociais⁴⁴.

Em relação à formulação do PPCDAm, a avaliação conduzida por Abdala⁴⁵ apontou: a falta de clareza e/ou detalhamento das relações que deveriam ser articuladas, ou que remetesse a um processo de articulação sistematizado, com grupos de interesse diversos – em especial os poderes públicos estaduais e municipais, representantes da iniciativa privada e organizações da sociedade civil; a projeção de várias ações de forma abrangente e generalizada, sem foco e/ou objetividade específicas, ou seja, sem conhecimento claro de particularidades ou peculiaridades sub-regionais e microrregionais; e a dificuldade da coordenação central do PPCDAm em prever os constrangimentos que se sucederam relacionados ao esforço multissetorial, principalmente no quesito transversalidade.

A respeito do desempenho dos subgrupos durante os quatro anos de implementação do Plano, Abdala⁴⁶ afirmou que estes apresentaram desempenhos diferenciados, assim verificados: Subgrupo I – Ordenamento Fundiário: desempenho intermediário; Subgrupo II – Monitoramento e Controle: melhor desempenho; Subgrupo III – Fomento a Atividades Sustentáveis: desempenho baixo. No PPCDAm, funcionaram bem as ações que já eram conhecidas, que faziam parte do dia a dia das instituições responsáveis, as quais sabiam como e onde atuar. O desequilíbrio no desempenho dos subgrupos, durante os quatro anos decorridos, foi um dos

42 PPCDAm, op. cit., 2009.

43 ABDALA, Guilherme, op. cit.

44 Ibidem.

45 Ibidem.

46 Ibidem.

fatores determinantes que reduziram a sustentabilidade e a efetividade das ações do PPCDAm.

As diretrizes para revisão do Plano para sua segunda fase foram sugeridas por Abdala⁴⁷: 1) um desenho mais claro, relacionando o objetivo superior (diminuição da taxa de desmatamento) e respectivas interações de causalidade, diretas ou indiretas, com ações e atividades propostas; 2) a especificação clara de dimensões quantitativas, temporais e espaciais, ou seja, das metas relacionadas aos objetivos de projetos e, também, de objetivo(s) superior(es); 3) uma padronização hierárquica do conjunto de subgrupos, ações e atividades, assim como do respectivo conjunto de indicadores; 4) a estruturação, para cada componente, das ações estratégicas e respectivos graus de prioridade, conforme teia de causalidade do desmatamento.

Abdala⁴⁸ sugeriu, ainda, para uma conformação adequada do processo de planejamento, gestão e monitoramento do PPCDAm, a adoção da metodologia do Marco Lógico, devendo ser formulada em conjunto com o Ministério do Planejamento. O Marco Lógico consiste em uma estrutura de implicações lógicas de causa-efeito, com relação a uma situação-problema, e de meios-fins em relação à intervenção proposta para mudar a situação-problema. Consiste, portanto, em um conjunto de conceitos inter-relacionados, que definem as causas de uma intervenção (projeto), bem como o que deve ser feito (estratégia) para alcançar o resultado desejado⁴⁹.

Considerando o interesse de se estruturar o PPCDAm de forma a potencializar seu processo de monitoramento constante, Abdala⁵⁰ recomendou que, por meio do Marco Lógico, deveriam ser estabelecidos: 1) uma Árvore de Problemas, consistindo em um sistema hierarquizado de relações causa-efeito de um problema original; 2) uma Árvore de Objetivos ou Árvore de Soluções, construída a partir dessa cadeia de causalidade para propor um conjunto de relações meios-fins como alternativas de solução para o problema original; 3) uma Matriz de Decisão, a partir da qual se passa ao planejamento da intervenção propriamente dita, com base em estratégias disponíveis baseadas em potenciais e limitações correntes.

Do ponto de vista temático, Abdala afirmou que os seguintes aspectos deveriam ser ressaltados para a revisão do Plano: 1) sustentabilidade política do PPCDAm no médio e longo prazos; 2) controle social e transparência (legitimação do PPCDAm); 3) descentralização, governança ambiental e protagonismo dos governos estaduais; 4) articulação com estratégias para redução das emissões de CO₂; 5) estratégia de responsabilização compartilhada pelo desmatamento; 6) foco em municípios prioritários.

Como proposição inicial de revisão do PPCDAm, sugeriu-se a inclusão de um novo subgrupo, que deveria estar relacionado a ações que necessitariam receber novo grau

47 Ibidem.

48 Ibidem.

49 Ibidem.

50 Ibidem.

de importância na segunda fase, além de articulação no âmbito horizontal e vertical. Abdala⁵¹ sugeriu que esse novo subgrupo fosse denominado “Governança Ambiental”.

A partir da avaliação dos pontos levantados e sugestões oferecidas por Abdala e sua equipe técnica, o modelo lógico do PPCDAm foi apresentado e discutido com os secretários e representantes das secretarias de Meio Ambiente dos Estados da Amazônia Legal e representantes de organizações não governamentais (ONGs). As sugestões, críticas e demandas foram avaliadas e foi elaborada a segunda fase do Plano, detalhada a seguir.

PPCDAM FASE II (2009-2011)

Após os primeiros anos de implementação da primeira fase do PPCDAm, questões relacionadas às mudanças de uso do solo e desmatamento na Amazônia Legal apontaram sinais de modificações. Em relação à dinâmica do desmatamento em si, os grandes polígonos de desmatamento proeminentes nos anos anteriores passaram a diminuir sua participação no total do desmatamento, o que levou a um aumento relativo dos pequenos polígonos. Também, em 2007, os alertas mensais emitidos pelo Sistema Deter começaram a apontar uma retomada do aumento nas taxas do desmatamento. Os meses de chuva, como novembro e dezembro, que geralmente contam com pouco desmatamento, registraram até 1.000 km² de desmatamento⁵². Em relação à gestão do problema, um ponto importante foi a descentralização da gestão florestal para os estados, ocorrida em 2006, por meio da Lei de Gestão de Florestas Públicas. Destaca-se, também, o lançamento do Plano Nacional sobre Mudança do Clima (PNMC), trazendo metas quadrienais de redução do desmatamento na Amazônia.

A segunda fase do PPCDAm, então, refletiu tais mudanças. As diretrizes incorporadas foram: 1) valorização da floresta para fins de conservação da biodiversidade, manejo florestal de produtos madeireiros e não madeireiros e prestação de serviços ambientais; 2) incentivos para a melhor utilização de áreas já desmatadas, contemplando inovação tecnológica e sistemas sustentáveis de produção; 3) apoio a processos de certificação e valorização dos produtos da biodiversidade e de agregação de valor a esses produtos e a produtos oriundos de atividades locais; 4) modelos alternativos de reforma agrária adequados à Amazônia, e criação e consolidação de mais unidades de conservação e terras indígenas; 5) adoção de um estilo de gestão descentralizada e compartilhada de políticas públicas, por meio de parcerias entre União, estados e municípios; 6) estímulo à participação ativa dos diferentes setores da sociedade amazônica interessados na gestão das políticas relacionadas ao controle do desmatamento; 7) incentivo à implementação do Cadastro Ambiental Rural (CAR), instrumento por meio do qual os órgãos ambientais dispõem do georreferenciamento de imóveis rurais, de modo a qualificar o monitoramento remoto e a efetividade das operações de fiscalização em campo, bem como orientar

⁵¹ Ibidem.

⁵² PPCDAm, op. cit., 2009.

o processo de regularização ambiental do imóvel rural; e 8) dar visibilidade à realização das ações do Plano por meio da divulgação das informações, envolvendo as assessorias de comunicação dos ministérios e da Presidência da República⁵³.

Outras medidas significativas associadas à segunda fase do Plano são descritas na tabela 2.

| Medida | Descrição |
|--|---|
| Resolução CMN/Bacen n. 3.545/2008 – Concessão de Crédito | O crédito deve ser seguido da adoção de mecanismos de controle por parte dos órgãos ambientais, como o georreferenciamento dos imóveis e das áreas de conservação, a fim de evitar que recursos públicos sejam vinculados ao desmatamento ilegal. |
| Decreto 7.008 - Operação Arco Verde | O Decreto 7.008 instituiu a Operação Arco Verde no âmbito do PPCDAm e criou o seu Comitê Gestor Nacional. Seu propósito é o de promover modelos produtivos sustentáveis nos municípios considerados prioritários para o controle e a redução do desmatamento na Amazônia Legal. |
| Planos estaduais | A necessidade de maior integração entre as ações federais e estaduais levou o governo federal, por meio do MMA, a executar um projeto de cooperação técnica com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD e com doação do Reino da Noruega, com o objetivo de apoiar a elaboração de planos de prevenção e controle do desmatamento nos estados do Acre, Mato Grosso e Pará. Com recursos do Programa Piloto para a Proteção das Florestas Tropicais do Brasil (PPG7), foi possível também apoiar a elaboração dos planos estaduais de Tocantins e Rondônia. |
| Formulação de pactos setoriais | Pacto pela Valorização da Floresta e pelo Fim do Desmatamento na Amazônia Brasileira; Pacto pela Madeira Legal e Desenvolvimento Sustentável; Protocolos de Intenções pela Responsabilidade Socioambiental entre MMA, BNDES, CEF, Basa, BB e BNE e entre MMA e Febraban (Novo Protocolo Verde); Moratória da Soja; Acordo de Cooperação Técnica entre MMA, Ibama e CEF e Protocolo de Intenções entre MMA e Fiesp. |

Tabela 2 – Medidas de combate ao desmatamento associadas à implementação da segunda fase do PPCDAm. Fonte: elaborada pela autora a partir de dados presentes em PPCDAm, 2009

Percebe-se que grande parte das sugestões surgidas a partir da avaliação realizada sobre a primeira fase do PPCDAm por Abdala⁵⁴ foram incorporadas na definição das diretrizes estratégicas que compõem a sua segunda fase. Destaca-se que tais diretrizes foram elaboradas a partir da adoção da metodologia do Marco Lógico e que foram definidos um Plano Operativo, que contempla “macroações”, e um Plano Operativo, que contempla “ações complementares”, refletindo a necessidade,

53 Ibidem.

54 ABDALA, Guilherme, op. cit.

apontada por Abdala⁵⁵, de estruturação das ações estratégicas e definição de graus de prioridade. No PPCDAm Fase II encontra-se desenhada a Árvore de Problemas também sugerida, porém esta se apresenta de forma ilegível. Os eixos de atuação/subgrupos permaneceram sendo: Ordenamento Territorial; Monitoramento e Controle; e Fomento a Atividades Sustentáveis.

Em 2010, o MMA e a Comissão Executiva do PPCDAm detectaram a necessidade de realização de uma avaliação sobre a segunda fase do Plano. Assim, entre outubro de 2010 e julho de 2011, tal avaliação foi conduzida conjuntamente pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal) e pela Cooperação Alemã para o Desenvolvimento, por meio da Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ). Tal avaliação será detalhada a seguir.

Avaliação do PPCDAm Fase II

A avaliação conduzida por membros do Ipea, Cepal e GIZ apresentou, como recomendações referentes a aspectos gerais, os seguintes pontos: 1) manter a importância política do PPCDAm e uma coordenação de alto nível no âmbito do governo federal; 2) promover ações que visem a diminuir os entraves burocráticos para a regularização fundiária e ambiental e para a promoção de atividades produtivas sustentáveis, particularmente para as pequenas propriedades; 3) aprimorar a diferenciação regional das estratégias, levando em consideração as zonas previstas no Macrozoneamento da Amazônia Legal, assim como as orientações dos zoneamentos estaduais; 4) manter o foco específico nos municípios que mais desmatam, considerando a inserção regional desses municípios para evitar o efeito de vazamento do desmatamento; 5) estruturação de cadeias produtivas sustentáveis; 6) regularização fundiária (prioridade máxima)⁵⁶.

Em relação a recomendações mais específicas, a tabela 3 traz uma síntese delas.

55 Ibidem.

56 IPEA; GIZ; CEPAL. *Avaliação do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal: PPCDAm 2007-2010*. Brasília: Ipea; GIZ; Cepal, 2011. Disponível em: <http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/3046/S33375A9452011_pt.pdf;jsessionid=489F2C14D4617C7B8914ABEF88C6C001?sequence=1>. Acesso em: 10 maio 2016.

| Área de atuação | Recomendações |
|--|--|
| Estrutura e planejamento | Atualização da Árvore de Problemas. As ações do PPCDAm planejadas a partir dos problemas identificados na Árvore. Maior complementaridade e sequenciamento lógico das ações entre os eixos e dentro de cada um deles. Conjunto de metas com indicadores de impacto verificáveis através do sistema de monitoramento para os três eixos. |
| Planos estaduais de controle do desmatamento | Planejamento conjunto e metas coerentes. |
| Municípios prioritários | Apoio a pactos locais. Reformular políticas para saída da lista de municípios prioritários. Criar incentivos para saída da lista. Formular políticas “pós-saída da lista”. |
| Macrozoneamento da Amazônia Legal | Ordenamento territorial local nos municípios prioritários. Realização de ZEEs setoriais específicos para as mais importantes cadeias produtivas da região. |
| Unidades de conservação e terras indígenas | Redefinir a estratégia de criação de UCs e TIs. Focalizar a criação de UCs em <i>hotspots</i> . Valorização econômica das áreas protegidas. |
| Ordenamento fundiário | Reformulação da estrutura institucional. Sistema cartorial integrado e acessível. Integração Programa Terra Legal, CAR e licenciamento. Destinação de terras públicas e ZEEs. Regularização ocupacional de assentamentos. |
| Monitoramento do desmatamento | Aperfeiçoamento dos sistemas. Previsão de futuros desmatamentos. Disponibilização de mapas. Integração entre instituições e entes federativos. Rastreabilidade de cadeias produtivas. Compartilhamento de informações. |
| Reformulação do eixo fomento a atividades sustentáveis | Reformulação do eixo de forma a superar sua estrutura ainda caracterizada pela sobreposição de ações e atividades que não são articuladas em torno de um objetivo único. |
| Diálogo com o setor privado | Consolidação e fomento do diálogo com o setor privado e o maior envolvimento desse e das organizações da sociedade civil nas atividades que promovam a redução do desmatamento. |
| Manejo florestal sustentável | Aperfeiçoar o marco legal sobre o uso dos recursos genéticos e dos conhecimentos tradicionais a ele associados, para permitir atividades de bioprospecção, pesquisa e exploração de novos produtos. |

Tabela 3 – Síntese de Recomendações para Revisão do PPCDAm Fase II. Fonte: elaborada pela autora a partir de dados presentes em IPEA; CEPAL; GIZ, 2011

Com base nas recomendações da avaliação, iniciou-se mais um processo de revisão do PPCDAm, que contou com apoio metodológico da Secretaria de Planejamento e Investimentos Estratégicos (SPI), do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão⁵⁷. Após tal processo, foi formulada a terceira fase do Plano, descrita a seguir.

PPCDAM FASE III (2012-2015)

Na primeira e na segunda fases do PPCDAm (de 2004 a 2011), as ações de maior impacto na queda do desmatamento partiram do eixo Monitoramento e Controle, estando bastante associadas ao desenvolvimento do Sistema Deter e ao planejamento integrado da fiscalização. Atualmente, no entanto, o padrão do desmatamento apresenta mudanças, fazendo com que a maior parte dos desmatamentos encontre-se abaixo do limiar de detecção do Deter. A redução na área dos polígonos e a sua dispersão (pulverização) aumentam, conseqüentemente, o custo da fiscalização, que é limitado tanto por recursos humanos quanto orçamentários. Portanto, a redução dos índices anuais de desmatamento até o ano de 2020 em pelo menos 80% em relação à média verificada entre os anos de 1996 a 2005, na Amazônia Legal, dependerá também do alcance das políticas públicas aos polígonos inferiores a 25 hectares, através do fortalecimento dos eixos de Ordenamento Fundiário e Territorial e Fomento às Atividades Produtivas Sustentáveis. Nesse contexto, o PPCDAm iniciou sua terceira fase de execução (2012-2015) com um desafio ainda maior: promover ações condizentes com a nova dinâmica do desmatamento e dar escala e eficácia ao eixo de Fomento às Atividades Produtivas Sustentáveis⁵⁸.

As diretrizes gerais da nova fase do Plano são: 1) adoção de um estilo de gestão descentralizada e compartilhada de políticas públicas, por meio de parcerias entre a União, estados e municípios, contemplando a sua integração com incentivos à prevenção de danos ambientais e ao fomento de sistemas sustentáveis de produção; 2) estímulo à participação ativa dos diferentes setores da sociedade amazônica interessados na gestão das políticas relacionadas ao controle do desmatamento, como meio para aumentar a qualidade de sua implementação, com transparência, controle social e apropriação política; 3) apoiar a implementação dos Planos Estaduais de Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Brasileira; 4) ampliar e incentivar os pactos setoriais como forma de firmar o comprometimento de entidades dos setores produtivos (soja, madeira, carvão vegetal), visando à preservação e conservação das florestas; e 5) dar visibilidade à realização das ações do PPCDAm.

O novo modelo lógico apontou um conjunto de elementos que foram agrupados por objetivos estratégicos, escolhidos por configurarem as causas primárias, a saber:

57 PPCDAm, op. cit., 2012.

58 Ibidem.

- Eixo Ordenamento Fundiário e Territorial: promover ordenamento fundiário de terras públicas; implementar os instrumentos de ordenamento territorial visando à conservação da floresta; realizar a gestão da malha fundiária de acordo com as diversas categorias fundiárias⁵⁹.
- Eixo Monitoramento e Controle: tornar mais célere o licenciamento dos Planos de Manejo Florestal e as Concessões Florestais; aumentar a eficácia da fiscalização e do controle do desmatamento; aumentar a presença do Estado na Amazônia Legal; reduzir a impunidade administrativa e criminal relacionada ao desmatamento ilegal; promover a responsabilização ambiental das principais cadeias produtivas relacionadas ao desmatamento ilegal⁶⁰.
- Eixo Fomento às Atividades Produtivas Sustentáveis: promover a viabilidade das cadeias produtivas que constituem alternativas ao desmatamento; fomentar boas práticas agropecuárias, incluindo a substituição do uso do fogo; aumentar a produção e a comercialização de madeira por meio do manejo florestal sustentável; promover adequação ambiental e fomentar atividades produtivas sustentáveis nos assentamentos da reforma agrária e na agricultura familiar; gerar capacitação, tecnologia e informação sobre a Amazônia de modo a subsidiar o desenvolvimento sustentável⁶¹.

Para cada eixo de atuação, foram definidas, ainda: diretrizes específicas; área prioritária de atuação; impactos esperados e ações que demandam maior integração com os estados da Amazônia Legal. O eixo de atuação Fomento às Atividades Sustentáveis é aquele que apresenta maior detalhamento na definição de diretrizes e impactos esperados.

Percebe-se que tal estruturação reflete as recomendações do grupo técnico composto por Ipea, Cepal e GIZ em sua avaliação realizada entre 2010 e 2011, conforme mencionado anteriormente. O eixo de Fomento às Atividades Sustentáveis apresentou nova estrutura de planejamento, conforme recomendado pela avaliação. Também é detalhado um novo modelo de governança, que se justifica pela demanda de acompanhamento continuado da execução das ações do Plano. O novo modelo de governança do PPCDAm se divide em três esferas: Executiva, Consultiva e de Transparência. Tal configuração facilita a correção de rumos, a tomada de decisão do Ministério do Meio Ambiente como órgão coordenador e a solução de problemas e conflitos que eventualmente possam surgir entre órgãos federais e mesmo entre esses e os estaduais⁶².

59 Ibidem.

60 Ibidem.

61 Ibidem.

62 Ibidem.

IMPACTOS DO PPCDAM NA REDUÇÃO DE DESMATAMENTO

Em 2005, um ano após o primeiro ano de implementação da primeira fase do PPCDAm, a taxa de desmatamento na Amazônia Legal apresentou expressiva redução, e tal tendência foi mantida até o ano de 2013⁶³. Tal redução foi resultado de uma sinergia de fatores, sendo a implementação do PPCDAm um deles. Os principais efeitos do plano foram a criação e a expansão de áreas protegidas e a implementação do Sistema Deter.

A expansão da rede de Áreas Protegidas na Amazônia Brasileira é citada como uma das principais contribuições das medidas implementadas pelo PPCDAm para a redução das taxas de desmatamento na região. Soares-Filho et al.⁶⁴ estimam que a criação de novas Áreas Protegidas na Amazônia Brasileira a partir de 2002 foi responsável por 37% do declínio de 13.400 km² na taxa de desmatamento observado entre os anos de 2004 e 2006, afirmando que não foi encontrada dependência espacial entre regiões em que houve a expansão de tais áreas e as regiões em que as taxas de desmatamento aumentaram.

Apesar de áreas protegidas virem sendo criadas antes da implantação do PPCDAm, este alavancou a expansão delas, instituindo a criação de mais de 50 milhões de hectares em unidades de conservação federais e estaduais, e a homologação de 10 milhões de hectares em terras indígenas, majoritariamente localizadas nas áreas sob pressão de desmatamento⁶⁵.

Em relação à implementação do Sistema Deter, Assunção, Gandour e Rocha⁶⁶ afirmam que tal medida foi o principal motor de desaceleração das taxas de desmatamento na Amazônia Brasileira e estimam que as políticas de comando-e-controle baseadas em tal sistema impediram o desmatamento de mais de 59.500 km² de Floresta Amazônica, entre os anos de 2007 e 2011, devido à ação reforçada dos agentes do Ibama na região, ressaltando que, em tal cenário, não houve o comprometimento da produção agrícola. Rajão e Vurdubakis⁶⁷ afirmam, também, que a introdução do Sistema Deter e as tecnologias associadas a ele trouxeram ganhos expressivos por terem possibilitado um crescimento expressivo no número de multas aplicadas pelo Ibama quando da verificação de ocorrência de desmatamento ilegal.

É importante salientar que o Sistema Deter funciona como polo irradiador de ações, estando presente em vários lugares ao mesmo tempo e tendo sido utilizado para

63 PRODES, op. cit.

64 SOARES-FILHO, Britaldo et al. Role of Brazilian Amazon protected areas in climate change mitigation. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 107, n. 24, p. 10821-10826, 2010.

65 PPCDAm, op. cit., 2012.

66 ASSUNÇÃO, Juliano; GANDOUR, Clarissa; ROCHA, Romero. *DETERring deforestation in the Brazilian Amazon: environmental monitoring and law enforcement*. Núcleo de Avaliação de Políticas Climáticas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (NAPC/PUC-Rio) & Climate Policy Initiative Rio de Janeiro (CPI Rio), 2013.

67 RAJÃO, Raoni; VURDUBAKIS, Theo. On the pragmatics of inscription: detecting deforestation in the Brazilian Amazon. *Theory, Culture & Society*, v. 30, n. 4, p. 151-177, 2013.

diversas finalidades. Foi a partir dos dados gerados pelo Sistema que foi detectada, no segundo semestre de 2007, a necessidade da criação da lista de municípios prioritários onde exigências adicionais que visam ao combate ao desmatamento devem ser aplicadas. Além disso, a implementação do sistema ocasionou a mudança comportamental por parte do agente provocador de desmatamento, que passou a ter ciência de que está sendo monitorado e passou a desmatar áreas inferiores a 25 ha, que não são detectadas pelas imagens dos satélites utilizados no Sistema⁶⁸. A percepção do setor empresarial (indústrias pecuárias e agrícolas) passou a ser uma em que os riscos associados ao desmatamento (considerando-se multas agora aplicadas de forma mais efetiva e o risco de embargo de propriedades) de grandes áreas se tornaram mais caros do que os custos para sua realização.

CONCLUSÃO

A redução das taxas de desmatamento na região amazônica constatada entre os anos de 2005 e 2013⁶⁹ apresenta inegável relação com a implementação e aperfeiçoamento do Plano de Combate e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal. Porém, o desmatamento na Amazônia Legal apresenta um grau de complexidade extremo e diferentes dimensões. Portanto, solucionar tal questão depende do engajamento coordenado da vasta gama de atores envolvidos, quais sejam: as três esferas administrativas (federal, estadual e municipal); gestores, observadores e beneficiários envolvidos nas diversas ações do plano; o setor empresarial e a sociedade como um todo (pois os hábitos de consumo estão intrinsecamente relacionados ao problema).

O maior desafio, como confirmado pelas avaliações independentes realizadas sobre a implementação do plano e pelas análises de medidas que tiveram maior impacto na redução do desmatamento, está em que sejam alcançados os objetivos de promoção de atividades sustentáveis, pois, apesar de o avanço nos sistemas de monitoramento e ordenamento territorial ter impactos positivos significativos no combate à degradação florestal, atividades econômicas desenvolvidas dentro de um paradigma que exclui a responsabilidade socioambiental apresentam-se como ameaça real à frágil dinâmica de mudança dos solos na região amazônica.

No entanto, promover atividades sustentáveis que garantam a manutenção de baixas taxas de desmatamento em tal região não deve ser resultado apenas da implementação das estratégias do PPCDAm, mas sim da real articulação entre as diretrizes estratégicas desse Plano e políticas públicas como o Programa Plurianual e demais projetos desenvolvimentistas, além da expansão e fortalecimento do Plano Amazônia Sustentável, do Programa de Agricultura de Baixo Carbono, dos Pactos Setoriais com o setor empresarial e de iniciativas de incentivo nutridas pelo veio da sustentabilidade.

68 PRODES, op. cit.

69 Ibidem.

SOBRE OS AUTORES

NATÁLIA GIRÃO RODRIGUES DE MELLO é mestrandanda no Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental (Procam) do Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo (IEE/USP).
E-mail: nataliagrдемello@usp.br

PAULO ARTAXO é professor doutor no Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF/USP).
E-mail: artaxo@if.usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA, Guilherme. *Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal (PPC-DAm) Documento de avaliação 2004-2007*. Brasília, DF: Ministério do Meio Ambiente, 2008.
- ALVES, Diogenes et al. The changing rates and patterns of deforestation and land use in Brazilian Amazonia. In: KELLER, M. et al. (Ed.). *Amazonia and global change*. Washington, DC: AGU, 2009. p. 11-23. (Geophysics Monograph Series, 186.)
- ARIMA, Eugênio et al. Public policies can reduce tropical deforestation: lessons and challenges from Brazil. *Land Use Policy*, v. 41, p. 465-473, 2014.
- ASSUNÇÃO, Juliano; GANDOUR, Clarissa; ROCHA, Romero. *DETERring deforestation in the Brazilian Amazon: environmental monitoring and law enforcement*. Núcleo de Avaliação de Políticas Climáticas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (NAPC/PUC-Rio) & Climate Policy Initiative Rio de Janeiro (CPI Rio), 2013.
- CAPELLA, Ana Cláudia. Perspectivas teóricas sobre o processo de formulação de políticas públicas. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, v. 61, p. 25-52, 2006.
- DAVIDSON, Eric et al. The Amazon basin in transition. *Nature*, v. 481, p. 321-328, 2012.
- FEARNSIDE, Philip. Desmatamento na Amazônia: dinâmica, impactos e controle. *Acta Amazonica*, v. 36, n. 3, p. 395-400, 2006.
- FIELD, Christopher et al. Primary production of the biosphere: integrating terrestrial and oceanic components. *Science*, v. 281, n. 237, 1998.
- HECHT, Susanna. From eco-catastrophe to zero deforestation? Interdisciplinarity, politics, environmentalisms and reduced clearing in Amazonia. *Envir. Conserv.*, v. 39, n. 01, p. 4-19, 2011.
- IPCC – Intergovernmental Panel on Climate Change. Summary for policymakers. In: METZ, B. et al. (Ed.). *Climate Change 2007 Mitigation. Contribution of Working Group III to the Fourth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Cambridge: Cambridge University Press, United Kingdom and New York, NY, USA, 2007.
- IPEA; GIZ; CEPAL. *Avaliação do Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal: PPCDAm 2007-2010*. Brasília: Ipea; GIZ; Cepal, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.cepal.org>>

- org/bitstream/handle/11362/3046/S33375A9452011_pt.pdf;jsessionid=489F2C14D4617C7B8914ABE-F88C6C001?sequence=1>. Acesso em: 10 maio 2016.
- LAURANCE, William et al. Environment: the future of the Brazilian Amazon. *Science*, v. 291, n. 5503, p. 438-439, 2001.
- MALHI, Yadvinder et al. Climate change, deforestation, and the fate of the Amazon. *Science*, v. 319, n. 5860, p. 169-172, 2008.
- BRASIL. Ministério do Meio Ambiente – MMA & Serviço Florestal Brasileiro – SFB. *Florestas do Brasil em resumo* (Relatório). Dados de 2007-2012. Brasília, DF: MMA e SFB, 2013.
- MORTON, Douglas; SALES, Márcio; SOUZA, Carlos; GRISCOM, Bronson. Historic emissions from deforestation and forest degradation in Mato Grosso, Brazil: 1) source data uncertainties. *Carbon Balance and Management*, 6:18, 2011.
- NEPSTAD, Daniel; STICKLER, Claudia; ALMEIDA, Oriana. Globalization of the Amazon soy and beef industries: opportunities for conservation. *Conservation Biology*, v. 20, n. 6, p. 1595-1603, 2006.
- NEPSTAD, Daniel et al. Interactions among Amazon land use, forests and climate: prospects for a near-term forest tipping point. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, v. 363, n. 1498, p. 1737-1746, 2008.
- PPCDAm. Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento da Amazônia Legal. Fase I. Brasília, DF: Casa Civil, 2004.
- _____. Fase II. Brasília, DF: Casa Civil, 2009.
- _____. Fase III. Brasília, DF: Casa Civil, 2012.
- PRATES, Rodolfo Coelho. *O desmatamento desigual da Amazônia brasileira: sua evolução, suas causas e consequências sobre o bem-estar*. Tese (Doutorado em Ciências). Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Universidade de São Paulo, Piracicaba, 2008.
- PRODES. Programa de Monitoramento da Floresta Amazônica Brasileira por Satélite. Ministério do Meio Ambiente – MMA, Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais – Inpe do Ministério da Ciência e Tecnologia. Disponível em: <<http://www.obt.inpe.br/prodes>>. Acesso em: 19 dez. 2014.
- RAJÃO, Raoni; VURDUBAKIS, Theo. On the pragmatics of inscription: detecting deforestation in the Brazilian Amazon. *Theory, Culture & Society*, v. 30, n. 4, p. 151-177, 2013.
- RIVERO, Sérgio; ALMEIDA, Oriana; ÁVILA, Saulo; OLIVEIRA, Wesley. Pecuária e desmatamento: uma análise das principais causas diretas do desmatamento na Amazônia. *Nova Economia*, v. 19, n. 1, p. 41-66, 2009.
- SETZER, Alberto et al. O caso de um desmate ilegal na Amazônia antecipado pela detecção de fogo e da degradação ambiental. In: SenGeF – SEMINÁRIO DE ATUALIZAÇÃO EM SENSORIAMENTO REMOTO E SISTEMAS DE INFORMAÇÕES GEOGRÁFICAS APLICADOS À ENGENHARIA FLORESTAL, 10., Curitiba, 2012. Disponível em: <http://queimadas.cptec.inpe.br/~rqueimadas/documentos/201210_Setzer_etal_Desmatellegal_XSengef.pdf>. Acesso em: 10 maio 2016.
- SOARES-FILHO, Britaldo et al. Modelling conservation in the Amazon basin. *Nature*, v. 440, p. 520-523, 2006.
- SOARES-FILHO, Britaldo et al. Role of Brazilian Amazon protected areas in climate change mitigation. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 107, n. 24, p. 10821-10826, 2010.
- SOUZA, Celina. Políticas públicas: uma revisão da literatura. *Sociologias*, v. 8, n. 16, 20-45, 2006.

Singularidade e identidade nas manifestações de 2013

[*Singularity and identity in the 2013 demonstrations*]

Ricardo Fabrino Mendonça¹

Artigo produzido no âmbito do Projeto “Protestos e engajamento político: discurso e identidade em manifestações contemporâneas”, financiado pelo CNPq (processos 305117/2014-9 e 445955/2014-7) e pela Fapemig (APQ-01206-15) e que integra ações de uma parceria internacional com pesquisadores da Universidade de Canberra (Austrália) e de uma parceria interinstitucional envolvendo a UFMG, o IESP, a UFES, a UFG e a UFPEL, com financiamento da Capes (Processo: 88881.130844/2016-01).

RESUMO • Este texto busca refletir sobre as noções de singularidade e identidade nas manifestações de 2013. Partindo do pressuposto de que esses protestos não podem ser compreendidos como movimentos sociais, o artigo examina se, e como, ativistas percebem significados articulados a perpassar suas ações. Teoricamente, o artigo rediscute concepções de identidade a atravessar a literatura sobre ação coletiva e aborda o fortalecimento paradoxal de processos individualizantes derivados de transformações sociais. Interessa ao artigo compreender a força da ideia de singularidade na tessitura contemporânea de vínculos que alicerçam confrontos políticos. Empiricamente, o texto se ancora em 20 entrevistas realizadas com manifestantes de Belo Horizonte que participaram dos protestos de junho de 2013. A ideia é observar a forma como, ao renarrar o processo, eles compreendem e mobilizam sua inserção e seus vínculos nesse processo político. • **PALAVRAS-CHAVE** • Identidade coletiva; singularidade; multidão; protestos; Jornadas de

Junho de 2013. • **ABSTRACT** • This article aims at discussing the singularity and identity in the 2013 Brazilian demonstrations. Assuming that these demonstrations should not be considered as social movements, the article examines if, and how, activists make sense of collective meanings pervading their actions. Theoretically, the article explores the notion of collective identity in the literature about collective action and focuses on the paradoxical strengthening of individuation derived from recent social transformations. The article seeks to comprehend the strength of the idea of singularity in the contemporary construction of ties that ground contentious politics. Empirically, the article is based on 20 interviews with activists from the city of Belo Horizonte that have been engaged in the June Journeys (2013). The paper observes how these activists understand their presence and social ties in this political process though their narratives about it. • **KEYWORDS** • Collective identity; singularity; multitude; protests; 2013 June Journeys .

Recebido em 23 de setembro de 2016

Aprovado em 18 de abril de 2017

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Singularidade e identidade nas manifestações de 2013. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 130-159, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p130-159>

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil).

Qual a base de uma ação coletiva? O que leva sujeitos diversos não apenas a se agregarem, mas a se verem como parte de algo que os transcende? Como se estruturam e se organizam processos que articulam e vinculam pessoas com ideias, interesses, crenças e valores diferentes? Essas são questões sempre presentes nas múltiplas literaturas que se debruçam sobre conflitos sociais. Seja nos estudos mais clássicos sobre movimentos sociais, seja nas discussões sobre ação coletiva em diversas teorias da justiça, ou em investigações históricas sobre processos de transformação política, a preocupação com a construção de “identidades” entre ativistas mostrou-se central para o avanço da agenda acadêmica dedicada à compreensão dos confrontos políticos.

Essa preocupação vê-se, todavia, renovada na contemporaneidade por três razões. Em primeiro lugar, o conceito de identidade sofreu uma série de críticas por ser visto como restabelecendo uma unidade coerente sob a aparência de questioná-la, ou por negligenciar a necessidade de desidentificação que atravessa conflitos sociais. Em segundo lugar, protestos hodiernos assumem novas faces, colocando em suspeição as organizações hierárquico-burocráticas que conduziram muitas lutas sociais e chamando a atenção para a centralidade de formas mais “individualizadas” de engajamento político. Nesse cenário, movimentos sociais veem-se profundamente reconfigurados ou perdem espaço para outras modalidades de ação coletiva. Em terceiro lugar, vinculado às outras duas razões, nota-se a transformação de modalidades interativas em virtude do crescente uso das tecnologias da informação e da comunicação (TICs), as quais são ora percebidas como geradoras de novas possibilidades para o estabelecimento de vínculos sociais e, conseqüentemente, de ações coletivas diversas (de *flash mobs* até ações de *crowdfunding*), ora entendidas como ameaças individualizantes à construção de capital social.

Nesse contexto, tem aumentado o interesse por compreender a maneira como protestos têm possibilitado a construção de algo “comum” a partir do encontro de uma multiplicidade de singularidades e, simultaneamente, a forma como, em nome de supostas singularidades, essa mesma ideia de comum pode ver-se desconstruída por uma exacerbação do individualismo que esvazia a própria possibilidade da ação coletiva.

Este texto se insere nessa agenda de pesquisa, refletindo sobre as noções de singularidade e coletividade em protestos de 2013. Partindo do pressuposto de que

essas manifestações não podem ser compreendidas como movimentos sociais, o artigo examina se, e como, ativistas de Belo Horizonte percebem significados articulados a perpassar suas ações e como compreendem os vínculos a atravessar os ativistas desse processo. Interessa-nos apontar o paradoxal fortalecimento de processos individualizantes na contemporaneidade², evidenciando como esse fenômeno atravessa a percepção sobre o coletivo de ativistas imersos no processo³.

O artigo está estruturado em três partes. Na primeira delas, faremos uma discussão dessa literatura que aponta a centralidade do indivíduo em conflitos contemporâneos e alguns dos dilemas gerados por esse fenômeno. Nela, será discutida, ainda, a forma como a noção de multidão, muito em voga na atualidade, vem sendo mobilizada para pensar tal processo, recorrendo a duas tradições mais clássicas de pensamento para entender a articulação entre singular e comum, quais sejam: o pragmatismo norte-americano e o pensamento de Hannah Arendt. Na segunda parte, apresentaremos, brevemente, o contexto dos protestos aqui analisados e a metodologia de nosso estudo de caso, embasado em 20 entrevistas semiestruturadas. Por fim, na terceira parte, discutiremos, a partir das falas dos entrevistados, a tessitura de comunalidades a permear a ação coletiva nas manifestações brasileiras de junho.

DO COLETIVO DE INDIVÍDUOS AO COMUM DE SINGULARES

A discussão sobre a relação entre indivíduos e grupo em uma ação coletiva é canônica nas ciências sociais, cabendo mencionar, aqui, a clássica discussão de Olson⁴ sobre o problema do *free rider* e seus desdobramentos na teoria da mobilização de recursos. Nas teorias de movimentos sociais, estudiosos vinculados à teoria do processo político procuraram discutir a forma como enquadramentos e redes preexistentes

2 HONNETH, A. Organized self-realization: some paradoxes of individualization. *European Journal of Social Theory*, v. 7, n. 4, p. 463-478, 2004; BENNETT, L.; SEGERBERG, A. The logic of connective action – digital media and the personalization of contentious politics. *Information, communication and society*, v. 15, n. 5, p. 739-768, 2012; BIMBER, B.; FLANAGIN, A.; STOHL, C. *Collective action in organizations*. New York: Cambridge University Press, 2012; CARDON, D. *A democracia internet – promessas e limites*. Rio de Janeiro: Forense, 2012; CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

3 GERBAUDO, P.; TRERÉ, E. In search of the 'we' of social media activism: introduction to the special issue on social media and protest identities. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 865-871, 2015; MILAN, S. From social movements to cloud protesting: the evolution of collective identity. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 887-900, 2015.

4 OLSON, M. *A lógica da ação coletiva: os benefícios públicos e uma teoria dos grupos sociais*. São Paulo: Edusp, 1999.

atravessam a estruturação de coletivos⁵. A tradição europeia deu mais ímpeto a essa agenda ao expandir e desenvolver a discussão sobre identidade coletiva, chamando a atenção para sua dinâmica processual e heterogênea, em trabalhos como o de Alberto Melucci⁶. Manuel Castells⁷ também dedicou um livro de sua famosa trilogia para pensar a questão da identidade nas lutas contemporâneas. Como antecipara Jean Cohen⁸, em artigo intitulado “Estratégia e identidade”, uma das grandes contribuições da vertente europeia de pesquisas sobre movimentos sociais era seu foco nos processos de subjetivação e de construção de identidades. Isso teve impacto sobre todo o campo de estudos de movimentos sociais, que passou a dedicar mais atenção ao *link* entre identidade e mobilização⁹. Um bom exemplo disso é o interessante artigo de David Snow¹⁰ sobre a problemática da identidade, que ressalta a configuração interacional e dinâmica de identidades coletivas no interior de campos discursivos em disputa.

Paralelamente ao núcleo das chamadas teorias dos movimentos sociais, a vertente dos estudos culturais e os pensadores pós-coloniais, em sua interseção com o movimento feminista e com as lutas étnico-raciais e diaspóricas, fortaleceram a discussão sobre identidades, evidenciando seu caráter fragmentado, processual, escorregadio, ambivalente, híbrido e conflitivo. Autores como Stuart Hall¹¹, Paul Gilroy¹², Homi Bhabha¹³, Gayatri Spivak¹⁴ e Frantz Fanon¹⁵ se inseriram no debate

5 GAMSON, William. *Talking politics*. Cambridge/Nova York/Melbourne: Cambridge University Press, 1992; GAMSON, W. The social psychology of collective action. In: MORRIS, A. D.; MUELLER, C. M. C. *Frontiers in social movement theory*: New Haven/London: Yale University Press, 1992, p. 53-76; FRIEDMAN, Debra; MCADAM, Doug. Collective identity and activism: networks, choices, and the life of a social movement. In: MORRIS, A. D.; MUELLER, C. M. C. *Frontiers in social movement theory*. New Haven/London: Yale University Press, 1992, p. 156-173; PIVEN, F. F.; CLOWARD, R. A. Collective protest: a critique of resource-mobilization theory. In: LYMAN, S. (Ed.). *Social movements*. Critiques, concepts, case-studies. New York: New York University Press, 1995.

6 MELUCCI, A. *Challenging codes: collective action in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

7 CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

8 COHEN, J. Strategy or identity: new theoretical paradigms and contemporary social movements. *Social Research*, v. 52, n. 4, p. 663-716, 1985.

9 MCADAM, D.; TARROW, S.; TILLY, C. Para mapear o confronto político. *Lua Nova*, n. 76, p. 11-48, 2009.

10 SNOW, D. Identity dilemmas, discursive fields, identity work, and mobilization: clarifying the identity-movement nexus. In: STEKELENBURG, Jacquelin van; ROGGEBAAND, Conny; KLANDERMANS, Bert. *The future of social movement research: dynamics, mechanisms, and processes*. University of Minnesota Press, p. 263-280, 2013.

11 HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

12 GILROY, P. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

13 BHABHA, H. *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990

14 SPIVAK, G. *In other worlds: essays in cultural politics*. New York: Routledge, 1988; SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

15 FANON, Frantz. *Black skin white masks*. New York: Grove, 1967.

sobre “identidade”, ainda que com ressalvas ao conceito, para entender conflitos sociais. As discussões sobre gênero trouxeram novos avanços a essa agenda, com a tentativa de compreender as diferenças a atravessar as mulheres e a questão das interseccionalidades¹⁶, o debate em torno da construção do sujeito do feminismo¹⁷, a questão da inclusão em um mundo atravessado por diferenças¹⁸ e a desconstrução das identidades¹⁹. Na visão de Verta Taylor²⁰, que também trabalha com gênero, o tema das identidades é quase inescapável, na medida em que a “política é sempre, em certo sentido, sobre identidade”. Também no campo da crítica pós-marxista, a reflexão sobre identidade em ações coletivas mostrou-se central, como evidencia a célebre discussão de Laclau e Mouffe²¹ sobre a construção do sujeito revolucionário.

Na América Latina, García Canclini²² e Martín-Barbero²³ reforçam as discussões sobre a natureza híbrida das identidades e as inserem no debate das mediações. Autores contemporâneos de peso, como Giddens²⁴, Gutmann²⁵ e Bauman²⁶, debatem a dimensão política das identidades. O primeiro desenvolve o conceito de *política-vida*, alimentada pela reflexividade moderna. Gutmann mostra a centralidade das lutas identitárias para compreender as democracias hodiernas, observando que identidades (socialmente construídas) estruturam as percepções dos sujeitos e permitem a formulação de demandas. E Bauman aborda a questão do pertencimento (e sua fluidez) em tempos marcados pelo questionamento da ideia de um mundo sólido e cristalizado.

Nesta breve e lacunar remissão à centralidade do tema das identidades no interior de agendas sobre confronto político e ação coletiva, interessa-nos, ainda,

16 hooks, b. *Ain't I a woman?: black women and feminism*. Boston: South End Press, 1981; CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 140, p. 139-167, 1989; COLLINS, P. *Fighting words: black women and the search for justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998; FRASER, N. Multiculturalism and gender equity: the U.S. “Difference” debates revisited. *Constellations*, v. 3, n. 1, p. 61-72, 1996.

17 COSTA, C. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, v. 19, p. 59-90, 2002.

18 YOUNG, I. *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

19 BUTLER, J. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.

20 TAYLOR, V. Social movement participation in the global society: identity, networks, and emotions. In: STEKELENBURG, Jacquelin van; ROGGE BAND, Conny; KLANDERMANS, Bert. *The future of social movement research: dynamics, mechanisms, and processes*. University of Minnesota Press, p. 37-57, 2013, p. 39.

21 LACLAU, E; MOUFFE, C. *Hegemony & socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London; New York: Verso, 1985.

22 GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

23 MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Mexico: G. Gilli, 1987.

24 GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

25 GUTMANN, A. *Identity in democracy*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2003.

26 BAUMAN, Z. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

chamar a atenção para o debate em torno da ideia de reconhecimento, o qual remonta às discussões de Taylor²⁷ sobre a configuração narrativa dos *selves* em um projeto reflexivo. Taylor²⁸ propõe pensar lutas por justiça a partir da noção de reconhecimento, lidando com os valores de igualdade e diferença/autenticidade que atravessam os conflitos contemporâneos. Paralelamente, Axel Honneth²⁹ propõe uma guinada nas teorias da justiça através do conceito de reconhecimento, que parte da premissa dialógica da formação dos *selves* para situar a ideia de autorrealização no cerne da definição de justiça. Esse autor discute, ainda, a forma como conflitos sociais demandam o estabelecimento de pontes semânticas entre os sentimentos de indignação experienciados pelos sujeitos para gerar ação coletiva moralmente motivada. Tais ideias provocaram muitas discussões, que buscaram enfatizar a processualidade dinâmica das identidades³⁰ e a profunda vinculação entre elas e questões econômico-distributivas³¹.

Para os propósitos deste artigo, é interessante observar, aqui, uma ideia explorada por Honneth³² – qual seja, a de *paradoxos da individualização* –, que aponta que a modernidade gerou uma ruptura importante ao enfatizar a centralidade do indivíduo (e dos processos de racionalização) em seu esforço para defender a crítica, a revisibilidade e o questionamento de tradições e dogmas. Essa ruptura é, contudo, ambivalente, ou paradoxal. Isso porque, por um lado, ela abre espaço para a reflexividade, para a reconfiguração de si e para a construção de identidades coletivas voltadas à promoção de certas pautas. A estruturação de lutas sociais (e dos próprios movimentos sociais) dependeu, em grande medida, da existência de sujeitos críticos em um contexto social no qual as possibilidades de questionar o presente e de projetar o futuro estão colocadas.

Por outro lado, Honneth³³ percebe que esse mesmo processo de individualização

27 TAYLOR, C. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

28 Idem. The politics of recognition. In: GUTMANN, Amy (Ed.) *Multiculturalism: examining the politics of recognition*. Princeton: Princeton University Press, p. 25-73, 1994.

29 HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

30 MARKELL, P. *Bound by recognition*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

31 FRASER, N. From distribution to recognition? Dilemmas of justice in a 'postsocialist' age. In: _____. *Justice interruptus – critical reflections on the 'postsocialist' condition*. London: Routledge, 1997, p. 11-39; FRASER, N. *Scales of justice: reimagining political space in a globalizing world*. New York: Columbia University Press, 2008. Não é interesse deste artigo mapear e detalhar a discussão sobre reconhecimento, ou mesmo marcar posição nesse debate. A essas questões, já nos dedicamos em trabalhos anteriores: MENDONÇA, R. F. *Reconhecimento e deliberação: as lutas das pessoas atingidas pela hanseníase em diferentes âmbitos interacionais*. 2009. 369f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009; MENDONÇA, R. F. Reconhecimento. In: AVRITZER, L. et al. (Org.). *Dimensões políticas da justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 117-131; MENDONÇA, R. F. What if the forms of recognition contradict each other? The case of the struggles of people affected by leprosy in Brazil. *Constellations* (Oxford. Print), v. 21, p. 32-49, 2014.

32 HONNETH, A., 2004, op. cit.

33 Ibidem.

alimenta formas de opressão, que impedem a emancipação e o avanço das possibilidades de autorrealização. Em vez de liberdade, nota-se o crescimento de formas sistêmicas de exploração (que responsabilizam indivíduos por sua posição social) e de patologias psicossociais (atreladas ao narcisismo e ao sentimento de vazio em um mundo centrado em biografias individualizadas). Usado como força produtiva (traduzida como iniciativa e flexibilidade), esse individualismo também pode conter a estruturação coletiva de movimentos reivindicatórios. Em um mundo de “eus” autocentrados, isolados e atravessados pela busca meritocrática do sucesso, parece haver pouco espaço para identidades coletivas³⁴.

Em trabalho ulterior, Honneth³⁵ evidencia que não deseja negar a centralidade de grupos e coletividades na atualidade. Na visão dele, coletividades são essenciais para atualizar laços de reconhecimento intersubjetivo, afirmando valores e normas de que o sujeito depende para se respeitar e se valorizar³⁶. No entanto, se ele já apontara os paradoxos da individualização na contemporaneidade, também nota como alguns fatores hodiernos podem contribuir para estabelecer patologias sociais, que oprimem (e reprimem) a individualidade no interior de grupos.

As discussões de Honneth sobre os paradoxos da individualização e sobre o lugar do indivíduo em grupos podem ser relacionadas a alguns estudos atuais sobre a natureza das ações coletivas contemporâneas. Autores como Bennett e Segerberg³⁷, Bimber e seus colaboradores³⁸ e Stefania Milan³⁹ têm indicado a crescente personalização das lutas sociais, ressaltando a força dos indivíduos nas ações coletivas contemporâneas e a estruturação de grupos, coletividades e organizações que precisam lidar, fortemente com essas individualidades sem ofuscá-las.

Bennett e Segerberg⁴⁰ trabalham com o conceito de *ação conectiva* para abordar esse processo de transformação. Eles analisam diversos protestos atuais, como os Indignados da Espanha e o Occupy norte-americano, argumentando que a lógica de mobilização e de engajamento dos ativistas seria marcada pela redução de organização em um sentido mais convencional, pela ausência de lideranças claras e pelo incremento de formas de autoexpressão. De acordo com eles, nas sociedades pós-industriais, tem se intensificado uma forma de engajamento com a política pautada pela expressão de esperanças e reivindicações a partir de uma lógica pessoal: “as ideias e os mecanismos para organizar a ação se tornam mais personalizados

34 Note-se que, por um caminho absolutamente diferente e a partir de premissas inteiramente diversas, Honneth chega à mesma questão que, de alguma forma, motivou Olson. OLSON, M., op. cit.

35 HONNETH, A. *The I in We: studies in the theory of recognition*. Cambridge: Polity, 2012.

36 *Ibidem*, p. 211.

37 BENNETT, L.; SEGERBERG, A., 2012, op. cit.; BENNETT, L.; SEGERBERG, A. *The logic of connective action*. New York: Cambridge University Press, 2013.

38 BIMBER, B.; FLANAGIN, A.; STOHL, C., op. cit.

39 MILAN, S., op. cit.

40 BENNETT, L.; SEGERBERG, A., 2012, op. cit.

do que em casos em que a ação é organizada na base de identidade de grupo social, filiação ou ideologia⁴¹.

Fruto de uma série de transformações sociais que salientam a centralidade do indivíduo, essas formas de ação também se veem alimentadas pela profusão das tecnologias da informação e da comunicação. Tecnologias essas que, como salientam Castells⁴² e Cardon⁴³, têm viabilizado a *autocomunicação de massa* e a *exposição de si*. Diferentemente de formas tradicionais de ação coletiva, nessa *ação conectiva*, fortemente individualizada e tecnologicamente organizada, agir publicamente é uma forma de expressão pessoal e de autovalidação⁴⁴. Para Bennett e Segerberg⁴⁵, essa autoexpressão não significa, todavia, a impossibilidade de uma coletividade. Ao contrário, ela suscita novos tipos de vínculos, que sejam amplos o suficiente para abarcar e incluir diferenças e singularidades. Tais enquadramentos amplos se espalham e atravessam sujeitos, justamente, porque estes se apropriam deles, moldam-nos e os compartilham como seus⁴⁶. É essa adaptabilidade (ou modularidade, nas palavras de Tarrow⁴⁷) que os torna potentes.

Esse ponto também é enfatizado por Gerbaudo e Treré⁴⁸, que organizam um número especial da revista *Information, Communication & Society* para evidenciar que a força da personalização nos fluxos on-line não implica o fim ou enfraquecimento da relevância do conceito de identidade coletivo. Ao contrário, este se vê alterado e ressignificado, ganhando novos símbolos e mecanismos de construção, como os avatares e memes que Gerbaudo⁴⁹ investiga. Há, portanto, alterações nas formas como se constroem coletivos.

Na mesma direção, Bimber, Flanagin e Stohl apontam mudanças estruturais na forma de organização de ações coletivas, sendo que muitas delas operam sem comando organizacional, acordo ideológico ou sentimento de identidade. Eles também ressaltam o fortalecimento das maneiras *mais personalizadas de exercício*

41 Ibidem, p. 744

42 CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre internet, negócios e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

43 CARDON, D., op. cit.

44 BENNETT, L.; SEGERBERG, A., 2012, op. cit., p. 753.

45 Ibidem.

46 Como analisa Paula Sibília, tornaram-se recorrentes, nas redes sociais, os relatos confessionais, as narrativas sobre experiências e a documentação da presença em certos locais, projetando um “eu” que se coloca diante (e dentro) de um público e de um processo político. Esse “show do eu” para usar o título do livro da autora é característica marcante do contemporâneo. SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

47 TARROW, S. *The language of contention – revolutions in words, 1688–2012*. Cambridge: University of Cambridge, 2013.

48 GERBAUDO, P.; TRERÉ, E., op. cit.

49 GERBAUDO, P. Protest avatars as memetic signifiers: political profile pictures and the construction of collective identity on social media in the 2011 protest wave. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 916-929, 2015.

cívico, chamando a atenção para o “contexto contemporâneo, em que cidadãos estão crescentemente acostumados a altos níveis de agência e individualismo ao circular pela sociedade civil e pela esfera pública”⁵⁰. Eles ressaltam que as tecnologias não são ferramentas usadas pelos ativistas, mas parte de um contexto mais estrutural (tácito) que ressignifica e altera nossa forma de estar em sociedade. Para os autores, essa alteração está relacionada à fluidez de fronteiras tradicionalmente percebidas como mais rígidas, incluindo as espaciais, as temporais e aquelas que separam público e privado. De acordo com eles, “a redução das fronteiras demanda não apenas uma reconceituação dos princípios da teoria da ação coletiva, mas também sugere que os requisitos para organizar esforços de ação coletiva podem ser cumpridos por um conjunto complexo de arranjos organizacionais”⁵¹. A comunicação entre participantes se torna menos controlada e mais propícia à espontaneidade e à idiosincrasia, sendo que os indivíduos têm mais chances de negociar suas condições de participação. Com isso, a rede de relações e interações que viabiliza o surgimento de uma ação coletiva vê-se alterada em seus pilares fundamentais.

Essas discussões evidenciam a necessidade de compreender formas de ação coletiva contemporâneas que são menos centralizadas e mais atravessadas pela agência e pela expressão dos indivíduos. É exatamente o que busca a ideia de identidades multitudinárias trabalhada por Monterde e colaboradores⁵² em sua análise do 15M espanhol. Os autores assinalam que o conceito de multidão, tal como trabalhado por Hardt e Negri, é extremamente útil para compreender a natureza proteiforme e fluida em que níveis individuais e coletivos se articulam na construção desses protestos.

Convém lembrar, aqui, que a discussão de Hardt e Negri⁵³ sobre *multidão* tem sido muito mobilizada não apenas em pesquisas acadêmicas, mas também na *práxis* de ativistas. A noção de multidão busca questionar a ideia homogeneizadora e anômica de massa, para reconhecer a centralidade do “singular” na construção do “comum”. É preciso deixar claro, de saída, que a diáde “singular-comum” não tem equivalência imediata com a diáde “indivíduo-coletivo”. Justamente por isso, ela joga novas luzes na forma de compreender algumas configurações da ação coletiva na contemporaneidade.

Para os autores, a multidão é uma consequência da sociedade pós-fordista, com suas condições de trabalho flexíveis e abertas, oferecendo-lhe⁵⁴, contudo, uma resistência constante. Como exemplos históricos dessa faceta contestadora

50 BIMBER, B.; FLANAGIN, A.; STOHL, C., op. cit., p. 16.

51 Ibidem, p. 79.

52 MONTERDE, A. et al. Multitudinous identities: a qualitative and network analysis of the 15M collective identity. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 930-950, 2015.

53 HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

54 Nota-se, aqui, um ponto de aproximação com a leitura que Honneth faz dos paradoxos de individualização. HONNETH, A., 2004, op. cit. No entanto, enquanto este está preocupado em mover-se do potencial emancipatório da individualização para diagnosticar patologias sociais, Hardt e Negri fazem o caminho inverso, começando da patologia, para assinalar o potencial emancipatório. HARDT, M.; NEGRI, A., op. cit.

da multidão eles citam os protestos de Seattle (1999), o Fórum Social Mundial e a luta do “¡Que se vayan todos!” na Argentina. Para Hardt e Negri⁵⁵, em experiências multitudinárias residiria a capacidade de transformação da realidade, sendo necessário ultrapassar a nostalgia, à la Putnam, de associações tradicionais.

Na definição deles, a multidão é o resultado de interações contínuas entre singularidades que não são harmonizadas, mas que produzem algo em comum. Como o corpo humano ou o cérebro, a multidão produz algo comum a partir da relação entre entidades distintas e irreduzíveis umas às outras e não controladas por um único centro. Sua existência depende das (e alimenta as) singularidades. O comum que emerge da interação entre singularidades é produzido por elas, mas também produz algo novo. Ele é a base que permite a própria expressão das singularidades e a criatividade delas derivada. O comum não é, para os autores, sinônimo de público, em sua oposição ao privado. Ele tampouco se insere na dicotomia *identidade-diferença*. Seu propósito é deslocar ambas as díades, adotando a dupla complementar “partilha-singularidade”⁵⁶. O comum é, como a *carne* teorizada por Merleau-Ponty, algo que supera os limites do corpo, operando como elemento (semelhante ao ar, à terra, à água e ao fogo) em sua potência incapturável. Sua força política reside na sua dimensão *monstruosa*, que é a possibilidade de deslocar o estabelecido.

Ainda no que concerne à ideia do *comum*, é importante recuperar brevemente, aqui, o diálogo com o pragmatismo norte-americano. Hardt e Negri⁵⁷ afirmam que o comum multitudinário opera como o *hábito* discutido pelos pragmatistas. “O *hábito* é o comum na prática”⁵⁸. Ele surge de nossas interações e passa a operar tacitamente atravessando nossas vidas. Tal atravessamento não é, todavia, redutor de nossa potência criativa como seres singulares. Ao contrário, o comum é a base a partir da qual criamos. Ele é, como já mencionado, produzido e produtivo. Isso porque, como bem apontam Hardt e Negri, os pragmatistas clássicos não concedem prioridade nem ao individual, nem ao social. Ambos subsistem em uma relação dinâmica de codeterminação.

Hardt e Negri⁵⁹ buscam, entretanto, desvencilhar sua discussão das noções de comunidade e de público, argumentando que o *comum* se baseia no encontro de singularidades. É nesse ponto que negligenciam o escopo da contribuição dos pragmatistas. Em Dewey⁶⁰, a comunidade não implica uma unidade preestabelecida nem o apagamento das singularidades. Ao defender a necessidade de que a *grande sociedade* do início do século XX se reestruturasse como uma *grande comunidade*, Dewey defende exatamente que era necessário construir uma sociedade democrática capaz de fomentar a formação e a expressão das singularidades. A democracia, como *forma de vida*, não é um regime de tomada de decisão, mas um projeto coletivo

55 HARDT, M.; NEGRI, A., op. cit.

56 Ibidem, p. 282.

57 Ibidem.

58 Ibidem, p. 257.

59 Ibidem, p. 266.

60 DEWEY, J. *The public and its problems*. Chicago: The Swallow, 1954.

(comunal) de fomento à autorrealização humana. As preocupações de Dewey, segundo Mendonça,

[...] alimentaram um esforço permanente pela construção de uma sociedade que: assegurasse a liberdade aos indivíduos, sem atomizá-los; fomentasse fins igualitários, sem o uso de meios violentos; e permitisse a autorrealização dos sujeitos, sem promover o anseio pela autoafirmação⁶¹.

O projeto democrático de Dewey⁶² é voltado, assim, a alimentar as singularidades humanas, ao mesmo tempo que depende delas para se estruturar. Isso porque a comunidade democrática de Dewey se forma por meio da constituição de públicos, os quais refletem, em conjunto, sobre as consequências partilhadas de suas interações. O público, assentado comunicativamente, é a instância mediadora das singularidades para a construção do comum. Ele opera como interface, zona de contato, potência comunicativa. Articula, sem harmonizar, singularidades, criando as condições de possibilidade dessas próprias singularidades. Sem o singular, não há comum, ao mesmo tempo que sem este não há aquele. E, assim como em Hardt e Negri⁶³, para pragmatistas como Dewey, Mead e Hook é a interação comunicativa entre sujeitos que nos dá o mapa para entender tanto o indivíduo, como a sociedade e o processo por meio do qual ambos se transformam.

Neste ponto, é válido remeter, também, e a título de breve menção, à defesa arendtiana da condição necessariamente plural do comum. Em Arendt⁶⁴, a construção do mundo comum requer, fundamentalmente, o encontro ou choque de perspectivas que permanecem singulares e únicas. A metáfora da mesa, empregada pela autora, deixa claro o que ela quer dizer. A mesa é aquilo que, simultaneamente, separa e liga aqueles que nela se dispõem. O mundo comum, como uma mesa, atravessa os sujeitos e os conecta, mas também se interpõe a eles, dividindo-os. O mundo comum depende da diferença, da singularidade, da especificidade. Sem essa pluralidade, derivada da expressão do singular, o comum cessa de existir e, retroativamente, mina as próprias condições de surgimento do singular. A comunicação assegura a visibilidade (a aparência) necessária para esse encontro plural de singularidades que embasa o mundo comum.

A discussão arendtiana sobre a banalidade do mal evidencia com clareza essa questão. Em um contexto totalitário, que solapa individualidades em nome do atomismo massificado, nossos parâmetros comuns de julgamento sobre bem e mal, certo e errado, verdade e mentira perdem força. O comum deixa de existir, assim como as singularidades que eram sua condição de possibilidade e sua consequência

61 MENDONÇA, F. R. Democracia e desigualdade: as contribuições da teoria do reconhecimento. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 9, p. 119-146, 2012, p. 123.

62 DEWEY, J. *Democracy and education: an introduction to the philosophy of education*. New York: The Macmillan, 1939; DEWEY, J., 1954, op. cit.; DEWEY, J. *Liberalismo, liberdade e cultura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970; DEWEY, J. *Individualism – old and new*. Amherst: Prometheus books, 1999.

63 HARDT, M.; NEGRI, A., op. cit.

64 ARENDT, H. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

permanente. Sem a partilha de singularidades, o comum (que viabilizaria essas mesmas singularidades) fenece.

Essas discussões nos ajudam a refletir sobre a natureza coletiva dos protestos contemporâneos. Se autores como Bennett e Segerberg⁶⁵ e Bimber e colaboradores⁶⁶ são precisos em apontar para uma transformação na forma como a mobilização social e o confronto político se manifestam, entendemos que as ideias pragmatistas oferecem caminhos interessantes. Caminhos esses que não buscam a delimitação de uma identidade coletiva ou de uma organização hierárquica, mas que percebem o processual encontro de singularidades como o alicerce para a construção de comunidades políticas ou públicos distintos das associações tradicionais. Tais comunidades se articulam de formas mais fluidas na promoção de protestos. Desejamos argumentar que as manifestações multitudinárias estabelecem um tipo de comunalidade polifônica e ambivalente, profundamente marcada pela expressão comunicativa de si e pela experiência coletiva dessa expressão. Para subsidiar esse argumento, buscamos fundamento na leitura que alguns ativistas fazem das Jornadas de Junho de 2013, em Belo Horizonte.

CONTEXTO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

As Jornadas de Junho de 2013 no Brasil foram uma multiplicidade ambivalente de protestos com um grande número de pessoas em mais de uma centena de municípios do país. Dizemos isso de saída para deixar claro que o nome popularizado para definir o fenômeno que nos interessa (isto é, Jornadas de Junho) é incapaz de apreender sua complexidade. Importante salientar, também de antemão, que não nos interessa aqui precisar o marco inicial desse processo, ou o “verdadeiro” percurso seguido por várias lutas sociais até desaguar no célebre junho. Obviamente, as Jornadas não começaram em junho, nem em 2013. Nada começa sem articulações com o passado. No entanto, a reconstrução a contrapelo de suas causas e origens faz parte do próprio desdobramento desse processo⁶⁷. Diversas tramas históricas podem ser reconstruídas para reinserir tal acontecimento nas rotinas da continuidade da experiência. Acreditamos que junho de 2013 é um evento singular o suficiente para merecer atenção e ser tratado como tal.

Na breve narrativa que podemos oferecer aqui, as Jornadas de Junho ganharam força em torno de uma série de protestos em São Paulo contra o aumento do preço das passagens de transportes públicos, puxadas, em um primeiro momento, pelo Movimento Passe Livre. Contribuem fortemente para a assombrosa expansão dessa luta não apenas o histórico recente de reivindicações vinculadas a questões de transporte (e do acesso à cidade, de uma forma mais ampla) em todo o país, mas o contexto internacional de um ciclo de protestos ao redor do mundo e o

65 BENNETT, L.; SEGERBERG, A., 2013, op. cit.

66 BIMBER, B.; FLANAGIN, A.; STOHL, C., op. cit.

67 MENDONÇA, R. F. et al. Understanding protests as “events” – the symbolic struggles in 2013 protests in Turkey and Brazil. Article prepared for the 2016 IPSA meeting. Poznań, 23-28 July 2016.

contexto nacional da Copa das Confederações, que trouxe grande visibilidade ao Brasil. Ademais, cabe ressaltar o contexto político mais amplo, atravessado por um desgaste do modelo desenvolvimentista no plano nacional e pelo questionamento ao insulamento do governo estadual e da prefeitura municipal. Nesse encontro de fatores, ganha fôlego uma série de protestos que se vê inflamada pela crescente repressão policial. Como resultado, centenas de milhares de pessoas ocupam as ruas da maior cidade do país em uma sequência frenética de protestos que conseguem, dia após dia, travar algumas das principais vias de circulação da cidade em grandes marchas.

Em Belo Horizonte, nota-se uma concentração de pessoas no centro da cidade no dia 13 de junho, como parte da mobilização em torno desse ciclo de protestos⁶⁸. No dia 15, data de abertura da Copa das Confederações, observam-se as primeiras marchas, que rumam a outro local do centro da cidade: a Praça da Estação⁶⁹. A partir de então, uma sucessão de manifestações marca os jogos do Brasil no evento e aqueles realizados no estádio do Mineirão, sendo geralmente compostas por marchas que rumavam ao Estádio do Mineirão, onde aconteciam os jogos de futebol. Além das marchas, a experiência dos protestos na capital mineira é profundamente marcada pela organização da Assembleia Horizontal Popular, que surge como espaço de discussão, planejamento e autogestão ao longo dos protestos⁷⁰.

O processo de Belo Horizonte foi muito atravessado por duas dinâmicas. Em primeiro lugar, um histórico recente de mobilizações políticas, expresso na organização de um coletivo de crítica ao prefeito da cidade (Movimento Fora Lacerda!) e em diversas iniciativas de ocupação de espaços públicos e discussão sobre a utilização deles (movimentos Praia da Estação e Fica Ficus, ocupações culturais, ocupações de movimentos que lutam pela questão da moradia e a emergência de dezenas de blocos carnavalescos na cidade)⁷¹. Essa cena agonístico-cultural foi relevante para a estruturação prévia de redes mobilizadoras mas também para o fortalecimento de outro tipo de relação com a cidade (marcado pela presença das pessoas em espaços públicos) e pela difusão de um ideário de autogestão horizontalizada.

Em segundo lugar, nota-se a força da mobilização anticopa e anti-Fifa na cidade, com as lutas dos vendedores que foram expulsos do entorno do estádio e daqueles que

68 RICCI, R.; ARLEY, P. *Nas ruas: a outra política que emergiu em junho de 2013*. Belo Horizonte: Letramento, 2014; MACHADO, S. *Atores políticos em processo: a dinâmica identitária a partir das manifestações de 2013*. Texto apresentado na XXIV Semana do Conhecimento da UFMG, Belo Horizonte, 19-20 de outubro de 2015.

69 FERREIRA, M. A. *#BHNASRUAS: uma análise do confronto político contemporâneo a partir de páginas do Facebook*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015, p. 90.

70 MENDONÇA, R. F.; ERCAN, S. *Deliberation and protest: strange bedfellows? Revealing the deliberative potential of 2013 protests in Turkey and Brazil*. *Policy Studies*, v. 36, n. 3, p. 267-282, 2015.

71 RICCI, R.; ARLEY, P., op. cit.; ALBUQUERQUE, C. A. *“Ei, polícia, a praia é uma delícia!”: rastros de sentidos nas conexões da Praia da Estação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013; MACHADO, S., op. cit.; FERREIRA, M. A., op. cit.

se sentiram prejudicados pelas expropriações para a expansão das vias de acesso ao Mineirão, bem como com a estruturação do Copac (Comitê Popular dos Atingidos pela Copa). O Copac-BH foi um dos mais ativos nacionalmente⁷², chegando a organizar (em 2014) o encontro da Ancop (Associação Nacional dos Comitês Populares da Copa). Os conflitos de maior escala, observados no processo de Belo Horizonte, aconteceram justamente no cruzamento da Avenida Antônio Carlos com a Avenida Abraão Caran, quando manifestantes tentaram adentrar o “território da Fifa”, no entorno do estádio.

É a partir da experiência de Belo Horizonte que pensamos a questão da ação coletiva, como discutido na seção anterior. Para realizar nosso estudo, debruçamo-nos sobre 20 entrevistas realizadas com pessoas que participaram desses protestos⁷³. A seleção dos entrevistados teve início com um mapeamento inicial de coletivos envolvidos nas manifestações, a partir da literatura existente e de conversas exploratórias. No entanto, também buscamos conversar com algumas pessoas que não se entendiam como integrando coletivos, mas que participaram intensamente dos referidos protestos. A partir desse mapeamento, procuramos a indicação de nomes de pessoas que tinham alguma projeção nos coletivos listados e agendamos as primeiras entrevistas. Ao final de cada entrevista, solicitávamos indicações de pessoas com quem deveríamos conversar, enfatizando a riqueza de escutar pessoas que tivessem opiniões diversas. Empregamos, assim, o procedimento de *Snow Ball*, a partir de várias entradas, para ampliar o *corpus* e cobrir diferentes facetas do fenômeno. Interrompemos as entrevistas quando o grau de saturação e redundância se mostrou alto.

As entrevistas foram semiestruturadas e realizadas presencialmente. O questionário que as orientava estava estruturado em quatro partes: 1) sobre o contexto geral dos protestos; 2) sobre os manifestantes; 3) sobre o uso de tecnologias da informação e da comunicação; 4) sobre batalhas simbólicas em torno das manifestações. Na grande maioria das ocasiões, as entrevistas foram conduzidas por dois entrevistadores, sendo que, no total, seis pessoas foram responsáveis pelo conjunto de entrevistas, alternando-se em duplas⁷⁴. Em duas situações, o entrevistado inicialmente indicado solicitou que outras pessoas participassem da entrevista, estruturando-se uma conversa mais coletiva. Não nos opusemos a esse tipo de

72 RICCI, R.; ARLEY, P., op. cit.

73 A pesquisa mais ampla em que se insere esse material, “Protestos e engajamento político”, realizou 51 entrevistas nos municípios de Belo Horizonte e São Paulo. O Projeto “Protestos e engajamento político: discurso e identidade em manifestações contemporâneas”, financiado pelo CNPq (processos 305117/2014-9 e 445955/2014-7) e pela Fapemig (APQ-01206-15), que integra ações de uma parceria internacional com pesquisadores da Universidade de Canberra (Austrália) e de uma parceria interinstitucional envolvendo a UFMG, o IESP, a UFES, a UFG e a UFPEL, com financiamento da Capes (Processo: 88881.130844/2016-01).

74 Somos especialmente gratos a Márcia Maria Cruz e Márcio Bustamante pela contribuição na estruturação da coleta de dados e na produção das entrevistas. A Márcia Cruz, também expressamos gratidão por ter embarcado nessa agenda de pesquisa, que será transformada em sua tese de doutorado. Também agradecemos a Davi de Sousa, Selene Machado, Stephanie Reis e Rayza Sarmento pela contribuição no processo de coleta de dados.

arranjo, embora não o tenhamos incentivado ativamente. Ainda que as entrevistas não tenham pretensões de representar o universo de manifestantes, buscou-se assegurar equidade de gênero, o que demandou, várias vezes, que solicitássemos indicações de mulheres a serem entrevistadas. Ademais, procuramos observar diferenças de classe, conversando com pessoas de coletivos diversos e de origens diferentes, muito embora tenham predominado, em nossa coleta, pessoas de alta escolaridade. Apesar de haver, aqui, um claro viés de seleção, é importante salientar que, segundo pesquisas sobre o perfil dos manifestantes, a maioria dos ativistas tinha elevado grau de escolaridade⁷⁵. Destaca-se, ainda, uma sobre-representação de pessoas que se autodefinem como “de esquerda”.

As entrevistas tiveram duração média de 60 minutos, embora algumas delas tenham se estendido por quase três horas e tenha havido algumas mais curtas (em torno de 40 minutos). Uma vez realizadas, as entrevistas foram transcritas. A partir das transcrições, analisamos a forma como os sujeitos percebiam os protestos e sua inserção neles, atentando, especificamente, para a forma como narravam a construção de alguma ideia de coletividade. Interessa-nos compreender, assim, se, e como, sujeitos tão diferentes e com bandeiras tão distintas percebiam-se como partes de algo que os atravessava. Não se trata, obviamente, de buscar uma identidade coletiva das manifestações ou um fator responsável pela coesão da multidão, mas de compreender a maneira como ativistas significam sua presença conjunta em um mesmo processo político. No curto espaço deste artigo, não será possível analisar a complexidade e a variedade de percepções sobre a inserção dos sujeitos nessa ação coletiva, sendo que nos ateremos a algumas questões recorrentes que trazem pistas para entender a relação entre singular e comum nas Jornadas de Junho de 2013. Convém advertir, ainda, que não analisaremos aqui o processo que se segue a esses eventos, em que o caos inicial desse momento ambivalente dá lugar a manifestações mais claramente situáveis no espectro político e mais polarizadas ao longo dos anos de 2014, 2015 e 2016. Embora o acompanhamento longitudinal desse processo nos pareça absolutamente pertinente e interessante, o foco aqui é na ambivalência heterogênea de 2013.

A CONSTRUÇÃO PROCESSUAL E ESPACIAL DO COMUM

A análise das entrevistas aponta para a inexistência de um sentimento de coesão coletiva nas manifestações que seja guiado centralmente por fatores sociodemográficos ou ideológicos. Isso não significa que tais fatores tenham sido irrelevantes nesse processo ou que não atravessaram a construção de identidades coletivas. Muitos grupos e coletivos que compunham o corpo das manifestações (ou a *carne*, para usar a expressão retomada por Hardt e Negri⁷⁶) organizam-se em

75 A pesquisa do Ibope feita no dia 20 de junho de 2013, com 2.002 entrevistados, assinalou que 43% dos manifestantes tinha curso superior completo e outros 49% cursavam o superior ou tinham concluído o ensino médio.

76 HARDT, M.; NEGRI, A., op. cit.

torno de fatores como raça, gênero, orientação sexual e posicionamento no espectro político-ideológico. Não há dúvidas a esse respeito. No entanto, tais fatores não são amplos o suficiente para abarcar essa multiplicidade constitutiva da multidão, atravessada por muitas tensões e clivagens:

O que fez esses protestos tão ricos como foram foi justamente essa pluralidade, né? Eu não consigo definir uma cara para esses manifestantes dessas passeatas de junho, que essa cara não existe [entrevistada A].

Foi a junção de várias pautas de vários níveis de opressão que geraram aquelas manifestações do ano passado [entrevistado B]⁷⁷.

Os fragmentos sugerem a *pluralidade como definidora de algo partilhado*. É isso o que faz os protestos serem “tão ricos”, agregando milhares de pessoas. Há uma sobreposição de reivindicações distintas que cria algum terreno comum. É preciso ressaltar, ainda, que a questão ideológica, embora muito questionada pela ideia de que tais protestos seriam apartidários, atravessa o discurso dos manifestantes. A *recorrência do emprego dos termos esquerda e direita*, pelos entrevistados, evidencia que esses não são conceitos superados, mas que se atualizam na organização do espectro político pelos ativistas. Mesmo que sejam mobilizados para apontar diferenças internas a clivar a multidão, tais termos evidenciam a existência de um quadro político mais amplo, partilhado de certa forma pelos manifestantes na maneira de entender aquele processo. Há uma percepção generalizada da natureza política do conflito e de que seria preciso disputá-lo nas ruas, nas redes sociais, nas ocupações, nos debates públicos.

[...] eu acho que a direita ela conseguiu se organizar ao sair do armário, sei lá, explicitar suas pautas [entrevistado C].

[...] a principal [batalha simbólica nas manifestações] é direita e esquerda, né? Eu lembro da discussão, até no nosso grupo mesmo, várias discussões de que “ah, a direita perdeu, a esquerda ganhou, a gente conseguiu pautar, a gente conseguiu ir na frente desse grupo” [entrevistada D].

Essa disputa se faz com palavras e gestos, com cores e símbolos, mas fundamentalmente de forma corpórea. Ela aparece, claramente, como instauradora de uma comunalidade, atravessando as diferenças e disputas sem harmonizá-las. Os sujeitos defendiam causas diferentes, agendas distintas, ideologias políticas diversas. Tinham percepções diferentes sobre o cenário político e, muitas vezes, adversários opostos. Partiam de diagnósticos distintos sobre problemas e injustiças e almejavam futuros bastante variados. E, no entanto, caminhavam juntos, partilhando um espaço e um tempo que os retirava da ordem de suas experiências cotidianas. A copresença pública, seja em marchas, seja em ocupações e assembleias, mostrou-se

77 Na transcrição das entrevistas foi mantida a linguagem informal colhida nos depoimentos.

absolutamente potente na continuidade da mobilização das singularidades em uma ação comum.

É muito recorrente encontrar, entre ativistas desse processo, uma tentativa de explicação de que estavam ali simplesmente porque não podiam ficar de fora. As Jornadas eram grandes demais para que as pessoas pudessem se dar ao luxo de assistir a elas desde seu exterior. Há relatos frequentes entre os entrevistados de uma potência dos processos que atropelava sujeitos e coletivos, dragando-os para a vivência diversa da ação comum. Era preciso fazer parte daquela história, partilhando-a com as demais pessoas, mesmo que não se tivesse clareza do que queriam. Isso porque o que queriam não era tão relevante quanto o fato de estarem na rua, querendo alguma coisa. Essa era a novidade política mais eloquente.

Eu não consegui me segurar no sentido de ficar vendo a banda passar e não fazer nada [entrevistado B].

As manifestações nos atropelaram [entrevistada E].

[...] na hora em que eu cheguei na faculdade e não conseguia parar de ler as notícias, de acompanhar, e aí foi subindo uma ânsia e aí eu falei: “Gente, o Brasil não vai parar a gente... esperar ter.... ah então não é semana de prova, ou ah hoje você trabalha... Não vai esperar férias para gente ter que ir para as ruas protestar. O momento é agora, e já que o povo acordou é agora, a gente tem que ir lá reforçar isso”. E aí a gente... em vez de entrar para prova, a gente, eu e minhas amigas, fomos para a papelarias compramos cartaz e fomos para rua. Esse foi o primeiro dia que a gente foi [entrevistada A].

[...] da passarela eu consegui ver toda a manifestação indo, e era gente que não acabava mais. Assim, uma coisa de louco. Eu falei: “Gente, o que que tá acontecendo aqui?”. Foi uma coisa muito surreal. E aí, né, me juntei à massa depois... [entrevistada F].

Eu tava lá por uma questão de empoderamento da população, de achar bom e correto que a população se mostre nas ruas, mostre seu poder, mostre sua voz e não simplesmente ficar formulando pleitos pra um Estado que vai benevolmente atender [entrevistado G].

Os depoimentos indicam a potência de uma experiência coletiva como a de junho de 2013. O acontecimento histórico se impõe aos sujeitos, afetando-os e retirando-os da continuidade de suas rotinas. O processo político os “atropela” e os empurra “para as ruas protestar”. Fundir-se à “massa” é a forma de “não ficar vendo a banda passar”, de dar visibilidade ao poder da população. A rua é o local de mostrar esse poder, para além das demandas que surjam dessa demonstração de empoderamento.

A força da partilha do espaço (da rua) se manifesta de forma sutil na insistência que os ativistas entrevistados têm em situar sua ação. São muito recorrentes os relatos detalhados de ações que se balizam, fundamentalmente, em referências espaciais da cidade. Caminhar pela rua *x*, deslocar-se pela avenida *y*, percorrer *z* quilômetros até a praça *k* são atividades que mostram a inscrição do sujeito naquela

ação, vivenciando especificamente algo que não lhe pertence, mas que só existe porque experienciado em comum.

Quando chegamos na Bahia com a Afonso Pena, ao invés de irmos na direção da prefeitura fomos para a Praça Sete. E lá estava acontecendo a dispersão dessa manifestação e engrossamos o caldo por lá. Eu voltei pela Afonso Pena. A caminho de casa, passei em frente à prefeitura, no canteiro central. Vi aquela cena e vi umas pessoas no canteiro central... [entrevistado H].

[...] a manifestação que a gente desceu aqui a Antônio Carlos, querendo ir até o Mineirão e quando a gente chegou aqui, na esquina aqui em frente à UFMG, na esquina aqui com a Abrahão Caram... Aí foi um cenário de guerra, né? [entrevistado I].

Da mesma forma que os marcadores espaciais, também as balizas temporais parecem relevantes, na medida em que contribuem para evidenciar essa presença em algo compartilhado com outros sujeitos. Mesmo que os sujeitos não lembrem precisamente o dia de cada manifestação, é muito comum que se esforcem por precisar o dia em que aconteceu esse ou aquele fato.

A primeira reunião foi dia 18, depois foi na segunda-feira. No domingo, tinha tido a primeira grande manifestação que foi até o Mineirão [...] Não foi domingo, foi quarta... foi numa quinta-feira... dia 18, que foi a grande manifestação que foi até ao Mineirão, foi o primeiro jogo realizado aqui em Belo Horizonte [entrevistado H].

[...] dia 17, 18, aí dá pra gente ver... 22. Aí tem que olhar... eu não lembro direito a data. A data 26, eu lembro; só do 26 que foi o mais punk. Sábado, dia 26 de junho, e aí a gente vai vendo essa evolução também no registro da imagem, assim [entrevistada D].

Dia 18 de junho de 2013 foi uma terça-feira. Dia 26 foi uma quarta-feira. Isso não importa. O interessante é perceber os atores, mais de um ano depois das manifestações, a tatear o tempo em busca de pontos de referência que organizem aquele contexto confuso e a sua inserção nele. Contexto em que qualquer dia poderia parecer um sábado para muitos manifestantes. Nota-se, nesses relatos, a forma como espaço e tempo localizam os sujeitos em um fenômeno que transcende a existência individual. Eles parecem operar como base de estabilidade em um processo multitudinário complexo e fragmentado, atravessando as diferenças e especificidades e evidenciando uma partilha corpórea da prática política. São índices de presença, de participação, da vivência concreta daquele período que, de algum modo, existiu para além das balizas espaçotemporais cotidianas.

Essa partilha alicerça a estruturação de algo comum, produzido justamente no encontro daquelas singularidades. É a vivência da partilha (de espaço e de tempo) que estrutura a realização de *uma experiência*, no sentido deweyano⁷⁸ do conceito. Passar juntos por aqueles protestos, naqueles locais e naqueles momentos é algo que

78 DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ultrapassa percepções individuais e se instaura como processo coletivo marcado pela acentuação da “vitalidade”: “Em vez de encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo”⁷⁹. Em *uma experiência*, sujeitos e meio se atravessam e se modificam. Dão vazão a algo novo, o que pode se manifestar no surgimento de algo coletivo (efêmero, dinâmico e instável).

Ao sentir-se parte de um momento singular, de um evento único, os sujeitos percebem-se atores históricos capazes de afetar o mundo. Se eles “sofrem” junho, no sentido de serem afetados (e “atropelados”) por aquele espaço-tempo específico, eles também agem sobre junho e percebem a potência do singular na reconstrução do comunal. Como apontava Dewey: “A própria luta e o conflito podem ser desfrutados, apesar de serem dolorosos, quando vivenciados como um meio para desenvolver uma experiência; fazem parte dela por levarem-na adiante, e não apenas por estarem presentes”⁸⁰. Muitos entrevistados explicam que estar presente era uma forma de agir e *de levar a experiência adiante*.

É constar. É estar lá. É colocar o corpo ali e estar lá... pra estar tão sujeito quanto os outros pra qualquer tipo de abuso policial. Mas fazer número, no sentido de fazer parte. Que o indivíduo pode fazer para garantir que a manifestação vai ser expressiva, que ela não vai ser uma coisa pífia, que não vai chamar atenção nenhuma. Porque a manifestação, em grande parte, ela é a propaganda pelo ato. Ela é um evento de divulgação, ela é uma coisa estética publicitária, então tem que ter um número grande [entrevistado G].

[...] me defrontar com uma experiência de rua tão potente como aquela, do ponto de vista de movimentação de pessoas e de afetos e de gritos, era uma coisa que era magnética. Como não estar ali e como não participar daquilo? [entrevistado J].

Com certeza era um sentimento que eu não consigo explicar, eu chegava nas manifestações eu começava a rir, e eu olhava pra tudo mundo e falava: “Gente, que legal!” sabe? Eu não sei o que que você quer, mas eu sei que você está aqui comigo no mesmo lugar e o sentimento de não pertencimento nos uniu [...]”. Eu chegava nas manifestações e olhava em volta... Eu chorava, porque eu via... Falava assim “véio, eu não conheço ninguém nessa bosta de lugar, mas está todo mundo aqui, olha que doido!” Todo mundo saiu de casa e veio para cá sabendo que isso aqui não tem uma bandeira única [entrevistado K].

Essa experiência de estar na rua, de fazer história, ressignifica o público e adquire diferentes formatos. O corpo na rua acaba por reinventá-la, apontando para possibilidades alternativas de existência social.

79 Ibidem, p. 83.

80 Ibidem, p. 118.

Estar na rua, estar na cidade, por mais óbvio que seja. [...] É perceber que as pessoas podem simplesmente andar no meio da rua. É um campo de possibilidade que se abre... [entrevistado R].

Eu vejo que a cidade mudou muito a cara de fazer protesto; a cara de se manifestar politicamente, muito por conta dessas brincadeiras que surgiam ali. [...] tinha o Fora Lacerda que parecia mais um bloco de carnaval do que uma marcha onde as pessoas saíam enfileiradas com gritos de guerra [entrevistada L].

Que bom, se a gente puder fazer luta em festa, e fazer festa lutando. Que bom seria se a gente pudesse agregar essas duas dimensões [entrevistado M].

A gente tem o BH Mais Amor hoje que foi importantíssimo na eleição aqui em Belo Horizonte, que é um bloco de carnaval que você vai, se diverte, não tem um estatuto, né? [entrevistada P].

Muitas vezes, a ressignificação do espaço público assume tons de festa, irreverência e carnavalização. Busca-se transformar formas de ver e estar em público pela própria vivência partilhada de uma experiência comum. Mafra⁸¹ lembra que a festa convoca os sujeitos a participar coletiva e corporeamente de uma permanente reconstrução de laços intersubjetivos. De acordo com ele, “uma espécie de ‘eletricidade’ decorre da aproximação dos indivíduos reunidos em um propósito festivo, que pode levá-los, em poucos instantes, a um grau extraordinário de efervescência”⁸². Em ações coletivas, a dimensão festiva tende a mobilizar sentimental e afetivamente os sujeitos na condição de participantes do processo.

Nem só de festa, contudo, faz-se a experiência comum do espaço público. O corpo na rua também é o corpo que sofre em conjunto a violência, o medo, a angústia e o temor. Como lembram Hardt e Negri⁸³, “o cheiro cáustico do gás lacrimogêneo mobiliza os sentidos, e os confrontos de rua com a polícia fazem o sangue ferver de raiva, elevando a intensidade ao ponto de explosão”. Esses sentimentos experienciados coletivamente não são um elemento tangencial do confronto político, conforme nos lembra Calhoun⁸⁴. A vivência conjunta deles contribui para o estabelecimento de alguma relação de solidariedade ou de um sentimento de “nós” – o *we-ness*, discutido por Melucci⁸⁵ e por Snow⁸⁶ – mesmo em face de diferenças profundas.

81 MAFRA, R. L. M. *Entre o espetáculo, a festa e a argumentação: mídia, comunicação estratégica e mobilização social*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

82 Ibidem, p. 65.

83 HARDT, M.; NEGRI, A., op. cit., p. 276.

84 CALHOUN, C. Putting emotions in their place. In: GOODWIN, Jeff; JASPER, James; POLLETTA, Francesca (Ed.). *Passionate politics: emotions and social movements*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 45-57.

85 MELUCCI, A., op. cit.

86 SNOW, D., op. cit.

O momento em que me senti mais parte de um grupo, era um grupo de pessoas que estavam à frente... lá na linha de frente mesmo dos conflitos que era um grupo que estava prestando solidariedade [entrevistado N].

[...] você está em uma situação em que todo mundo tem um denominador comum, que é estar sendo atacado pela polícia ou estar em uma situação de perigo, e isso cria um vínculo entre as pessoas [entrevistado C].

Quando ocorriam as cenas de horror policial, de repressão que a polícia ia pra cima e soltava bomba [...], eu via muita gente com bandeira do Brasil que antes gritava sem vandalismo e sem violência, colocando a bandeira do Brasil no rosto e pedindo vinagre para ir pra frente, entendeu? [...] Isso tem um valor cabuloso. Essas emoções que surgiram nas Jornadas de Junho porque isso trouxe uma conectividade maior, trouxe um afeto, uma sensação coletiva maior nas pessoas que às vezes compartilhavam emoções, e compartilhavam às vezes até medo, paranoia [...]. A emoção à flor da pele no sentido da gente abraçar o outro e ir pra rua [entrevistado O].

De repente, começou a estourar bomba na bateria. E a primeira reação das pessoas foi proteger quem estava carregando instrumento e afastar quem estava carregando os instrumentos. Primeiro, por uma noção de que aqueles instrumentos foram caríssimos para a gente, e a gente tinha que proteger o instrumento. Mas também proteger aquela pessoa que estava ali dando sangue a marcha inteira na bateria [entrevistada P].

Tarrow⁸⁷ explica que esses sentimentos alimentados pela luta são muito importantes no estabelecimento de vínculos entre sujeitos. O sentimento do medo e da dor, atravessados simultaneamente por ódios e amores partilhados, contribui para o estabelecimento de um sentido de pertencimento e de comunidade, ainda que este possa ser passageiro. Esse comum – construído processualmente ao longo da experiência partilhada do evento – revela uma percepção da natureza coletiva da ação.

Com isso, não se argumenta, aqui, que a copresença seja condição suficiente para a definição de uma ação coletiva, o que expandiria o conceito a ponto de levá-lo à inutilidade. A questão é que, em manifestações multitudinárias dessa natureza, a vivência partilhada de tempo e espaço, da festa e do medo, da alegria e da raiva contribui para o estabelecimento de vínculos muito importantes em contextos de profunda fragmentação de pautas e objetivos. Como advogava Dewey⁸⁸, a percepção da dimensão coletiva de uma experiência é fundadora da possibilidade de públicos que atravessam sujeitos singulares envolvidos em uma ação conjunta. A copresença não precisa ser a consequência de uma identidade coletiva que a precede, mas é, frequentemente, base do coletivo que lhe é simultâneo.

É fundamental ressaltar, ainda e novamente, que esse comum, alimentado pela ação dos sujeitos ao longo das Jornadas de Junho, não elimina a dimensão singular

87 TARROW, S., 2013, op. cit.

88 DEWEY, J., 1954, op. cit.

dos indivíduos. O “todo mundo” multitudinário não implica o apagamento de “cada um”, e isso é definidor da própria natureza do “todo mundo”. Esse aspecto fica claro na diversidade de gritos, cartazes, agendas e reivindicações vociferadas nos protestos. Fica evidente, também, na multiplicidade de cores (com suas respectivas conotações) portadas pelos corpos ali presentes. Fazem patentes, ainda, nas diferentes táticas, *performances* e modos de protestar. A ação coletiva que emerge das manifestações de junho de 2013 é profundamente atravessada por singularidades.

Mais que nunca a primeira coisa que as pessoas faziam era se afirmar como indivíduos e se diferenciar no processo. Tipo assim, se individualizar mesmo. Então, os cartazes eram muito isso: a forma como você ia nas manifestações, como você se vestia e tal, isso era uma questão assim que saltava aos olhos. Às vezes, beirava ou chegava mesmo ao hedonismo [...] que era complicada, mas ao mesmo tempo você conseguia tecer identificações entre as pessoas e trazer pessoas para junto assim [entrevistado C].

Cada um foi como cidadão, individualmente. E não me identifiquei com nenhum coletivo durante o protesto. Pelo contrário, aqueles coletivos que tentavam se empoderar do protesto, na verdade, mais me afastavam do que atraíam, porque eu acredito que foi o protesto como eu falei... foi justamente essa mobilização espontânea e não uma organização central [entrevistada A].

[...] eu acho que a tendência era de tá ali reunido mesmo, um conjunto muito grande de diferentes subjetividades. Aí, nesse sentido, as pessoas estavam ali mais como elas mesmas, e como que a sua história pessoal, a sua trajetória pessoal levava ela a estar na rua de uma maneira particular [entrevistado Q].

Relatar eventos, postar sobre as manifestações e compartilhar a própria presença nesses atos é um mecanismo de se vincular a eles, agregando-se à multidão. A reunião de subjetividades nos protestos multitudinários fica clara, em alguns casos, na própria maneira como alguns dos entrevistados constroem sua leitura dos protestos. Frequentemente, nota-se um cuidado em dizer o “que *me* levou para a rua” ou a forma como eu “*me* organizo”:

A pauta que me levou pra rua foi a copa. Aí, com tarifa de ônibus como começou em São Paulo. E, aí, a gente tava mais articulada em torno disso aqui. E aí, quando a gente começa a ir pra rua, vão surgindo outras coisas né, desde a copa até a injustiça da repressão policial e aí vai vários outros processos vão motivando [entrevistada L].

Me organizo enquanto anarquista [entrevistado O].

Em ambas as falas, o coletivo vem puxado pela expressão individual. O indivíduo que se especifica também é aquele que se sente pertencente a alguma espécie de coletivo e que percebe a diversidade de coletivos a compor Junho de 2013. A própria

possibilidade do coletivo e a percepção de sua organização estão profundamente vinculadas às agências individuais e à forma como dão sentido ao protesto⁸⁹.

Cabe explicitar aqui que, ao falar dessa diversidade, não se deseja argumentar que essa multidão fosse pacífica, tolerante, amistosa, altruísta ou caridosa. Foram muitos os conflitos entre gritos de “Sem partido” e “Sem fascismo”. Em Belo Horizonte, o jargão “Sem violência” foi frequentemente rebatido pela ironia do “Sen-sualiza”. Houve diversas formas de atritos, agressões, expressões de preconceito e intolerância ao longo das jornadas. A questão é que isso não contradiz o argumento aqui apresentado, mas o fortalece.

Não se entende as manifestações como um poço de virtudes em que todos são respeitados na construção do bem público. Elas são mais bem compreendidas como um campo disputado por diversas singularidades que, em seus choques e atravessamentos, produzem algo em comum. Comum esse que, como argumentado em outro trabalho, não é necessariamente emancipatório, mas se insere em um processo amplo de deslocamentos da realidade instituída⁹⁰.

O comum que percebemos é diverso, como revelam os próprios conflitos, e essa diversidade foi absolutamente fundamental para gerar a potência e o volume desses protestos. O tamanho dessas multidões está diretamente vinculado à capacidade delas de encampar, sem harmonizar, o múltiplo e o contraditório. Sem o singular, tais multidões seriam inviáveis e perderiam a própria potência. É a multiplicidade que viabiliza os deslocamentos mútuos na estruturação de algum todo mais complexo.

Como é que eu vou entender o que um homossexual passa? Como que eu vou entender como uma mulher homossexual passa? Não vou. E aí, se eu não tiver disposto a essa troca, a esse compartilhamento e entendimento, realmente nós não temos como construir igualmente e horizontalmente em situação nenhuma [entrevistado S].

Se você fosse para a rua com o objetivo central, um quinto, um décimo, daquelas pessoas não estaria ali, porque existem divergências [entrevistado K].

[...] querendo ou não, quem encheu as ruas foram os coxinhas, né? A esquerda sozinha de BH não enche a rua [entrevistado T].

O reconhecimento da incapacidade de ver o mundo pelo olhar dos outros e, por isso, da importância da presença daqueles de quem discordamos parece importante para compreender esse processo. Obviamente, esse reconhecimento nem sempre acontece de imediato, no próprio contato com a diferença, dado o caráter tenso e desestabilizador desses momentos. A reflexividade sobre a potência da alteridade não emerge, necessariamente, e a todo momento, no ato dos protestos. O ponto, aqui, todavia, é que as manifestações abrem brechas para esse tipo de reflexividade.

89 BIMBER, B.; FLANAGIN, A.; STOHL, C., op. cit.; BENNETT, L.; SEGERBERG, A., 2013, op. cit.

90 SARMENTO, R.; REIS, S.; MENDONÇA, R. F. As jornadas de junho e a questão de gênero: as idas e vindas das lutas por justiça. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 22, p. 93-128, 2017.

Note-se, por exemplo, a fala que, de forma ambivalente, salienta o papel dos chamados “coxinhas” nas manifestações⁹¹.

A fala também deixa claro, contudo, que reconhecer a multiplicidade não implica ampla concordância com tudo o que as singularidades expressam. Implica, ao contrário, reconhecer o lugar dos conflitos que atravessam essa ação coletiva, o que conduz os atores a se engajarem em várias disputas simbólicas e a construírem seus próprios grupos no interior da ação coletiva mais ampla em que se inserem.

Eu tive uma sensação de que as pessoas tentavam procurar os iguais, os similares, os parecidos, e organizar, tentar sair em grupo assim para até ter uma segurança ali de com quem você está andando, o que que está acontecendo [entrevistada D].

[...] tem uma identidade visual mínima, com faixa, bandeira e vestimenta, e dentro da manifestação, da marcha andar em grupo, tanto por questões de segurança, mas como também pra mostrar a expressividade da bandeira [entrevistado G].

[...] teve um momento em que eu me descolei assim dos meus amigos e me vi numa manifestação meio contrária ao que eu acredito assim, né, o pessoal cantando o hino nacional e reivindicando pátria, nacionalismo. É... “sou brasileiro, com muito orgulho, com muito amor”, bandeira do Brasil, e aí, nessa hora, eu tava sozinha, olhei pro lado e falei: “Gente, eu tô na marcha da família com Deus pela liberdade”. Ai falei: “ó, deixa eu sair daqui”, aí fui andando mais na frente, aí achei uns amigos, aí, tipo assim ah “ufa”, né? [entrevistada F].

O último fragmento menciona um corte fundamental na organização dos subgrupos dentro de muitas manifestações, evidenciando a multiplicidade das Jornadas de Junho: o patriotismo. O amor à nação foi um importante aglutinador de sujeitos ao mesmo tempo que era rechaçado por muitos outros.

91 “Coxinha” é o termo pejorativo que se tornou recorrente a partir das Jornadas de Junho para se referir, geralmente, a sujeitos historicamente pouco engajados em reivindicações políticas e que começaram a se manifestar em clara oposição a discursos tidos como “de esquerda”, de uma forma geral, e ao “petismo”, de forma mais específica. As origens da expressão são controversas, mas antecedem as Jornadas de Junho. Ela é frequentemente atrelada, de forma irônica, a policiais militares no estado de São Paulo, seja pelo valor reduzido do auxílio refeição desses profissionais (o que só lhes possibilitaria comprar um salgado), seja pela suposta prática de comerem coxinhas em lanchonetes e padarias em troca de proteção local. Em Belo Horizonte, o termo adquiriu nova camada de sentido, visto que, em 2012, o vereador que, à época, presidia a Câmara Municipal foi acusado de ter utilizado mais de 60 mil reais de verbas indenizatórias na compra de lanches fornecidos pela empresa de sua madrastra. Um jornal local fez a comparação do número de “coxinhas” que poderiam ser compradas pelo valor, e uma série de piadas celebrou o episódio. No carnaval de 2012, uma marchinha inspirada no caso (intitulada “Na coxinha da madrastra”) venceu uma competição local e tornou-se *hit* na cidade. Muitos manifestantes entrevistados lembram esse episódio ao remeter ao termo “coxinha”.

[...] foi um momento muito emocionante, assim, enquanto brasileira, eu lembro que a gente ia cantando o hino na Antônio Carlos, nossa! É uma das lembranças mais emocionantes de Brasil que eu tenho, um tanto de gente diferente, assim, só rosto diferente, grupo diferente, todo mundo ali; aquele sentimento de Brasil ficou muito forte, né? [...] Eu tava ali pelo Brasil, não era por um partido, por uma ideologia específica, é pelo Brasil [entrevistada A].

[...] é uma galera que saiu pela mídia e colocou bandeiras do Brasil, achando que colocando bandeira do Brasil seria revolucionário, super-rebelde, quando na realidade você está colocando uma bandeira totalmente conservadora e positivista de um pátria racista, homofóbica, machista [entrevistado O].

[...] tinha a marcha desse bloco da esquerda, mas tinha uma ala mais voltada com bandeiras do Brasil [entrevistado R].

[...] vou de verde e amarelo em uma ou duas manifestações, e eu não acho problema algum nesse sentido. E acho que quando a gente nega isso “sai daqui que você é coxinha”... a gente está negando a possibilidade de trazer pessoas que podem estar do nosso lado [entrevistado B].

As falas evidenciam a dimensão agonística que atravessa essas ações coletivas. A pátria é vista, por alguns, como o signo suprapartidário que estabelecerá um denominador comum, mas também, por outros, como o divisor a marcar claramente as contradições daquele processo histórico. Aos moldes arendtianos, a pluralidade do comum se desdobra em narrativas conflitantes, incapazes de domar a expressão do singular. E é justamente por isso que se reconhece a dificuldade de construir formas de organização política afinadas com essa forma de agência coletiva: “não tem quem apresente hoje uma alternativa de organização que caiba no momento histórico que a gente vive. Tem várias organizações tentando [entrevistada P]”.

Organizar esse comum que emerge da partilha tensa e agonística de singularidades pode implicar seu próprio enfraquecimento. Sua potência e seus perigos residem na sua ambivalência carnavalesca, para lembrar a expressão bakhtiniana⁹². O comum dessas manifestações é desestabilizador em sua “incapturabilidade”. Ele reabre um contexto de politização e de disputas que convoca os seres humanos a se lembrarem de que o futuro não está pronto, e que ele pode caminhar em direções muito diversas. O comum que insiste no encontro das singularidades é o comum que acena para a contingência do presente, para a multiplicidade efêmera das categorias definidoras dos sujeitos sociais e para a necessidade do político.

92 BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou discutir a dimensão coletiva de protestos multitudinários contemporâneos a partir de um estudo de caso sobre as Jornadas de Junho de 2013 em Belo Horizonte. O objetivo foi o de apontar para a possibilidade de estruturação de vínculos e articulações em um cenário profundamente marcado pela acentuação dos processos de individualização.

Para tanto, realizamos um percurso teórico que partiu das discussões sobre identidade e ação coletiva, adentrou debates contemporâneos sobre os paradoxos da individuação, abordou o incremento no uso de quadros personalizados em conflitos políticos e chegou à discussão sobre a articulação de singularidades na produção de um comum. Nesse último aspecto, exploramos a maneira como Hardt e Negri⁹³ desenvolvem o conceito de multidão para argumentar que eles fornecem *insights* interessantes para a compreensão do fenômeno que nos interessa, muito embora se desvinculem rápido demais dos conceitos de comunidade e de público, que são devidamente tratados pelo pragmatismo norte-americano de base deweyana. Além disso, buscamos resgatar a centralidade do pensamento arendtiano na discussão sobre a produção pública do mundo comum a partir do encontro de singularidades.

Com base nessas ideias, exploramos 20 entrevistas realizadas com pessoas que participaram das Jornadas de Junho em Belo Horizonte. A análise procurou elucidar como esses sujeitos, na condição de participantes, perceberam sua inserção nas manifestações e suas articulações a outros sujeitos. O estudo revelou a centralidade da experiência comum para a geração de um sentido de coletividade, que embasa uma configuração efêmera de público. É na vivência coletiva do espaço e do tempo, do medo e dos afetos, da violência e da festa que os sujeitos alimentam a potência de um público que se sente parte de um comum, ainda que, ou justamente porque, profundamente atravessado pelas diferenças.

O comum das manifestações, o coletivo que surge desse encontro de singularidades, é plural, conflituoso e agonístico. Ele evidencia sua multiplicidade em cores, debates, tensões e polarizações. Ele abarca o patriotismo e o antinacionalismo, as expressões de causas individuais e as lutas de grupos e coletivos, os defensores de certos partidos e aqueles que gritam por uma coletividade antipartidária. Os entrevistados narram o tatear coletivo por formas de lidar com essa organização, a ansiedade em perceber certas diferenças e a surpresa de ver-se similar ao radicalmente distinto. Ao fazê-lo, evidenciam a potência política dessa comunidade efêmera e tensa, que se torna um *público*, por meio de uma *experiência* que abre possibilidades para uma ressignificação e reconstrução do mundo. A multidão de junho é tensa, ambivalente, conflituosa, contraditória e potente, como os públicos vislumbrados por Dewey ou as singularidades que alimentam o mundo comum arendtiano. É dessa ambivalência que surgem fios muito distintos a tecer processos políticos nos anos que se seguiram a 2013. Fios esses que parecem guardar, simultaneamente, potências emancipatórias e ameaças à própria democracia, mas nunca apenas uma dessas dimensões.

93 HARDT, M.; NEGRI, A., op. cit.

SOBRE O AUTOR

RICARDO FABRINO MENDONÇA é professor do Departamento de Ciência Política da UFMG. Bolsista de produtividade do CNPq. É coordenador do Margem – Grupo de pesquisa em Democracia e Justiça e membro do INCT em Democracia Digital.
E-mail: ricardofabrino@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, C. A. “*Ei, polícia, a praia é uma delícia!*”: rastros de sentidos nas conexões da Praia da Estação. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ARENDET, H. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2005.
- BAUMAN, Z. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BENNETT, L.; SEGERBERG, A. The logic of connective action – digital media and the personalization of contentious politics. *Information, communication and society*, v. 15, n. 5, p. 739-768, 2012.
- BENNETT, L.; SEGERBERG, A. *The logic of connective action*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- BHABHA, H. *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990
- BIMBER, B.; FLANAGIN, A.; STOHL, C. *Collective action in organizations*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- BUTLER, J. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.
- CALHOUN, C. Putting emotions in their place. In: GOODWIN, Jeff; JASPER, James; POLLETTA, Francesca (Ed.). *Passionate politics: emotions and social movements*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 45-57.
- CARDON, D. *A democracia internet – promessas e limites*. Rio de Janeiro: Forense, 2012.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. *A galáxia da internet: reflexões sobre internet, negócios e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. *Redes de indignação e esperança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- COHEN, J. Strategy or identity: new theoretical paradigms and contemporary social movements. *Social Research*, v. 52, n. 4, p. 663-716, 1985.
- COLLINS, P. *Fighting words: black women and the search for justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- COSTA, C. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, v. 19, p. 59-90, 2002.
- CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of anti-discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 140, pp. 139-167, 1989.

- DEWEY, J. *Democracy and education: an introduction to the philosophy of education*. New York: The Macmillan, 1939.
- _____. *The public and its problems*. Chicago: The Swallow, 1954.
- _____. *Liberalismo, liberdade e cultura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- _____. *Individualism – old and new*. Amherst: Prometheus books, 1999.
- _____. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FANON, Frantz. *Black skin white masks*. New York: Grove, 1967.
- FERREIRA, M. A. #BHNASRUAS: uma análise do confronto político contemporâneo a partir de páginas do Facebook. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- FRASER, N. Multiculturalism and gender equity: the U.S. “Difference” debates revisited. *Constellations*, v. 3, n. 1, p. 61-72, 1996.
- _____. From Distribution to recognition? Dilemmas of justice in a “postsocialist” age. In: _____. *Justice interruptus – critical reflections on the “postsocialist” condition*. London: Routledge, 1997, p. 11-39.
- _____. Distorted beyond all recognition: a rejoinder to Axel Honneth. In: FRASER, N.; HONNETH, A. *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange*. Londres/Nova York: Verso, 2003, p. 198-236.
- _____. Social justice in the age of identity politics: redistribution, recognition, and participation. In: FRASER, N.; HONNETH, A. *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange*. Londres/ Nova York: Verso, 2003, p. 7-109.
- _____. *Scales of justice: reimagining political space in a globalizing world*. New York: Columbia University Press, 2008
- FRIEDMAN, Debra; MCADAM, Doug. Collective identity and activism: networks, choices, and the life of a social movement. In: MORRIS, A. D.; MUELLER, C. M. C. *Frontiers in social movement theory*. New Haven/London: Yale University Press, 1992, p. 156-173.
- GAMSON, William. *Talking politics*. Cambridge/Nova York/Melbourne: Cambridge University Press, 1992, 272 p.
- GAMSON, W. The social psychology of collective action. In: MORRIS, A. D.; MUELLER, C. M. C. *Frontiers in social movement theory*. New Haven/London: Yale University Press, 1992, p. 53-76.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- GERBAUDO, P. Protest avatars as memetic signifiers: political profile pictures and the construction of collective identity on social media in the 2011 protest wave. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 916-929, 2015.
- GERBAUDO, P.; TRERÉ, E. In search of the ‘we’ of social media activism: introduction to the special issue on social media and protest identities. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 865-871, 2015.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GILROY, P. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- GUTMANN, A. *Identity in democracy*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2003.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003, 291p.

- _____. Organized self-realization: some paradoxes of individualization. *European Journal of Social Theory*, v. 7, n. 4, p. 463-478, 2004.
- _____. *The I in We: studies in the theory of recognition*. Cambridge: Polity, 2012.
- hooks, b. *Ain't I a Woman?: black women and feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- LACLAU, E; MOUFFE, C. *Hegemony & socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London; New York: Verso, 1985.
- MACHADO, S. Atores políticos em processo: a dinâmica identitária a partir das manifestações de 2013. Texto apresentado na XXIV Semana do Conhecimento da UFMG, Belo Horizonte, 19-20 de outubro de 2015.
- MAFRA, R. L. M. *Entre o espetáculo, a festa e a argumentação: mídia, comunicação estratégica e mobilização social*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- MARKELL, P. *Bound by recognition*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Mexico: G. Gilli, 1987.
- MCADAM, D; TARROW, S.; TILLY, C. Para mapear o confronto político. *Lua Nova*, n.76, p. 11-48, 2009.
- MELUCCI, A. *Challenging codes: collective action in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- MENDONÇA, R. F. *Reconhecimento e deliberação: as lutas das pessoas atingidas pela hanseníase em diferentes âmbitos interacionais*. 2009. 369f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- _____. Democracia e desigualdade: as contribuições da teoria do reconhecimento. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 9, p. 119-146, 2012.
- _____. Reconhecimento. In: AVRITZER, L et al. (Org.). *Dimensões políticas da justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 117-131.
- _____. What if the forms of recognition contradict each other? The case of the struggles of people affected by leprosy in Brazil. *Constellations* (Oxford. Print), v. 21, p. 32-49, 2014.
- _____ et al. Understanding protests as “events” – the symbolic struggles in 2013 protests in Turkey and Brazil. Article prepared for the 2016 IPSA meeting. Poznań, 23-28 July 2016.
- _____; ERCAN, S. Deliberation and protest: strange bedfellows? Revealing the deliberative potential of 2013 protests in Turkey and Brazil. *Policy Studies*, v. 36, n. 3, p. 267-282, 2015.
- MILAN, S. From social movements to cloud protesting: the evolution of collective identity. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 887-900, 2015.
- MONTERDE, A. et al. Multitudinous identities: a qualitative and network analysis of the 15M collective identity. *Information, Communication & Society*, v. 18, n. 8, p. 930-950, 2015.
- OLSON, M. *A lógica da ação coletiva: os benefícios públicos e uma teoria dos grupos sociais*. São Paulo: Edusp, 1999.
- PIVEN, F. F.; CLOWARD, R. A. Collective protest: a critique of resource-mobilization theory. In: LYMAN, S. (Ed.). *Social movements. Critiques, concepts, case-studies*. New York: New York University Press, 1995.
- RICCI, R.; ARLEY, P. *Nas ruas: a outra política que emergiu em junho de 2013*. Belo Horizonte: Letramento, 2014.
- SARMENTO, R.; REIS, S.; MENDONÇA, R. F. As jornadas de junho e a questão de gênero: as idas e vindas das lutas por justiça. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 22, p. 93-128, 2017.
- SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SNOW, D. Identity dilemmas, discursive fields, identity work, and mobilization: clarifying the identity-movement nexus. In: STEKELENBURG, Jacquelin van; ROGGE BAND, Conny; KLANDERMANS,

- Bert. *The future of social movement research: dynamics, mechanisms, and processes*. University of Minnesota Press, p. 263-280, 2013.
- SPIVAK, G. *In other worlds: essays in cultural politics*. New York: Routledge, 1988.
- _____. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TARROW, S. *The language of contention – revolutions in words, 1688-2012*. Cambridge: University of Cambridge, 2013.
- TAYLOR, C. The politics of recognition. In: GUTMANN, Amy (Ed.) *Multiculturalism: examining the politics of recognition*. Princeton: Princeton University Press, p. 25-73, 1994.
- _____. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989
- TAYLOR, V. Social movement participation in the global society: identity, networks, and emotions. In: STEKELENBURG, Jacquelin van; ROGGE BAND, Conny; KLANDERMANS, Bert. *The future of social movement research: dynamics, mechanisms, and processes*. University of Minnesota Press, p. 37-57, 2013.
- YOUNG, I. *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

“Três apitos”: lirismo e violência em Noel Rosa

[“Três apitos”: *lyricism and violence in Noel Rosa*

Guto Leite¹

RESUMO • Este artigo procura demonstrar como subjaz em uma das mais conhecidas canções de amor de Noel Rosa um forte recorte de classe que opõe um confortável jovem representante da pequena burguesia carioca a uma operária trabalhadora da fábrica de tecidos. No decorrer da canção, a ambiguidade dos elogios é crescente e faz despontar nos versos doses sensíveis de violência e arbítrio, lembrando outro narrador célebre, Bento Santiago, que mascara reificação e propriedade do outro em expressões de amor. Ao cabo, considerando também a entoação, é possível até mesmo duvidar de que a canção se dirija à operária, como parece, levando-nos a crer que seja uma mensagem entre pares sobre uma malfadada conquista amorosa. • **PALAVRAS-CHAVE** • Canção popular; lirismo;

violência; luta de classes. • **ABSTRACT** • This article aims to demonstrate how there is a clear class struggle hidden in one of the most notorious and extraordinary Noel Rosa's love songs that opposes a comfortable and young representative of the carioca bourgeoisie and a cloth factory workwoman. In the song, the ambiguity of the compliments is crescent, bringing out violence and arbitrariness, evoking another famed narrator, Bento Santiago, who masks reification and slavery in expressions of love feeling. In the end, by conferring intonation, it's even possible to doubt if the song really is addressed to the workwoman as it seems, leading us to believe that is a inner message between equals about a unsuccessful love conquest. • **KEYWORDS** • Song; lyricism; violence; class struggle.

Recebido em 20 de março de 2017

Aprovado em 10 de abril de 2017

LEITE, Guto. “Três apitos”: lirismo e violência em Noel Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 160-171, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p160-171>

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

Ouvi pela primeira vez “Três apitos”, o samba lento de Noel Rosa, como uma canção de amor, o que de fato ela é. Composta provavelmente no final de 1931, burilada ao longo de 1932 e editada, finalmente, em 1933, só ganhou sua primeira gravação em disco vinte anos mais tarde, em 1951, por Aracy de Almeida, com arranjos de Radamés Gnatalli, restando inédita, portanto, por duas décadas². Foi exatamente essa a gravação que ouvi primeiro. Feita para um projeto ambicioso da gravadora Continental à época de seu lançamento, um álbum com três discos de 78 rpm, seis canções, do Poeta da Vila, que logo resultaria em um segundo álbum, dois meses depois, com mais três discos e seis canções, em função do sucesso alcançado. Essa iniciativa estava na esteira da recuperação da música popular brasileira ocorrida na década de 1950 e que colocaria de vez o compositor no radar de cancionistas como Chico Buarque e Caetano Veloso, crianças ainda àquela altura.

Recupero o contexto dessa primeira gravação de “Três apitos” por diversos motivos. O primeiro deles para frisar que Noel Rosa não gravou nem deixou gravar essa canção em vida. Aracy de Almeida disse que o compositor não gostava do samba, o que é importante, como vamos ver, mas lateral por ora. O segundo motivo, para indicar o quanto essa primeira gravação póstuma (“a voz do morto”³?) conformou a canção a certa leitura romântica, reforçada pela maneira de cantar pungente de Aracy e pelo arranjo centrado nas cordas de Radamés – interpretação tão forte, que influenciaria incontáveis gravações posteriores, como, por exemplo, a de Tom Jobim (1991), Ney Matogrosso (1990), Maria Bethânia (2006), Rosa Passos (2011) e mesmo Chico Buarque (2002)⁴, cancionista de ironia e malícia análogas às de Noel. Vale

2 Para os dados acerca de Noel Rosa e do contexto da canção, me vali de: MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/Linha Gráfica Editora, 1990, sobremodo p. 184 e ss.

3 Sobre as consequências da associação de Aracy de Almeida a Noel Rosa e os significados da canção de Caetano, “A voz do morto”, ver: SANTOS, Daniela Vieira dos. A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 61, agosto de 2015.

4 Meus agradecimentos ao site sempre providencial de Maria Luiza Kfourri: DISCOS DO BRASIL. Uma discografia brasileira – por Maria Luiza Kfourri. Disponível em: < <http://www.discosdobrasil.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

dizer que seguir a vereda romântica não significa necessariamente desconhecer ou amainar a leitura menos adocicada que irei propor neste ensaio. Pode ser até que a manutenção da roupagem de “declaração amorosa” amplifique os traços de violência que pretendo identificar. Por fim, é importante notar que há aqui, sobrepostos, ao menos dois tempos distintos quanto à maneira como ouvimos canção popular, isto é, há pelos menos dois horizontes diferentes de recepção. O primeiro deles, a época de ouro dos anos de 1930 a 1945⁵ – sem nos esquecermos de que chamar “de ouro” tal ou qual período tem sempre ares de idealização regressiva –, de quando tendemos a ouvir as canções sem pressupor que elas possam estar dizendo algo muito distante do que dizem ou seu contrário; e um segundo tempo, depois da bossa nova, de Chico Buarque e do tropicalismo, em que precisamos suspeitar sempre do que se apresenta na superfície da canção, seja porque a agudeza dos compositores é capaz de camuflar ironias mordazes ou reflexões muito sofisticadas, como em “Pelas tabelas”⁶ ou “Coisas do mundo, minha nêga”⁷, seja porque os dados do contexto são capazes de inverter aquilo que está sendo entoado, como em “Baby”⁸. Ainda improvisadamente, em aula, costumo dizer que se trata do aporte dos cancionistas hiperletrados à canção popular, em comparação ao aporte de cancionistas letrados, na geração anterior.

Nesse sentido, minha suspeição sobre “Três apitos” depende de um modo de escutar canções tornado ordinário pela geração seguinte à de Noel, o que não quer dizer que não possa já ser identificado em algumas canções de alguns compositores nos anos 1930, ou mesmo que tensões pouco conscientes aos cancionistas acabem por imprimir na forma cancional sentidos imprevistos pelos autores – Noel teria afirmado, por exemplo, que “‘Três apitos’ resume o romance mais sincero de minha vida gloriosamente romântica...”⁹, referindo-se a Fina, uma operária com quem o autor teria tido um namorico. Como se verá, desenvolverei uma leitura bastante avessa ao que Noel manifestou sobre sua própria canção.

Feito o preâmbulo, começo a analisar a canção e a demonstrar a maneira gradativa com que algumas tensões se apresentam ao longo das estrofes. É imperativo que se ouça uma das dezenas de versões da canção antes ou durante a leitura da letra abaixo, posto que minha análise conjugará elementos da letra e da entoação.

Três apitos

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos

5 SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

6 BUARQUE, Chico. *Pelas tabelas*. In: _____. *Chico Buarque*. Produção: Homero Ferreira. Polygram, 1984.

7 VIOLA, Paulinho da. *Coisa do mundo, minha nêga*. In: _____. *Paulinho da Viola*. Produtor: Milton Miranda. Polygram, 1968.

8 VELOSO, Caetano. *Baby*. In: VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto et al. *Tropicalia ou panis et circensis*. Phillips, 1968.

9 MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos, op. cit., p. 185.

Eu me lembro de você
Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito tão aflito
Da buzina do meu carro

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê

Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito noturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe por quê

Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você.

(Noel Rosa)

A canção principia por uma narração – embora algumas estrofes posteriores sejam melhor caracterizadas como interpelação ou loa. Indica, em sua abertura, um fato que ocorre reiteradamente, o soar do apito da fábrica de tecidos, e a lembrança de uma mulher despertada no eu cancional e a quem a canção se dirige diretamente (“você”). O que pode parecer simples já insinua algumas linhas que constroem outro sentido para a canção, que devemos acompanhar. Num primeiro nível, o dado de que a fábrica referida é possivelmente a fábrica de tecidos Confiança, fundada no

final do século XIX, 1885, e localizada próximo à casa de Noel. Dado banal se não observarmos o título da canção: três apitos se referem aos três apitos da fábrica pela manhã – às 5h45, para acordar os operários que moravam nas redondezas, às 7h, o horário de entrada dos trabalhadores, e às 7h45, depois do qual se perdia o dia de trabalho¹⁰.

Além da oposição entre a vida boêmia de músicos e compositores e a vida de operário, evidenciada na estridência do apito tão cedo pela manhã¹¹ – e concretizada na escolha do verbo “ferir” –, os três apitos funcionam como um ultimato, um aviso derradeiro depois do qual não há mais o que fazer. Digo de uma vez, tornando estranhamente próximas as figuras do eu da canção e aquele que pode fazer soar o apito da fábrica, dando um ultimato à operária. O numeral três aqui, peculiarmente, não indica uma quantidade de objetos no espaço, mas no tempo. Concomitantemente, o que também já anuncia o que se seguirá, a memória despertada parece mais involuntária do que voluntária, como se ele não pudesse evitar lembrar-se da operária; assim, os apitos estariam mais para o pio da coruja de Paulo Honório, que lembra Madalena¹², do que para as madeleines de Proust *No caminho de Swann*¹³. Dizendo de outro modo, o apito da fábrica é o gatilho que suscita uma lembrança incômoda ao eu cancional, incômodo que pode ser deduzido da impossibilidade de relacionamento, numa leitura mais direta, ou mesmo alguma culpa de classe, como buscarei desenvolver. O portal está feito.

A segunda estrofe, ainda pensando pela narrativa, insere explicitamente a primeira contradição (“Mas”) indicando que a pessoa a quem se conta está bem zangada por algum motivo, que não será explicado na canção, mas que podemos desconfiar, mais adiante, serem as manifestações de ciúmes do eu cancional. Interessam sobretudo nessa segunda estrofe as características pelas quais se constrói para nós a musa da canção. De maneira pouco comum para as descrições amorosas, orbitam a representação da operária, as ideias de zanga, interesse, fingimento e, duas estrofes depois, teimosia –, o que será comentado em tempo, por ser uma espécie de despiste do narrador. Inevitável pensar que aqui nasce o primeiro ressaibo sobre o aspecto conativo da canção, isto é, de ela estar realmente sendo dirigida à operária. Ou a voz que canta acha haver algum charme na representação de uma mulher geniosa para a mulher para quem ele canta, ou podemos começar a suspeitar, mesmo que timidamente, que a canção é falsamente conativa, do ponto de vista de gênero, isto é, Noel estaria cantando para outros homens, mas também do ponto de vista de classe, isto é, Noel não estaria cantando para operários.

10 Idem, *ibidem*.

11 Para outra canção em que a vida noturna aparece em tensão com o raiar do dia, ouvir “Olê, olá”, de Chico Buarque, e conferir a análise de: TATIT, Luiz; LOPES, Ivã. Olê, olá: sol contra samba. In: _____. *Elas de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 79-97.

12 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

13 PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume I: No caminho de Swann. 19 ed. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1998.

A canção, que vinha em chave estritamente passional¹⁴, apresenta na terceira estrofe uma nova melodia e marca com precisão os acentos do samba, desenhando uma curva descendente entre a nota mais alta e a nota mais baixa da melodia¹⁵. Uma primeira pista sobre os silêncios que se colocavam até então é dada, e em forma de pergunta, aqui parafraseada: “Por que você atende aos apitos de uma chaminé de barro e não atende aos gritos tão aflitos da buzina do meu carro?”¹⁶. Desdobrada desse modo, é possível perceber sem grandes dificuldades a violência de sua formulação. Quem faz a pergunta decerto se pensa socialmente acima da operária e também daquele que faz soar o apito, de quem sente ciúmes. É possível identificar ainda, sem qualquer extrapolação na leitura, que os ciúmes são da obediência da operária e não obrigatoriamente de sua atenção ou afeto. Reordenada a pergunta, poderia ser algo como: por que você o obedece tão prontamente e não me obedece da mesma forma? O apito é uma extensão do poder desse outro homem, que veremos ser o gerente, sobre a operária, tal como o carro é uma extensão do poder do eu cancional sobre ela, com a particularidade de só o carro aparecer personificado (“grito tão aflito”), como se dono do carro e carro se fundissem. Entoativamente se desfaz a chave passional, associada a um falar doce, ou a um cantar consigo, imaginativo, reflexivo, e entra um princípio de exasperação, em chave figurativo-temática, que aponta para o eu cancional e o desvela. É nessa exasperação que ele mostra suas garras, antes de se velar novamente nos elogios e no retorno à melodia nacional a partir da estrofe subsequente. (Forçando um pouco a barra: defendo que a distância entre a nota mais alta e a nota mais baixa da entoação de uma parte dessa terceira estrofe seja a representação entoativa da distância social entre os amantes.)

Reunindo um pouco dos elementos abordados até aqui: não se trata, como acreditam Máximo e Didier, de expressão de enternecimento¹⁷. Tampouco, embora Tatit vá fornecer a chave mais valiosa para a leitura que estou propondo, discordo do semiótico, que diz que a disjunção amorosa expressa na canção é contingência

14 TAITT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002, p. 22-24.

15 *Ibidem*, p. 54.

16 Eis uma preciosa observação de Tom Jobim, segundo relato de Ruy Castro: “No primeiro caso, a falta de meias e de agasalho pode significar teimosia diante do frio, mas pode também significar sarcasmo em relação à pobreza da moça e à sua impossibilidade de comprar essas peças”. Tom dedilhou a frase musical de “Três apitos”, que contém os versos, “Você que atende ao apito/ De uma chaminé de barro/ Por que não atende ao grito/ Tão aflito/ Da buzina do meu carro?”, e se deixou ficar nessas últimas palavras, repetindo as notas ao piano. “Ora, vejam só”, exclamou, como se acabasse de fazer uma descoberta. “É aquela sequencinha melódica das buzinas de antigamente! O Noel era danado. [...] Essa moça que vai sem meias pro trabalho é uma moça pobre, não pode comprar um agasalho. Mas tem aquela beleza, aquele fogo das moças simples, o que levou Noel a dizer que ela merecia um *réclame*. [...] Na maioria das letras daquele tempo, antes da Bossa Nova, a mulher era sempre uma bandida, uma traidora. Mas, com Noel, isso não acontecia, porque ele gostava das mulheres.” CASTRO, Ruy. *O umbigo musical do Brasil*. In: _____. CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar – novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 55. Agradeço ao parecerista designado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* pela indicação dessa passagem, que eu desconhecia.

17 MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos, *op. cit.*, p. 184.

lamentável e não fatalidade irremediável¹⁸. É preciso se afastar desse narrador para perceber que o lamento é estratégia narrativa para o exercício de certa violência por meio da canção. Para introduzir uma analogia que desenvolverei adiante, vejamos a abertura do segundo capítulo de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão.

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu¹⁹.

Similarmente, a construção do *ethos* de “cavalheiro distinto e sentimental”²⁰, casmurro, com contas a pagar sobre o passado, almeja um alvará para que possa cometer uma grande violência por meio do romance que escreve, qual seja, atribuir à sua falecida esposa, Capitu, a culpa irreversível da suposta condição melancólica em que vive o narrador. Voltando à canção, também indiquei, pela entoação, o momento em que o eu cancional se enraivece e o motivo, ciúmes, assim como realcei as figuras do gerente e da operária. Diga-se de passagem que, salvo a representação do processo social de então, das dificuldades econômicas agudas a partir da crise de 1929, que promoveu um contato maior entre classes sociais distintas, da formação do operariado fabril no Rio de Janeiro, da ascensão da canção popular, não como gênero rentável, mas como prestigioso, não vejo como confundir a voz do eu cancional com a voz de Noel Rosa.

A quarta e a quinta estrofes, de volta à melodia inicial, são geralmente tomadas como exemplo de alto lirismo, de devoção à mulher amada. Na quarta estrofe, a expressão da teimosia da musa, que nem no frio acredita, indo à fábrica sem meias e desagasalhada. Na quinta, a afirmação de que a musa é única, “artigo que não se imita”, e que o apito da fábrica é uma propaganda (“reclame”) dessa unicidade. Nesse ponto, em que o eu cancional já se mostrou menos cortês ao perguntar o porquê da “preferência” da operária na estrofe anterior, fica difícil não entender os elogios em chave bastante ambígua. No primeiro caso, a falta de meias e de agasalho pode significar teimosia diante do frio, mas pode também significar sarcasmo em relação à pobreza da moça e à sua impossibilidade de comprar essas peças. No segundo caso, a estrofe pode indicar o quanto aquela operária é única para o eu cancional, mas também a aproxima, de maneira um tanto brusca, da esfera dos objetos e dos produtos, um artigo único cuja propaganda é feita pelos apitos da fábrica. Nesse ponto,

18 TATIT, Luiz, op. cit., p. 54.

19 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Domínio público, p. I. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1888>. Acesso em: 28 mar. 2017.

20 SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *Novos Estudos Cebrap*, n. 29, março de 1991, p. 86.

me parece, as condições de “patrão” e “empregada” estão postas. Além disso, voltamos a nos perguntar se os elogios estão sendo feitos para a musa ou sobre a musa. Isto é, pensando em códigos de referência compartilhados, para quem o comentário sobre as roupas e o elogio da teimosia funcionariam? E sobre a comparação da operária com um produto, quem ouviria essa comparação como uma eficiente cantada?

“Nos meus olhos você lê” principia uma das mais especiosas estrofes do cancionero brasileiro. Segundo Máximo e Didier²¹, teria sido composta posteriormente às outras estrofes, em 1932, provocada por um relato, feito por Fina, musa de Noel, de assédio de um contramestre – nesse sentido, a vingança seria, em parte, uma tentativa de sublimação pela canção do ciúme real do artista. Biografias à parte, a estrofe escancara um mecanismo que Luiz Tatit desvelou em parte, mas recuou – a ser comentado logo adiante –, e que considero a chave crítica mais valiosa para a análise dessa canção. Quando antes o cancionista alinha a musa da canção, o apito da fábrica e a buzina do carro, já está indicando o triângulo de querereres que se forma entre a operária, o gerente, agora nominalmente indicado, e o proprietário, ou ao menos um simulacro de proprietário, porque imune à necessidade do trabalho, que chega de carro para paquerar a trabalhadora.

É possível, no entanto, seguir adiante e verificar que a força motriz da canção não é propriamente o ciúme, mas um despeito de patrão, ou patrãozinho, que reclama da maior proximidade, em relação a si, entre operária e gerente. Se há amor, o que quer que isso seja, há também ciúmes, despeito, posse, reação à autonomia feminina e arbítrio em nosso Dom Casmurro do Rio de Janeiro de 1930. Com alguma dose de sadia irresponsabilidade e *Casa grande e senzala*²², é possível dizer que a canção evoca o sinhozinho enciumado do capataz por seu trânsito e por sua lida junto à escrava diletta.

De maneira mais precisa e responsável, modula Roberto Schwarz, sobre o romance de Machado de Assis, analisando a continuidade subterrânea das relações escravocratas no Brasil:

A reciprocidade de vícios entre senhores e escravos, observada por Nabuco, se pode estender à relação entre senhores e clientela. Por outro lado, esta verdade local da sátira, interessante nela mesma, não lhe esgota o alcance. É como se nas circunstâncias brasileiras se apurasse e viesse à linha de frente uma dimensão do privilégio que nas sociedades europeias, onde o trabalho era livre, podia parecer inessencial, superada ou assunto de opereta, sem prejuízo da vigência profunda: o aspecto encasacado, melhor-que-os-outros, antidemocrático, ou, em suma, o laço de origem entre a liberdade e a propriedade burguesa — que fala ao coração de José Dias — existe e até hoje não se esgotou por completo em parte alguma²³.

São inúmeras as diferenças entre romance e canção, evidentemente: aquelas inerentes à distância entre as duas formas estéticas, a questão da culpa de Capitu e a

21 MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos, op. cit., p. 184.

22 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, capítulos IV e V.

23 SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 94.

ausência desse tema na canção, da parte da operária, uma estratificação maior das relações amorosas no romance, as diferenças relativas aos tempos em que as obras foram feitas etc. Duas das diferenças, contudo, merecem comentário, justamente porque iluminam as tensões presentes em “Três apitos” e nos ajudam a ler melhor todo o conjunto e, no caso deste ensaio, as duas estrofes que restam ser analisadas.

A primeira delas opõe o espaço dialógico ou polifônico do romance ao espaço monológico da canção²⁴. Em outros termos, salvo a suspeição total do contrato de leitura, quando há travessão em *Dom Casmurro*, por exemplo, entendemos que é Capitu quem fala, por mais que o sentido do que fala possa ser deturpado depois, ou antes, pelo narrador. Na canção, pelo contrário, só ouvimos a voz do enciumado, enquanto a operária “fala” somente em gestos, todos eles descritos pelo eu cancional. Com isso medimos também a diferença de cálculo entre os autores e seus respectivos narradores. Se Machado constrói Bento Santiago como um mau detetive que altera a cena do crime, reorganizando as evidências e esperando a natureza detetivesca do leitor, Noel constrói a voz de um pequeno-burguês apaixonado pela operária, transformada, com efeito, em objeto de sua paixão, esperando que o leitor entenda o que ele sente e se mostre simpático à sua causa. Em suma, a isca de Machado é pela razão; a de Noel, pelos afetos.

Assim chegamos a uma segunda diferença especialmente significativa. Se a operação machadiana vela-desvela o mecanismo de autoridade de Bento Santiago, “como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis”²⁵, a estratégia de Noel, se é que é possível falar em estratégia, se faz por meio de um gesto de profunda integração, nos lançando para junto desse eu que sofre pelas recusas de sua amada, pelas impossibilidades de se aproximar. Se viramos o rosto para os resquícios de escravidão em *Dom Casmurro*, cantamos abraçados o insucesso amoroso do eu cancional de Noel – identificação que seria bastante improvável com Bento Santiago. Talvez por isso: se está em jogo “um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis”²⁶, em “Três apitos”, temos um moço de classe média, ascendente (apesar da crise), que se identifica com os valores, mesmo os mais nefastos, da elite, que se gaba de subir na vida e não vê limites, ao menos na canção, para a satisfação de seus desejos. Trazer para o privado, se der, para o íntimo, até mesmo a violência – numa versão aguda e perversa da cordialidade²⁷.

Com o que foi acumulado até aqui, creio que seja possível enxergar melhor a crueldade espantosamente impecável com que Noel elabora as duas últimas estrofes. Antes disso, vale retornar a Tatit para inferir o público da canção, o “tu” a quem a canção é verdadeiramente entoada. O semioticista, após indicar a expressão comedida e o efeito de intimidade presentes em “Três apitos”, afirma: “esta canção

24 BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

25 SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 85.

26 GLEDSON, John apud SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 86.

27 HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 139 e ss.

desperta a cumplicidade emotiva do ouvinte pela distribuição cuidadosa e moderada das tensões de frequência”²⁸. Ou seja, está na entoação cancional e não somente na letra ou na melodia o gesto dessa voz que prima pelo afeto do ouvinte. A hipótese de Tatit não só reforça o que acabei de expor, mas desvenda a verdadeira interlocução que se estabelece em “Três apitos”. Embora desde a primeira estrofe se ouça um cantar para a musa, como uma espécie de serenata em ausência, do “patrão” para a operária, a piscada de olho é lateral e busca junto ao ouvinte intimidade, mais do que isso, cumplicidade, num gozar juntos pela violência simbólica praticada contra as de baixo²⁹.

É sob essa luz que escolho ler as duas estrofes derradeiras, e toda a sua sinuosidade. “Sou do sereno/ Poeta muito soturno/ Vou virar guarda-noturno/ E você sabe por quê” não pode mais ser lida numa chave charmosa de tentativas a todo custo de se aproximar do ser amado. Deve ser lida, sim, como um chiste cuja origem só é possível para quem vê o trabalho como um tipo de cena, piada ou estratégia de conquista, para quem reduz o trabalho a um capricho, a um fetiche. O eu cancional não pensa nas dez ou doze horas de serão, nas condições adversas, no espaço apertado da guarita, mas na possibilidade de estar próximo à operária no começo e no fim da jornada de trabalho dela, perspectiva claramente distanciada acerca da natureza real e cotidiana dos ofícios, com a nota de que ainda mantém sobre a trabalhadora uma ascendência de autoridade. É impressionante como a voz dessa canção jamais se coloca, mesmo de brincadeira, numa condição de igualdade com a mulher “cortejada”.

Operação análoga se dá nos versos seguintes, talvez os mais bonitos de toda a canção e que a encerram: “Mas você não sabe/ Que enquanto você faz pano/ Faço junto do piano/ Estes versos pra você”. O acréscimo de uma vogal dentro da palavra “pano” (“piano”), além de exibir o virtuosismo do cancionista no manejo das palavras, dando concreção ao eu cancional e compondo junto ao piano a canção que ouvíamos até então – reforçando a presença da voz que canta no presente da entoação –, explicita a enorme distância social que há entre um e outra: ela passa os dias produzindo pano na fábrica de tecidos, e ele pode passar os dias no piano, compondo uma canção para ela. Na letra acrescentada pelo cancionista se expressa um intransponível abismo social. Com o perdão da redundância, volto a perguntar: trata-se de uma cantada ou de uma pilhéria? Ele pisca os olhos para ela ou para os seus, como se dissesse, “olha essa empregadinha!”? Artifício e luta de classes, entremeados.

Procurei neste ensaio perfazer uma leitura difícil e ingrata. Primeiro, por despertar o ouvinte para o quanto a violência suplanta o discurso amoroso em “Três apitos”, uma das mais conhecidas canções líricas de Noel Rosa. Segundo, por desnudar mecanismos que talvez o próprio cancionista rejeitasse em sua canção. Tentei ainda caminhar com a leitura de modo que a leitora ou o leitor se desfizessem da provável impressão original sobre a canção ao longo da travessia e passasse a descobrir “comigo” os signos da violência. Temo não ter conseguido mediar o necessário, mas

28 TATIT, Luiz. *O cancionista*, op. cit., p. 56.

29 Outro objeto estético que realiza uma construção análoga é o conto de Guimarães Rosa, “O famigerado”, conforme leitura de: PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras histórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006, p. 71-80.

estou certo de que ao menos alguma desconfiança pude cultivar na leitora ou no leitor deste texto. De minha parte, quero ouvir de novo outras canções de Noel e de outros grandes do período, Ary Barroso ou Dorival Caymmi, a conferir quantos sentidos, deliberados ou não, podem ser desencavados de suas canções.

SOBRE O AUTOR

GUTO LEITE é professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras e coordenador da Especialização em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: guto.leite82@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- CASTRO, Ruy. O umbigo musical do Brasil. In: _____. CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DISCOS DO BRASIL. Uma discografia brasileira – por Maria Luiza Kfoury. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2017.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Domínio público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1888>. Acesso em: em 28 mar. 2017.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/Linha Gráfica Editora, 1990.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume 1: No caminho de Swann. 19. ed. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1998.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 61, agosto de 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742015000200056&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *Novos Estudos Cebrap*, n. 29, março de 1991.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã. Olê, olá: Sol contra samba. In: _____. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 79-97.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- BETHÂNIA, Maria. *Maria Bethânia canta Noel Rosa e outras raridades (1965)*. Produtor: Ramalho Neto e Rodrigo Faour. Sony & BMG, 2006.
- BUARQUE, Chico. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*: Chico Buarque. Produtor: J. C. Botezelli (Pelão). SESC São Paulo, 2002.
- _____. *Chico Buarque*. Produção: Homero Ferreira. Polygram, 1984.
- JOBIM, Tom. Três apitos. In: ROSA, Noel. *Songbook – Noel Rosa*. Produtor: Almir Chediak. Lumiar Discos, 1991.
- MATOGROSSO, Ney; RABELLO, Rafael. *À flor da pele*. Produtor: Mazzola. Polygram/Phillips, 1990.
- PASSOS, Rosa. *É luxo só*. Produtores: Rosa Passos, Renata Borges e Luiz Felipe Caetano. Biscoito Fino, 2011.
- ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez*, vol. 6. Produtor: Omar Abu Chahla Jubran. Velas/Funarte, 2000.
- VELOSO, Caetano. Baby. In: VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto et al. *Tropicalia ou panis et circensis*. Phillips, 1968.
- VIOLA, Paulinho da. *Paulinho da Viola*. Produtor: Milton Miranda. Polygram, 1968.

Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada

[*Nara Leão: between bossa nova and protest song*]

Ismael de Oliveira Gerolamo¹

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes pelo auxílio financeiro e pela bolsa concedida (processo n. BEX 6905/15-3) para a realização de estágio de doutorado na Universitat Autònoma de Barcelona (Espanha).

RESUMO • Nara Leão foi uma das principais intérpretes da canção brasileira. Sua singular trajetória artística teve início nos anos 1960, período de grande efervescência cultural e política, quando atuou como intérprete de diferentes repertórios de canção popular – da bossa nova à tropicália – e em espetáculos cênico-musicais. Partindo do pressuposto de que sua produção é uma das chaves para a compreensão dos debates e transformações da canção popular no período, discutiremos aqui os primeiros anos de sua carreira e o seu primeiro disco. Buscaremos verificar o modo pelo qual tais debates em torno da música popular, em grande medida conectados a discussões culturais e políticas mais amplas, se expressam no trabalho da cantora. • **PALAVRAS-CHAVE** •

Nara Leão; bossa nova; arte engajada; música popular brasileira. • **ABSTRACT** • Nara Leão was one of the main singers of Brazilian popular music. Her career began in the 1960's, a cultural and political turbulent period, when she worked as a singer of different musical repertoires – from *bossa nova* to *tropicália* – and as an actress in scenic-musical shows. Assuming that her work is essential to understanding debates and transformations of Brazilian popular music, we discuss the early years of her career and his first album. We will try to verify the way such questions about popular music, largely connected to cultural and political discussions, are expressed in the singer's work. • **KEYWORDS** • Nara Leão; bossa nova; engaged art; Brazilian popular music.

Recebido em 14 de março de 2016

Aprovado em 14 de outubro de 2016

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 172-198, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vo166p172-198>

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

Figura de destaque do cenário cultural dos anos de 1960, Nara Leão desempenhou importante papel como intérprete de canções populares e eventualmente como atriz. A cantora iniciou sua trajetória junto aos músicos ligados à bossa nova, tornando-se, inclusive, uma das principais figuras femininas desse estilo musical. Posteriormente, ocupou a linha de frente daquilo que se pode nomear como “canção engajada” (em um período em que atuou como atriz nos espetáculos *Opinião e Liberdade, liberdade*), bem como aderiu à tropicália no final da década. Na medida em que sua trajetória se confunde com o próprio desenvolvimento da canção popular do período, sua produção discográfica traduz de modo exemplar as transformações e debates que marcaram esse sistema artístico. Funcionando, pois, como “síntese das questões em jogo nos anos 60”², parece pertinente deter-se na análise dessa produção, em que pese sua “riqueza de repertório e tratamento”³, bem como sua importância para a demarcação de um novo cenário musical no país⁴.

Seguindo tais proposições, o presente trabalho busca descrever os primeiros anos de atuação da intérprete e analisar, musical e esteticamente, seu primeiro *long-play* (LP) – com destaque para aspectos como “sonoridade”, arranjos e *performance* vocal – de modo a lançar luz sobre as transformações da canção popular aí manifestas que estiveram sintonizadas com debates mais amplos do cenário cultural do período, quais sejam: a perspectiva do engajamento político, a “modernização” ou “sofisticação” do cancionário popular e a busca das “raízes” culturais populares.

Para tanto, no que se refere aos referenciais teóricos e aos métodos utilizados, de maneira a reconstituir brevemente certos aspectos da trajetória da intérprete, serviram como fonte materiais publicados em jornais, revistas e livros, bem como, para a análise e descrição de aspectos de sua produção discográfica, recorreu-se a determinadas ferramentas analíticas e noções críticas presentes na literatura voltada à música popular.

É de interesse aqui, sobretudo, pensar a trajetória de Nara Leão como um

2 NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 136.

3 *Ibidem*.

4 NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 55.

microprocesso inserido num plano mais amplo de transformações e debates⁵, no sentido de que as escolhas e os posicionamentos da intérprete, ainda que vistos como decisões individuais, podem ser mais bem compreendidos se considerados os aspectos de um processo mais amplo, no plano social, em que tais ações ocorrem e que acabam por definir suas consequências⁶. Donde se tem o escopo do presente trabalho: investigar, a partir de tais perspectivas, as primeiras produções da cantora – os anos iniciais de sua carreira, seu disco de estreia, assim como suas tomadas de posição, escolhas e declarações no período.

DO APARTAMENTO AO PALCO, NARA E OS PRIMEIROS ANOS DE BOSSA

Figuram na história da música brasileira popular, como importantes locais onde se ensaiou e engendrou o fenômeno bossa nova, alguns redutos específicos da cidade do Rio de Janeiro. Em um desses, localizado na Avenida Atlântica, residia Nara Leão. Em fins dos anos 1950, enquanto se dedicava ao estudo do violão⁷, a adolescente Nara convivia em sua residência com alguns dos músicos considerados responsáveis pelo advento do novo estilo musical. Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli,

5 Em certa medida, esse aporte metodológico se aproxima daquilo que se nomeou micro-história, donde o foco numa experiência individual acaba por propiciar a discussão de questões mais amplas do contexto sócio-histórico envolvido. GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia. Das letras, 2006. Vale salientar que os esforços aqui não pretendem necessariamente a produção de uma biografia histórica, uma vez que a aproximação a esse aporte micro-histórico corresponde a uma operação profícua para pensar a relação de uma trajetória específica em relação ao contexto no qual se insere. Ou seja, a partir da redução na escala de observação – que pode também permitir a revelação de certos detalhes pouco explicitados e, por vezes, ignorados – focalizando um personagem específico de determinado contexto, pretende-se também lançar luz sobre questões mais amplas que estavam em jogo no período investigado. Também, a intenção aqui não se restringe à produção de uma biografia musical de Nara Leão, mas à compreensão de certo desenvolvimento da canção popular através do estudo de uma trajetória, tomando, portanto, o particular como ponto de partida e buscando identificar seu significado à luz de seu próprio contexto. LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

6 ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Ademais, é importante salientar que, a partir de aspectos relativos à produção da intérprete, não se pretende realizar qualquer tipo de generalização mecânica em relação ao contexto cultural do período. Daí que os apontamentos mais amplos dados a partir desse enfoque reduzido poderiam somente elucidar determinado corte da realidade sócio-histórica e ajudar-nos a compreender sua complexidade. O particular continua sendo o particular, ainda que ele possa nos auxiliar a compreender a complexidade do “todo”.

7 Nara, a partir de 1954, então com 12 anos, estudou violão com Patrício Teixeira – cantor e violonista da “velha guarda” que participou de gravações e apresentações ao lado de nomes importantes, como Pixinguinha –, posteriormente, foi aluna de Solon Ayala, violonista concertista (“clássico”), graças ao incentivo de seu pai, Jairo Leão. Ver: CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001, p. 18-19; NARA LEÃO. Site oficial. Cronologia. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=cronologia>>. Acesso em: 27 maio 2015.

Luís Carlos Vinhas, Normando Santos e Chico Feitosa eram alguns dos assíduos frequentadores dessas reuniões musicais. Com o tempo, somaram-se a eles Oscar Castro Neves, Baden Powell, Luis Eça, Bebeto, Dori Caymmi, entre outros, como o já experiente cantor Lúcio Alves e Sylvinha Telles, cantora em início de carreira. Ainda que com menor frequência, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, artistas que já eram referência para Nara e seus colegas, assim como João Gilberto, também marcavam presença em alguns desses encontros⁸.

É difícil definir com clareza o nível de protagonismo da jovem Nara Leão nessas reuniões musicais. Declarações *a posteriori* dos atores envolvidos não raro apresentam controvérsias sobre esse período. Para o biógrafo da cantora, Sérgio Cabral, ela “ocupava uma posição especial no grupo, naturalmente por ser a dona da casa e ainda por tocar muito bem violão, pela boa memória (decorava facilmente boa parte das canções que compunham o repertório do grupo) e pelas manifestações críticas sempre oportunas”⁹. Ademais, Roberto Menescal teria dito ao biógrafo que Nara tinha uma mentalidade mais avançada que seus pares, daí sua “posição especial”. De maneira oposta, a própria intérprete, ao recordar esse período de sua vida em depoimento ao Museu da Imagem e do Som – MIS (Rio de Janeiro), afirmou que não contava com o reconhecimento da maioria de seus colegas: “é... porque eu me sentia sem talento. E, depois, eles não me davam muita colher de chá não, eles me maltratavam muito, achavam que eu cantava mal, que eu desafinava – ‘Cala a boca!’ – Todo mundo me maltratava, eu ficava assim meio perdida”¹⁰. Para Ronaldo Bôscoli, namorado da jovem à época, os atributos da cantora realmente não agradavam muito: “eu era muito rigoroso em relação a ela. Não gostava do jeito dela cantar, não dava a menor força. Nos festivais que eu promovia, ela nunca era a estrela. Ficava sempre num segundo plano – eu realmente não via nela nenhuma possibilidade de êxito”¹¹. Ainda segundo o letrista e produtor, o próprio João Gilberto teria dito que a cantora possuía limitações: “É, a Nara canta, mas ela semitona um pouco”¹².

Fato é que, cantando bem ou “semitonando”, em primeiro ou segundo plano, a presença de Nara foi uma constante nos vários shows de bossa nova realizados no final da década de 1950. Entre os anos de 1958 e 1959, os jovens músicos frequentadores do apartamento de Nara deram início a essas apresentações. A primeira delas ocorreu na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, na Praia Vermelha, na cidade do Rio de Janeiro. Convidados pelo diretório acadêmico, Nara, Menescal e seus parceiros realizaram uma “samba *session*” no teatro de arena da referida instituição. Segundo Menescal, a apresentação teve grande êxito junto ao público.

8 CABRAL, Sergio, op. cit., p. 32-33.

9 Ibidem.

10 LEÃO, Nara. Depoimento. Museu da Imagem e do Som – MIS. Rio de Janeiro, 6 jul. 1977. (Depoimento de Nara Leão a João Vicente Salgueiro, Roberto Menescal e Sérgio Cabral). In: GOMES, A. A. de A. (Org.). *Nara Leão – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014, p. 25.

11 BÔSCOLI, Ronaldo. *Eles e eu*: memórias de Ronaldo Bôscoli. Depoimento a L. C. Maciel e A. Chaves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 170-171.

12 Ibidem.

A segunda apresentação foi realizada no Grupo Universitário Hebraico do Brasil, a convite do jovem jornalista Moisés Fuks, também frequentador do apartamento de Nara Leão. Ronaldo Bôscoli, o mais velho entre os músicos, que não raro fazia o papel de porta-voz e organizador do grupo, convidou Sylvinha Telles para ser a atração principal do show, uma vez que a cantora já havia participado de algumas gravações e apresentações profissionais e poderia contribuir para atrair maior número de ouvintes. Conta-se que os cartazes para divulgação da apresentação continham a seguinte mensagem: “Sylvia Telles e um grupo bossa nova”. Fuks teria empregado o termo bossa nova por não saber como denominar o conjunto de músicos participantes do show – possivelmente, essa foi uma das primeiras vezes em que se utilizou o termo bossa nova para designar o estilo musical desses jovens. Após tais aparições, o grupo apresentou, em setembro de 1959, o 1º Festival de Samba-Session, novamente na Faculdade de Arquitetura, e, em novembro do mesmo ano, na Escola Naval, o show intitulado *Segundo comando da operação bossa nova*. Além dessas, foram muitas as apresentações em locais privados – casas e apartamentos de artistas e figuras públicas, clubes da alta sociedade etc. – realizadas pelos jovens músicos.

É certo que Nara Leão esteve presente em praticamente todas essas primeiras aparições dos jovens bossa-novistas. Contudo, segundo seu biógrafo, sua estreia como cantora teria ocorrido somente no show realizado na Escola Naval, onde interpretou as canções “Fim de noite”, de Ronaldo Bôscoli e Chico Feitosa, e “Se é tarde me perdoa”, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli¹³. Contudo, para Roberto Menescal, a primeira aparição em público da cantora foi aquela do teatro de arena da Faculdade de Arquitetura – a “samba *session*” de 1958. Nara teria estreado interpretando a referida canção de Lyra e Bôscoli¹⁴. A própria cantora não tinha tanta certeza sobre a versão de Menescal: “Eu não sei. Eu cantei, agora, eu não sei se eu queria cantar ou se eu não queria, se me botaram no palco porque estava faltando alguém para cantar. Foi meio embrulhado assim”¹⁵. Nos meses seguintes, as apresentações tornaram-se cada vez mais constantes, assim como a presença de Nara no palco, ainda que não ocupasse posição de destaque. Marco da ascensão da bossa nova foi o show intitulado *Noite do amor, do sorriso e da flor*, realizado novamente na Faculdade de Arquitetura, em maio de 1960. Para Menescal, esse teria sido o espetáculo em que os próprios músicos empenharam-se em lançar oficialmente o “movimento” bossa-novista¹⁶. Em reportagem publicada no *Última hora* (Rio de Janeiro), no dia 23, lê-se: “O próximo espetáculo terá que ser mesmo no Maracanãzinho. O movimento está crescendo e a data de 20 de maio será sempre lembrada como o dia do autêntico festival da ‘bossa nova’”. A reportagem também exaltou a participação de João Gilberto, nomeado como “o papa bossa-nova”, e a estreia de sua esposa Astrud Gilberto¹⁷.

13 CABRAL, Sérgio, op. cit., p. 44-45; NARA LEÃO. *Site oficial*, op. cit.

14 MENESCAL, Roberto apud LEÃO, Nara, 2014, op. cit., p. 25-26.

15 LEÃO, Nara, 2014, op. cit., p. 26.

16 *Ibidem*, p. 27.

17 “BOSSA NOVA” foi à faculdade: ganhou nota 10!. *Última hora*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1960. Caderno 2, p. 10.

Paralelamente às primeiras apresentações dos músicos bossa-novistas no circuito universitário, tomavam forma, nos estúdios da gravadora Odeon, as colaborações entre Tom Jobim e João Gilberto. Em julho de 1958, iniciaram-se as gravações que compuseram o 78 rotações de João Gilberto e, posteriormente, o LP *Chega de saudade*, lançado em 1959.

BOSSA NOVA, A SÍNTESE MODERNA

O lançamento de *Chega de saudade* é considerado um marco, um “divisor de águas”, na história da música popular. São muitos os estudos e opiniões críticas que apontam os elementos musicais aí presentes como sendo de importância central para uma “mudança de paradigma” na música popular do Brasil¹⁸. Pode-se dizer que o disco vem concretizar (e sintetizar) uma série de transformações culturais e musicais do período. Fato é que o álbum chegou ao mercado num momento culturalmente agitado. A inserção definitiva de um novo estrato social, a classe média urbana, no plano da criação e consumo de música popular, bem como o surgimento do meio televisivo como um novo veículo de circulação musical foram aspectos que potencializaram as tensões culturais e os debates estéticos desenvolvidos ao longo da efervescente década de 1960.

No plano musical, o álbum de João Gilberto parece ter efetivamente sintetizado uma série de processos pelos quais a música popular – em especial os “sons das boates de Copacabana”¹⁹ – vinha passando desde fins dos anos 1940. É possível destacar alguns aspectos gerais desse trabalho: harmonias repletas de “acordes dissonantes”, próximas de estilos jazzísticos; um novo estilo “violonístico” de acompanhamento – a famosa “batida” de bossa nova –, que incorporava aspectos do samba, do bolero

18 Já são muitos os trabalhos acadêmicos e jornalísticos sobre o tema. Ver, entre muitos outros: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986; CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utopico da Bossa Nova. *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 34, São Paulo, 1992; GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz Terra, 1999.

19 Com o fechamento dos cassinos em 1946, o bairro de Copacabana se tornou, a partir da década de 1950, o novo espaço da boemia no Rio de Janeiro. O grande número de restaurantes, bares e boates do bairro era frequentado por jovens, artistas e intelectuais responsáveis por movimentar consideravelmente a vida noturna da região. A música popular executada nesses recintos possuiria alguns aspectos de sonoridade identificados como “modernos”, em consonância com certa aura de “sofisticação” própria ao bairro e suas boates. A incorporação explícita de procedimentos jazzísticos nesse repertório, principalmente de estilos do jazz moderno (a exemplo do *bebop*, do *hard bop* e do *west coast*), um signo de modernidade, era o principal fator de diferenciação desse repertório. Para mais informações, ver: ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997; SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

e do jazz; uma nova interpretação no canto, marcado pelo despojamento, pela ausência de ornamentações e pela proximidade com a fala, em contraste com o estilo “operístico” e grandiloquente predominante dos cantores (as) de maior destaque na “era do rádio”; uma nova maneira de articular o acompanhamento violonístico ao canto, em que prevalece o diálogo e a interação entre melodia e acompanhamento; uma nova concepção de arranjo musical, em que passa a predominar um caráter contrapontístico, horizontal e “econômico” (uso, contido, de poucos instrumentos), que, não raro, faz alusão a elementos da própria melodia e letra das canções²⁰. Outro aspecto relevante desse repertório consiste em certo caráter “camerístico”, de “elaboração progressiva” e anticontrastante, que teria ligação com a música erudita impressionista, por um lado, mas também com os próprios locais de criação e execução dessa música, os apartamentos e boates da zona sul carioca²¹. Em relação às letras das canções bossa-novistas, elas seriam marcadas por um tipo de vocabulário simples, de temáticas cotidianas, também pelo intimismo, por uma “ironia leve” e por certa espontaneidade²². As temáticas das canções seriam caracterizadas por uma “leveza” e “impessoalidade” e poderiam ser rotuladas como “músicas de situação”, muito distintas das canções de aspecto narrativo e sentimental que predominaram nos discos e no meio radiofônico das décadas anteriores. Ademais, são recorrentes nesse repertório os jogos de linguagem, em que a música comenta a si própria, e certo senso de humor, bem como o uso de versos curtos com vocabulário simples e reduzido²³.

Predomina no disco um repertório de canções em que a centralidade é dada pela letra e pela melodia. O acompanhamento é centrado no violão, escoltado pela percussão executada de maneira discreta. Outros instrumentos melódicos e harmônicos, como o trombone, a flauta e o piano, possuem, muita vez, função contrapontística, realizando “contracantos” e “comentários” melódicos referenciados na melodia da canção. É possível, em boa medida, argumentar que o álbum *Chega de saudade* reuniu uma série de procedimentos e práticas que vinham sendo explorados por músicos que atuavam nos espaços da zona sul do Rio de Janeiro. Também, muitos elementos relativos a certa “tradição” da música popular urbana – elementos ligados a gêneros como o samba e o choro – estariam presentes nesse repertório, ainda que reprocessados, relidos, a partir de novos parâmetros musicais. De outro lado, elementos e procedimentos oriundos do jazz também estariam presentes, ainda que relativizados, por assim dizer, uma vez que não são empregados através de colagens e apropriações simples. Isso ocorreria principalmente quando observados os trabalhos

20 Para mais informações, ver: SANTOS, Fábio Saito dos. “*Estamos aí*”: um estudo das influências do jazz na bossa nova. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006; MAMMÌ, Lorenzo, 1992, op. cit.; BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986; GARCIA, Walter, op. cit.

21 MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da bossa*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986; BRITO, Brasil Rocha, op. cit.

22 MEDAGLIA, Júlio, op. cit.

23 SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

de João Gilberto e de Tom Jobim²⁴. Haveria aí, pois, certa apropriação seletiva de alguns aspectos jazzísticos genéricos – principalmente em relação à instrumentação e a alguns detalhes harmônicos e melódicos²⁵.

A sonoridade da bossa nova pode ser associada a tendências mais gerais do próprio contexto sócio-histórico. O governo de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961), marcado pelo Programa de Metas, pela promessa de grande desenvolvimento do país e pelos avanços na industrialização, contribuiu “para criar, em amplos setores da população, um certo otimismo com relação à modernização da sociedade brasileira”²⁶. Tal sentimento pode ter sido reforçado por outros fatores, como a mobilização de importantes intelectuais nacionalistas ao redor do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), empenhados em produzir ideologias confluentes com o desenvolvimentismo de Kubitschek, bem como pela própria construção de Brasília, nova capital federal, projetada pelos arquitetos Oscar Niemeyer e Lucio Costa, que simbolizava a chegada de um novo momento, moderno, pois, ao país. Nesse sentido, como nos diz Zan, a “confiança que a política econômica despertava em amplos setores de classe média e a aura democrática do governo JK, que procurava se diferenciar do populismo de massa do período getulista, guardam alguma relação com a ‘leveza’ que caracterizava o estilo das canções bossa-novistas”²⁷.

NOVOS RUMOS DA BOSSA

Nos últimos anos de 1950 e início da década seguinte, na esteira do impacto musical causado pelo disco de João Gilberto, a cantora Nara Leão continuou a atuar com alguma regularidade no cenário musical carioca e, eventualmente, em São Paulo. A partir daquelas primeiras aparições, como coadjuvante, nas apresentações da “turma” da bossa nova, a cantora foi gradualmente tendo seu nome identificado a esse fenômeno musical. Algumas reportagens e acontecimentos do período retratam

24 Muitos trabalhos sobre a bossa nova têm destacado a maneira pela qual toda uma “atmosfera musical” jazzística foi incorporada pelos principais artistas ligados a esse repertório. Em certo sentido, tais estudos apontam que alguns procedimentos e práticas presentes em alguns estilos do jazz moderno (como o *cool jazz* e o *west coast jazz*, por exemplo) foram incorporados pelos músicos bossa-novistas a partir de uma espécie de “filtro bossa-nova”. Ou seja, aspectos gerais do jazz moderno teriam sido adaptados ao formato da canção popular brasileira, ao primado da relação melodia-letra, ao ritmo do samba, entre outras preferências musicais dos artistas bossa-novistas. Ver, entre outros: SANTOS, Fabio Saito dos, op. cit.; GARCIA, Walter, op. cit.

25 SANTOS, Fabio Saito dos, op. cit.; ver também: MAMMÍ, Lorenzo, 1992, op. cit.

26 ZAN, Jose Roberto, op. cit., p. 110.

27 Ibidem, p. 111.

tal identificação²⁸. No jornal *Última hora*, por exemplo, uma reportagem de 14 de setembro de 1960 retrata a criação do Clube Bossa Nova, dando voz a Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão²⁹. Nesse período, Nara, Bôscoli e Menescal estavam participando do programa *Balada*, da TV Continental, comandado por Sérgio Ricardo, músico recém-incorporado ao meio bossa-novista. Tal participação rendeu críticas positivas à cantora, publicadas no *Última hora* em março de 1960. No mesmo diário, em abril, Moisés Fuks teceu mais elogios à intérprete³⁰. No ano seguinte, no mesmo periódico, Nara foi citada elogiosamente graças a sua apresentação com João Gilberto na Universidade Mackenzie, em São Paulo. Ricardo Amaral, colunista da filial paulista do diário, frisou que “Nara e João fizeram do público o que bem entenderam. Foram os verdadeiros donos da noite”³¹.

A própria intérprete, ao recordar essa fase de sua carreira, em depoimento ao MIS, sintetizou sua atuação nos primeiros anos da década da seguinte maneira: “[Houve] o disco do Carlinhos Lyra, um programa que teve numa televisão lá em São Paulo, não me lembro qual era, em que eu ia lá cantar músicas minhas. De vez em quando tinha uns shows em São Paulo, no Colégio Mackenzie. Fiz um com o João Gilberto, cantei com ele”³². Nota-se que a cantora destaca sua atuação em programas televisivos, os eventuais shows em São Paulo e a participação na gravação de um disco de Carlos Lyra, ocorrida entre 1962 e 1963, justamente sua estreia em produções fonográficas.

Essa primeira gravação da cantora está registrada no disco *Depois do carnaval – o sambalongo de Carlos Lyra*, terceiro trabalho de Lyra, lançado pela Philips em 1963. O compositor, por sua vez, desde o início da década de 1960, vinha traçando um caminho próprio e, gradativamente, distanciava-se das atividades ligadas aos músicos bossa-novistas. Lyra já não utilizava o termo bossa nova para rotular

28 Sérgio Cabral cita duas reportagens, ambas do *Jornal do Brasil*, de janeiro e fevereiro de 1960, em que os jovens músicos bossa-novistas foram destaque. O nome de Nara Leão aparece em ambas; numa delas, contudo, a cantora é apresentada como a irmã de Danuza Wainer – em referência à sua irmã mais velha, Danuza Leão, modelo e figura marcante da alta sociedade carioca. CABRAL, Sérgio, op. cit., p. 47-48.

29 INSTALA-SE clube para defender “bossa nova”. *Última hora*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1960. Caderno 2, p. 2.

30 Críticas citadas por: CABRAL, Sergio, op. cit., p. 48.

31 AMARAL, Ricardo. Ricardo Amaral (Coluna). *Última hora*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1961. Caderno 2, p. 14.

32 LEÃO, Nara, 2014, op. cit., p. 33.

sua obra musical³³, adotara a expressão “sambalço” de modo a distinguir sua produção da dos demais jovens artistas. Como aponta Nelson Lins e Barros – um de seus principais parceiros à época –, na própria contracapa do disco, tal expressão era utilizada “para delinear, dentro do movimento, aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular brasileira dentro de suas próprias fontes”³⁴. O distanciamento de Lyra em relação à bossa nova esteve ligado a questões de ordem distintas: uma, mercadológica; e outra, de cunho estético e político. Em 1959, graças a disputas de mercado envolvendo as gravadoras Philips e Odeon, que competiram na contratação de músicos ligados à bossa nova, Carlos Lyra firmou contrato com a Philips, atitude que desagradou seus companheiros, os quais tinham acordo verbal para a gravação de um disco coletivo pela Odeon, contando com a participação de Lyra. Isso teria causado um primeiro “racha” dentro do grupo bossa-novista. Por outro lado, a partir de seu segundo disco – *Carlos Lyra* (Philips, 1961) –, uma crescente preocupação em aludir à “realidade brasileira” e repensar a relação da bossa nova com as tradições musicais populares tornou-se presente. Tais questões, somadas a uma crescente politização artística, são explicitadas a partir de seu terceiro disco, que contou com a participação de Nara Leão³⁵. A cantora acompanhou o compositor na interpretação das canções “É tão triste dizer adeus” e “Promessas de você”, ambas resultado da parceria de Lyra com Lins e Barros.

O impacto do fenômeno bossa nova no meio musical, sua ampla repercussão nos meios midiáticos e os intensos debates da crítica em torno de suas particularidades contribuíram, de certo modo, para que jornalistas, críticos, compositores, intérpretes e poetas formassem um meio artístico relativamente integrado em torno do “movimento”. No início da década de 1960, entretanto, algumas produções sinalizam o surgimento de uma dissidência dentro desse mesmo meio. Numa tentativa de politização e popularização da bossa nova, alguns compositores e intérpretes aderiram a uma postura de engajamento político. Esse viés foi ganhando mais contidência à medida que tais artistas aproximaram-se de setores da esquerda brasileira e do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o CPC da UNE).

Parte das produções de artistas como Carlos Lyra, Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Vinícius de Moraes e Baden Powell indica o surgimento

33 Em 1960, na mesma data da já citada *Noite do amor, do sorriso e da flor*, Carlos Lyra, com apoio da Philips, apresentou o Festival de Sambalço, na Pontifícia Universidade Católica – PUC, contando com a participação de Vinícius de Moraes, Sylvinha Telles, Oscar Castro Neves e Juca Chaves. O uso do termo “sambalço” para designar o show bem como o repertório de seu primeiro disco, de 1959, já apontam para uma divergência de direcionamento de Lyra em relação a seus parceiros bossa-novistas. O compositor foi quem primeiro repensou a relação da bossa nova com os repertórios musicais anteriores e, de certo modo, rompeu com ela rumo à politização da canção nos primeiros anos da década seguinte. Para mais detalhes, ver: SOUZA, Miliandre Garcia. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

34 LINS E BARROS, Nelson. Texto da contracapa do disco *Depois do carnaval...* In: LYRA, Carlos. *Depois do carnaval...* Philips, 1963, 1 disco sonoro.

35 Tais questões marcaram a produção de Lyra nos anos seguintes. SOUZA, Miliandre Garcia, op. cit., p. 94-109.

de nova vertente musical³⁶. Tanto as temáticas retratadas em muitas de suas canções no período quanto alguns aspectos propriamente musicais possuem certas características que as distinguiram do estilo bossa-novista que até então predominava: a maneira de executar o violão no “acompanhamento” musical é dotada de uma acentuação mais forte, com timbragem mais “suja”, distanciando-se da “batida” de bossa nova; o uso de instrumentos de percussão pouco comuns ao repertório bossa-novista, como o bongô, o pandeiro e o atabaque; o diálogo com diferentes ritmos e gêneros musicais; a inclusão de temáticas relacionadas a problemas sociais e a tradições populares (que em muito diferem dos temas “leves”, do cotidiano “zona sul”, da estética do “mar, amor, sorriso, flor”); a gravação de canções compostas como trilhas sonoras de peças teatrais e filmes. Vale ressaltar que muitos elementos dessas produções, como certos padrões interpretativos, estruturação harmônica e mesmo boa parte da instrumentação, guardam proximidade com o estilo bossa-novista.

Pode-se afirmar que nesse repertório encontravam-se reprocessadas, em alguma medida, certas “conquistas estéticas” da bossa nova, articuladas a aspectos musicais que remetiam a tradições musicais populares e a temáticas relacionadas a problemas sociais. Dito de outro modo, esse grupo de músicos vai se empenhar num movimento de articulação das “raízes e tradições populares” com certa “sofisticação e modernidade” bossa-novista. E, à medida que tais artistas iam se aproximando de setores da esquerda por meio de instituições políticas e culturais, crescia a tendência de engajamento político e a busca de maior popularização de suas produções.

“EX-MUSA” DA BOSSA NOVA E A ESTREIA “OFICIAL”

A partir de 1962, as escolhas efetuadas por Nara Leão evidenciam a busca de novos caminhos artísticos. Tem-se como exemplo a negativa dada pela cantora em relação a uma possível participação no famoso show de bossa nova em Nova York, ocorrido no Carnegie Hall³⁷, bem como a própria participação da cantora na gravação do já citado LP de Carlos Lyra, aproximando-a, assim, daquela nova vertente musical que já se diferenciava da bossa nova rumo a uma “politização” da canção. Dessa contribuição com Lyra seria natural presumir uma possível influência no distanciamento de Nara

36 Algumas composições dos primeiros anos de 1960, como “Zelão”, de Sérgio Ricardo, “Quem quiser encontrar o amor” e “Aruanda”, ambas de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, “Marcha da quarta-feira de cinzas”, de Lyra e Vinícius de Moraes, “Maria do Maranhão”, de Lyra e Nelson Lins e Barros, os *afofossambas* de Baden Powell e Vinícius de Moraes, entre outras produções, servem de exemplo para demonstrar essa nova vertente. SOUZA, Miliandre Garcia, op. cit., p. 107-114; ZAN, Jose Roberto, op. cit., p. 129-131.

37 Segundo Sérgio Cabral, o nome de Nara constava entre os participantes da famosa apresentação, contudo, após uma conversa com Sylvinha Telles, ambas recusaram o convite dos organizadores abrindo mão de sua participação no show. CABRAL, Sérgio, op. cit., p. 56.

em relação à bossa nova³⁸, porém, como afirmou o próprio compositor em entrevista a Sérgio Cabral, “Quem politizou a Nara foi o cinema novo”³⁹. De fato, seu namoro com o cineasta moçambicano Ruy Guerra, iniciado também em 1962, a aproximou de artistas intelectualizados ligados ao cinema novo, como Nelson Pereira dos Santos, Gláuber Rocha e Cacá Diegues⁴⁰. Foi possivelmente tal aproximação que despertou em Nara o interesse por questões voltadas às distintas realidades sociais brasileiras e uma busca de novos caminhos artísticos.

Essas experiências de Nara não mais restritas ao repertório bossa-novista se concretizaram com sua atuação no show *Trailer*, composto pelas canções da peça *Pobre menina rica*, de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, e que estreou em 28 de março de 1963, na boate Au Bon Gourmet, do empresário Flavio Ramos, sob a direção e produção de Aloysio de Oliveira e Eumir Deodato. A apresentação funcionou como uma espécie de prólogo da referida peça e contou com a presença da cantora, dos dois compositores e do conjunto musical liderado por Roberto Menescal⁴¹. A *performance* da cantora rendeu positivos comentários na imprensa. Em uma coluna social do *Última hora*, assinada por Jacinto de Thormes, pseudônimo do jornalista Maneco Müller, lia-se: “Nara Leão, em estreia profissional, mostra que tem boa voz e muita bossa, além de não demonstrar qualquer nervosismo”⁴². No mesmo jornal, Thereza Cesario Alvim também citou positivamente a participação da cantora, que teria surpreendido parte da plateia:

Nara Leão esteve ótima. Era a “jeune-fille” prendada que, a pedidos da família, cantava para os amigos. E os amigos gostaram. Muito. Nara tem boa voz para cantar samba e um charme excepcional. Os amigos que esperavam, com um ar condescendente, aplaudir um pouco a menina só porque Vinícius e Carlinhos a estavam prestigiando tiveram uma surpresa. Ela foi quase tão aplaudida quanto os dois. Nara está lançada.⁴³

38 Vale ressaltar que Nara Leão havia se afastado de Ronaldo Bôscoli, figura sempre presente nas apresentações de bossa nova, por motivações de ordem afetiva: em 1961, Bôscoli, então noivo de Nara, teria se envolvido com a intérprete Maysa durante turnê dela pela América Latina. Ao retornarem ao Brasil, Maysa chegou a declarar à imprensa que se casaria com Bôscoli. O desagrado de Nara em relação ao ocorrido contribuiu para seu afastamento de Bôscoli e, em alguma medida, pode ter contribuído também para seu desinteresse por continuar vinculada à “turma” da bossa.

39 CABRAL, Sérgio, op. cit., p. 57.

40 Vale ressaltar que nesse período Nara continuou a se apresentar ocasionalmente com músicos ligados à bossa nova. No *Diário de notícias*, em 20 de dezembro de 1962, divulgou-se o Festival Carioca da Bossa Nova, organizado por Flávio Ramos em sua boate, Au Bon Gourmet. O festival contou com a presença de Sérgio Mendes, Tamba Trio, Roberto Menescal, Vinícius de Moares, Baden Powell e Nara Leão, referida, nessa e em outras muitas ocasiões, como a “irmã de Danuza Leão”. MACHADO, Ney. Festival da bossa nova no Bon Gourmet. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1962. Segunda seção, p. 4. Sérgio Cabral também cita uma apresentação da cantora, no mesmo mês, ocorrida em Salvador.

41 PAIVA, Maurício de. Roteiro do Rio. *Última hora*, Rio de Janeiro, 29 de março de 1963. Caderno 2.

42 THORMES, Jacinto de. Sociedade e adjacências. *Última hora*, Rio de Janeiro, 30 de março de 1963. Caderno 2.

43 ALVIM, Thereza Cesario. A bossa como ela é. *Última hora*, Rio de Janeiro, 1ª de abril de 1963. Caderno 2.

Possivelmente graças à positiva repercussão de *Trailer*, ou mesmo por conta da relevância artística dos autores das canções, Nara, muita vez, declarou que sua estreia como cantora havia ocorrido efetivamente no dia 28 de março de 1963, apesar de ter participado anteriormente de muitas outras apresentações em público, como já visto. De todo modo, esse show pode ser considerado como um marco na carreira da intérprete, na medida em que parece ter contribuído para consolidar novos rumos de sua trajetória. Processo esse que vai culminar, poucos meses depois, na produção de seu primeiro disco, cujos trabalhos tiveram início ainda em agosto.

De fato, foi somente em fevereiro de 1964 que a intérprete – a essa altura não raro referida como a “musa da bossa nova” – apareceu para um público mais amplo. Nesse mês foi lançado seu primeiro disco, *Nara*, pela gravadora Elenco. Em consonância com os novos rumos da “moderna música popular” e contrariando a posição de “musa”, o repertório e a sonoridade contidos nesse trabalho não condiziam com aquilo que se poderia esperar de um disco, por assim dizer, de bossa nova. O som “intimista” e as temáticas leves – “o amor, o sorriso e a flor” – davam lugar a outras questões. A busca de outros caminhos artísticos, sua aproximação a Carlos Lyra e seu contato com os artistas do cinema novo, enfim, tomavam forma. Daí uma verdadeira guinada na trajetória da intérprete, que de certo modo contribuiu para estabelecer novas diretrizes para a música brasileira popular. O texto da contracapa do disco, assinado pelo diretor artístico e proprietário da gravadora, Aloysio de Oliveira, diz o seguinte: “a moça Nara Leão tem sido, desde os primeiros passos da bossa nova, uma espécie de musa do movimento [...] o seu lançamento neste disco foge, em seu estilo, da bossa nova propriamente dita, para um repertório variado que inclui músicas que nada têm a ver com a bossa nova”⁴⁴. O repertório do disco – composto de sambas de Nelson Cavaquinho, de Cartola e de Zé Kéti, bem como de canções que tematizavam questões sociais e se remetiam a tradições musicais populares, a exemplo de “Canção da terra”, de Edu Lobo e Ruy Guerra, e “Berimbau”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes – é representativo do estabelecimento de um novo segmento de canção popular.

NARA: PERFORMANCE NO PRIMEIRO DISCO

Uma apreciação do disco revela, em termos gerais, tanto a presença de elementos que podem ser identificados como característicos do estilo bossa-nova quanto um considerável número de aspectos que aludem a outros referenciais musicais. Partindo das temáticas e dos diferentes estilos musicais dos fonogramas, foi possível agrupá-los em torno de algumas características comuns: 1) canções que poderiam ser classificadas estilisticamente como “bossa nova nacionalista” – seriam as canções “Marcha da quarta-feira de cinzas”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, “Feio, não é bonito”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, e “Consolação”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes –, cujas temáticas e sonoridade, além de se remeterem à bossa nova, seriam representativas de uma abertura bossa-novista rumo a gêneros e

44 OLIVEIRA, Aloysio. Texto da contracapa do disco *Nara*. In: LEÃO, Nara. *Nara*. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. 1 disco sonoro.

elementos musicais pouco comuns à sua fase “heroica”, do mesmo modo que seus temas já se distanciam da “leveza”, da “afetividade” e daquela ambientação “solar” próprias à bossa nova; 2) canções representativas daquilo que se nomeou “samba de morro”, dada a origem social de seus compositores – “Diz que fui por aí”, de Zé Kéti e H. Rocha, “O sol nascerá (A sorrir)”, de Cartola e Elton Medeiros, e “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho e Irani Barros –, uma vez que os próprios artistas do período costumavam rotular tais composições dessa maneira, a despeito dos distintos estilos composicionais adotados pelos diferentes sambistas; 3) canções de cunho mais passional, de temática amorosa, porém, marcadas por certo sentimento de perda, de sofrimento, e pela impossibilidade de qualquer tipo de perdão ou redenção – “Vou por aí”, de Baden Powell e Aloysio de Oliveira, e “Réquiem para um amor”, de Edu Lobo e Ruy Guerra; 4) canções em que predominam temáticas sociais e referências às tradições populares, principalmente àquelas de matriz afro-brasileira – “Canção da terra”, de Edu Lobo e Ruy Guerra, “Berimbau”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, e “Maria moita”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes –, questões como liberdade, trabalho, desigualdade, luta e sofrimento são centrais nessas composições. Por fim, a última faixa do disco, “Nanã”, de Moacyr Santos e Mário Telles, pode ser considerada uma exceção em relação a esses conjuntos, principalmente por se tratar de um fonograma somente instrumental. Ainda que haja relação entre a obra de Santos, seu compositor e arranizador, e as tradições e musicalidades afro-brasileiras – principalmente em seus aspectos rítmicos e elementos percussivos –, a ausência de letra a distingue das demais.

Vale salientar que tal divisão não se pretende arbitrária e nem propõe uma fixação ou rotulação dos fonogramas de tipo reducionista. Resulta evidente que tais canções poderiam, mesmo dentro dessa mesma divisão, ocupar mais de um conjunto específico. Optamos por assim classificá-las para melhor traduzir a diversidade dessa produção: seja pelas diferenças temáticas das composições e por suas características no que se refere aos arranjos musicais, seja por seus estilos, por seus gêneros e por sua variação rítmica.

Em linhas gerais, os arranjos musicais contidos no disco, a cargo de Lindolpho Gaya, guardam certa proximidade com os arranjos típicos da bossa nova, a exemplo dos arranjos de Jobim para o primeiro disco de João Gilberto. Prevalece, assim, certa “economia”, por assim dizer, nas intervenções instrumentais – *backgrounds* e contracantos –, seja dos naipes de cordas e de sopros (madeiras e metais), seja no acompanhamento executado por bateria, percussão, baixo, violão e piano. É possível argumentar que os arranjos encontram-se sempre a serviço do canto, atrelados às melodias das canções, contribuindo para pôr em evidência os próprios conteúdos textuais (as “letras”) das composições. Assim, cordas, metais e madeiras, via de regra, dialogam, de maneira camerística, com trechos da melodia, bem como “preenchem” alguns espaços – pausas – deixados pelo canto, além de realizarem *backgrounds*. Os coros vocais, masculino e feminino, também aparecem em vários fonogramas, executando algumas estrofes ou pequenos trechos do texto, revezando-se com a voz de Nara, e raramente executam *backgrounds* harmônicos. O acompanhamento – a

“cozinha”⁴⁵ –, a cargo do baixo, da bateria, da percussão e do violão, é realizado de maneira sutil, muito distante do dito “samba-jazz”⁴⁶ em termos de sonoridade, de timbre e intensidade na maneira de executar os instrumentos. O piano também é executado de maneira muito “econômica”, funcionando muito mais como instrumento melódico, ao realizar contracantos e intervenções melódicas, do que executando acordes ritmicamente – “levadas” – numa função típica de acompanhamento musical.

Na abertura do disco – “Marcha da quarta-feira de cinzas” – ouve-se uma marcha-rancho, tradicional gênero musical carnavalesco. O arranjo e a orquestração do maestro Gaya para o referido fonograma são caracterizados por típicos *backgrounds* executados pelo naipe de cordas, por intervenções e contracantos do trombone e pelo coro vocal feminino – responsável pela interpretação de algumas estrofes da canção. De certo modo, o arranjo e o ritmo da canção remetem o ouvinte a repertórios anteriores à bossa nova, exceção feita ao canto de Nara Leão e sua proximidade com a fala e sua emissão leve e coloquial. Há na temática da canção um tom de tristeza mais profunda que em canções típicas da bossa nova, um lamento mais “carregado”. Contudo, a “promessa de felicidade”, o fim da tristeza e o perdão – tão presente nas letras de Vinícius de Moraes – dão o tom da segunda parte da canção, principalmente em suas últimas três estrofes⁴⁷.

Nessa mesma linha, na terceira faixa do disco, “Feio, não é bonito”, um samba estilizado – nem “samba de morro”, nem “samba tradicional”, nem “samba bossa-nova”, ouve-se essa combinação de arranjos musicais “econômicos” – agora com um acompanhamento mais típico da bossa nova (violão, contrabaixo acústico e bateria) – com uma temática com certo apelo político, por assim dizer. Problemas sociais, tradições populares, tristeza são personificados pelo morro, pelo “choro alegre” e “canto triste” que dali ecoam. Tais imagens são transmitidas pela letra e pelo próprio movimento melódico da canção. O conjunto de notas em torno da nota mi (as notas dó, ré e fá), que efetua uma ornamentação desta por movimentos de bordaduras, isto é, movimentos de grau conjunto, cujos repousos ocorrem na nota mi (ver figura 1), sobre uma harmonia descendente iniciada e finalizada em lá menor (*Am6 – G#°(bI3)* –

45 Termo utilizado no jargão musical para discernir as funções de acompanhamento musical – harmônico e rítmico –, normalmente a cargo, na música popular, de contrabaixistas, bateristas, percussionistas, violonistas/guitarristas e/ou pianistas.

46 O estilo posteriormente batizado como “samba-jazz” ou “jazz-samba” refere-se à produção dos pequenos conjuntos musicais – trios e quartetos, principalmente – característicos das pequenas boates de Copacabana, como já citado, que exploravam repertórios cavados em uma sonoridade caracterizada pela combinação de procedimentos do dito “jazz moderno” (*bebop, hard bop e cool jazz*), com elementos do samba e da bossa nova. Ademais, as instrumentações menores baseadas no trio de piano, baixo e bateria, muita vez acrescidas de um ou mais instrumento de sopro, os chamados “combos”, característicos dos estilos do jazz moderno, ganharam destaque a partir do *bebop* por propiciar maiores espaços para improvisação e interação entre músicos. GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history and analysis*. 7. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

47 Como exemplo, a letra da primeira estrofe da canção: “Acabou nosso carnaval/ Ninguém ouve cantar canções/ Ninguém passa mais brincando feliz/ E nos corações, saudades e cinzas foi o que restou”; e a letra da quarta estrofe: “A tristeza que a gente tem/ Qualquer dia vai se acabar/ Todos vão sorrir, voltou a esperança/ É o povo que dança, contente da vida, feliz a cantar”. In: LEÃO, Nara, 1964, op. cit.

C7/G – Gb7 – F7M – E7(b9) – Am7), é transposto com o mesmo desenho melódico a cada nova estrofe: primeiro uma terça menor acima (ver figura 2), nota sol ornamentada por fá e lá e harmonizada por *C7M – G7(#5) – Gm7 – A/G – Gm7 – A/G – Em7(b5)*, seguido de nova ascensão de um tom (ver figura 3), nota lá ornamentada por sol e sib e harmonizada pela variância entre *Dm7* e *Bbm6*, chegando ao clímax na nota dó (ver figura 4), quando o desenho melódico de ornamentações repete-se apenas uma vez (dó é ornamentado por si e ré), sendo substituído por um movimento por grau conjunto descendente (de ré a mi) seguido de dois saltos melódicos (↑mi – dó e ↓dó – sol– sol#) e de uma bordadura (sol# – si) cuja resolução ocorre na nota lá (com a harmonia retornando ao *Am*).

The diagram shows a musical score with a melody line and a harmonic accompaniment. The melody line is written on a staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Feio é bonito, mas existe bar não. O pra ca se a". The harmonic accompaniment is written below the melody line and consists of the following chords: *Am6*, *G#°(b13)*, *C7/G*, *Gb7*, *F7M*, *E7(b9)*, and *Am7*.

Figura 1 – Diagrama da melodia, letra e harmonia de trecho de “Feio, não é bonito”⁴⁸

⁴⁸ Cada linha do diagrama representa uma nota, iniciando-se na nota dó (primeira linha inferior) e subindo um semitoma a cada linha superior (a palavra “feio” é cantada, portanto, em mi). Abaixo está indicada, por meio de cifras, a harmonia simplificada do referido trecho musical. Esse diagrama é inspirado no trabalho analítico de Luiz Tatit. Ver, por exemplo: TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

Diagrama da melodia, letra e harmonia do segundo trecho de "Feio, não é bonito". O diagrama apresenta uma partitura com sete linhas musicais. A letra é distribuída entre as linhas da seguinte forma: a primeira linha contém "ta" e "tris"; a segunda linha contém "Can ta", "can tris te", "que teza é só o que se", e "tar"; a terceira linha contém "tem"; a quarta linha contém "mas" e "Por"; a quinta linha contém "can"; a sexta linha contém "pra". Abaixo da partitura, a harmonia é indicada por sete acordes: C7M, G7(#5), Gm7, A/G, Gm7, A/G, e Em7(b5).

Figura 2 – Diagrama da melodia, letra e harmonia do segundo trecho de “Feio, não é bonito”

Diagrama da melodia, letra e harmonia do terceiro trecho de "Feio, não é bonito". O diagrama apresenta uma partitura com sete linhas musicais. A letra é distribuída entre as linhas da seguinte forma: a primeira linha contém "ra" e "é"; a segunda linha contém "Cho ra", "cho rin do", "que valente e nunca se", e "brar"; a terceira linha contém "mas" e "Por"; a quarta linha contém "dei" e "que"; a quinta linha contém "xa". Abaixo da partitura, a harmonia é indicada por sete acordes: Dm7, Bbm6, Dm7, Bbm6, Dm7, Bbm6, e Dm7.

Figura 3 – Diagrama da melodia, letra e harmonia do terceiro trecho de “Feio, não é bonito”

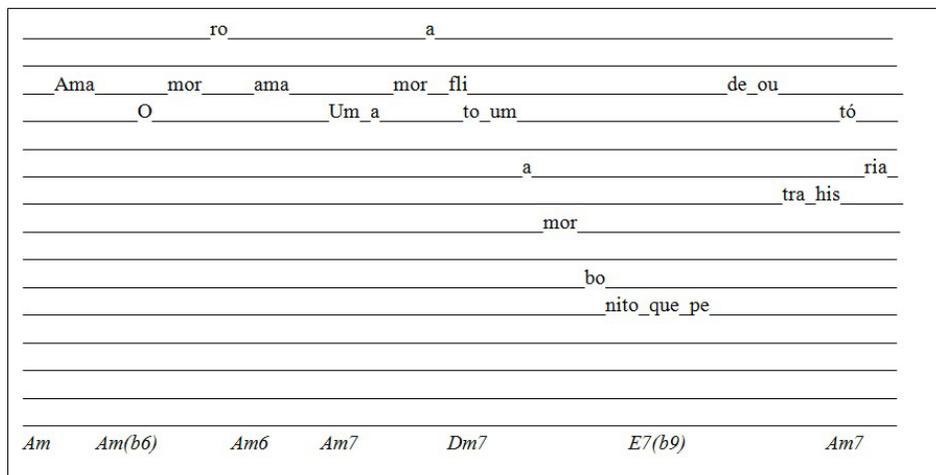


Figura 4 – Diagrama da melodia, letra e harmonia do trecho final de “Feio, não é bonito”

Tal movimento melódico e harmônico vai imprimindo uma crescente tensão ao sentido (musical) da canção. As transposições ascendentes no desenho da melodia fazem com que a cada nova estrofe a tensão seja maior. “Letra” e “música”, num mesmo movimento tensivo crescente, colaboram assim para um mesmo sentido e significado, que também é explicitado pela maneira de entoar de Nara Leão e do coro vocal. De outro modo, pode-se dizer que é através da *performance* vocal, efetuando e unificando esses dois polos que constituem o mesmo o eixo formal da canção (“letra” e “música”), que tal movimento de fato se realiza. Após essa direção crescente, segue-se aquele desenho melódico descendente e a resolução, harmônica e melódica. Tal momento “musical” refere-se, na “letra” (e vice-versa), ao pedido de resolução das aflições históricas do morro⁴⁹. Nesses termos, a canção talvez corresponda àquele estilo que Marcos Napolitano e outros autores nomearam como “bossa nova engajada”⁵⁰.

O primeiro “samba de morro” do disco, talvez o primeiro a ser gravado por essa geração de artistas, “Diz que fui por aí”, é a faixa de número dois. Assim, à marchinha pós-bossa nova (“Marcha da quarta-feira de cinzas”) segue-se o samba de Zé Keti e seu retrato da vida boêmia na visão de um malandro apaixonado (pela “madrugada” e por “ela”)⁵¹. Se, quando surge a bossa nova, “morre o botequim como lugar de criação da

49 Trecho da letra de “Feio, não é bonito”, primeira parte: “Feio, não é bonito / O morro existe/ Mas pede pra se acabar”; segunda: “Canta, mas canta triste/ Porque tristeza/ É só o que se tem pra contar”; terceira: “Chora, mas chora rindo/ Porque é valente/ E nunca se deixa quebrar”; e a última: “Ama, o morro ama/ Um amor aflito, um amor bonito/ Que pede outra história”. In: LEÃO, Nara, 1964, op. cit.

50 NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

51 Trecho da letra de “Diz que fui por aí”: “Se alguém perguntar por mim/ Diz que fui por aí/ Levando o violão debaixo do braço/ Em qualquer esquina eu paro/ [...] Tenho um violão para me acompanhar/ Tenho muitos amigos, eu sou popular/ Tenho a madrugada como companheira/ [...] Eu estou na cidade, eu estou na favela/Eu estou por aí/ Sempre pensando nela”. In: LEÃO, Nara, 1964, op. cit.

música popular”⁵², dando lugar aos apartamentos e boates, há aqui um cruzamento entre apartamento e “botequim”, entre Portela e Avenida Atlântica. Pela voz de Nara Leão, Zé Keti retoma algumas temáticas comuns ao universo boêmio tantas vezes retratado pelos sambas de décadas anteriores. No entanto, o gesto interpretativo da jovem cantora pouco se aproxima da maneira de cantar dos grandes cartazes do rádio, principais intérpretes da boemia e malandragem dos sambas cariocas. Nara quase não usa vibrato, sua emissão é pouquíssimo tensa e, à exceção de pequenos e sutis *glissandos*, não ornamenta sua voz. Sua emissão é leve, relaxada, extremamente próxima da fala. Os prolongamentos melódico-entoativos ocorrem somente em obediência à melodia da canção. O acompanhamento do samba aqui já não é executado pelos típicos “regionais” – com o violão de sete cordas e suas “baixarias”, guarnecido pelo cavaquinho, pandeiro, entre outros instrumentos – em seu lugar, um trio – que também não é exatamente aquele trio de “samba-jazz” – formado por bateria, contrabaixo e violão. As “convenções musicais”, à maneira do “samba-jazz”, marcam presença, ainda que sejam executadas de maneira muito mais sutil, menos estridente, assim como o arranjo, mais próximos, ambos, da bossa nova que do *hard bop*. Ademais, é no violão de Geraldo Wesper que reside grande contraste com os sambas gravados em décadas anteriores. No lugar das graves “baixarias”, comentários melódicos agudos – já que há um contrabaixo acústico para “preencher” os graves, ainda que este também não realize “baixarias”. Do mesmo modo, as tríades e tétrades são substituídas por acordes estendidos e “dissonantes”, de sonoridade jazzística, por assim dizer. Em suma, a centralidade ainda está nesse jogo entre violão e voz, mas não tanto numa relação orgânica, que beira a perfeição, entre violão e canto minuciosamente colocados “ou pendurados” um no outro, como faz João Gilberto, na opinião de Lorenzo Mammì⁵³. O violão de Wesper é mais jazzístico, sua síncope é mais marcada. O canto de Nara, ainda que muito referenciado na emissão contínua, falada e rarefeita de Gilberto, ao dar voz a esse e outros sambas – “Opinião”, “Acender as velas”, “Luz negra”, “Pedro pedreiro” etc. –, acaba por tensionar cada vez mais a moderna canção popular nascida da bossa nova. A aura bossa-novista vai dando lugar a certa estridência.

O outro conjunto de canções presentes no disco – de cunho mais passional, pode-se dizer – é composto por “Réquiem para um amor” e “Vou por aí”. Em ambas, o tema amoroso guarda pouca semelhança com canções bossa-novistas típicas em termos de composição, tratamento e interpretação. Se em “Chega de saudade” toda a segunda parte era redentora, anunciando um perdão e uma afetividade “sem ter fim”, aqui, a perda é perda, o sofrimento é sofrimento, e nada mais. A voz, cuja assinatura é mais “passionalizada”, com uma emissão tensa que tende à dramatização – uma melodia que estende as durações do canto –, é guarnecida pelo piano e pelo violão, que não efetuam um acompanhamento harmônico e rítmico – não há propriamente uma “levada” –, mas, sim, um acompanhamento melódico-harmônico, por assim dizer. As cordas e os instrumentos de sopro contribuem para esse “clima”, realizando *backgrounds* e intervenções melódicas.

52 MAMMÌ, Lorenzo, 1992, op. cit., p. 63.

53 Ibidem, p. 67.

Diante das diferenças temáticas e de gêneros musicais presentes no disco, o que dá unidade ao LP é principalmente o canto de Nara: seu gesto interpretativo, sua assinatura vocal, além de certos traços constantes no tratamento musical (arranjos, instrumentação e sonoridade). Sua emissão guarda forte ligação com a bossa nova, berço de sua musicalidade, daí a leveza de seu canto, a proximidade que ele guarda em relação à fala, a pequena presença de vibratos e outros tipos de ornamentação, a maneira de recortar ritmicamente as melodias seguindo o próprio texto das canções e a clareza na pronúncia. Aspectos que põem em primeiro plano o significado e as nuances da própria relação melodia/letra das composições. Ademais, prevalece o uso do registro modal (as ditas “voz de peito” e “voz de cabeça”, no jargão musical) e uma uniformidade em relação à qualidade vocal, “timbrística”, presente no disco – as poucas variações ficam por conta principalmente da quantidade de ar emitida no canto. Contudo – e nesse ponto a *performance* ganha nova conotação, não mais restrita ao canto bossa-nova –, conforme o próprio material foge ao estilo bossa-novista propriamente dito, na medida em que o próprio conteúdo composicional tematiza questões que extrapolam os limites dessa estética e, por conseguinte, realiza-se formalmente de outra maneira, o gesto interpretativo de Nara passa a obedecer tais materialidades, flexionando-se, por meio de emissões e entoações mais densas e definidas, pode-se dizer, para além dos limites da gestualidade bossa-novista.

Assim, nessa nova abordagem musical, é verificável um lastro de continuidade estilística com a bossa nova, ainda que não se trate de um tipo de releitura de repertórios anteriores a ela, à maneira de João Gilberto e suas gravações de sambas de Geraldo Pereira, Ary Barroso e Dorival Caymmi, por exemplo. Em outro sentido, vislumbra-se aqui a abertura de novos caminhos interpretativos: de um lado, um movimento em direção a algumas tradições populares e a musicalidades anteriores aos sons das boates e apartamentos da zona sul efetuada, por outro lado, através de apropriações e releituras a partir de uma ótica ou um filtro bossa-novista. É a partir desse duplo movimento que um novo estilo “cancional” vai se desenvolvendo ao longo da década. Daí o avanço de uma nova estética, em que a “promessa de felicidade”⁵⁴ cede lugar à “necessidade de cantar”.

NARA: ESTÉTICA DO PRIMEIRO DISCO

Como apontou Lorenzo Mammì, o *long-play*, mais que um mero suporte físico de obras musicais gravadas, foi também uma forma de expressão, uma forma artística no sentido pleno do termo – quase “como a sinfonia e o romance”⁵⁵. No âmbito da música popular, para que o disco fosse alçado a tal condição, concorreram uma série de fatores e linguagens artísticas. A escolha refletida do repertório, das faixas que compõem um disco, permitiu a elaboração de trabalhos que representam verdadeiras

54 Ibidem.

55 Idem, A era do disco. *Revista Piauí*, edição 89, fevereiro de 2014.

“declarações de poética”⁵⁶. Ademais, os conteúdos e formas das capas, dos encartes e textos de acompanhamento, bem como os aspectos visuais dos músicos e as estratégias de lançamento, passaram a ter cada vez mais relevância. Nas palavras de Mammì, “o disco já não era mais um som: era um mundo para o qual concorriam diferentes linguagens, um sistema de códigos, um modelo de vida”⁵⁷.

Além de todos os aspectos musicais e performáticos já descritos, outros elementos merecem destaque numa apreciação do disco como um todo. Nesse sentido, a capa do LP é singular: uma foto em preto e branco da cantora, de autoria de Francisco Pereira, é processada em alto-contraste sobre um fundo totalmente branco e acompanhada pelo título do álbum, *Nara*. Num estilo simples e direto e ocupando boa parte do espaço da capa, a grafia do nome da cantora, na cor preta, possui contornos e padrões geométricos e certa simetria formal. Três pequenos círculos vermelhos são dispostos assimetricamente pela capa, acentuando o caráter geométrico e o estilo econômico na coloração.



Figura 5 – Capa do disco *Nara*

Essa estética visual, por assim dizer, foi uma das marcas dos discos da gravadora Elenco. O diretor de arte da empresa, Cesar Villela, foi o principal responsável por tais criações, que se tornaram padrão na época, sendo posteriormente copiadas por outras gravadoras. Ruy Castro atribui a realização desse tipo de capa à falta de recursos da própria gravadora⁵⁸. De fato, a Elenco não possuía a mesma disponibilidade de recursos financeiros que as grandes gravadoras. Comandada por Aloysio de Oliveira, que exercia o papel de proprietário, diretor artístico, produtor, redator de contracapas e de material de divulgação, a gravadora marcou a história da música popular no Brasil. Em pouco mais de três anos de existência, Aloysio – músico e produtor de extensa carreira que durante alguns anos esteve integrado ao meio artístico

56 Mammì cita como exemplos, no âmbito da música popular, os discos *Canções praieiras*, de Dorival Caymmi, *Kind of blue* e *Sketches of Spain*, de Miles Davis, e *A love supreme*, de John Coltrane. Ibidem.

57 Ibidem.

58 CASTRO, Ruy, op. cit., p. 340.

bossa-novista – produziu cerca de 60 discos com os principais nomes desse fenômeno musical. Produções cujo foco teria sido a “qualidade artística”, a espontaneidade e a sensibilidade dos músicos envolvidos, em detrimento de qualquer parâmetro puramente comercial⁵⁹.

Voltando à capa do disco *Nara*, é possível apontar que seu estilo guarda alguma relação com o concretismo, com a arte e a poesia concretas, movimento que mudou os rumos da arte brasileira a partir dos anos 1950⁶⁰. Estilisticamente, a disposição e o tamanho das letras, bem como seu formato, parecem aludir ao aspecto visual de vários poemas de Décio Pignatari e dos irmãos Campos (Haroldo e Augusto). Nesse sentido, a própria linguagem visual da capa concorre para a constituição de um sentido integrado do disco – visual e sonoramente. Intencionalmente ou não, as duas “setas” representadas na capa – como continuações de cada “A” da grafia do substantivo Nara –, apontando para direções opostas, aludem justamente àquele duplo movimento efetuado por Nara na seleção de seu repertório e em sua maneira de abordá-lo interpretativamente. Ou seja, um retorno a tradições populares por meio de um filtro bossa-novista; um movimento descendente em direção a musicalidades populares “pré-modernas”, pré-bossa nova; e um movimento ascendente em que o estilo bossa-novista é expandido e incorpora novas temáticas e materiais.

Além dessa possível analogia, a própria alusão ao concretismo revela uma preocupação com critérios genéricos relativos a certa atualização artística da produção de música popular. Daí a referência visual a um movimento artístico moderno – concretismo – e, do mesmo modo, no plano musical, a manutenção daquelas “conquistas estéticas” da bossa nova, ainda que cada vez mais os conteúdos aludissem a tradições e sonoridades populares. Vale salientar que essa preocupação em atualizar formalmente a produção artística brasileira em relação aos grandes centros da Europa e aos Estados Unidos esteve na ordem do dia para toda uma geração de artistas. No campo da música dita erudita, por exemplo, um conjunto de compositores havia publicado, um ano antes, em São Paulo, o “Manifesto Música Nova”, cujos principais pontos eram justamente a atualização e a internacionalização da música produzida no Brasil⁶¹, em sintonia com “um compromisso total com o mundo contemporâneo”⁶². Críticos do nacionalismo musical – uma vez que essa corrente foi hegemônica na produção erudita do país desde ao menos a década de 1930 – e defensores do “concretismo” – que simbolizaria “a atual etapa das artes” –, esses compositores defendiam uma arte “atualizada” e ao mesmo tempo

59 Ver: ZAN, Jose Roberto, op. cit., p. 121-128; e CASTRO, Ruy, op. cit., p. 339-343.

60 MAMMÌ, Lorenzo. Entrevistado por Alvaro Machado. Concretismo paulista foi mais importante que semana de 22. *Trópico*, Dossiê Arte Concreta, São Paulo, 31 de julho de 2002. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/T354.t.shl>>. Acesso em: 6 mar. 2015.

61 CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 44-45.

62 COZZELLA, Damiano et al. *Música Nova. Manifesto 1963. Invenção* – Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, n. 3, junho 1963. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

participante, revolucionária⁶³. A referência a Maiakovski na última frase do manifesto explicita a dupla intenção dos compositores: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”⁶⁴. É justamente esse o sentido das escolhas efetuadas por muitos dos artistas envolvidos no engajamento político da produção dita popular. Pode-se dizer que boa parte dessa produção, mesmo quando voltada a uma arte de forte teor político, não abriu mão de aspectos formais que simbolizassem, ainda que genericamente, certa “sofisticação” e “modernidade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu, Nara Leão fez parte daquele meio artístico que se formou em torno das primeiras experiências bossa-novistas. A cantora marcou presença em pequenos shows, e sua casa foi um dos famosos redutos das reuniões da “turma” da bossa nova. Tal convívio motivou, nos primeiros anos da década de 1960, o rótulo de “musa da bossa nova” endereçado à cantora. Em 1962, chegou a se apresentar com João Gilberto, em São Paulo, antes de iniciar suas primeiras gravações, como aquelas realizadas a convite de Carlos Lyra, em 1963. Contudo, até essa data, a atuação da referida “musa” – além de inspirar o letrista e namorado Ronaldo Bôscoli⁶⁵, segundo o próprio – parecia restringir-se a essas pequenas apresentações – muitas das quais “semiamadoras” – e ao papel de anfitriã nas reuniões de seus colegas já profissionais. Mesmo a intérprete parecia não compreender a razão de tamanha reverência:

[A musa da bossa nova] já existia nos jornais. O que, aliás, para mim é um mistério. Na verdade, o pessoal da bossa nova me escoraçava um pouco. Então até hoje eu não entendi como que eu era a musa e todo mundo me espinafrava [...]. Deve ter sido o jornal. O Ronaldo [Bôscoli] era outro que achava que eu desafinava, que eu cantava mal, que não dava pé. Vivia me pichando, era um horror. Então não era tão musa assim. Eu tenho a impressão de que os jornais talvez vissem assim, uma menininha no meio daquele pessoal todo, os marmanjos e as pessoas mais velhas. Eu era uma garota, era uma coisa simpática, meio mascote. Mas musa mesmo, eu acho que infelizmente não fui⁶⁶.

Daí a dificuldade da própria cantora em compreender o porquê do rótulo de musa da bossa nova. Como ela seria musa se pouco cantava e se poucos aprovavam sua atuação?

A partir do ano de 1962, Nara passa a trilhar outros caminhos em sua trajetória. A partir de um maior contato com artistas como Ruy Guerra, Cacá Diegues e Carlos Lyra, a cantora se aproxima de um novo universo de questões artísticas e políticas. As primeiras produções de Nara nesse âmbito ocorrem no ano de 1963. No mês de março, estreia, na boate Au Bon Gourmet, o show *Trailer*, um prólogo do espetáculo

63 Ibidem.

64 Ibidem.

65 BÔSCOLI, Ronaldo, op. cit., 1994.

66 LEÃO, Nara, 2014, op. cit., p. 33-34.

Pobre menina rica, composto por Lyra e Vinícius de Moraes. Em agosto, a cantora inicia a gravação de seu primeiro disco.

Em depoimento ao MIS, no Rio de Janeiro, a intérprete comenta sobre as motivações e possíveis causas de sua mudança artística e política e o quanto isso significou para sua carreira.

Eu acho que tomei conhecimento da música do morro através do Carlinhos Lyra, que morava ali na Barão da Torre e era amigo do Zé Kéti e do Cartola. Eu conheci na mesma época o pessoal do cinema, Cacá Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Ruy Guerra, e eles estavam fazendo *5 vezes favela*. Nessa época, eu achei que eu ia ser montadora de cinema, fui aprender montagem, e tive uma certa convivência com essa realidade. Não foi através do morro mesmo não, foi através do cinema, muito indiretamente. Através do *5 vezes favela*, as músicas do Zé Kéti, o teatro do Vianninha, todo aquele movimento me impressionou muito, tomar conhecimento de uma realidade social que eu não conhecia, que eu absolutamente nunca tinha ouvido falar. Eu era uma menina muito angustiada, desde a infância, era meio problemática, meio baixo astral, e quando eu descobri essas coisas, pensei que talvez pudesse prestar um serviço, pudesse fazer da minha vida uma vida útil e fazer uma coisa pelos outros. Afinal, eu estava na fossa, mas meu problema era muito pequeno, tem gente aí com problemas reais, aí eu dei uma virada⁶⁷.

Esse distanciamento em relação à bossa nova foi movido principalmente por uma crescente preocupação política partilhada por toda uma geração de artistas. A dita moderna música popular, a partir dessa nova clivagem, teria funções políticas, teria capacidade de conscientizar os ouvintes sobre as mazelas sociais do país. Os artistas engajados, identificados com certo ideário nacional-popular vigente, deveriam buscar nas “raízes populares” a vitalidade e a autenticidade capazes de nutrir, estética e politicamente, suas produções. A necessidade de falar sobre o Brasil, de “conscientizar” os ouvintes, de agir politicamente, pautou boa parte da produção artística e musical desses anos.

Nesse sentido, a trajetória de Nara Leão se assemelha ao direcionamento artístico de nomes como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes, Geraldo Vandré, entre outros. Pode-se dizer que nesse momento suas produções passam a apresentar um reprocessamento das conquistas estéticas da bossa nova que, de maneira gradativa, vão sendo articuladas a certos parâmetros advindos de tradições populares, como o dito “samba de morro” e variadas musicalidades regionais (principalmente aquelas que remetiam ao sertão nordestino). Do mesmo modo, as mensagens de conotação social e política vão se tornando uma constante nessa produção.

A apreciação comentada do primeiro disco da cantora e a descrição dos anos iniciais de sua trajetória foram aqui utilizadas com o objetivo de evidenciar de que maneira sua atuação artística e sua *performance*, ou mesmo, num recorte mais amplo, sua “personalidade musical”, refletem essa guinada estética em relação à bossa nova. Guinada essa que corresponde mesmo a um novo direcionamento não só da trajetória

67 Ibidem, p. 34-35.

individual da cantora como de toda uma geração de artistas que almejava retratar, por meio da arte, questões mais amplas do plano cultural e político.

Por fim, é possível apontar que a tomada de posição da intérprete não consiste em um rompimento definitivo com a bossa nova, uma vez que seu estilo interpretativo manteve-se em sintonia com as “inovações” bossa-novistas. Ademais, como se viu, Nara esteve profissionalmente pouco integrada a esse meio, desempenhando aí papel secundário. E, apesar de ter se “formado” musicalmente dentro desse âmbito, seus pares conservavam baixa estima em relação a suas capacidades artísticas – ainda que pudessem apreciar a hospitalidade e a disponibilidade em ceder o apartamento de seus pais para abrigar inúmeras reuniões musicais. Daí, quando da profissionalização da cantora, pode-se dizer que não teria ocorrido um rompimento efetivo com tal estilo musical⁶⁸, mas sim uma guinada e uma busca de um caminho próprio. Distanciamento da bossa nova que, não obstante, teve como parâmetro suas conquistas estéticas, na medida em que outros repertórios eram relidos e incorporados à sua produção através de um “filtro” bossa-novista. Essa “virada” estética (e política) pode ser efetivamente observada em sua *performance* musical registrada em seu primeiro LP.

Em *Nara*, o gesto interpretativo mobilizado pela cantora guarda ainda forte ligação com a bossa nova, berço de sua musicalidade. Daí a leveza de seu canto, a proximidade que ele guarda em relação à fala, entre outros aspectos acima discutidos. Entretanto, na medida em que tal repertório representa uma abertura da bossa nova em direção a outras musicalidades, abordando novos temas e incorporando novos elementos e procedimentos musicais, a realização do canto já não se dá como num disco de bossa nova típico, uma vez que o próprio material musical passa a exigir da intérprete uma nova gestualidade.

SOBRE O AUTOR

ISMAEL DE OLIVEIRA GEROLAMO é doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
E-mail: ismael.gerolamo@gmail.com

68 É sabido que no ano de 1964 uma série de declarações de Nara Leão contribuiu para instaurar uma querela significativa entre os bossa-novistas “de primeira hora” e os músicos identificados com a canção engajada. Onde um possível rompimento, ao menos no plano político, com a bossa nova.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, Thereza Cesario. A bossa como ela é. *Última hora*, Rio de Janeiro, 1^o de abril de 1963. Caderno 2.
- AMARAL, Ricardo. Ricardo Amaral (Coluna). *Última hora*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1961. Caderno 2, p. 14.
- BÔSCOLI, Ronaldo. *Eles e eu*: memórias de Ronaldo Bôscoli. Depoimento a L. C. Maciel e A. Chaves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- “BOSSA NOVA” foi à faculdade: ganhou nota 10!. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1960. Caderno 2, p. 10.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CABRAL, Sérgio. *Nara Leão*: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- COZZELLA, Damiano et al. Música Nova. Manifesto 1963. *Invenção* – Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, n. 3, junho 1963. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>>. Acesso em: 29 ago. 2015.
- ELIAS, Norbert. *Mozart*: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history and analysis*. 7. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia. das letras, 2006.
- INSTALA-SE clube para defender “bossa nova”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1960. Caderno 2, p. 2.
- LEÃO, Nara. *Nara*. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. 1 disco sonoro.
- _____. Depoimento. Museu da Imagem e do Som (MIS). Rio de Janeiro, 6 de julho de 1977. Depoimento de Nara Leão a João Vicente Salgueiro, Roberto Menescal e Sérgio Cabral. In: GOMES, A. A. de A. (Org.). *Nara Leão* – Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- LINS E BARROS, Nelson. Texto da contracapa do disco *Depois do carnaval...*. In: LYRA, Carlos. *Depois do carnaval...*, Philips, 1963. 1 disco sonoro.
- LYRA, Carlos. *Depois do carnaval...* Philips, 1963. 1 disco sonoro.
- MACHADO, Ney. Festival da bossa nova no Bon Gourmet. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1962, segunda seção, p. 4.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. *Revista Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 34, 1992.
- _____. Concretismo paulista foi mais importante que Semana de 22. *Trópico*, Dossiê Arte Concreta, São Paulo, 31 de julho de 2002. Entrevistado por Alvaro Machado. Disponível em <<http://www.revista-tropico.com.br/tropico/html/textos/1354.t.shl>>. Acesso em: 6 mar. 2015.
- _____. A era do disco. *Revista Piauí*, edição 89, fevereiro de 2014.
- MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- MULLER, Maneco. Jacinto de Thormes (Coluna). *Última hora*, Rio de Janeiro, 30 de março de 1963. Caderno 2.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 136.
- _____. *A síncope das ideias*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NARA LEÃO. Site oficial. Cronologia. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=cronologia>>. Acesso em: 27 maio 2015.
- NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- OLIVEIRA, Aloysio. Texto da contracapa do disco *Nara*. In: LEÃO, Nara. *Nara*. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. I disco sonoro.
- PAIVA, Maurício de. Maurício de Paiva (Coluna). *Última hora*, Rio de Janeiro, 29 de março de 1963. Caderno 2.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- SANTOS, Fábio Saito dos. "Estamos aí": um estudo das influências do jazz na bossa nova. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.
- SOUZA, Miliandre Garcia. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- THORMES, Jacinto de. Sociedade e adjacências. *Última hora*, Rio de Janeiro, 30 de março de 1963. Caderno 2.
- ZAN, Jose Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997.

Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976)

[*A futuristic heart: the construction of Egberto Gismonti's sonority in the beginning of his carrier (1969-1976)*]

Maria Beatriz Cyrino Moreira¹

RESUMO • Este artigo tem como objetivo discutir o início da trajetória do músico brasileiro Egberto Gismonti a fim de desvendar procedimentos musicais que fizeram parte da construção de sua carreira ao longo dos anos 1970, com especial atenção a sua produção fonográfica. Para tanto, além de um exame aprofundado do material musical de algumas de suas composições, a discussão procura associar a construção de sua sonoridade com o contexto da indústria fonográfica e da música popular brasileira daquele momento, trazendo à tona os debates sobre forma e conteúdo numa perspectiva que leva em conta alguns conceitos-chave para a compreensão dessa nova estética: sonoridade, inclusão, recriação e transcrição. • **PALAVRAS-CHAVE** • Egberto Gismonti; década de

1970; sonoridade; música popular brasileira. • **ABSTRACT** • This article aims to discuss the beginning of the Egberto Gismonti's trajectory, trying to unveil musical procedures that made part of his carrier's construction during de 1970's, giving special attention to his phonographic's production. For that, besides an deeply examn of the musical material from some of his compositions, the discuss seeks to associate the sonority's construction with the cited context, bringing out the debates about form and contents in a perspective that takes into consideration some keys concepts like sonority, inclusion, recreation, and transcription. • **KEYWORDS** • Egberto Gismonti; 1970's; sonority; Brazilian popular music.

Recebido em 16 de fevereiro de 2017

Aprovado em 4 de abril de 2017

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 199-220, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p199-220>

¹ Universidade Federal da Integração Latino-americana (Unila, Foz do Iguaçu, PR, Brasil).

EGBERTO GISMONTI E O CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR NA DÉCADA DE 1970

Egberto Gismonti, um dos mais importantes representantes da música instrumental brasileira, mesmo tendo construído uma trajetória pouco afeita aos rótulos, não pôde conter a atribuição do binômio “erudito/popular” a suas composições, dado tanto pelo público como pela crítica musical desde o início de sua carreira. Contudo, na sustentação desse tipo de apreciação, ignora-se uma parte importante e ainda pouco estudada da história e da produção desse artista, que tem origem em um contexto histórico rico e conturbado: a transição das décadas de 1960 e 1970. É nesse momento específico da história da música popular brasileira, cheio de contradições, confirmações, consolidações e transformações que Gismonti “adentra” esse campo, mesmo que sua imersão no mundo prático musical tenha acontecido anos antes, na infância.

Durante sua juventude, notabilizam-se o protagonismo da família de músicos, da qual faziam parte seu avô e seu tio Edgar (ambos responsáveis pela banda de coreto da pequena Carmo, no estado do Rio de Janeiro, cidade natal de Gismonti), e a formalização dos estudos no Conservatório Nacional do Rio de Janeiro, o qual o artista frequentou até finalizar sua formação em piano erudito.

Os aspectos de sua produção musical inicial, num período localizado entre os anos de 1968 – na ocasião da participação de uma de suas mais famosas composições, “O sonho”², no Festival Internacional da Canção – e meados dos 1970, evidenciam conexões com as transformações sociais e culturais que ocorriam no cenário da música popular industrializada brasileira. Entre 1969 e 1977 o personagem “Gismontiano” parecia ainda não ter assumido a linguagem característica e multidimensional do músico prático que viria a se tornar: o virtuosismo, que mais tarde seria uma das suas habilidades mais reconhecidas através de seus trabalhos-solo ao piano e violão, ainda não se consolidara de forma contundente. Dessa forma, podemos afirmar que nesse período inicial Gismonti aliava-se a uma

2 EGBERTO GISMONTI. *Egberto Gismonti*. LP. Elenco, 1969.

tendência mais vanguardista, à crença da “experiência do choque e da surpresa” e à experimentação, mesmo que alinhavado às estratégias e às condições de um mercado fonográfico que assistia a uma franca expansão, com suas regras e seus modos particulares de operar.

Desse modo, nesses primeiros anos Gismonti parecia não estar preocupado com a manutenção de uma tradição orgânica que representasse o comprometimento com algum projeto de perpetuação da tradição a partir do material folclórico “original”, ou seja, de cunho nacionalista. Seu projeto parece ser, sobretudo, a busca de um “estilo pessoal”, que foi amparada pela possibilidade de estar compondo, orquestrando e arranjando dentro dessa indústria – seja lá como for – do rock ao baião, do jazz à música de concerto – à maneira de Villa-Lobos, Weber ou Tom Jobim.

A sensação de “pastiche de estilos que constam no bazar”³ ao ouvirmos seus primeiros discos⁴ gravados nesse período esvaece quando mergulhamos em sua obra com o intuito de compreender as estruturas mais profundas de suas construções composicionais e de suas intenções musicais. Egberto desde sempre esteve consciente sobre as escolhas do material, selecionando e reincorporando ideias em suas composições no propósito de explorar ao máximo as transfigurações possíveis dos materiais escolhidos. Essas ideias muitas vezes aparentam nascer de seu “gênio criativo” indomável; e não são poucas as ocasiões em que Gismonti não hesita em realçar a importância da intuição para sua criação artística, afastando-se das premissas racionalizantes do mundo material que o cerca. Contudo, sempre reconheceu que o “aperfeiçoamento” de sua intuição é requisito necessário para poder se expor artisticamente ao mundo, estabelecendo, dentro desta perspectiva, uma conexão com os pressupostos modernistas de apuramento do conhecimento e do gosto.

Com certeza do gosto pra intuição. É claro que sou um intuitivo. Mas só a intuição não é suficiente. Eu tenho que estar certo de que esta intuição tem um gosto, uma apuração. Hoje eu estou certo deste gosto, deste refinamento da minha intuição. Parece egoísta, ou autossuficiente dizer isso. Mas é verdade. Eu tenho que ter certeza disso, ao contrário não ia poder me expor⁵.

É nesse universo de criação e transfiguração que surgem seus primeiros discos,

3 O autor não identificado de um artigo publicado na revista *Veja* de 1969 cita os argumentos da chamada “turma da pesada” (críticos nacionalistas) em relação ao músico: “Não passa de um ‘pastiche’ dos Beatles, Johnny Alf e Tom Jobim”. EGBERTO, o 1º LP. *Veja*, ed. 36, 14 mai. 1969, p. 54. Em nota sobre o lançamento de seu disco *Sonho 70*, a revista *Veja* novamente opina: “Mas como violonista é muito Baden Powell, como cantor é mais Edu Lobo e como arranjador, pela forma de usar os metais, é Burt Bacharach. Dele mesmo, conserva a formação erudita e muito enfeitada. O resultado é uma mistura que, acrescida de alguns estilos ainda disponíveis na praça, formaria uma espécie de bazar da música moderna”. SONHO 70. *Veja*, 1971.

4 Ver informações completas dos discos no final do artigo: *Egberto Gismonti* (1969), *Sonho 70* (1970), *Orfeu novo* (1971), *Água e vinho* (1972), *Egberto Gismonti (árvore)* (1973), *Academia de danças* (1974), *Corações futuristas* (1976) e *Carmo* (1977).

5 GUIMARÃES, Márcia. Egberto Gismonti – foi difícil me livrar da música erudita. *Última Hora*, 30/9/1976.

sobre os quais o músico costura sua “trança” estilística. Esse conceito, discutido por Giovanni Cirino⁶ em seu trabalho sobre música popular instrumental brasileira, fornece uma alternativa às abordagens que utilizam o conceito de hibridismo. De acordo com esse autor,

A MPBI [música popular brasileira instrumental] pode ser pensada metaforicamente como uma corda trançada, formada por diversas linhas, fios que vão emergindo e submergindo à medida que a percorremos. As linhas vão se sobrepondo na tessitura dessa corda, quando uma linha submerge, outras retomam seu papel e dão continuidade à trança⁷.

De acordo com a justificativa de Cirino, o conceito de “trança” ajuda a compreender o fenômeno da música popular instrumental brasileira dentro da própria lógica interna, e pode ser transposto ao caso do assunto deste artigo. A partir da visualização de uma trança, os elementos de culturas musicais distintas emergem e submergem de acordo com contextos sociais próprios, não dependendo exatamente do “grau de pureza” ou da “precedência histórica” ou até mesmo de hierarquias, mas sim das concepções estéticas e das técnicas disponíveis na escala de produção do objeto, compositores, músicos, produtores e todos aqueles envolvidos na materialização da ideia sonora, ao vivo ou gravada.

É também no período abordado neste artigo que Gismonti prepara o terreno para voos maiores, e aqui nos referimos principalmente ao seu encontro prolífico com o selo europeu ECM Records, reduto do jazz europeu que “buscava se distanciar dos padrões vigentes de jazz e da gravação dos ‘Broadway Standards’ através da gravação de novas composições baseadas em paisagens sonoras, sintetizadores, minimalismo composicional, música clássica e música étnica”⁸.

Ao longo deste artigo, observaremos também que a lógica interna das composições de Gismonti rompeu com certas características e sonoridades que vinham sendo estabelecidas no campo da música popular brasileira (MPB), com suas mensagens estéticas específicas e seus nexos contextuais. Na década de 1960, após a efervescência dos festivais da canção, parte da indústria cultural e da classe média intelectualizada considerava a MPB – entendida aqui como uma instituição sociocultural pelo conceito de Marcos Napolitano⁹ – uma derivação lógica da tradição musical brasileira, um tipo de música que ao mesmo tempo que se modernizava não deixava de lado os elementos que pudessem fazê-la ser reconhecida como portadora

6 CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

7 *Ibidem*, p. 30.

8 TINÉ, Paulo José de Siqueira; PATREZE JUNIOR, Mario A. Procedimentos modais presentes no violão da peça “Cego Aderaldo” de Egberto Gismonti. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 25, 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo – 2015, p. 2.

9 NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*” – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 14.

de uma identidade nacional. Bossa nova e tropicalismo, duas correntes musicais de importância nesse processo, reorganizaram os materiais de referência estética trazendo à tona a descontinuidade entre arte, indústria cultural e vida¹⁰. Mas é na transição das décadas, especificamente no período pós-tropicalista, que se pode observar modificações na forma e conteúdo da produção da MPB. Santuza Naves, em seu livro *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, refere-se a esse processo como o período de “desconstrução da canção”, justificado a partir da dilatação do conceito de canção através da incorporação de outros aspectos poéticos, estéticos e musicais à sua estrutura¹¹. A forma fechada da canção, articulada pela relação intrínseca entre letra e melodia, dá espaço para a canção-objeto, a canção-plástica, a canção experimental que ousa se aproximar do território misterioso da música sem palavras. Assim como afirma o pesquisador Sérgio Molina, a canção popular desse período pós-tropicalista “fortaleceu consideravelmente seu corpo musical, seu caminho como ‘música cantada’”¹².

Esse corpo musical foi especialmente ampliado e alimentado através da construção de sonoridades, timbres, ruídos, territórios de improvisação, meios eletrônicos, multimídias, montagem, cortes, colagens, fusões e sobreposições. Observa-se assim, ainda de acordo com Molina, que a música popular encontrou-se afetada pelo espírito inventivo e experimental que pairava sobre a música de concerto do meio do século XX e ao mesmo tempo se estabeleceu como “porto seguro para uma sobrevida anacrônica do sistema tonal”¹³.

No recorte temático da obra de Gismonti que analisamos neste artigo, é perceptível a utilização de materiais preexistentes de diversas tradições. Neste estudo, optamos por discutir esses procedimentos através dos termos “inclusão” e “recriação”, práticas materiais criativas especialmente encontradas na arte modernista brasileira. “Inclusão” e “recriação” podem ser entendidas como atitudes de retomada dos legados culturais de diferentes tradições, manipulados através de ferramentas de linguagens como imitação, pastiche, plágio, paródia, tradução, citação e incorporação. Para ajudar na compreensão dessas práticas, a autora Santuza Naves ativa os conceitos de *bricoleur* e *engenheiro*, sendo a atitude do primeiro oposta à do segundo, que rigorosamente constrói seu discurso com matérias-primas e instrumentos que ele mesmo criou. O ponto estratégico de seu pensamento que mais importa aqui é a demonstração de que no pós-tropicalismo a estratégia do *bricoleur*, includente, flexível e subjetivista, retoma a posição central que mantinha desde o

10 Ibidem.

11 NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

12 MOLINA, Sergio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 13

13 Ibidem, p. 24.

início do século¹⁴. Partir dessa referência nos ajuda a pensar e expandir os diferentes sentidos que esses conceitos adquirem com a criação artística do objeto deste artigo.

A hipótese neste trabalho é de que “inclusão” e “recriação” não são categorias que estarão conectadas à ideia de uma cultura nacional unificada e sim a uma retomada de culturas diversas num cenário fragmentado, composto de elementos que não se harmonizam em uma única identidade.

A obra de Gismonti desse período, ainda parcialmente desconhecida, parece propor um tipo de organização desses elementos, e é para a averiguação de sua lógica interna que dirigiremos nossos esforços para desvendar os significados mais profundos de um tipo de música que muitas vezes não faz parte do arcabouço teórico dos musicólogos mais tradicionais. Partindo deste pressuposto, é interessante notar de que modo ela se afasta da concepção modernista tradicional da inclusão como categoria de “manutenção” de determinada identidade nacional, com o intuito de descobrir e desvendar procedimentos estilísticos que parecem se desviar dessa norma.

Outra característica determinante da obra de Gismonti desse recorte histórico que nos orienta para recompormos os sentidos de determinadas “desconstruções” e as proposições criativas do músico é sua tendência comprovada à “transcrição”. Compreendemos esse procedimento como um ato de recorrência ao seu próprio material compositivo. Pude constatar a existência de um grande número de regravações, nos discos de Gismonti, de composições de sua autoria.

Luciano Berio escreve uma série de instruções a respeito dessa prática em seu texto-ensaio “Translating music”¹⁵. O processo de transcrição para Berio é um processo de “tradução” que implica a transferência de um material de um universo a outro, uma experiência musical para uma descrição verbal, um instrumento a outro, ou a transformação do texto musical em *performance*. Tradução também envolve processos de interpretação. O processo de interpretação da música no ato de uma tradução difere, de acordo com Berio, daquele que ocorre na literatura pelo fato de a primeira se construir com instrumentos e materiais que não são tão permanentes como as páginas escritas. Sendo assim, o recurso da música aos elementos do passado é limitado e vulnerável, pois não lida, *a priori*, com a problemática da escolha de traír um significado pelo bem de outro (como no trabalho literário, no qual se deve optar por ser mais fiel à tradução literal ou à tradução dos sentidos do poema). De acordo com o autor, as “transcrições” podem trazer à superfície as funções que estavam escondidas por trás de uma dada configuração musical e ampliá-las, sendo compreendidas como “uma interação criativa com a natureza”¹⁶, um ato contínuo sobre as potencialidades contidas no cerne do material com que se trabalha. Assim, quando dois textos musicais são unidos, eles podem estabelecer o que o autor chama

14 NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicalia: contenção e excesso na música popular. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, v.15, n. 43, junho/2000 p. 44.

15 BERIO, Luciano. Translating music. In: _____. *Remembering the future*. Cambridge. Massachussets/London: Harvard University Press, 2006, p. 31-60.

16 *Ibidem*, p. 41.

de “múltiplas formas de interação”¹⁷. Essas interações podem ser conciliadoras ou conflituosas. Na opinião do autor, é justamente quando há uma interação conflituosa que pode haver uma conexão profunda com as informações iniciais, as quais serão desafiadas e justificadas. Berio acrescenta que a possibilidade de abusar da integridade do texto inicial é um “ato construtivo” sobre o próprio material. Dessa forma, o ato de transcrever atinge o centro do processo formativo e pode definir a estrutura de um trabalho – “não é o som que está sendo transcrito, mas a ideia”¹⁸.

Percebemos que a instabilidade identitária dos primeiros discos de Gismonti é resultado de exercícios criativos com estilos e gêneros já consolidados em um constante diálogo com uma formação musical erudita e com experiências mais ousadas no campo da música comercial. Gismonti, a partir do álbum *Árvore* e definitivamente após o disco *Academia de danças*, propõe uma nova noção de música popular brasileira e parece se interessar mais pela forma do que pelo tipo de conteúdo que ela veicula, trazendo à canção popular e suas recriações instrumentais elementos que se afastam dos signos estabelecidos pela “linhagem tradicional” da MPB do pós-1960. Sua relação com a programação das composições, que são quase que totalmente escritas e pensadas antes do momento da gravação, criando um elo com a prática da música de concerto, é confrontada com a abertura proporcionada pela interação com músicos do universo popular, universo esse que geralmente fixa suas origens na tradição oral-aural. Essas novas maneiras de “formar”, que a partir dessa premissa podem residir na tão incerta fronteira entre o “erudito e popular”, são possíveis graças a um ato crítico que torna conscientes as possibilidades estéticas de então.

Gismonti parece negar a necessidade de referências fixas e agir num contínuo de ações deliberadas de acordo com as escolhas e a eleição de suas próprias regras no decorrer do processo de criação, fazendo da transcrição/reescritura e regravação um dos caminhos criativos essenciais para a realização desse tipo de processo. Essas características se aproximam e substanciam, de certa maneira, a própria essência de algumas práticas experimentais da música de concerto vanguardista.

OS PRIMEIROS SINAIS DA DESCONSTRUÇÃO CONSTRUTIVA DE GISMONTI EM “O SONHO” E “JANELA DE OURO”

Os dois primeiros álbuns, intitulados *Egberto Gismonti* (1969) e *Sonho 70* (1970), têm fonogramas de características bem diversas. Entre canções ao estilo de João Gilberto, um estudo para violão e uma homenagem ao guitarrista de jazz Wes Montgomery, aparecem arranjos orquestrais grandiosos. Essas experimentações orquestrais incluem combinações nada usuais no universo da canção popular, como, por exemplo, oboés dobrando melodias junto à voz ou realizando linhas contrapontísticas bastante evidentes. Enquanto o disco *Egberto Gismonti* teve a produção do músico

17 Ibidem, p. 44.

18 Ibidem, p. 45.

bossa-novista Durval Ferreira e foi lançado pelo selo Elenco como parte da série de discos “De Luxe” (cujos álbuns dispunham de um orçamento privilegiado), *Sonho 70* foi lançado pela Phonogram (antiga CDB, ainda subsidiada na transnacional Philips) e curiosamente contou com a produção de Roberto Menescal¹⁹. No disco, apresenta-se uma seção rítmica que se apoia diversas vezes no tratamento *funkeado* da “levada” por trás das canções, indicando o flerte contemporâneo daquela geração de músicos com o movimento da música black, representado no Brasil por Wilson Simonal e Erlon Chaves.

A canção “O sonho”, por exemplo, aparece em duas versões distintas nos discos citados²⁰ e se mostra como um bom exemplo da passagem da linguagem de canção para a linguagem instrumental no decorrer dos anos. No disco de 1969 “O sonho” narra uma aventura onírica permeada pela abundante e excessiva orquestração, que transcorre todo o fonograma, dando-lhe ares de música de concerto. Uma única nota executada pelas cordas – um “sib” – simula um horizonte contínuo e permanente, elemento que causou estranheza nos músicos da orquestra do festival, que ficaram desconfiados do texto do estreante. A melodia principal delineada pela escala hexafônica a modulação de trítono proposta entre as seções A e B demonstram a habilidade de um compositor jovem e entusiasta, mas talvez ainda não devidamente “preparado” para o exercício do ofício. Além de essa “monumentalidade” impactante gerar curiosidade aos ouvidos, a canção dispõe ainda de uma seção de introdução vibrante aos moldes das grandes chamadas das músicas que costumavam ser executadas nesses certames.

Já na gravação presente no disco de 1970, “O sonho” se coloca em direção oposta à de sua antecessora; a seção de introdução, que surge dessa vez no final do fonograma, condiz com o caráter mais “estridente” e “crescente” da concepção do arranjo. A orquestra evidentemente não é mais o pilar sobre o qual se apoiam harmonia e melodia. Ouve-se a levada *funkeada* de bateria, percussão e contrabaixo sustentando todo o discurso musical. Por conta do andamento acelerado, a gravação tem sua duração encurtada, enquanto a sonoridade das texturas das seções é acometida por rupturas mais bruscas. Por conseguinte, a quantidade de eventos sonoros desse fonograma se adensa, como por exemplo quando se sobrepõem, a partir de 1:27, a melodia principal da seção A e o solo da primeira versão.

Na comparação entre as duas versões, podemos perceber então que, além do reaproveitamento e recriação do material da gravação original de 1969 em termos estruturais, é sobretudo à dinâmica sonora dos eventos causados pelo “nível secundário” – o nível da sonoridade – que devemos dirigir nossa atenção. É nela que reside o interesse das transformações que sobejam nos fonogramas setentistas de Gismonti. Esse nível secundário é formado por “texturas, adensamentos, rarefações,

19 Podemos encontrar semelhante tratamento, por exemplo, no disco *Como e porque*, de Elis Regina, gravado em 1969 pela mesma companhia (ainda com o nome de CDB). Esse disco conta com arranjos de Roberto Menescal e Erlon Chaves.

20 A primeira versão de “O sonho” aparece no disco *Egberto Gismonti* (1969). A segunda está presente no disco *Sonho 70* (1970). Sua terceira e última versão se encontra em *Orfeu novo* (1971).

operações de cortes e filtros de frequência”, componentes que agem diretamente sobre o parâmetro da sonoridade²¹.

O disco *Água e vinho*, lançado em 1972 pela Odeon, representa com bastante propriedade as condições do mercado fonográfico daquele momento. Nesse ano, a Odeon era reconhecida por ter como produtores nomes como Milton Miranda e Mariozinho Rocha, profissionais que incentivaram a produção dos discos de músicos do *casting* mais “nobre” da música popular brasileira, possibilitando seu financiamento, dando-lhes plena liberdade de gravação e horas ilimitadas de uso nos estúdios da gravadora, favorecendo assim a criação coletiva e a experimentação característica da época²². O disco, formado em sua grande totalidade por canções compostas em parceria com o poeta e letrista Geraldo Carneiro, além de confirmar a grande habilidade melódica de Gismonti, assinala de modo personalizado o diálogo estético com a roupagem da música de concerto, resultado da presença da sonoridade da Associação Brasileira dos Violoncelos. Essa associação tinha como presidente o violoncelista Peter Dauelsberg e era dirigida pelo maestro Mário Tavares, ambos grandes personagens que, pelas suas enormes contribuições às produções da música popular gravada, mereceriam um estudo dedicado e aprofundado.

A análise da estrutura de “Janela de ouro”, canção presente tanto no álbum supracitado como no anterior *Sonho 70*²³, é outra fonte de informações musicais que nos ajudam a compreender esse processo de desconstrução de sonoridades que aparece na forma, na instrumentação e na forma como os eventos são organizados. A primeira versão da canção de 1970 se molda a partir de longas seções que parecem manter a ideia de contrastes sob a distribuição dos elementos temáticos entre os instrumentos num arranjo de caráter “erudito” (termo entendido aqui como seções preconcebidas e distribuições de funções instrumentais predeterminadas). Por sua vez, a segunda versão, presente no disco *Água e vinho*, se dilui numa sensação de repetição contínua de um *groove* executado apenas por contrabaixo e piano. Assim, mesmo que as seções sejam percebidas como distintas, há um discurso unificado pela redundância da repetição de determinado padrão, que gera o encadeamento de acontecimentos no arranjo. Enquanto na primeira versão se estabelece a condução

21 Sérgio Molina, em sua tese sobre a canção pós-1960, trata com profundidade o conceito de “nível secundário”, baseando-se no trabalho de Didier Guigue. A menção do álbum *Sgt. Peppers*, dos Beatles, talvez seja a melhor forma de exemplificar, no plano da música popular industrializada, os avanços da tecnologia de gravação que interferem na resultante sonora do todo, ou seja, do nível secundário: “Em outras palavras a diferença, por exemplo, entre o *Sgt. Peppers* e álbuns de outros artistas – e até mesmo entre o *Sgt. Peppers* e os primeiros álbuns dos Beatles – se fazia muito mais perceptível na sonoridade resultante do fonograma, nos grandes contrastes de texturas, densidades, dinâmicas, no peso e na confluência de diferentes frequências e harmônicos ao longo de cada faixa (e também ao longo de cada ‘lado’ do disco), do que no fato de que as novas canções exploravam novas formas de construção melódica, outros objetos temáticos nas letras, ou uma ampliação da exploração da harmonia no contexto tonal ou modal”. MOLINA, Sérgio Augusto, op. cit, p. 78.

22 MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção da banda Som Imaginário*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

23 A primeira versão de “Janela de ouro” está presente no disco *Sonho 70* (1970). Sua segunda versão encontra-se no álbum *Água e vinho* (1972).

rítmica de contrabaixo e bateria sobre o *groove* característico sustentado pelo acorde de dó com sétima menor (C⁷) no qual são executadas as frases melódicas distribuídas em combinações instrumentais de piano + flautas ou piano + contrabaixo, na segunda versão o pensamento harmônico mantém-se nessa mesma região, excluindo, no entanto, boa parte das referências à escala blues, priorizando a intenção “mixolídia” de caráter mais regionalista e aproximando a composição de um universo mais relacionado à linguagem musical “abrasileirada”.

As cordas da segunda versão assumem uma função distinta daquela que desempenharam na primeira, executando *tremolos*, repetição sincopada de notas (articulação não muito usual para instrumentos de cordas) e exploração de harmônicos, abrindo outras possibilidades sonoras experimentais. Elementos utilizados no arranjo da primeira versão se apresentam de forma livre na improvisação, demonstrando que Gismonti vai construindo um vocabulário musical próprio a partir de um contato vivo e provocante com o do material preexistente. Outro fator de suma importância é que na segunda versão de “Janela de ouro” Egberto parece também sedimentar procedimentos pianísticos que farão num futuro parte de sua linguagem como solista no piano (caso dos solos de piano sobre melodias abertas em sextas paralelas).

Em 1973, Gismonti lança o disco conhecido pelo título de *Árvore*, no qual se mesclam faixas instrumentais e canções. Os arranjos aparentam estar mais organizados, sobretudo do ponto de vista da escrita orquestral. “Tango” é um exemplo contundente da forma como Egberto desenvolvia seu estilo pianístico peculiar. A faixa intitulada “Academia de danças”, dividida em duas seções, “A dança dos homens” e “A dança das sombras”, apresenta experiências sonoras serialistas, bem como exploração timbrística diferenciada dos instrumentos.

Ao conhecer o repertório rico e diversificado dos discos desse período, percebemos que podemos trazer à superfície inúmeros exemplos – de modo que nos distanciamos das profundezas misteriosas da “fronteira” erudito/popular – que ajudam a corroborar a existência de um processo de “desconstrução construtiva” no contínuo das propostas composicionais de Egberto ao longo da década de 1970. Desconstrução em diversos níveis, que contribui na esfera da produção de canção do pós-1960, corroborando e expandindo a tese já postulada de “desconstrução da canção” e fundamentando a aproximação gradativa de Gismonti com a linguagem da música instrumental e com o experimentalismo, além de documentar com mais propriedade seu amadurecimento como instrumentista.

É em 1974, ao incorporar outras referências de gêneros e estilos e se valer mais da forma como toca do que do próprio conteúdo, que Gismonti constrói uma linguagem cada vez mais universal, episódica no que tange à descrição formal, desconstrutiva no plano da fragmentação dos momentos e que, além de tudo, desloca os elementos “nacionais” ou “regionais” para outros planos de significados.

Embora o intuito de nosso estudo seja ampliar sobretudo a compreensão estética que se tem da obra desse artista, tomamos como orientação o fato de que esse entendimento pode contribuir na revelação de transformações na noção de “identidade nacional”. Partindo da perspectiva desenvolvida por Michel Nicolau, situamos Gismonti num momento histórico no qual as grandes narrativas –

principalmente aquela ligada às concepções de uma identidade nacional-popular homogênea, combatentes dos fenômenos do mundo moderno, como o mercado, o estrangeirismo, a perda da identidade nacional pura etc. – estão atuando de forma diferente, rodeadas de “outras narrativas que se propõem particularistas”²⁴. Nesse contexto, o artista se vê inserido em outro cenário de pluralidade de ideias, de circulação de informações pelas mídias, e deve se posicionar em meio “a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades”²⁵.

Nossa intenção é reforçar a ideia de que Gismonti revela traços dessas transformações na identidade, identidade essa que mesmo estando atrelada às sugestões de um passado modernista se desenvolve na perspectiva de um processo de “desconstrução-constructiva”, que em certa medida tem conexões com um cenário “pós-moderno” que acusa a nova condição “globalizada” do artista. Dessa maneira, a “identidade nacional” do pós-1970 incorpora cada vez mais o signo da diversidade cultural, que ganha valor e amplidão validando a convivência entre autenticidade e hibridismo. O híbrido passa a ser a numeração dos elementos diversos e não mais a síntese deles. Assim, podemos dizer que efemeridade, flutuação, impermanência e pluralismo cultural – elementos que se destacam nesse processo de transformações²⁶ – são materializados em diversos níveis nas composições de Gismonti a partir da década de 1970.

O disco *Academia de danças* (1974)

Em 1974, com o lançamento do LP *Academia de danças*, dá-se o início de uma nova fase na carreira de Egberto. A produção desse disco é resultado da perspicácia profissional de Gismonti em perceber a crise que a gravadora Odeon atravessava naquele momento, confirmada, por exemplo, pela suspensão dos contratos com diversos de seus artistas já renomados. Egberto, antecipando a possibilidade de ter seu contrato rescindido com a gravadora, resolve propor um projeto grandioso e experimental, que tinha como objetivo misturar ao máximo todas as informações musicais absorvidas até então:

[...] a Odeon começou a entrar numa certa crise, [...] a renovação do meu contrato não tinha sido feita [...] eles tinham feito um aditivo que era mais um disco. E eu senti, pelas minhas contas, setenta e tal. Eu digo: “bom, se tem gente pra caramba aqui conhecida,

24 NETTO, Michel Nicolau. *Discursos identitários na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2007, p. 117. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000424182&fd=y>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

25 *Ibidem*, p. 119.

26 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 74.

como Edu Lobo, Francis Hime, e eles estão mandando embora, eu que não sou nada ainda, vou ser mandado embora é já, não é?”²⁷.

Dentro da história de Egberto, *Academia de danças* representa um de seus trabalhos mais contundentes em relação à diversidade de gêneros e tipos de experimentos musicais. Melodias líricas ao estilo das canções de *Água e vinho* e experimentações orquestrais semelhantes às do disco *Árvore* foram conjuradas num emaranhado de citações e elementos mais “populares” e “abrasileirados” retirados não só do universo regionalista como também das raízes mais profundas brasileiras; a música indígena. Tudo isso era capturado e absorvido por um sistema tecnológico de gravação ainda incipiente, mas que possibilitava um tipo de experimentação em estúdio que não seria possível em qualquer período histórico posterior.

Outra característica muito evidente na sonoridade do disco era o flerte com o jazz-rock ou *fusion*, termo pelo qual esse gênero é mais reconhecido. Dito gênero teve sua origem em finais dos anos 1960 na proposição da união da sonoridade visceral do rock com a complexidade improvisatória do jazz. Um dos álbuns considerados pioneiros desse tipo de *crossing over* é o disco *Bitches brew*, do trompetista Miles Davis. Gravado em 1969, esse álbum apresenta composições que se distanciam da forma swingada de tocar do jazz tradicional, explorando a sonoridade dos instrumentos elétricos e os *grooves* de contrabaixo, percussões, efeitos e pedais eletrônicos. Muitos dos músicos que participaram das gravações de *Bitches brew* incorporaram essas concepções sonoras nas próprias carreiras. Entre eles podemos citar o pianista Chick Corea (com o grupo Return to forever), o guitarrista John McLaughlin (com sua The Mahavishnu Orchestra), o percussionista Airto Moreira e o saxofonista Wayne Shorter (com o grupo Weather Report). Gismonti conta em entrevista que John McLaughlin identificou semelhanças de sua música com o gênero:

Quando chegamos aqui e entraram os sintetizadores e eu ainda botei uma orquestra em cima que deu a dimensão mais apocalíptica, como dizia o MacLaughlin: “mas isso é rock puro, mas ao mesmo tempo não é rock”. Eu dizia: “olha, rock não é não porque eu não sei rock, como não?” “Você sabe jazz?” eu digo: “Jazz também, não [...]”²⁸.

O projeto vislumbrado por Gismonti obteve resultados bastante significativos. O disco acabou sendo o mais vendido de todos seus lançamentos até então. Em 1976, o jornal *Folha de S. Paulo* publicava:

Academia de danças tem lugar importante no coração de Egberto Gismonti. Foi o disco que lhe permitiu parar de esquentar a cuca. É o que convenceu sua gravadora de que

27 GISMONTI, E. Egberto Gismonti. *Academia de danças*. EMI Odeon, 1974. Memória da música brasileira. Som do vinil. 2015. Entrevista concedida a Charles Gavin. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/egberto-gismonti-academia-de-dancas-emi-odeon-1976/>>. Acesso em: 5 abr. 2016.

28 Ibidem.

ele poderia ser vendável, dentro dos seus limites: o LP vendeu 15 mil exemplares, o que para Egberto, é muito²⁹.

Curiosamente, ao mesmo tempo que se registrou o aumento de vendas, a crítica especializada passou a caracterizá-lo como um álbum de “difícil fruição”. Egberto, em 1975, expõe esse impasse, comparando a postura da indústria fonográfica brasileira e a americana diante seus trabalhos:

Quando saí daqui, falaram que o meu disco [*Academia de danças*] era muito enrolado. Saí triste. Mas quando eu cheguei lá, os diretores das gravadoras dos EUA acharam ótimo!!! A *Academia de danças* tem um som técnico que eu acho anormal do Brasil. Mas eu não posso culpar quem não entende. Pois se eu mesmo só comecei a entender a direção da minha música sete anos depois. A gravadora dá a entender a gente que no Brasil só existem pessoas muito burras e que no seu espetáculo não vai ninguém³⁰.

A constante referência à expressão “música de qualidade” tornava cada vez mais distante qualquer possibilidade de categorização da música feita por Gismonti naquele período. Dizia o jornal *Última Hora*: “Ninguém, absolutamente ninguém conseguiu definir, rotular ou explicar sua música de sons estranhos e belos, nascidos, sobretudo, da sua emoção”³¹. Mais uma vez observamos indícios que nos levam a crer que as produções culturais criadas pelo músico não eram mais constitutivamente oposicionistas em sua essência, não se tratando de um hibridismo resultado da justaposição de elementos contrastantes. Dessa forma, esse tipo de produção se afasta da orientação dos debates que se construía no campo da música popular brasileira na década anterior em torno das polaridades nacional-internacional, arcaico-moderno, alienado-engajado. O jornal *Última Hora* destaca essa característica multipolar da obra de Gismonti, apontando para um cenário cultural segmentado a partir do momento em que cita a existência de “qualquer tipo de sensibilidade”:

O mais surpreendente na música de Egberto é que os sons criados por ele atingem qualquer tipo de sensibilidade. De repente, Miles Davis procura Egberto para produzir um disco, do mesmo jeito que a Som livre estabelece contatos com os músicos para um LP infantil, e Jean Pierre combina a trilha sonora de um filme sobre a demarcação de terras no Alto Xingu e Turíbio Santos grava em Paris suas composições. O que é isso? Uma música que serve pra absolutamente tudo³².

Academia de danças é dividido em duas “seções”. De um lado, os fonogramas de música instrumental se apresentam sem interrupções, com os finais emendados uns aos outros. De outro, duas canções acompanhadas apenas por piano; uma gravação

29 CAMBARÁ, Isa. Egberto – “Estou é pra lá de Bagdá”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 25/12/1976.

30 PENTEADO, Regina. Gismonti, ponto de encontro de vários extremos. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 6/9/1975.

31 GUIMARÃES, Márcia, op. cit.

32 Ibidem.

de “Vila Rica” em versão instrumental (cuja gravação original se faz presente no disco *Água e vinho*), uma composição intitulada “Continuidade dos parques” e duas faixas que trabalham com sonoridades e temas musicais indígenas. Diferente da estética “monumental” presente nas composições dos discos anteriores, a partir de *Academia de danças* Gismonti parece não estabelecer mais uma ligação com os cânones de uma arte “erudita”. Isso quer dizer, dentre outras modificações, que os arranjos não acrescentam um naipe de cordas para aumentar a massa sonora da execução, para costurar frases contrapontísticas que possam servir de enriquecimento sonoro das melodias ou de sustento harmônico para as mesmas. No disco, o naipe de cordas é arranjado de forma a criar “ambientações” e “sonoridades” distintas para cada faixa. No fonograma intitulado “A porta encantada”, por exemplo, no primeiro lado do disco, as cordas aparecem em momentos específicos do arranjo apoiando convenções rítmicas, como, por exemplo, na realização de um *pizzicato* em polirritmia com um ostinato tocado ininterruptamente por violão e sintetizador.

UM CORAÇÃO FUTURISTA SE CONSTRÓI COM SONS – A CONSOLIDAÇÃO DE UMA NOVA SONORIDADE

No álbum *Corações futuristas*, de 1976, considerado uma extensão de seu predecessor, e nas turnês que o sucederam, Gismonti passa a expressar um novo modo de fazer música. Através da criação coletiva e da improvisação, concebe uma nova maneira de pensar a organização dos sons explorando cada vez mais os inovadores recursos tecnológicos e se atendo mais à forma ou ao “como fazer” do que a um conteúdo específico que possa ser associado a algum tipo de discurso ou escolha estética normatizadora. No trecho de uma de suas entrevistas transcrito abaixo, Gismonti questiona o papel do artista naquele contexto reavaliando sua obra anterior:

Para citar um exemplo: para que ficar pondo cordas numa música que não pede cordas, apenas para soar sinfônico, falsamente sinfônico, pois sinfônico mesmo é outra coisa, outros músicos, outra estrutura de música? Por que fazer isto só porque eu tinha decidido que essa era a minha forma de música? Por que não tocar simplesmente, do jeito como eu tinha composto? [...] Por que ficar horas e horas intelectualizando, discutindo nossa posição na sociedade brasileira, nosso papel, e tal, tudo com copo de uísque na mão e o ar-condicionado ligado? Quer dizer, falso, irreal³³.

Voltado ao “como” e não ao “o que” tocar, Gismonti se reuniu a um selecionado grupo de músicos, os quais – de acordo com o próprio – eram “pessoas acrescentando, me permitindo parar para ouvir minha própria música”³⁴. No *Jornal do Brasil*, o crítico musical Tárík de Souza parece reforçar essas escolhas quando diz: “Para Egberto, o novo trabalho dirige-se especialmente para o ‘como’ e não ‘o quê’. É muito

33 BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 157.

34 UM MÚSICO, enfim, entendido. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 5 jun. 1976, p. 26.

o tocar, uma maneira de tocar”³⁵. Gismonti responde descrevendo a dinâmica de seus shows, mencionando os momentos de improvisação e a conseqüente criação de uma atmosfera sonora específica com a intervenção e utilização dos aparelhos tecnológicos:

O show tem uma parte só, não tem intervalo, porque quebra a atmosfera. Em São Paulo nós fomos tocando, quando sentimos tinham passado duas horas. [...] Nós tocamos mais meia hora. Eu entro e faço uma meia hora sozinho, na abertura. [...] Fica difícil detalhar o que acontece, porque é um violão preparado para ter o mesmo volume de guitarra, com microfone embutido, o som passa por space echoes, phasis, pedais. Então é um volume sonoro que vai girando, de repente aparece um buraco uma ideia puxando para outro caminho, e nós vamos por ali³⁶.

É importante destacar que a temporada que Gismonti havia passado nos Estados Unidos durante 1975 gravando com o percussionista brasileiro Airto Moreira levou o músico a tomar conhecimento dos instrumentos elétricos disponíveis no mercado, verdadeiras novidades no meio musical daquela década. Dentre eles estão, por exemplo: o Arp Odyssey, um sintetizador analógico lançado em 1972 pela Moog Music, um dos primeiros sintetizadores com capacidade duofônica (habilidade para tocar duas notas ao mesmo tempo)³⁷; o Arp String Ensemble, um sintetizador, produzido pela Eminent NV (Solina) e lançado em 1974, que era capaz de reproduzir o som de seis instrumentos (violino, viola, trompete, trompa, violoncelo e contrabaixo) junto a um efeito *chorus*, que lhe dava o som polifônico característico; o Space Echo, um aparelho de efeito também conhecido como Roland RE-201 e lançado em 1974 que produzia *delay* analogicamente através da manipulação de fita magnética; e o Mutron biphasé, um pedal criado por Mike Beigei e Aaron Newman na empresa norte-americana Musitronics entre os anos de 1973 e 1974, que, assim como denota seu nome, proporcionava ao instrumento o efeito de dois tipos diferentes de *phaser* que podiam funcionar individualmente ou em série (mono ou estéreo) e permitiam o controle dos parâmetros (tipos de onda, profundidade e *feedback*)³⁸.

A prática “improvisada” dessa nova fase, distante das premissas estruturantes de suas origens no jazz, junto à configuração das apresentações ao vivo, que fizeram surgir uma nova concepção de criação, eclodiu simultaneamente ao rompimento com um ideal de artista que constrói sua individualidade aos moldes modernistas.

35 SOUZA, Tárrik de. Do parto erudito à criação coletiva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 5, 9 jun. 1976.

36 Ibidem.

37 Esse instrumento foi também o primeiro sintetizador tocado por Herbie Hancock em seu disco de 1973, *Head hunters*.

38 Sobre *Academia de danças, Corações futuristas* e a curta temporada nos Estados Unidos, Gismonti comenta: “Eu vou botar tudo que me ensinaram junto. E por isso tem eletrônica. A eletrônica é por conta do Herbie Hancock. Que eu morei em Nova Iorque em 1975, 1976 pra fazer o disco do Airto Moreira, *Identity*. E o Herbie Hancock topou participar do disco e a gente tocou muito junto. E eu ia pra garagem dele, que tinha um estúdio e trouxe essas coisas pra mim, pra casa e estava tocando”. EGBERTO GISMONTI, E. Egberto Gismonti. *Academia de danças*. EMI Odeon, 1974, op. cit.

Contribuem para esse processo a relação com a tecnologia, as referências da experiência de um mundo fragmentado e o desprendimento das noções antagônicas como uma herança do modernismo. Todas essas características abrem espaço para a desarticulação de identidades do passado e a possibilidade de novas associações de elementos advindos de diversas culturas, práticas presentes em diversos trabalhos de música instrumental brasileira a partir da década de 1970. Um novo ideal de artista é proposto, um artista atuante que prioriza a *performance* em suas diversas dimensões, o estilo como elemento formador, muito mais do que estruturante de um conteúdo musical específico.

No relato que Gismonti faz sobre um dos shows do álbum *Corações futuristas* podemos perceber todo esse arsenal criativo discutido no parágrafo anterior:

Houve um momento no show de São Paulo que estava um free pesado (quando falo free é uma coisa brasileira calcada numa harmonia ou num ritmo, nada a ver com Nova Iorque), uma zoeira que você nem imagina. De repente, o Robertinho saiu da bateria e começou a fazer um som na tabla. Ninguém ouvindo. O som foi morrendo, o Nivaldo largou o sax-soprano, pegou uma flauta, o Luis largou o baixo, pegou um caxixi e eu umas flautas estranhas, que eu trouxe da Tailândia. Ficou aquele clima diferente fui para o piano e cantei “Bodas de prata”³⁹.

Os jornais de uma maneira geral pareciam estar atentos às modificações da sensibilidade daquele momento. Arrematando o debate proposto neste item final trazemos outra descrição pertinente, uma matéria não assinada do jornal *Folha de S. Paulo*:

Aliando o indígena e o popular, o ocidental e o oriental, a erudição tradicional e as técnicas recentíssimas de composição, estruturação e execução, ele e seu grupo (Luis Alves no baixo, Robertinho na bateria, Nelson Ângelo na guitarra e Nivaldo Ornellas no sax) parecem perseguir a abertura em relação a todos os conceitos melódicos e uma criação propositadamente desarrumada (no sentido do não preestabelecido), bem a gosto do seu líder⁴⁰.

A NARRATIVA EPISÓDICA DE “DANÇA DAS CABEÇAS”

Dentre as faixas que podem melhor ilustrar essa desconstrução formal e a aproximação com o universo do *fusion*, trazemos aqui o exemplo de “Dança das

39 SOUZA, Tárrik de, op. cit.

40 UM MÚSICO, enfim, entendido. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 5 jun. 1976, p. 26.

cabeças”⁴¹, uma de suas composições mais conhecidas e tocadas, a qual procuraremos analisar com mais detalhes.

O fonograma se estende por oito minutos e meio de seções contrastantes estruturadas por dois “temas” principais. Logo na introdução, a incerteza rítmica e harmônica marca o ambiente sonoro juntamente com o efeito do pedal *mutronbiphase* sobre um *loop* de dois acordes: lá menor (Am) e fá maior com a terça no baixo (F/A). Ao executar as notas lá, mi e sol, o contrabaixo afirma o que optamos por chamar – em termos harmônicos – de “centricidade” na região de lá, enquanto a bateria explora os timbres de suas peças aleatoriamente. As posições constantemente alteradas dentro do espectro estereofônico da gravação alteram a “espacialização relativa”⁴² da instrumentação em questão.

Ao longo da escuta de “Dança das cabeças” é possível ter certeza de que o resultado sonoro das composições é determinado pelas manipulações sonoras de estúdio; é através dela que um ou mais instrumentos ganham destaque, se justapõem e se alternam, tanto de forma gradativa como repentinamente. Não há, no que chamamos tema A e tema B, um modelo melódico que poderia ser associado a alguma estrutura de período, sentença ou seus híbridos, nos termos convencionais das estruturas de fraseado. A coesão harmônica também não nos dá material suficiente para compreendermos uma progressão com começo meio e fim do ponto de vista da harmonia tradicional.

O Tema A é construído a partir de um padrão idiomático no modo mixolídio realizado pelo violão, que pela sua sonoridade invoca uma espécie de galope nordestino, que na repetição irá ganhar a participação das flautas transversais, simulando a sonoridade das bandas de pífano da Região Nordeste do Brasil. Esse ambiente regionalista é contrastado por uma espécie de convenção que rompe com a sonoridade do modo mixolídio, resultando num ritmo *funkeado* sobre tríades perfeitas maiores, sol maior (G), sol suspenso maior (G#) e lá maior (A). No Tema B (de 1:04 a 1:16 do fonograma), o contrabaixo retorna as notas lá e mi, persistindo na centricidade harmônica da região de lá. Violão e sintetizador executam frases melódicas de caráter virtuosístico construídas sobre a escala de lá mixolídio e pentatônica menor de lá, resultando numa textura homofônica para essa seção.

Até o retorno de Tema A no fim do fonograma, temos dois momentos distintos na composição. Um deles, que se inicia aos 2:11 e chega até os 5:10, e um segundo momento, que parte dessa minutagem até 6:30. No primeiro, uma “ponte” formada por uma textura homofônica, na qual uma série de acordes parece ter como base a

41 Essa faixa está presente no disco *Corações futuristas* (1976). É importante lembrar que a composição também dará nome ao álbum que Gismonti gravou com Naná Vasconcelos em 1977. No mesmo ano, também foi registrada no álbum gravado com o músico norte-americano Paul Horn, chamado *Altitude of the sun*, no qual estão também presentes regravações de “Bodas de prata”, “Altura do sol”, “Carmo” e “Parque Lage”. No arranjo da versão desse LP, Gismonti conserva uma estrutura muito semelhante à gravação que aqui analisaremos, com a diferença de que as seções “Tema C”, “Interlúdio” e “Interlúdio II” não ficam evidentes e claramente segmentadas como nesta versão.

42 “Espacialização relativa: posicionamento de cada instrumento, voz ou unidade sonora no espectro estereofônico, mais à direita (R), centralizada (C), ou à esquerda (L)”. MOLINA, Sergio Augusto, op. cit., p. 99.

escala simétrica formada pelas notas tocadas pelo contrabaixo, anuncia as seções de improviso de sax e sintetizador. Essas seções de improviso são intercaladas por momentos de “convenções”, nas quais, vale dizer, o contrabaixo figura à frente dentro da reverberação do espaço acústico, enquanto violão e sintetizador permanecem realizando apenas uma nota repetidamente. Desenvolve-se a partir do estabelecimento dessa pulsação marcada pelas notas do violão uma convenção que se assemelha bastante às características estilísticas do *fusion* dos anos 1970. Construídas numa textura homofônica, essas seções possuem uma alteração da métrica (compasso simples para composto) e fazem uso da sonoridade da pentatônica menor de lá e dos acordes formados por intervalos de quintas paralelas.

A transição entre ponte e seção de improviso, aos 2:23, expõe um contraste de sonoridades mais contundente, muito distante daquilo que se esperaria de uma seção de improviso “tradicional”, onde um instrumentista improvisaria sobre progressões preexistentes de tamanhos definidos, o trecho propõe a mudança da pulsação dentro de um tempo mais estendido (o improviso dura aproximadamente 44 compassos). O violão realiza uma espécie de acompanhamento sobre arpejos, a harmonia “vagante” não pressupõe uma chegada a um repouso, enquanto as quintas paralelas apoiadas pelo *arp string* parecem caminhar sobre a sonoridade do modo lá frígido, justificado tanto pela nota pedal do contrabaixo (lá) quanto pelas diversas aparições do *si bemol*. Os efeitos do *mutron biphasé* estão presentes durante o improviso e acompanham o aumento da densidade rítmica proposta pelo improvisador, que ao final expande a sonoridade de seu solo através da exploração de outros efeitos do instrumento.

A seção de improviso do sintetizador decorre da sonoridade sugerida na convenção anterior. De duração menor, essa improvisação apresenta outra proposta harmônica, tendo novamente como centro a nota lá, circundada de diversas maneiras pelo contrabaixo. Sobre essa espécie de sonoridade “pedal” centralizando-se em lá, ouvimos num pequeno trecho da seção a utilização dos acordes perfeitos maiores fá (F) e sol (G). Essa sequência de acordes, que podem ser entendidos como os graus bVI (F) e bVII (G) sobre o pedal de lá, fornece ao excerto uma progressão relacionada ao modo eólio. No restante da seção, ouvimos um padrão com a seguinte sequência de acordes: A (lá maior) – A – Bb (si bemol maior) – A, novamente modal, enfatizando a sugestão sonora frígida através da alteração “b2” sobre lá.

A partir da descrição acima, podemos observar que as duas seções de improviso diferem bastante em estilo e caráter. Enquanto o saxofone se comporta de maneira mais estendida, num estilo de improviso que nos remete ao free jazz, com frases longas e exploração dos efeitos do timbre de seu instrumento, Gismonti realiza um improviso caracterizado por motivos curtos e densos explorando principalmente as notas e a sonoridade da escala blues de lá e de sua pentatônica maior.

Aos 5:10 do fonograma um terceiro tema parece se manifestar, marcando o ápice do arranjo através da intensificação de padrões melódicos rápidos e de sobreposições de pulsações diferentes numa seção claramente convencional. Trata-se também de um trecho musical extremamente curto e de grande atividade rítmica e melódica.

A partir de 5:35 um longo episódio dividido em três momentos diferentes prepara o retorno ao tema principal. No primeiro momento (até 6:00) percebemos o contraste

da textura causado pelo cessar dos elementos musicais anteriores. A condução da bateria executando um ritmo de baião fornece o sustento das inserções melódicas dos outros instrumentos. Adicionam-se primeiramente as flautas, restabelecendo a alusão à sonoridade dos pífanos, na execução de uma melodia ascendente apoiada na escala de lá mixolídio com a quarta nota aumentada. Em seguida, como numa resposta, violão executa um padrão de quatro notas sobre a estrutura de uma escala de tons inteiros partindo das notas de um acorde diminuto. É importante frisar que novamente temos a recorrência ao pedal em lá, marcado pontualmente pelo contrabaixo.

No segundo momento ouvimos um “corte” entre uma seção e outra, que ressurgem com o pontilhado do violão, que alude ao timbre da viola caipira ampliada pelo efeito de um *reverb*. A marcação pelo contrabaixo da nota “lá” persiste enquanto o violão realiza uma melodia que invoca novamente a sonoridade do modo mixolídio com a quarta aumentada. No terceiro momento, sob a figura rítmica do baião executada pelo contrabaixo, os demais instrumentos interagem numa improvisação livre que amplia o espectro sonoro desse trecho.

Após retorno aos temas A e B, segue-se uma “coda”, que mistura as sonoridades de modo eólio e mixolídio se desenvolvendo para fechar toda essa narrativa episódica de “Dança das cabeças”.

Podemos concluir, então, que nessa versão de “Dança das cabeças” há uma transposição dos elementos musicais que invocam uma sonoridade regionalista para um ambiente futurista e experimental, descolando-os de suas raízes e origem. A forma episódica do fonograma, com suas complexidades rítmicas e suas “convenções”, fornece dados para a aproximação desse tipo de sonoridade com o *fusion*. A centricidade harmônica em torno da tonalidade de “lá”, sob suas múltiplas derivações (lá mixolídio, pentatônicas de lá maior, pentatônicas de lá menor, lá eólio, lá frígio), distancia-se totalmente de umnexo harmônico tradicional, aproximando-se do modalismo e justificando-se no processo de “centricidade”. As diferenças e/ou permanência de sonoridades no decorrer das seções demonstram que os recursos tecnológicos e de manipulação dos sons influenciam diretamente no resultado da forma. Importante destacar que a mixagem e o estabelecimento da proporção de espaço e volume que cada instrumento ocupa e adquire no espectro sonoro do fonograma também exercem total influência na elaboração da permanência ou ruptura dos parâmetros de sonoridade.

A linguagem performática de “Dança das cabeças”, fruto das condições dos equipamentos e procedimentos de gravação da época, é um exemplo bastante expressivo do tipo de composição e fazer musical coletivo que continuará a aparecer nos discos seguintes de Gismonti. Nessa nova poética musical o jogo entre “abertura” e “fechamento” se desenvolve dentro de uma narrativa complexa que não opera mais com o binômio “tensão” e “resolução”. O desenvolvimento das seções não se conforma na horizontalidade de “O sonho” ou de “Janela de ouro”, mas também não chega a propor sugestões musicais totalmente fragmentadas e imagéticas, como acontece na estrutura formal da instigante canção “Trem noturno”, presente no álbum *Corações futuristas*, cuja audição também se faz indispensável para a compreensão da potencialidade criativa da música de Gismonti desse período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo procuramos levantar alguns aspectos importantes sobre o início da carreira de Egberto Gismonti, buscando dados contextuais que pudessem ajudar na compreensão do estilo desse importante personagem da música instrumental brasileira, representante do estereótipo de músicos “fronteiriços” que atravessam os territórios da música erudita e popular. Na apreciação estética das composições de seus primeiros álbuns é possível observar um estilo em construção que subsiste do flerte com a forma canção mas que gradativamente passa a explorar os novos caminhos da experimentação, estimulados pelas transformações da sensibilidade do artista pós-1970, que reflete em suas criações a circulação de informações, o desenvolvimento da tecnologia e a articulação entre diferentes culturas.

Na construção da argumentação em torno do objeto discutido, é irrefutável a ideia de que as noções antagônicas já não são suficientes para explicar as formulações criativas de um músico como Gismonti. Nossos ouvidos, ao defrontar-se com esse tipo de criação musical, voltam-se às rupturas, às quebras, às fragmentações, às superposições, trazendo o parâmetro da sonoridade – demonstrado aqui como conceito estabelecido – como um novo indicador perceptivo através do qual capturamos a obra como um todo.

Interessante apontar novamente que a obra de Egberto Gismonti do período analisado pode revelar uma noção de que seria possível ser “moderno” sem levar em conta uma ideia homogênea do que é ser “nacional”.

Essa noção corresponde, como comprovamos no exame detalhado dos exemplos musicais deste artigo, à incorporação e inclusão de elementos musicais de gêneros e estilos diferentes organizados a partir dos parâmetros dados pela manipulação dos timbres e dos sons na gravação, pela interação entre os músicos e pelo tipo de sonoridade desejada; todos esses elementos fornecem novos sentidos aos procedimentos de inclusão, recriação, transcrição e experimentação. Esse conjunto de ações contextualizadas se conjuga no processo que chamamos de “desconstrução construtiva”; o ato de criar sobre materiais preexistentes, Egberto o faz com um sentido próprio bastante peculiar, que pode iluminar os caminhos das descobertas sobre o universo misterioso da fronteira, que aflui nesse rico e imenso campo que chamamos de “música popular instrumental brasileira”.

SOBRE A AUTORA

MARIA BEATRIZ CYRINO MOREIRA é doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas e professora do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-americana (Unila).

E-mail: biacyrinom@gmail.com

DISCOGRAFIA

EGBERTO GISMONTI. *Egberto Gismonti*. LP. Elenco, 1969.

_____. *Sonho70*. LP. Polydor, 1970.

_____. *Orfeu novo*. LP. Corona Music Jazz, 1971.

_____. *Água e vinho*. LP. Odeon, 1972.

_____. *Egberto Gismonti – Árvore*. LP. Odeon, 1973.

_____. *Academia de danças*. LP. EMI-Odeon, 1974.

_____. *Corações futuristas*. LP. EMI-Odeon, 1976.

_____. *Carmo* LP. EMI-Odeon, 1977.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Senac, 2006.

BERIO, Luciano. Translating music. In: _____. *Remembering the future*. Cambridge. Massachussets/London: Harvard University Press, 2006.

CAMBARÁ, Isa. Egberto – “Estou é pra lá de Bagdá”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 25/12/1976.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

EGBERTO, o 1º LP. *Veja*, ed. 36, 14 mai. 1969.

GISMONTI, E. Egberto Gismonti. *Academia de danças*. EMI Odeon, 1974. Memória da música brasileira. Som do Vinil. 2015. Entrevista concedida a Charles Gavin. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/egberto-gismonti-academia-de-dancas-emi-odeon-1976/>>. Acesso em: 5 abr. 2016.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Claves*, n. 4, p. 37-65. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPP, nov. 2007.

GUIMARÃES, Márcia. Egberto Gismonti – foi difícil me livrar da música erudita. *Última Hora*, 30/9/1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MOLINA, Sergio Augusto. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção da banda Som Imaginário*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*” – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NETTO, Michel Nicolau. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- PENTEADO, Regina. Gismonti, ponto de encontro de vários extremos. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 6/9/1975.
- SOUZA, Tárk de. Do parto erudito à criação coletiva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 5, 9 jun. 1976.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira; PATREZE JUNIOR, Mario A. Procedimentos modais presentes no violão da peça “Cego Aderaldo” de Egberto Gismonti. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.
- UM MÚSICO, enfim, entendido. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 5 jun. 1976, p. 26.

A formação da metrópole paulista: um diálogo entre Richard Morse e Antonio Candido

[*The construction of São Paulo metropolis: a dialogue
between Richard Morse and Antonio Candido*

Ana Cláudia Veiga de Castro¹

RESUMO • O livro que Richard Morse publicou em 1954 – *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo* – pode hoje ser considerado um clássico na história da cidade. Partindo da comunidade fundada em 1554 na América Portuguesa, a obra traça os caminhos que levaram a cidade a se tornar a principal metrópole brasileira. Para tanto, Morse indicava uma relação entre os diversos momentos históricos e o *ethos* paulista. Isso se evidencia quando se nota que o momento crucial do crescimento urbano paulista – o século XIX – se estrutura entre dois movimentos culturais da história da cidade: o Romantismo e o Modernismo. Tal perspectiva encontra na cidade um interlocutor privilegiado, que ajudaria a dar forma e conteúdo a sua obra. Em uma leitura rente ao livro de Morse, o texto pretende explorar o diálogo entre o historiador e Antonio Candido, buscando, na obra deste último, hipóteses para a compreensão do livro. • **PALAVRAS-CHAVE** • São Paulo; história da cidade; literatura; Richard Morse; Antonio Candido. • **ABS-**

TRACT • The book published by Richard Morse in 1954 – *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo* – nowadays can be considered a classic in the history of the city of São Paulo. From the community founded in 1554 on a plateau in the countryside of a Portuguese settlement in America, the work traces the paths that have led the city to become the main Brazilian metropolis. By seeking this, Morse indicated a particular relationship between different historical moments and the Paulista ethos. Such perspective is realized when the urban growth of the city in the 19th century occurs between two literary movements of its history: Romanticism and Modernism. This perspective turns into the content of Morse's work. Thus, from a tuned reading of Morse's book, this paper seeks to explore the dialogue between Richard Morse and Antonio Candido, looking into the latter's work hypotheses to understand Morse's book. • **KEYWORDS** • São Paulo; history of city; literature; Richard Morse; Antonio Candido.

Recebido em 26 de agosto de 2015

Aprovado em 12 de julho de 2016

CASTRO, Ana Cláudia Veiga de. A formação da metrópole paulista: um diálogo entre Richard Morse e Antonio Candido. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 221-238, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p221-238>

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

O livro que o historiador norte-americano Richard Morse publicou em 1954, *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*² – resultado da sua tese de doutorado defendida em 1952 na Universidade de Colúmbia, em Nova York³ –, pode hoje ser considerado um clássico da história da cidade⁴. Contemporâneo de obras como *La croissance de la Ville de São Paulo*, de Pierre Monbeig, publicado em 1953⁵, ou *História e tradições da cidade de São Paulo*, de Ernani da Silva Bruno, de 1954⁶, o livro de Morse alcançou um lugar de destaque nos estudos sobre São Paulo, sobretudo após a sua republicação em 1970 sob o título de *Formação histórica de São Paulo: de comunidade a metrópole*⁷, tornando-se uma referência aos interessados na história da cidade. Nem obra memorialística – como é o caso de Silva Bruno –, tampouco obra restrita aos muros da Academia – como se pode pensar do trabalho de Monbeig –, um dos interesses desse livro é o fato de poder ser lido como um ensaio sobre a formação da metrópole, trazendo em suas páginas uma visada compreensiva sobre a transformação urbana e social que ocorreu ao longo dos quatro séculos de existência

2 MORSE, Richard. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo: Fundação do IV Centenário, 1954.

3 Idem. *São Paulo. City under the empire (1822-1889)*. Tese (Doutorado). New York: Columbia University, 1952.

4 Para Antonio Candido, esse “livro forte e pessoal, [seria] talvez a melhor monografia até hoje escrita sobre a cidade”. CANDIDO, Antonio. Young Mr. Morse. In: BOMENY, Helena (Org.). *Um americano intranquilo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1992, p. 7-12. p. 7 (grifos nossos). Segundo Carlos Guilherme Mota, “seu primeiro livro tornou-se um clássico sobre São Paulo”. MOTA, Carlos Guilherme. Um americano intranquilo. In: BOMENY, Helena (Org.). *Um americano intranquilo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1992, p. 14. Também já se disse que “o livro, que começa a circular em 1970, é referência obrigatória para os estudiosos das cidades em geral, e uma das grandes monografias a que os paulistanos fizeram jus”. CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Morse e o mar. In: _____. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1994, p. 105 (grifos nossos). Exploramos a fortuna crítica do livro em outra oportunidade: cf. CASTRO, Ana. Leituras e leitores de Richard Morse: a trajetória de um livro sobre a formação da metrópole paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 21, p. 179-193, 2013.

5 MONBEIG, Pierre. *La croissance de la Ville de São Paulo*. Grenoble: Institut et Revue de Géographie Alpine, 1953.

6 BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. São Paulo: Jose Olympio, 1954. 3 v.

7 MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo: de comunidade a metrópole*. São Paulo: Difel, 1970.

de São Paulo, sem entretanto deixar de ter o rigor de uma obra científica, oferecendo desse modo material e referências para pesquisadores de diversas áreas interessados na cidade.

Assim como Silva Bruno ou Monbeig, Morse também partiu da comunidade fundada em 1554 num planalto do interior da América Portuguesa para traçar os caminhos que teriam levado São Paulo a se tornar no meio do século XX a principal metrópole brasileira. No entanto, diferentemente daquelas e de outras obras sobre a história da cidade, além de inserir a cidade num campo de interesses e forças mais amplo, a América Latina, Morse indicava uma relação particular entre os momentos históricos e o *ethos* paulista, tomando-a como chave de compreensão da metrópole. Dessa forma, distanciava-se das explicações sociológicas *stricto sensu*, vendo, menos que uma correspondência imediata entre ciclos econômicos (sobretudo aquele ligado ao café) e urbanização da cidade, uma espécie de transformação “mental” que teria garantido à cidade e aos seus habitantes a capacidade de lidar com as mudanças sociais e econômicas, para se tornar uma metrópole.

Tal perspectiva de análise se evidencia quando se nota que o livro estrutura o momento crucial do crescimento urbano paulista – o século XIX – entre dois movimentos literários, ou culturais, da história de São Paulo: o Romantismo e o Modernismo. Diferentemente das explicações que elegiam o trinômio café-imigração-ferrovia como a chave de entendimento para a urbanização intensa da virada do século, Morse tentou compreender como a cidade vivenciou esse desenvolvimento e como seus habitantes lidaram com isso, deslocando o foco para o início do século XIX, a partir da Independência, quando um novo *ethos* começa a ser gestado, tomando a literatura como sua principal porta de acesso à compreensão desse *ethos*. Essa perspectiva analítica, se foi sendo elaborada ao longo da sua formação em Nova York⁸, encontraria um interlocutor privilegiado na capital paulista, que, me parece, ajudou a dar forma e conteúdo às inquietações do jovem pesquisador.

Este texto pretende explorar o diálogo entre Richard Morse e Antonio Candido, buscando na obra deste último algumas hipóteses para a compreensão do modo como Morse elaborou seu livro⁹. Busca-se aqui estabelecer relações entre os argumentos que amparam a compreensão da história da cidade traçada por Morse e as perspectivas esboçadas por Antonio Candido da literatura feita em São Paulo, a partir sobretudo do ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, também publicado em 1954¹⁰. Nesse artigo, recuperando autores desde a Colônia, o crítico brasileiro buscava

8 Em sua formação como historiador em Princeton e posteriormente em seu doutorado em Colúmbia, Morse sempre esteve ligado aos professores menos “especialistas” ou àqueles que defendiam a literatura como uma chave para a compreensão do passado. Cf. CASTRO, Ana. *Um americano na metrópole (latino-americana): Richard Morse e a história cultural urbana de São Paulo, 1947-1970*. Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU, Universidade de São Paulo – USP, 2013.

9 Tomo a edição de 1954 como base da análise, porque as mudanças entre essa e a edição de 1970 se concentram na “Introdução” e no capítulo final e não incidem diretamente no que se analisa aqui.

10 CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. (1954). In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 139-168.

“delimitar produções e autores segundo o critério mais compreensivo e certo da participação na vida social e espiritual da cidade”. Isso porque, de seu ponto de vista, a cidade apresentava “algumas características, e [era] compreensível que a sua influência mar[casse] literariamente os que nela viv[ia]m, de modo mais forte que as do lugar onde nasceram”¹¹. Se *uma obra é única, a literatura é coletiva*, ensina Candido, e por isso ela pode ser índice de compreensão da vida social. Nesse caso, tratava-se de caracterizar as “diferentes etapas da literatura brasileira em São Paulo”, reconhecendo a ligação orgânica entre produção literária e vida social, pois a literatura requeria “uma comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem) e mobilizava afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento” para chegar no seu objetivo, que é a comunicação¹².

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo¹³.

Morse, por motivos que vamos ver adiante, viu no surgimento da Academia de Direito o estabelecimento da possibilidade de São Paulo ser entendida como cidade. Candido viu a mesma Academia como a possibilidade de a cidade abrigar uma “literatura” – quando passa a existir o que o crítico chamou posteriormente de sistema literário – livro, autor e público, ou, dito mais precisamente, obra, escritor e tradição literária. Assim, a ideia de sistema, que caracterizará a apreciação de Antonio Candido sobre a formação da literatura brasileira, aparece aqui em elaboração, para pensar a literatura paulista. Segundo esse critério, só haveria literatura em São Paulo a partir da Independência, e notadamente depois do advento da Faculdade de Direito do Largo São Francisco – ainda que antes, na segunda metade do século XVIII, já se esboçassem as condições para que uma literatura paulista pudesse surgir, havendo, portanto, “manifestações literárias”, como Candido formaliza na sua obra-mestra de 1959¹⁴. E, para pensar como Morse com as palavras de Candido, só quando o sistema *se rotiniza* é que São Paulo se torna de fato “cidade”. Mas não apressemos o passo e vejamos de início como se deu o “encontro” entre Richard Morse e Antonio Candido.

Quando chegou a São Paulo em 1947, com uma ideia mais ou menos formada

11 Ibidem, p. 142.

12 Ibidem, p. 139.

13 Ibidem, p. 140.

14 Desde 1945 Antonio Candido escrevia uma história da literatura brasileira a convite do editor Martins, que finalmente se transformou, como se sabe, num estudo sobre a literatura brasileira no qual o Arcadismo e o Romantismo seriam entendidos como momentos-chave de *formação* do que ele chamou de “sistema literário brasileiro”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. 2 v.

sobre o que o motivava a estudar essa cidade – compreender a urbanização intensa de uma capital latino-americana em pleno desenvolvimento industrial¹⁵ –, Richard Morse deparou-se não apenas com uma cidade espacialmente em ebulição, que renovava sua paisagem urbana de maneira intensa¹⁶, mas também com uma universidade jovem, que contava com a primeira geração de alunos agora transformada em professores começando a ditar os rumos do pensamento intelectual na capital. Eles ocupavam postos de docentes na Universidade de São Paulo, espaços nos jornais e nas revistas como críticos profissionais, e logo cargos de direção em instituições culturais que passavam a ser criadas. Dispostos a pensar o Brasil em termos científicos, esses jovens intelectuais buscaram produzir novas teorias de interpretação, contribuindo para o campo do pensamento social e da crítica da cultura, a partir de entradas diversas¹⁷. Entre eles, Antonio Candido, docente da cadeira de Sociologia 2 da Faculdade de Filosofia, firmava-se também como crítico literário¹⁸. Seu trabalho crítico seria fundamental para historicizar o Modernismo, incluindo-o na tradição literária. Mas, além disso, ao dar ao movimento certo protagonismo no estabelecimento de uma literatura autônoma, Candido consequentemente inseria São Paulo, palco principal do movimento, numa perspectiva nacional. Compartilhava assim do ponto de vista esboçado pelo próprio Mário de Andrade – ele mesmo protagonista e intérprete primeiro do movimento –, que poucos anos antes, ao formular um juízo crítico sobre o Modernismo, notara alguma equivalência entre esse movimento e o Romantismo:

15 “Aquela coisa de São Paulo havia ficado na minha mente: por que surgira aquela cidade enorme que todo o mundo dizia ser a Chicago da América do Sul, e que forças econômicas teriam eliminado de sua paisagem quase todos os sinais de uma tradição arquitetônica anterior?”. BOMENY, Helena. Uma entrevista com Richard Morse. *Estudos Históricos*, FGV, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, , 1989, p. 77-93. p. 77.

16 Morse permanece em São Paulo de setembro de 1947 a dezembro de 1948, com uma bolsa do Departamento de Estado norte-americano. Esse é o período em que o processo de metropolização da cidade ganha força: verticalização intensa das áreas centrais, espraiamento da mancha urbana e reforço da ideia de centro como o coração da metrópole.

17 Entre os que começavam a protagonizar essa cena, Florestan Fernandes, Antonio Candido, Decio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes e Gilda de Mello e Souza. Sobre a atuação desses intelectuais dentro e fora da universidade e seu papel na construção da crítica de arte no Brasil, entre outros, ver: PONTES, Heloisa, *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

18 Candido, professor assistente em Sociologia, defende sua tese em 1954, ao mesmo tempo que já era um crítico literário respeitado. Presta concurso para a Faculdade de Letras da USP e não é aprovado, mas em 1958 opta definitivamente pelas Letras, mudando-se para Assis, onde assume a cadeira de Teoria Literária da Unesp. Vale notar que a *Formação* estava sendo escrita portanto concomitantemente com sua tese em Sociologia. Sobre as indefinições que o intelectual parece viver justamente no período em que Morse está em São Paulo até a publicação do livro, ver: RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Antonio Candido em Assis e depois. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, São Paulo, n. 50, mar. 2010, p. 103-28; CARDOSO, Fernando Henrique. A fome e a crença (sobre *Os parceiros do Rio Bonito*). In: *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 89-100; e JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida. Os Parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Fapesp, 2002.

Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente “necessário”, o Romantismo. [...] Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante [...]. A similaridade é muito forte¹⁹.

Ambos os movimentos, como se disse, são tomados na obra de Morse como momentos de redefinição de sensibilidades e de florescimento de mudanças na cidade de São Paulo. Afirmando que o artista “não retrata diretamente a sociedade de sua época na sua obra [...] [mas] a absorve, funde e transmuta de maneiras sutis e pessoais [...], abertas à análise do pesquisador”²⁰, Morse – nesse livro, aliás, dedicado a Mário – defendia que a literatura podia e devia se transformar em matéria da história da cidade, abrindo portas para a compreensão do passado, pois, como afirmara certa feita o poeta, “os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social”²¹. Por isso, eram Álvares de Azevedo e o próprio Mário de Andrade mobilizados por Morse como “leitores privilegiados” da cidade, portadores de “habilitações culturais, profissionais e estéticas que os dota[ria]m de um olhar refinado, sensível e arguto”²², na formulação precisa de uma historiadora, podendo fornecer ao leitor contemporâneo as chaves de compreensão daquela jovem metrópole. Vejamos como.

ROMANTISMO E PRENÚNCIO DE AUTONOMIA: UM NOVO *ETHOS*

A partir da Independência, com o estabelecimento da imprensa, a criação da Academia de Direito e a formação de uma nova burocracia local unida ao poder nacional – três fatores catalisadores das mudanças posteriores –, Morse identifica em São Paulo o surgimento de um novo *ethos*, distante do mundo colonial e particularmente ligado ao mundo letrado, que levava a situação urbana a começar a se transformar. Imprensa, academia, administração pública distinguem a cidade – que passava a abrigar o movimento romântico – da antiga comunidade colonial dos três séculos

19 ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1942, p. 242.

20 MORSE, Richard. O pesquisador social e o historiador moderno. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 113, p. 36-52, 1949, p. 33.

21 ANDRADE, Mário de, op. cit., 1942, p. 242.

22 PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos históricos*, FGV, Rio de Janeiro, n. 16, 1995, p. 279-90. p. 284.

precedentes²³. O juízo coincide com a apreciação de Antonio Candido sobre o que teriam sido “os primeiros feitos de nossas classes por assim dizer esclarecidas”²⁴:

Foi todavia com a vinda de D. João VI que o Brasil conheceu realmente, embora em escala modesta, a sua época das Luzes, como *entrosamento da iniciativa governamental, do pragmatismo intelectual, da literatura aplicada, que finalmente convergiram na promoção e consolidação da Independência*. [...] Imprensa, periódicos, escolas superiores, debate intelectual, grandes obras públicas, contato livre com o mundo [...] assinalam o reinado americano de D. João VI, obrigado a criar na Colônia pontos de apoio para o funcionamento das instituições²⁵.

Momento “iluminista” da cultura nacional, que teria possibilitado o surgimento do movimento romântico, o qual, na compreensão do crítico, menos que pela ruptura com os árcades (ainda que completamente distinto do ponto de vista estético), caracterizava-se pelos pontos de continuidade na construção de algo que iria começar a ser chamado de “literatura brasileira”, parte de um esforço maior de construção do país²⁶. Aquela produção literária, que manifestava um “desejo de autonomia, tornado mais vivo depois da Independência”, era vista então como um dos momentos formativos da nossa literatura: “O Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica”²⁷.

Tratava-se da construção de uma identidade local em oposição à metrópole e, no que importa mais de perto aqui, tendo São Paulo como *locus* privilegiado de desenvolvimento, já que a elite intelectual formada pelos estudantes de direito – cuja sociabilidade mundana fazia surgir na cidade novos espaços e mentalidades – era quem buscava se expressar em termos independentes em relação à literatura

23 MORSE, Richard, op. cit., 1954, p. 44 e ss.

24 ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Paulo; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. II-66. p. 56.

25 Antonio Candido apud ARANTES, Paulo, op. cit., 1997, p. 56.

26 Como sabemos, o Romantismo, momento em que começa a surgir o sentido “moderno” da palavra literatura, é o movimento literário geralmente relacionado com a afirmação de identidades nacionais – basta pensarmos no romantismo alemão ou inglês. Mas Candido retrocede ao Arcadismo – comumente visto como um movimento de cunho mais universalista – para flagrar ali os primeiros impulsos nacionais.

27 CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004. Mobilizo aqui, para efeitos práticos, esse texto escrito em 1990 para um público estrangeiro, em que o crítico apresenta de modo resumido as características principais do movimento romântico no Brasil. Tais formulações, que foram sendo construídas ao longo da sua trajetória intelectual, não diferem essencialmente das esboçadas no meio do século XX.

portuguesa²⁸. A Academia daria origem a um grupo – os estudantes –, “dotado de forte espírito corporativo”, constituindo “um público literário privilegiado e uma caixa de ressonância para a literatura, que se difundiria em parte por meio deles” e que, além de funcionar como “ambiente que estimulava a produção”, também “fornec[er]ia um primeiro nível de receptividade crítica e afetiva”²⁹. Esboçava-se assim o *sistema*, o que para Morse pareceu refletir a própria formação do que viria a ser a metrópole. Os jovens de elite que se mudaram para a pacata vila eram quem atuava para transformá-la, e por isso a Academia era um dos catalisadores da transformação. Para acompanhar essa transformação, a produção do artista seria potencialmente reveladora: “O artista é com frequência o símbolo mais satisfatório para captar refletir os processos vivos de uma sociedade. [...] O artista é, a um tempo, mais capaz de compartilhar-se e envolver-se, e de ser mais objetivo do que seus semelhantes”³⁰.

Para Morse, “quem mais de perto refletiu todo o espectro desses lampejos na cidade em transformação” foi Manuel Antonio Álvares de Azevedo. Como o poeta “pertencia [...] mental e emocionalmente à cidade”, ele foi o símbolo daquele momento de transição vivido por São Paulo. Mas o autor de *Macário* e *Noite na taverna* não era “somente símbolo da adoção ‘consciente’ dos padrões específicos estrangeiros pela cidade, como [era] também de uma fusão multiforme e ‘subconsciente’ de elementos que racionalmente não se podem discernir”³¹, revelando o momento ambíguo que se vivia. “*Tal como a cidade em que vivia, [Azevedo] foi compelido a fazer uma seleção entre as culturas estrangeiras e a refundir esses elementos*”, por isso, seu discurso revelava a própria cidade, ela mesma buscando uma síntese entre a modernização e a permanência das suas tradições³². Ora, havia mudança, mas não rompimento: o passado continuava informando o presente, sustentando *mentalmente* o surgimento da metrópole. Se os anos românticos viam afrouxar “a tesa rede dos costumes e superstição”, era porque na comunidade colonial todas as atividades se davam no interior de instituições coloniais (como a família patriarcal, a Igreja e a fazenda)³³. A cidade que recebera a Academia, entretanto, pedia novos espaços e novas instâncias, explodindo aquele primeiro círculo de relações. Os exemplos de espaços públicos que surgiam – hotéis, restaurantes, boliches, tavernas – se somavam em seu livro

28 Na verdade, “a alegada independência” teria sido, em parte – seguindo aqui a interpretação de Candido – “uma substituição de influências, com a França tomando o lugar da metrópole portuguesa”. CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 52. Vale aqui a mesma ressalva da nota anterior.

29 Ibidem.

30 MORSE, Richard, op. cit., 1954, p. 87.

31 Ibidem.

32 Ibidem, p. 92 (grifos nossos).

33 Ibidem, p. 94. Morse descreve, por exemplo, uma série de incidentes protagonizados pela estudantada na cidade para mostrar como as crendices e superstições começavam a ser contestadas, numa clara mostra de avanço da razão objetiva sobre os costumes. Entretanto, num deles, conta como um estudante espalha um boato na cidade através de sua lavadeira – ação possível apenas numa pequena vila onde os contatos ainda se faziam familiares. Nota-se assim a ambivalência de tal momento.

para mostrar que a cidade ia tomando “consciência” das novas possibilidades “para a vida individual e para a vida social”, e assim os paulistas, no meio do século XIX, começavam a “avaliar sua civilização e suas tradições regionais, enriquecê-las e diversificá-las pelo enxerto de novos modos e valores”, ainda que, insisto, sem perder a *especificidade* que os caracterizara, forjada nos anos coloniais³⁴.

Após um primeiro impulso simbolizado pela sua fundação, a Academia veria arrefecer sua potência transformadora, traduzida na queda no número de matrículas, para “no espaço de uma geração”, contudo, ressurgir com mais força e mostrar como “já estavam incorporadas no padrão brasileiro de valores as novas dimensões de indagação e abstração de que ela era o símbolo, e as novas carreiras urbanas, de natureza literária ou jurídica, que propiciava”³⁵. Levando adiante o raciocínio, o autor mostrava que o “renascimento da Academia de Direito” lhe sugeria duas hipóteses complementares: “que ela se adaptava às necessidades dos tempos e que *São Paulo* [...] *começava a exigir* um novo tipo de cidadão mais instruído e dotado de uma visão inteiramente nova das coisas”³⁶. É importante notar que o historiador refaz a trama que torna a cidade inteligível na mescla de documentos, depoimentos e literatura. Contudo, nessa urdidura, é *Macário* que lhe fornece “a visão ampla e espontânea da cidade” porque, escrita sem o objetivo de descrevê-la ou explicá-la, a obra provê imagens da própria transformação. O texto literário é mobilizado não como comprovação de uma tese elaborada *a priori*, mas como fio condutor de um raciocínio elaborado no embate com a própria cidade e com formulações e intepretações que surgiam naqueles anos, como a levada à frente por Antonio Candido.

Àquela altura, Candido já se tornara um nome conhecido na cena intelectual, publicando críticas nos rodapés da *Folha da manhã* e do *Diário de S. Paulo* e concebendo em 1956 o Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*³⁷. Dois anos antes, dentro das comemorações do IV Centenário, Antonio Candido publicaria nesse mesmo jornal o artigo “A literatura na evolução da comunidade”. O crítico, que buscava elaborar menos uma história da literatura que a história da *formação* da literatura – a partir da análise de seus “momentos decisivos”, justamente o subtítulo da obra publicada em 1959 –, nesse texto de 1954 discutia “as formas de sociabilidade intelectual, e da sua relação com a sociedade, na caracterização das diferentes etapas da literatura brasileira em São Paulo”³⁸. Para tanto, Antonio Candido dividiu a história da cidade em cinco fases correspondentes a cinco momentos literários ou cinco “grupos

34 *Ibidem*, p. 98-100.

35 *Ibidem*, p. 97.

36 *Ibidem*, p. 99 (grifos nossos).

37 Sobre a atuação de Candido dentro e fora da universidade e seu papel na construção da crítica literária no Brasil, ver: SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002, p. 15-36. Vinicius Dantas também ajuda a matizar a posição acadêmica de Antonio Candido, discutindo seu papel na institucionalização da crítica e na criação de um método. DANTAS, Vinicius. Apresentação. In: *Antonio Candido*. Textos de Intervenção. (Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2009, p. 15-36.

38 CANDIDO, Antonio, op. cit., (1954), 2000, p. 143.

letrados”. O primeiro deles, “um grupo virtual” – Frei Gaspar da Madre de Deus, Pedro Taques de Almeida e Claudio Manoel da Costa, intelectuais que teriam forjado a personalidade “paulista” ao engendrar: “a consciência heroica do passado emergindo do sentimento nativista, [que] aparece como recurso de integração; como justificação de uma sociedade em *crise de reajustamento* de suas atividades”³⁹.

Em seguida, o crítico identificava um “grupo real”, ligado a um pré-romantismo que se estabelecera com a criação da Faculdade de Direito, a desempenhar papel decisivo na literatura em São Paulo. Para Morse, como vimos, papel decisivo na própria constituição da cidade. Na fase seguinte, quando o “grupo se justapõe à comunidade”, observa-se a formação do *burgo de estudantes*. Se antes os estudantes tinham sido “meninos de família como os outros” e depois seriam “letrados, políticos e proprietários como os outros”, no breve curso da Academia “foram algo diferente”, numa São Paulo, como diz Candido, que ainda não os assimilara. Mas justamente desse caráter *de exceção* se nutria “sua sociabilidade particular [...] e uma expressão intelectual própria”⁴⁰. O crítico parece atinar aí com o circuito apresentado em 1959⁴¹. Morse, por seu turno, valia-se de formulação semelhante para compreender quando e como São Paulo se tornara *cidade*, vislumbrando nesse momento a transformação de um substrato cultural paulista forjado na colônia paulatinamente se tornando híbrido, por mesclar-se aos valores capitalistas que começam a penetrar naquele espaço, o que em seguida sustentaria a própria modernização de São Paulo.

MODERNISMO E METROPOLIZAÇÃO: UM ETHOS ENTRE O LOCALISMO E O COSMOPOLITISMO

Ora, se nos anos românticos São Paulo se tornou “cidade”, como defende Morse, para o sociólogo-crítico literário foi no período subsequente – precisamente quando “a comunidade absorve o grupo”, entre 1890 e 1910 – que a cidade se tornou “outra”. Antes, tinha 70 mil habitantes. Agora, contava com 240 mil. Transformada em centro ferroviário, comercial e político e onde uma indústria começava a aparecer, nela “não

39 Ibidem, p. 144. A “crise” em questão era o fim do período do ouro, a decadência das Minas, e a dispersão dos filhos paulistas, que os levaria a cantar o passado de glória. Frei Gaspar cria as bases do Romantismo ao valorizar o índio, para na sequência Pedro Taques aristocratizar as Bartiras em “princesas de sangue brasílico”. Nota-se um “paulistanismo” ideologicamente configurado a nortear as obras dos três escritores, em que “as tonalidades características, que serviriam para definir a consciência do paulista moderno, [...] operariam como poderosa arma de sentimento de classe, de um lado, e de assimilação dos forasteiros, de outro”. Ibidem, p. 145-146.

40 Ibidem, p. 150.

41 Ibidem, p. 147-57. Talvez tenha sido na observação do momento em que a Academia se estabeleceu em São Paulo que ele notou a potência desse esquema com mais clareza: ao falar do satanismo em Álvares de Azevedo, Candido passa necessariamente pela ideia de uma comunidade da Faculdade de Direito que sustenta o surgimento do movimento romântico e, nesse sentido, ressalta a contribuição de São Paulo para a formação da literatura nacional, por constituir ali um sistema de livros, leitores e autores.

ha[via] mais escravos, os caipiras [iam] sumindo, chega[v]am magotes de italianos, espanhóis, portugueses, alemães⁴². Do ponto de vista literário, menos que o valor estético, “o importante foi que a comunidade absorveu a literatura, que deixou de ser *um grupo*”⁴³. Tratava-se da literatura parnasiana, manifestação literária que Morse utilizou de forma operativa, apenas como portadora de exemplos da transformação da cidade. A sua perspectiva parece ser uma vez mais coincidente com a de Candido, e por isso ele *não pode* eleger ali um “criador de símbolo” – como fez com Álvares de Azevedo anteriormente e fará com Mário de Andrade em seguida⁴⁴. É como se um *ethos* moderno não estivesse ainda totalmente formado na cidade, fazendo com que houvesse naquela literatura apenas “um certo aristocratismo intelectual, certo refinamento de superfície, tão do agrado da burguesia, que nele encontra uma atmosfera confortável e lisonjeira”, nas palavras de Candido⁴⁵, e não outro momento estético forte que rendesse acesso potente à cidade⁴⁶.

Mas, quando em seguida o Modernismo literário tornou-se expressão corrente da comunidade, foi porque o *ethos* moderno finalmente se constituiu – ou “o grupo se desprende[u] da comunidade”⁴⁷. Entre 1922 e 1935, viveu-se em São Paulo uma “profunda renovação literária, estreitamente ligada à constituição de um agrupamento criador, como era o dos estudantes românticos; não mais justapostos à comunidade, todavia, mas formado a partir dela, *oriundo de sua própria dinâmica*, diferenciando-se de dentro para fora – por assim dizer”⁴⁸.

Ao historicizar o movimento acontecido havia apenas três décadas, Antonio Candido assumia (ou propunha) aquela que se tornou a interpretação corrente, a de que em São Paulo pôde surgir um movimento renovador porque, não sendo cosmopolita como era a capital, tal renovação pudera reverberar – justamente pelo provincianismo reinante. Ao mesmo tempo, havendo ali uma elite mais ou menos esclarecida, também ela exerceu seu papel, apoiando os jovens artistas quando necessário, comprando suas obras e os colocando em contato com as vanguardas europeias, ao manterem salões que se tornaram o ambiente propício para os paulistas *serem modernos*. Candido ecoava assim a interpretação de Mário publicada poucos anos antes, cuja primeira frase revela a intenção de colocar o movimento no fluxo da história nacional: “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também

42 Ibidem, p. 157.

43 Ibidem, p. 158.

44 No artigo anteriormente citado, Morse diferenciava “um romancista de primeira” de “um de segunda”, o que ajuda a entender o ponto. MORSE, Richard, op. cit., 1949, p. 46.

45 CANDIDO, Antonio, op. cit., 2000, p. 158.

46 Morse citava em seu livro apenas uma cena do romance *A carne*, de Julio Ribeiro, em que a protagonista Lenita sonha em morar num palacete da Avenida Paulista apenas para mostrar a “ostentação vulgar e sem distinção” que aparecia tanto no desejo quanto no dia a dia da moça, refletindo “de modo não muito falso o materialismo superficial *da cidade* [note-se, não da protagonista, mas da cidade] e o seu impulso para a ostentação nos gastos”. MORSE, Richard, op. cit., 1954, p. 204-5.

47 CANDIDO, Antonio, op. cit., 2000, p. 160.

48 Ibidem (grifos nossos).

com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o *criador de um espírito nacional*⁴⁹.

Moderna e provinciana ao mesmo tempo, foi nessa cidade que literatos *caipiras de serra-acima* puderam lançar as bases da vanguarda brasileira, acertando os ponteiros da arte nacional inclusive – ou sobretudo – por terem que se haver com o próprio Brasil como matéria artística. Ao destacar em seu ensaio que tanto Romantismo quanto Modernismo haviam sido “dois momentos em que a cidade se projet[ou] sobre o país, e procur[ou] dar estilo às aspirações do país todo”, na esteira de Mário, Antonio Candido também mostrava como “literatura e cidade, ambas se explicam e se complementam, se as quisermos ver solidariamente”⁵⁰. Foi nessa “solidarização” que ele buscou compreender a história da cidade por meio de sua literatura, afirmando que

[...] o Modernismo não foi apenas um movimento literário, mas, como tinha sido o Romantismo, [foi] *um movimento cultural e social de âmbito bastante largo*, que promoveu a avaliação da cultura brasileira, inclusive porque coincidiu com outros fatos importantes no terreno político e artístico, dando a impressão de que na altura do Centenário da Independência (1922) o Brasil efetuava uma revisão de si mesmo e abria novas perspectivas, depois das transformações mundiais da guerra de 1914-1918, que aceleraram o processo de industrialização e abriram um breve período de prosperidade para o nosso principal produto de exportação, o café⁵¹.

Por isso a década de 1920 era especialmente propícia para flagrar o surgimento de uma literatura nacional e, mais que isso, de uma literatura que finalmente se colocava em pé de igualdade com as literaturas europeias. Candido cunharia a expressão “desrecalque localista” para os efeitos da literatura modernista na nossa sociedade: onde os românticos apelaram para o nacionalismo, os modernistas recorreram à piada, fazendo render o que antes nos envergonhava⁵². O trabalho de Morse, num certo sentido, também pode ser tomado como uma tentativa de “desrecalcar” a capital paulista frente às capitais e metrópoles centrais ao propor haver aqui uma cultura própria e tradicional, híbrida entre o *ethos* católico e o capitalista, e ao mesmo tempo moderna.

Mas que espécie de metrópole era São Paulo? O próprio Antonio Candido nos dá o testemunho sobre como a sua geração “teve a sorte de observar de perto os artistas e os escritores famosos que admirava, [...] numa cidade que acabava de completar

49 ANDRADE, Mário, op. cit., 1942, p. 241. Para Mário, “o Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. *São Paulo era muito mais moderna*, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, *conservando até agora um espírito provinciano servil*, bem denunciado por sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e pela sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo” (grifos nossos).

50 CANDIDO, Antonio, op. cit., 2000, p. 165.

51 Idem, *Iniciação à literatura brasileira*, op. cit., p. 88.

52 O modernismo assimilaria a vanguarda europeia com uma inversão de sinais que transformava nossas deficiências em superioridades.

um milhão de habitantes e em cujo centro concentrado (se for possível falar assim) as pessoas se conheciam de vista⁵³. Claro está que as pessoas que se “conheciam de vista” eram justamente esses intelectuais, alunos e professores da Faculdade de Filosofia ainda sediada no edifício Caetano de Campos na Praça da República (transferida para a Rua Maria Antonia em 1949) e que circulavam pela escola, nas poucas livrarias, nas pouquíssimas galerias, nos bares, cafés e confeitarias ali concentrados, por onde também passavam os artistas e intelectuais que eram por eles admirados, fazendo da rua Barão de Itapetininga o epicentro da sociabilidade universitária. Do Teatro Municipal à Escola Normal, passando pela Confeitaria Vienense e pela Livraria Jaraguá (esta na Rua Marconi), a *intelligentsia* paulista via e era vista por ali⁵⁴. Além disso, os dois museus de arte, Museu de Arte de São Paulo – Masp e Museu de Arte Moderna – MAM, ambos fundados em 1948 e sediados no edifício dos Diários Associados na Rua Sete de Abril, logo inseriram as artes visuais nesse circuito cultural, passando a disputar o reduzido público intelectualizado com mostras de arte, de cinema, cursos livres e palestras. Tudo isso no *centro novo* da metrópole – como preconizara Prestes Maia –, a região da Praça da República, onde também a maioria dos cinemas se instalou, fazendo da Ipiranga e da São João a Cinelândia paulista. Antonio Candido notava como naqueles anos “o que se chama de Modernismo, nas artes e na literatura, só então estava ficando pão cotidiano” ao lembrar que o movimento os interessava “sobretudo como atitude mental”, menos até que como linguagem renovadora⁵⁵. À parte o provincianismo que se percebe numa São Paulo que se metropolizava ao mesmo tempo que ainda se contava nos dedos o número de intelectuais que podiam assim ser chamados, a cidade parecia realmente caminhar para uma modernização, ao menos no campo cultural, tendo início aí o seu papel de metrópole cultural que se completa na década seguinte, muito em função das consequências da transferência da capital do país para Brasília em 1960⁵⁶.

Morse coincide com esse juízo e expõe uma ideia geral sobre o significado do modernismo brasileiro se aprofundando no artigo “Brazilian Modernism”, publicado

53 CANDIDO, Antonio. “Clima”. In: _____. *Teresina etc.* São Paulo: Ouro sobre Azul, 2007, p. 146.

54 Cf. PRADO, Décio de Almeida. O *Clima* de uma época. In: AGUIAR, Flavio (Org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 25-43; e MESQUITA, Alfredo. No tempo da Jaraguá. In: *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 39-61.

55 Mas aqui se trata dos anos de faculdade, dez anos antes da vinda de Morse. Nesse período ele elabora sua crítica do Modernismo, que traz esse movimento para o centro da literatura nacional, a década de 1920 como ponto alto dessa manifestação. Cf. CANDIDO, Antonio, op. cit., 2007.

56 Lembremos aqui a formulação do conceito de metrópole como capital cultural: “cidades que se apropriam de certas funções e se tornam centros de intercâmbio cultural, locais onde se preserva a tradição num determinado campo, onde se congregam as novidades mais significativas, onde se concentram os especialistas, onde as inovações são mais prováveis”. Seriam ainda “focos de atividade intelectual numa época em que a *intelligentsia* se ampliava, adquirindo mais autoconsciência enquanto casta, sentindo uma separação crescente em relação às ordens sociais dominantes e se orientando cada vez mais para o futuro e a crença na transformação”. BRADBURY, Malcon. As cidades do Modernismo. In: BRADBURY, Malcon & MCFARLANE, James (Org.). *Guia geral do Modernismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 77.

em 1950 na *Hudson Review*, uma das primeiras apreciações sobre o movimento publicada num periódico fora do país⁵⁷. Nesse texto, Morse expõe sua apreciação sobre Mário de Andrade, que teria sido o próprio “modernismo sintetizado, tanto seus valores como em grau menor algumas das suas deficiências”⁵⁸, pois

[...] alguns de seus versos muitas vezes estavam entre os melhores do movimento. Seus contos e sua rapsódia *Macunaíma* abriram novos temas, uma nova linguagem brasileira para a ficção. [...] Ele foi capaz de criticar mas também indicou um caminho. Esse o seu valor para os mais criativos da nova geração que o seguiram: Drummond de Andrade, Portinari, o compositor Camargo Guarnieri [...], os romancistas do norte, os arquitetos, os historiadores e cientistas sociais⁵⁹.

Mas o mais importante, completava Morse, é que Mário soube que, para acreditar no Brasil, havia que se compreender suas tradições – pois só assim o artista teria um contexto de onde partir e onde se ancorar. De novo, tratava-se de constituir um *ethos* moderno, sem desprezar a tradição. O que a capital paulista no final da década de 1940, para Morse, ainda poderia fazer: modernizar-se sem perder sua tradição ibérica e católica.

ESBOÇO DE LEITURA

A partir da leitura de Leopoldo Waizbord sobre a obra do crítico brasileiro, retomo aqui a sugestão de prestar atenção ao subtítulo da obra-mestra de Candido, “momentos decisivos”, para voltar a Morse e insistir que talvez o norte-americano tenha buscado, menos que recontar a história da cidade de São Paulo, notar os *momentos decisivos* que mostravam a cidade transformando-se em metrópole. Romantismo e Modernismo são então encarados como índices cruciais não apenas da literatura, mas dos momentos em que *a cultura da cidade* – usando aqui o termo de Lewis Mumford caro a Morse – manifestou-se de maneira a revelar a “personalidade” da cidade, condensada nas manifestações literárias. Seguindo Waizbord, mesmo havendo “uma *síntese* operante na *Formação* [...], não se pretende ali a completude”. Teria sido por meio do trabalho com “*um conjunto de momentos*” que se configurou o todo, pois os

57 MORSE, Richard. Brazilian Modernism. *The Hudson Review*, v. 3, n. 3, Autumn, 1950, p. 447-452. Salvo engano, apenas Roger Bastide já havia falado do Modernismo brasileiro para os estrangeiros (se descontarmos as palestras de Oswald de Andrade na Sorbonne na década de 1920): o sociólogo francês, que desde sua chegada a São Paulo exercia uma crítica assídua nos jornais locais, analisando tanto a literatura como a arte modernista, em 1943 publica um artigo sobre Mário de Andrade no *Bulletin des Études Portugaises*. Cf. PEIXOTO, Fernanda. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 81-2. Mas o modernismo brasileiro seria divulgado por Morse numa revista que, fundada em 1947 em Nova York, rapidamente adquiriria proeminência na cena intelectual norte-americana, o que permite supor que Morse deve ter ganho com isso alguns pontos na conta dos amigos paulistas.

58 MORSE, op. cit., 1950, p. 149

59 Ibidem.

momentos são *decisivos*⁶⁰. Configurar um todo sem a pretensão da completude parece ter sido também a intenção da história urbana apresentada por Morse, na qual as distintas esferas da vida social se sobrepõem para dar ao leitor uma compreensão totalizante, sem entretanto encerrar-se em objeto fechado. No movimento de mão dupla que o historiador norte-americano faz ao longo de todo o livro, entre cidade e literatura, ou cidade e cultura, seu interesse está em ver como uma podia alimentar a compreensão da outra, ora se valendo da literatura para ver a cidade, ora fazendo juízo sobre a literatura produzida a partir do que via na cidade. Por isso, para Morse, Mário de Andrade e sua arte encarnaram o espírito moderno de São Paulo, seu *ethos*, a vida contemporânea afinal, aquela que o próprio historiador vive brevemente em fins dos anos 1940 durante suas pesquisas na capital:

Para o artista modernista, assim como para o romântico de há um século, São Paulo proporciona uma experiência de vida que é rica, incisiva e *sui generis*. Entretanto, a cidade não é um “encravamento” cheio de colorido nativista. Seu espírito, seus traços mais importantes, seu *genius loci* têm que ser procurados; não são manifestos e avas-salantes, como no Rio ou em Salvador. O que é manifesto em São Paulo – movimento, pressa, luzes, trânsito, arranha-céus, fábricas, dinheiro – é universal, sem voz ou contorno explícito. A individualidade íntima da cidade deve ser buscada com sensibilidade e paciência⁶¹.

Se em 1954 Morse optara por um título e subtítulo que rapidamente identificamos como uma história da cidade – *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo* –, de par com uma história urbana que era feita nos Estados Unidos desde a década de 1930 e que em algum sentido ele pôde tomar como mote⁶², a obra evidentemente, como pretendemos ter demonstrado aqui, é muito devedora dos diálogos estabelecidos no Brasil, algo que nos anos seguintes pôde se consolidar em outros termos, mais institucionais, na medida em que o autor também se inseria na academia norte-americana e passava de doutorando em Colúmbia para docente numa das mais importantes universidades daquele país. É desse lugar, como professor de História da América Latina em Yale, que Morse recupera suas relações com os intelectuais brasileiros, convidando-os a participarem de atividades acadêmicas, como palestras, cursos ou congressos, nos Estados Unidos. Entre eles, Sergio Buarque, Celso Furtado, Antonio Candido, Florestan Fernandes, por este ou aquele motivo, estiveram em Yale

60 WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem dos três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 91.

61 MORSE, Richard, op. cit., 1954, p. 283.

62 Não caberia aqui desenvolver o ponto, remeto apenas ao livro organizado por Bruce Stave, que, por meio de entrevistas com os fundadores da história urbana norte-americana, apresenta um panorama das questões que animaram e animam o debate. Cf. STAVE, Bruce (Ed.). *The making of urban history: historiography through oral history*. Beverly Hills: Sage Publications, 1977.

a convite de Morse em breves visitas ou longas temporadas⁶³. Dessa forma, quando, em 1970, o livro foi reeditado com o título com o qual se tornou de fato conhecido, *Formação histórica de São Paulo: de comunidade a metrópole*, parte da Coleção Corpo e Alma do Brasil, dirigida por Fernando Henrique Cardoso, a mudança também indica sua identificação com aqueles intelectuais brasileiros comprometidos com a ideia da formação⁶⁴. Morse, que se identificava (eventualmente mais que os próprios paulistas) com o Modernismo – sendo ele mesmo esse “espírito modernista” por assim dizer –, buscava achar o lugar daquela metrópole da periferia do capitalismo, querendo ver nessa excentricidade uma vantagem. Ao ter o título alterado para *Formação*, reconhece-se no trabalho de Morse mais um desses esquemas de interpretação que pudesse “sustentar a evolução”, no caso da sociedade paulista, em seu sentido “normativo e descritivo”, entretanto, *sem correr* na “direção do ideal europeu de civilização”⁶⁵, buscando um ideal de civilização próprio, no sentido em que os artistas modernistas pensavam⁶⁶. A ideia de *formação*, que estava implícita no livro de Morse desde sempre – mesmo que na edição de 1954 pudesse não estar claro para o próprio autor –, mostrava como ele dera conta de apresentar o desenvolvimento da cidade que vinha se configurando “ao longo de um *processo cumulativo* de articulação com a sociedade e adensamento artístico”⁶⁷ (aqui diríamos, cultural), compartilhando dessa tradição que soube dar uma “forma metódica ao conteúdo básico da experiência intelectual brasileira”⁶⁸, dando uma *forma metódica* nesse caso à própria experiência urbana paulista. Não se trata aqui de dizer que Morse “antecipa” o esquema de Candido obviamente, mas de propor que, ao conviver com a formulação do mesmo, tenha se deixado “contaminar” por algumas daquelas ideias, que acabaram por

63 GUIDE to the Richard McGee Morse Papers Manuscripts & Archives Library, Series III, Box 7. Compiled by Matthew T. MacLean. New Heaven: Yale University, November 1998. Antonio Candido relatou haver dois momentos de amizade com Morse, um primeiro na sua vinda a São Paulo, em que os dois jovens se conhecem e estabelecem uma breve relação com base numa afinidade imediata, e um segundo, ambos professores respeitados em seus campos de conhecimento, quando Morse o convida para uma temporada em Yale como professor visitante, a qual ele recusa – não sem uma breve passada pela universidade. Cf. depoimento de Antonio Candido à autora, 16/3/2010, apud CASTRO, Ana. *Um americano na metrópole (latino-americana)...*, op. cit., 2013, p. 215.

64 Paulo Arantes explorou “o sentido da formação” na experiência intelectual brasileira, descrevendo como ela em muitas oportunidades se deu “na forma de grandes esquemas interpretativos em que se registram tendências reais na sociedade, tendências às voltas, não obstante, com uma espécie de atrofia congênita que teima em abortá-las, [deste modo] apanhava-se naquele *corpus* de ensaios sobretudo o propósito coletivo de dotar o meio gelatinoso de uma ossatura moderna que lhe sustentasse a evolução”. ARANTES, Paulo, op. cit., 1997, p. II-66. p. 12.

65 Ibidem, p. 20.

66 *Macunaíma* foi no fundo esse ideal – sem nenhum espaço para romantismos (no sentido vulgar da palavra) –, ao mostrar o “nenhum caráter” que o fazia “herói de nossa gente”. Cf. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* [1928]. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

67 ARANTES, Paulo, op. cit., p. 21.

68 Ibidem.

alimentar a sua reflexão. Morse, ao falar da vida na cidade – compreendendo, como ele diz a certa altura, o “temperamento” da metrópole –, parece fazer coro aos modernistas, mas também a seus herdeiros.

O historiador norte-americano, nesse sentido, também ajudou a definir a “identidade” moderna de São Paulo com sua obra, identidade que havia sido forjada pelos próprios modernistas em suas crônicas, contos, romances e poesias e que naquele momento começava a ser vista sob os olhos do pensamento universitário por meio do trabalho crítico. Por isso talvez a longevidade e o interesse de sua obra ainda hoje.

SOBRE A AUTORA

ANA CLAUDIA VEIGA DE CASTRO é professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP).
E-mail: anacvcastro@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter [1928]. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- _____. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1942, p. 241-50.
- ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Paulo; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Sentido da formação*: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 11-66.
- BOMENY, Helena. Uma entrevista com Richard Morse. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro: FGV, v. 2, n. 3, 1989, p. 77-93.
- BRADBURY, Malcon. “As cidades do modernismo”. In: BRADBURY, Malcon & MCFARLANE, James (Org.). *Guia geral do Modernismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 73-82.
- BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*, São Paulo: Jose Olympio, 1954. 3 v.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959. 2 v.
- _____. Young Mr. Morse. In: BOMENY, Helena (Org.). *Um americano intranquilo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1992, p. 7-12.
- _____. A literatura na evolução de uma comunidade (1954). In: _____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 139-68.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- _____. “Clima”. In: _____. *Teresina etc.* São Paulo: Ouro sobre Azul, 2007, p. 141-156.
- CARDOSO, Fernando Henrique. A fome e a crença (sobre *Os Parceiros do Rio Bonito*). In: *Esboço de figura*: homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 89-100.

- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Morse e o mar. In: _____. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1994, p. 105-122.
- CASTRO, Ana. *Um americano na metrópole (latino-americana): Richard Morse e a história cultural urbana de São Paulo, 1947-1970*. Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU, Universidade de São Paulo – USP, 2013.
- _____. Leituras e leitores de Richard Morse: a trajetória de um livro sobre a *formação* da metrópole paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 21, 2013, p. 179-193.
- DANTAS, Vinicius. Apresentação. In: *Antonio Candido*. Textos de intervenção. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2009, p. 15-36.
- GUIDE to the Richard McGee Morse Papers Manuscripts & Archives Library, Series III, Box 7. Compiled by Matthew T. MacLean. New Heaven: Yale University, November 1998.
- JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida. Os Parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fapesp, 2002.
- MESQUITA, Alfredo. No tempo da Jaraguá. In: *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 39-61.
- MONBEIG, Pierre. *La croissance de la Ville de São Paulo*. Grenoble: Institut et Revue de de Géographie Alpine, 1953.
- MORSE, Richard. O pesquisador social e o historiador moderno. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 113, 1949, p. 36-52.
- _____. Brazilian Modernism. *The Hudson Review*, v. 3, n. 3, Autumn, p. 447-452, 1950.
- _____. *São Paulo. City under the empire (1822-1889)*. Tese (Doutorado). New York: Columbia University, 1952.
- _____. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo: Fundação do IV Centenário, 1954.
- _____. *From Community to Metropolis: a biography of São Paulo, Brazil*. Gainesville: Florida University Press, 1958.
- _____. *Formação histórica de São Paulo: de comunidade a metrópole*. São Paulo: Difel, 1970.
- MOTA, Carlos Guilherme. Um americano intranquilo. In: BOMENY, Helena (Org.). *Um americano intranquilo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1992, p. 13-20.
- PEIXOTO, Fernanda. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp, 2000.
- PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro: FGV, n. 16, 1995, p. 279-90.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. O Clima de uma época. In: AGUIAR, Flavio (Org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 25-43.
- RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Antonio Candido em Assis e depois. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, São Paulo, n. 50, mar. 2010, p. 103-28.
- STAVE, Bruce (Ed.). *The making of urban history: historiography through oral history*. Beverly Hills: Sage Publications, 1977.
- SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002, p. 15-36.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem dos três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



Tiro de Guerra. Graciliano Ramos é o primeiro da esquerda para a direita (1925)
Fundo Graciliano Ramos
do Arquivo IEB/USP

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

Si vis pacem parabellum. GR é o primeiro à esquerda

Um importante encontro: música e ciências sociais

[*A critical reunion: music and social sciences*]

Eduardo Tadafumi Sato¹

[FERNANDES, Dmitri Cerboncini; SANDRONI, Carlos (Orgs.). *Música e ciências sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*. Curitiba: Prismas, 2016.

Do que falamos quando falamos sobre música? Uma pergunta desse tipo aparenta ter uma resposta direta e imediata, pois todos parecemos ter uma concepção clara sobre o que a música é. Afinal estamos cercados durante todo o tempo por sons e classificamos alguns deles nessa categoria. Ouvimos música, por exemplo, no rádio do carro, em reprodutores portáteis (iPod, celular), no computador, na televisão, nos filmes, na cidade, em shows e concertos. Será que em termos analíticos podemos chamar tudo isso de música? Quando falamos de uma partitura, de uma gravação, do som produzido por um instrumento, de um gênero musical, estamos nos referindo à mesma coisa? A existência de diferentes áreas que estudam a música e as diferentes conceituações que possuem sobre ela parecem indicar uma resposta negativa para a questão. Quando consultamos estudos especializados sobre o tema, percebemos que a definição do que é música se faz em cada caso particular e, portanto, trata-se de uma questão aberta e que necessita de respostas e reformulações constantes. Limitar a discussão para a relação entre música e sociedade afunila o tema, porém ainda são diversas as abordagens possíveis, especialmente porque esse tópico, compreendido a partir de uma visão científica, é ainda recente.

SATO, Eduardo. Um importante encontro: música e ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 240-245, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p240-245>

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

Nesse sentido, o livro *Música e ciências sociais* traz uma importante contribuição aos estudos sobre música no Brasil ao apresentar, em português, alguns importantes debates sobre uma área de pesquisa em consolidação no país². A proposta de aproximar a música das ciências sociais tem como intenção estabelecer um laço que parece distante entre dois campos: de um lado a arte e do outro a ciência. O volume organizado por Dmitri Fernandes e Carlos Sandroni propõe aproximar a análise de concepções diversas sobre a música, sempre em relação a algum referencial social, de uma análise científica, empreitada que pareceu paradoxal na academia brasileira. Trata-se de entender a música como objeto legítimo de uma análise científica, não somente na sua linguagem própria e codificada, mas nos meios sociais em que se inscreve; e também de legitimá-la como objeto das ciências sociais. O impasse para o qual se busca uma solução é a ideia da cisão entre a arte – no caso, a música como objeto de um julgamento estético e não objetivo e universalizável – e a ciência – análise objetiva com a qual a apreciação subjetiva não se enquadra. A problematização da questão é proposta no livro em 11 artigos, frutos do I Simpósio Internacional Música e Ciências Sociais, realizado em 2013 na Universidade Federal de Juiz de Fora. A primeira parte é composta de textos que têm o foco em questões mais ligadas aos métodos de pesquisa ou metodologia; na segunda, a pesquisas têm como foco algum objeto musical mais específico, como gêneros e práticas musicais. Apesar da predominância de artigos ligados à área da sociologia, o volume apresenta

2 Vale lembrar que esse esforço de sistematizar pesquisas sobre música e ciências sociais também tem sido realizado em outras partes do mundo, como na revista *Music and arts in action*, liderada por Tia DeNora na Inglaterra, ou no importante artigo “What is sociological about music?”, de William Roy e Timothy Dowd nos Estados Unidos. ROY, William G.; DOWD, Timothy. What is Sociological about Music?. *Annual Review of Sociology*, 36, 2010, p. 183-203.

um sentido amplo do termo “ciências sociais”, abrangendo áreas irmãs como a história, a antropologia e as relações internacionais³.

O artigo de Frederico Barros, “Sociologia da música: entre o rigor historicista e a crítica de arte”, que abre o livro, trata diretamente da questão central proposta pelos organizadores. Ao dialogar com a bibliografia internacional sobre o tema, de autores como Howard Becker e Antoine Hennion, apresenta uma densa discussão metodológica. A proposta de uma sociologia da música que não seja uma simples análise social da música, que é tendência predominante quando a sociologia trata de objetos artísticos, depende de cuidados de se interpretar tal objeto multidimensional entendendo suas especificidades. Não se trata, porém, de uma análise pura da linguagem musical, polo que o autor associa com a crítica de arte, mas de buscar um caminho intermediário que ofereça um equilíbrio entre as duas vertentes. Partindo do caso das suas pesquisas sobre o compositor César Guerra-Peixe, Barros mostra que questões associadas à música do compositor, como mudanças no seu estilo, não podem ser reduzidas à circunstância social, nem às obras em si, mas devem ser entendidas a partir da dinâmica produzida entre ambas. Ao apresentar abordagens teóricas da história, literatura, sociologia e história da arte, o sociólogo propõe a necessidade de uma abertura ao diálogo e colaboração nas pesquisas sobre música, enfatizando a pertinência da interdisciplinaridade.

Em “Fora de moda e sem lugar: rádio e cultura na formação da escola uspiana (1960-1970)”, Marc Hertzman verifica o lugar ocupado pelas investigações sobre o rádio e a cultura na década de 1960 nos estudos sociológicos na Universidade de São Paulo, momento da constituição da escola uspiana, liderada principalmente por Florestan Fernandes. O pesquisador norte-americano, ao analisar o livro *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*, de João Baptista Borges Pereira, apresenta esse tema como “fora de moda”, uma vez que, apesar de o livro trazer o termo rádio no título, não há interesse em estudar a música, mas utilizá-la como pressuposto para analisar questões mais amplas como as relações raciais e a estrutura social. Os comentários que Hertzman realiza sobre o trabalho de Pereira mostram como essa pesquisa estava associada à proposta científica daquele momento em termos de método, ao mesmo tempo que se afastava dela pelo objeto de pesquisa.

Os estudos sobre a música e as relações internacionais, perspectiva nova mesmo em âmbito mundial, são abordados, no artigo “Música e relações internacionais: o Conselho Internacional da Música, a Unesco e a Guerra Fria”, por Anaís Fléchet, que oferece um panorama dessa abordagem⁴ e segue com um estudo sobre o caso do

3 Essa tendência de explorar disciplinas das humanidades para estudar a música pode ser verificada em diversos eventos acadêmicos realizados nos últimos anos, dos quais podemos destacar a I Jornada de Estudos Interdisciplinares sobre Música realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo em 2015. Carlos Sandroni, na “Apresentação” ao livro (p. 9), traz exemplos de associações e eventos científicos que trazem uma perspectiva social para a música.

4 Vale mencionar os três eixos temáticos que são apresentados como vertentes das pesquisas atuais: a circulação dos músicos e das obras; as políticas públicas dos Estados e das organizações internacionais, discutindo a noção de “diplomacia musical”; e a música em tempos de guerra e de paz (p. 84).

Conselho Internacional de Música (CIM), órgão ligado à Unesco, entre 1945 e 1975. A historiadora francesa mostra que a música foi mobilizada durante a Guerra Fria como instrumento para a paz, no nível das disputas e cooperações entre as nações. A atuação do CIM como órgão internacional independente buscava utilizar a música como mobilizadora dos homens para além dos interesses nacionais, que muitas vezes cerceavam a circulação de artistas e práticas musicais.

O artigo de Dmitri Fernandes – “Margeando a cultura: o samba e o choro em sua bibliografia própria” – questiona a produção das fontes utilizadas na construção da história do samba e do choro. Ele mostra como os “escritores nativos”, músicos, jornalistas e cronistas simultaneamente participantes das narrativas sobre a música, apresentaram uma visão comprometida na constituição de uma história desses gêneros musicais, formando um cânone ligado a interesses particulares. Essa tese não busca desqualificar esses relatos nativos, mas contestar as pesquisas que não realizam o processo de crítica das próprias fontes, de modo que compreendem como verdade discursos que precisam ser questionados nos contextos específicos. Essa perspectiva traz uma grande contribuição para os novos estudos nessa área como importante fonte metodológica.

A análise de Charles Kischbaum sobre músicos de jazz norte-americanos apresenta, no texto “Uma aplicação de métodos quantitativos para ‘música e ciências sociais’: redes e estilos no jazz”, a proposta da utilização de métodos quantitativos nas análises sobre música, que não são comuns no Brasil. Trabalhando com uma enorme quantidade de dados que engloba a discografia do jazz e seus músicos de 1930 a 1969, o pesquisador mapeia as “redes de afiliação” entre os músicos, o que permite testar hipóteses sobre a circulação e colaboração deles em gravações a respeito da relevância da raça, do gênero e do estilo.

A segunda parte do livro, denominada “Música em ação”, é aberta pelo artigo de Felipe Trotta, “O ‘popular’ na música televisiva: os casos de *Cheias de charme* e *Avenida Brasil*”, que estabelece um vínculo entre as representações sociais presentes em telenovelas e as músicas ali veiculadas. Entendendo o grande número de pessoas atingidas por tal linguagem comunicativa e o seu papel na difusão das músicas ali veiculadas, o pesquisador estabelece um vínculo entre a representação de camadas populares na linguagem televisiva e as canções utilizadas na sua composição. São, assim, várias camadas analisadas com referências aos contextos de produção das músicas, aos depoimentos dos artistas, à análise das letras e à própria representação da música no enredo de uma das novelas. Ao mobilizar as ideias de “periferia”, não somente no sentido geográfico apresentado na narrativa, mas também como termo analítico carregado de significados estigmatizados, em contraste com o centro, a proposta é discutir o conceito de “popular”, que passa por uma ressignificação na indústria cultural atual. Trotta chama a atenção para a “sensação de periferia”, com a conotação positivada que é criada nesse circuito entre produtores, enredo e espectadores, e que se vincula a posições e tensões sociais continuamente negociadas.

Seguem-se artigos que de diferentes maneiras lidam com gêneros musicais, trazendo à tona discussões sobre a sua delimitação, suas práticas e seus usos. As abordagens distintas respondem às diferentes maneiras como os autores concebem o seu objeto de pesquisa, de modo que agrupá-los a partir da noção de gênero musical

é uma simplificação que não dá conta dessa diversidade e não valoriza as maneiras próprias dos autores de desenvolverem os seus trabalhos.

“O sertão universitário”, de Gustavo Alonso, apresenta o sertanejo universitário entendendo-o como um fenômeno que desafia a concepção comumente utilizada de “indústria cultural”, emergido a partir da metade dos anos 2000 com o aumento do acesso à internet e às redes sociais no Brasil. Essa mudança tecnológica aproximou os músicos do seu público, diminuindo a influência de mediadores tradicionais na área, como as gravadoras. Dialogando com o artigo de Felipe Trotta, Alonso atribui a ascensão do gênero à inserção em trilhas sonoras de telenovelas, além da sua consolidação a partir da colaboração com nomes já estabelecidos na cena musical. A análise que realiza de canções e depoimentos dos músicos, apresentando variados exemplos, permite emoldurar características que conformam um novo tipo de sertanejo⁵, que em geral foi tópicamente ignorado pela academia como tema de pesquisa, apesar da denominação “universitário”.

Em “Modernismo, tropicália e mangubeat: antropofagia musical brasileira em três atos”, Arthur Bezerra lê a ideia de antropofagia – entendida como “renovação cultural a partir da mistura de elementos de origem local com outros de origem externa” – como mote organizador da música brasileira ao longo do século XX, verificando-a em três momentos históricos: o Modernismo da década de 1920, a tropicália nos anos 1960 e o mangubeat na última década do século. Partindo mais de ideias gerais do que de análises mais próximas aos objetos de que trata, Bezerra realiza um voo sobre importantes momentos da música no Brasil.

O artigo que se segue, “Estruturas sociais do amor e do sexo e as emoções erótico-dançantes no pagode baiano”, de Fernando Rodrigues, aborda o pagode baiano e as maneiras como estão ali incorporadas as estruturas sociais das relações interpessoais e sexuais nas práticas desse gênero. Para tanto, utiliza-se de uma descrição minuciosa de um vídeo que retrata uma *performance*. Essa perspectiva assume a ideia do pagode baiano não como um gênero musical que pode ser delimitado na música enquanto som, mas localizado na sua *performance*, que pressupõe determinadas condições para a realização.

Já Elder Maia, em “Arte, técnica, mercado e memória: o gênero musical baião”, questiona o gênero do baião, hoje consolidado como produto autêntico da cultura nacional. Ele atribui a formação do gênero a dois principais agentes: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, especialmente com a transmissão do programa radiofônico *No mundo do baião*, veiculado na Rádio Nacional entre 1951 e 1953. Delimitando alguns dos interesses que possibilitaram a criação desse gênero e sua associação com um imaginário sobre o Nordeste brasileiro, Maia se aproxima da proposta de Dmitri Fernandes de contestar a história de tradições musicais no Brasil, mostrando como relatos nativos precisam ser desconstruídos pelas pesquisas.

O artigo que encerra o livro, “‘E chore quem quiser chorar’: uma experiência etnográfica do ensino da música popular”, assinado por Marina Frydberg, difere dos anteriores por ser o único que apresenta uma etnografia, no caso, uma descrição da

5 Propõe três temáticas para o sertanejo universitário: a “poética do amor afirmativo”, a “poética da farra” e a “poética do ‘tô nem aí’” (p. 204).

aprendizagem do choro no Festival Nacional do Choro e na Escola Portátil de Música. Ao observar a formação de um músico de choro a partir de vivências que vão além das aulas de instrumentos, a autora apresenta reflexões sobre a prática musical, os modos de transmissão do conhecimento e a divisão de gêneros ali presente. Não se trata de uma história do choro a partir de seus autores e obras consagradas, mas como resultante de uma pesquisa que enfoca uma narrativa oral, maneira pela qual o aprendizado musical era tradicionalmente realizado, sugerindo novos meios para reprodução e perpetuação dessas práticas.

Essa iniciativa precursora de sintetizar a produção sobre música e ciências sociais no Brasil é importante para estimular um campo de estudos ainda incipiente. A abertura ao diálogo que propõe esse tipo de empreendimento permite um adensamento em termos metodológicos em um cenário acadêmico que começa a desbravar, a despeito de dificuldades institucionais, a importante área da interdisciplinaridade nas pesquisas. Porque, quando se trata de música, ainda há objetos em diversidade e quantidade para pesquisadores de muitas gerações.

SOBRE O AUTOR

EDUARDO TADAFUMI SATO é mestre em Estudos Brasileiros pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
E-mail: dutsato1@gmail.com

Memórias consignadas: reflexões sobre arquivos literários

[*Consigned memories: reflections on literary archives*

Cleber Araújo Cabral¹

Texto elaborado com o apoio da bolsa de Pós-doutorado Júnior do CNPq (152803/2016-5).

[MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários – teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, 228 p.

A existência de instituições dedicadas à custódia de arquivos de escritores no Brasil é relativamente recente, assim como o crescente aumento de pesquisas afetadas pelo “feitiço dos arquivos” que recorrem à diversidade de materiais (fotografias, manuscritos, obras de arte, objetos pessoais, recortes) alocados nesses espaços de memória literária. Como consequências dessas incursões deram-se, no campo dos estudos literários, além da publicação de biografias, de correspondências e de obras inéditas, a elaboração da crítica genética, a revitalização de disciplinas como a história, a crítica e a teoria literárias, bem como o retorno inovador da crítica biográfica.

CABRAL, Cleber Araújo. Memórias consignadas: reflexões sobre arquivos literários. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 246-249, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p246-249>

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil).

Não são poucas as publicações em livros e periódicos que, desde o início da década de 1990, reúnem artigos e ensaios que tratam sobre arquivos pessoais, notadamente os de escritores. Contudo, nenhuma delas se dedicou, exclusivamente, a apresentar o esboço da gênese dessas instituições no Brasil ou a refletir acerca dos impactos teóricos e metodológicos exercidos pelo uso de tal documentação nos estudos literários.

A fim de preencher essa lacuna, Reinaldo Marques, pesquisador do Acervo de Escritores Mineiros e professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, publicou *Arquivos literários – teorias, histórias, desafios*, em 2015, pela Editora da UFMG. De acordo com o autor, os trabalhos buscam delinear “algumas peculiaridades da empreitada prática e teórica do trabalho com arquivos dos escritores” (p. 10), reportando a uma espécie de *work in progress* pertinente à definição do arquivo literário (termo que aparece nos títulos de quatro dos nove ensaios) como objeto epistemológico. Ao optar por dispor os textos em seriação cronológica invertida – do mais recente, de 2014, ao mais remoto, que data de 2000 –, o autor oferta aos leitores a possibilidade de acompanhar o desenvolvimento, a maturação e a reelaboração das indagações, das propostas e dos questionamentos que perpassam o volume e que culminam na criação do conceito que dá título à obra. Como se Marques buscasse apresentar ao leitor, sob ângulos diversos, um arranjo narrativo do movimento “tateante, com idas e vindas”, rumo aos bastidores de suas reflexões, à maneira da “gênese exibicionista”, observada nas correspondências de escritores.

Em escrita fluida, que conjuga a imaginação construtiva, a atividade especulativa e o trânsito entre saberes (como teoria literária, direito, filosofia, história e política), Marques investiga como o deslocamento do acervo do escritor, do espaço privado para o público, resulta em sua metamorfose em arquivo literário. Assim operam-se complexos processos de desterritorialização e reterritorialização, advindos do tratamento que esse arquivo sofre por parte de saberes especializados – arquivologia, biblioteconomia e museologia – que o afetam substancialmente em termos espaciais, organizacionais, operacionais, simbólicos e conceituais. Disso resulta um arquivo de caráter misto, que deixa de ser privado sem se tornar, absolutamente, público.

A título de visão panorâmica do livro – pois, conforme lembra o autor, “é

impossível totalizar o arquivo” (p. II) –, os nove ensaios reunidos, além de apresentar a especificidade dos arquivos literários, discutem os rumos da disciplina Literatura Comparada no século XXI e as imagens do escritor que se projetam por meio dos arquivos literários. Figura instigante e que faz as vezes de duplo do autor é o “anarquivista”. Personagem de matiz nietzschiana e benjaminiana, “combinação paradoxal de arquivista e anarquista”, este atua como “má consciência” necessária ao pesquisador que intenta ler o arquivo a contrapelo. Ciente “de que o documento é também uma montagem, ao mesmo tempo verdade e mentira”, o anarquivista, espécie de “demônio da teoria”, convoca o pesquisador a “instaurar uma anomia no arquivo”, de modo a reconfigurar a ordem de significados estabelecida pela arquivística tradicional, a fim de oportunizar deslocamentos da “história literária e cultural hegemônica, formulando outras leituras e interpretações” (p. 68).

Não poderiam faltar, no volume, relatos ilustrativos das incursões de Marques em acervos literários. Exemplos disso podem ser lidos no percurso pela coleção de peças do Caribe, de cunho erótico, presentes no arquivo de Oswaldo França Júnior (objetos que explicitariam a heterogeneidade da cultura latino-americana, uma vez que representariam a permanência de fragmentos das culturas e das tradições orais no âmbito da cultura letrada); pela interpretação de retratos feitos por pintores contemporâneos de Murilo Rubião, de Cyro dos Anjos e de Lúcia Machado de Almeida, tendo em vista a elaboração das representações de escritores como rito de construção da identidade autoral; pelo trabalho com a (monumental) correspondência travada entre os poetas Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade; pelo processo de organização e de edição do volume que contém a poesia traduzida por Henriqueta Lisboa; além do (desventurado) empreendimento de publicação do “diário alemão” de Guimarães Rosa – projeto interdito pela família do escritor.

Mas, dentre todos os textos do livro, cabe destaque para o denso “Arquivos literários, entre o público e o privado” – não por ser o mais extenso, mas pelo fato de que, nele, encontram-se sintetizadas as principais questões que instigam Marques e que, de acordo com sua proposta, colaboram para a especificidade dos arquivos literários. Nas cinco partes desse ensaio, encontram-se: a importância dos trabalhos de Michel Foucault e Jacques Derrida para a redefinição do estatuto epistemológico dos arquivos; as imbricações entre a literatura, a formação do Estado e a identidade nacional; a *archival turn*, mudança de paradigma ocorrida no âmbito da arquivologia ao início dos anos 1990, que colabora para a desnaturalização dos arquivos, fazendo com que estes passem a ser vistos não enquanto depósitos de provas do passado, mas como parte do processo de construção de discursos sobre o passado; os conflitos entre interesses privados e públicos atuantes na conformação dos arquivos pessoais e dos arquivos públicos; as tensões entre o direito de acesso à informação e o direito de privacidade; os problemas referentes aos direitos autorais e a suas implicações na pesquisa com documentos pessoais; os impactos e as potencialidades das tecnologias digitais nas práticas de arquivamento.

Arquivos literários é, sem dúvida, uma publicação que apresenta rica colaboração em termos teóricos e práticos para repensar campos tão diversos como os estudos literários, a biografia, a história institucional, o patrimônio cultural e, naturalmente,

os arquivos pessoais. Não consiste exagero considerar que o livro já se constitui obra de referência fundamental.

SOBRE O AUTOR

CLEBER ARAÚJO CABRAL é doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atua como pesquisador do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros.

E-mail: clabrac1980@gmail.com

L. Silva

A TERRA DOS MENINOS PELADOS

**DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)**

Novos Ramos de Graciliano – três inéditos do autor de *Vidas secas*

[*New Branches of Graciliano – Three unpublished texts by the author of “Vidas secas”*]

Thiago Mio Salla¹

SALLA, Thiago Mio. Novos Ramos de Graciliano – três inéditos do autor de *Vidas secas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 251-270, abr. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p251-270>

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

Na obra memorialística *Graciliano: retrato fragmentado*, Ricardo Ramos se revelava um tanto quanto surpreso ao diagnosticar que, por mais que a obra de seu pai tivesse sido alvo até então de pesquisas febris, as quais, ao longo dos anos, desenterraram “crônicas, poesias, toda a obra juvenil e imatura de Graciliano, alcançando pseudônimos [...] secretos”², ninguém houvesse conferido atenção aos textos do autor de *Vidas secas* estampados em periódicos comunistas ou que estavam na órbita de influência do PCB. Quase a totalidade dessa produção, até há pouco tempo inédita em livro, ganhou espaço na obra *Garranchos* (2012). Todavia, na recolha do material que compôs tal volume, alguns textos ficaram pelo caminho e, agora, puderam ser, enfim, recuperados, tendo em vista a ampliação das pesquisas feitas inicialmente. Trata-se das crônicas “O melhor dos mundos” e “Coisas da China”, além do telegrama “O atentado contra o escritor Wladimir Guimarães”, publicados em diferentes veículos de orientação esquerdista entre 1945 e 1951, isto é, na porção final da vida do romancista alagoano³.

O MELHOR DOS MUNDOS

Considerando-se tais aspectos, inicia-se esta pequena seleta de textos inéditos em livro de Graciliano com o escrito “O melhor dos mundos”, produção que, em 15 de agosto de 1945, ganhou as páginas do jornal *A Manhã*, dirigido pelo Barão de Itararé (Aparício Torelly). Nesse momento, Graciliano estava em vias de entrar oficialmente no então Partido Comunista do Brasil – PCB, gesto que se realiza, de fato, três dias depois, quando o próprio Luís Carlos Prestes, na época secretário-geral do partido, assina a ficha de inscrição do escritor alagoano⁴. Tal dado indica que a publicação do texto em questão no referido hebdomadário pode ser enquadrada num contexto mais amplo de aproximação de Graciliano, que desde longa data mostrava afinidade com

2 RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 140.

3 Como se sabe, Graciliano Ramos faleceu em 20 de março de 1953.

4 GRACILIANO Ramos ingressa no Partido Comunista do Brasil e participa da luta pela Constituinte. *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1945, p. 1-2.

o ideário de esquerda, com o PCB. Não que *A Manhã* fosse um jornal formalmente vinculado ao Partidão, mas as “ideias comunistas” do Barão de Itararé havia muito já eram conhecidas no meio intelectual e entre as autoridades policiais.

"A Manhã" LITERARIA



O MELHOR DOS MUNDOS

Neste mundo só houve um sermão realmente digno de ser ouvido com algum interesse. Mas finalmente foi proferido há vários séculos. Mesmo desse nos li-bramos.

Está nos livros, o Sermão da Montanha — local, aliás, de boa acústica, de modo geral. E o orador disse: "É mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha que um rico penetrar no reino dos céus."

Dei em diante, os ricos começaram a ficar um pouco alar-gados. Muito mais que os camelos, que por sinal não leram nem ouviram o sermão.

O reino dos céus tornou-se o ponto ideal para a última acomodação. E isso tem ajudado muita gente, que não vive direito ao pensando nas dificuldades de acomodação aqui por baixo.

Em vista disso tudo, surgiram as frases famosas: "Meu reino por um cavalo"; "Meu reino por

Graciliano RAMOS
(Para A MANHA)

uma cozinheira"; "Não há vata-pá sem pimenta do reino"; "A História é feita com ordenações do reino"; "Meu reino por um apartamento".

O reino de que falam deve ter amplas instalações, luz indireta, água abundante, jardim na frente, refrigeração perfeita. Mas que luvas não deverão exigir hoje em dia pelas chaves desse reino?

Lembrei-me agora do roman-cista Cronin, o tal de "A Cida-dela", que nos contou a longa história de "As Chaves do Rei-no". Pode-se ler o romance, na edição da Livraria José Olímpio, ou assistir o filme. Da minha

parte, aconselho a leitura, em-bora dê mais trabalho.

No romance há um missionário que é uma grande figura, com uma vida extraordinária. É um tipo admirável, que, apesar da sua situação, não se aproveita disso para fazer qualquer sermão contra o leitor incauto. E isso é uma vantagem enorme.

Com um bom romance, como este, podemos sentir no me-lhor dos mundos. Contudo, devo esclarecer que o melhor dos mun-dos não vale um caracol.

O MELHOR MÉDICO

O melhor médico é aquele que se procura e não se encontra. (Diderot).



Figura 1 – Crônica “O melhor dos mundos”, publicada no jornal *A Manhã*, do Barão de Itararé, em 15 de agosto de 1945. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Por sinal, ele e Graciliano tornaram-se amigos no momento em que ambos se

encontravam presos nos porões da ditadura varguista, sem acusação formal⁵, por supostas atividades subversivas relacionadas à Intentona de 1935 promovida pela Aliança Nacional Libertadora – ANL. Nas páginas de suas *Memórias do cárcere*, o artista alagoano refere-se a Apporelly (alunha pela qual era mais conhecido Aparício Torelly) em diversas oportunidades. Conheceram-se, de fato⁶, no banheiro do Pavilhão dos Primários, anexo da Casa de Correção do Rio de Janeiro, e logo firmaram amizade:

Saí. E enquanto me enxugava, conheci Apporelly, nu, um sujeito baixo, de longa barba grisalha, o nariz arrebitado, que uma autocaricatura vulgarizou. Vestimo-nos, subimos para o banho de sol. Algumas dezenas de homens faziam ginástica. Fomos sentar-nos longe do exercício, prudentes e capengas, ele hemiplégico, eu com a perna entorpecida, mal me equilibrando, pontadas constantes no lugar da operação. A viagem a bordo me arrasara. Talvez essa coincidência no desarranjo físico nos tenha aproximado. Familiarizamo-nos depressa. Confiou-me Apporelly o plano de um trabalho concebido ultimamente, ia dedicar a ele os ócios da prisão. Tencionava compor a biografia do Barão de Itararé⁷.

Ao longo do período em que ficaram encarcerados (depois do Pavilhão dos Primários, voltaram a conviver na Sala da Capela da Casa de Correção⁸), Graciliano insiste em saber sobre o andamento das memórias do Barão de Itararé. Todavia, Apporelly não se resolvia a iniciar o trabalho e apenas “exibia fragmentos já lançados

5 Conforme o prontuário de Graciliano na Polícia Política, documento de número II.473, presente no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, o escritor teria sido demitido de seu cargo de diretor de Instrução Pública do Estado de Alagoas “em virtude de suas atividades subversivas”, em março de 1936. Ainda nesse mesmo mês foi preso, sob a acusação de ter participado “do movimento comunista irrompido no Nordeste do país, em 23.II.1935”. Porém, como sublinha Moraes, “jamais seria processado ou acusado publicamente de algum deslize”. MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 115.

6 Antes desse encontro, Graciliano relata os risos que irromperam do primeiro pronunciamento de Apporelly na “Rádio Libertadora”, espécie de estação de rádio improvisada pelos detentos que veiculava “notícias de jornais, comentários, acerbas críticas ao governo”. RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 4 v. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 2, 1953, p. 20.

7 *Ibidem*, p. 48.

8 Nesse segundo convívio, Graciliano alojou-se numa cama ao lado de Apporelly. Durante as noites, quando este passava mal, aquele abandonava o travesseiro, agarrava o doente até que ele se acalmasse. “Atormentava-me. Iria Apporelly morrer-me nos braços? Por fim o meu ato era mecânico: ao despertar, já me achava seguro a ele, tentando um socorro impossível”. *Ibidem*, v. 4, p. 110.

no hebdomadário⁹. De fato, a obra em questão nunca chegou a ser feita¹⁰, mas, pouco depois de ser liberado, Aporelly tornava a lançar o jornal *A Manhã*, em cujo primeiro plano avultava a figura do barão, criada pelo humorista um ano após a Revolução de 1930¹¹.

Portadora do subtítulo sugestivo “Órgão de ataques... de riso”, *A Manhã* começara a circular em 13 de maio de 1926. Sua publicação foi interrompida em 26 de outubro de 1935 em decorrência da referida prisão de Aporelly. Com a soltura dele, o hebdomadário voltou a circular por um curto período entre 6 de maio e 3 de junho de 1937 e retornou tão somente, de modo efetivo, em 27 de abril de 1945. É nessa nova fase do periódico que se insere a produção inédita em livro de Graciliano apresentada logo a seguir.

Antes mesmo de tal escrito vir à tona, em curta nota informativa, *A Manhã* já se referia de modo irônico e chistoso a Graciliano, como “nosso auxiliar de redação [...], que também é um romancista festejado, autor de *Angústia*, *Vidas secas*, *São Bernardo* e outras biografias de santos”¹². Nesse texto, registra-se ainda que o escritor alagoano supostamente viajaria ao Chile por motivo de intercâmbio cultural a mando de Sérgio Buarque de Holanda, então presidente nacional da Associação Brasileira de Escritores (ABDE). Tal partida para o estrangeiro (que, de fato, nunca ocorreu) representaria uma perda para o jornal, pois Graciliano viria a assumir a coluna de mundanismo de *A Manhã*, “onde serão assinalados todos os acontecimentos no mundo do nosso grã-finismo, com descrição de vestidos e chapéus de nossas rainhas da elegância”¹³.

Evidentemente que o discreto e casmurro autor de *Vidas secas* não chegou a exercer a função de cronista mundano de *A Manhã*. Na verdade, “O melhor dos mundos”, sua única crônica estampada em tal publicação, figurou na seção “A Manhã Literária”, destinada ao “registro sereno e imparcial das coisas literárias”¹⁴. Essa espécie

9 Ibidem, v. 2, p. 49.

10 O mais perto que Aporelly chegou de produzir uma biografia a respeito do Barão de Itararé deu-se, nos anos 1950, quando ele produziu um texto a respeito de seu pseudônimo para um de seus almanaques. FIGUEIREDO, Cláudio. *Entre sem bater: a vida de Aparício Torelly, o Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 263.

11 “Em outubro de 1930, as forças reunidas em torno da Aliança Liberal se sublevaram, sob a liderança de Getúlio Vargas. A batalha decisiva deveria se travar em Itararé, mas não chegou a ocorrer, porque Washington Luís foi deposto por seus auxiliares. [...] Um ano após a ‘revolução’ vitoriosa, o humorista se concedeu o título de ‘Duque de Itararé’, anunciando em seu jornal que a concessão estava sendo feita a uma ‘personalidade de excepcional valor, que se distinguiu no campo de batalha’. Algumas semanas depois, rebaixou seu título para Barão de Itararé, ‘como prova de modéstia’”. KONDER, Leandro. *Barão de Itararé*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 17-18.

12 NO MUNDO da Elegância – Uma nova seção de *A Manhã* será confiada ao nosso companheiro Graciliano Ramos, assim que este regresso de uma viagem ao Chile. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1945, p. 2.

13 Ibidem.

14 A MANHA Literária. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio 1945, p. 4.

de “rodapé”, que seria publicado em pé, e não deitado¹⁵, contou com colaborações esporádicas de outros nomes representativos da intelectualidade brasileira, tais como Álvaro Lins, Manuel Bandeira, Tristão de Ataíde e Sérgio Buarque “dos Países Baixos”. Em linhas gerais, nesse espaço voltado à crítica ligeira e bem-humorada, cada resenhista fazia comentários pontuais a um livro recém-lançado. O próprio poeta de *Libertinagem*, por exemplo, louvou, em agosto de 1945, o aparecimento de *Infância*, memórias em que Graciliano, “com aquele jeito de urubu, teve coragem de contar tanta coisa incrível da sua própria vida numa obra que se destina a ficar para sempre na literatura brasileira”¹⁶.

Em “O melhor dos mundos”, por sua vez, Graciliano exercita seu humor ferino com relação à religião ao fazer referência a uma das passagens mais conhecidas do Novo Testamento: o Sermão da Montanha. A remissão motejadora a tal prêdica serve de mote para o escritor alagoano tratar de *As chaves do reino*, romance do *best-seller* Archibald Joseph Cronin, publicado pela José Olympio em 1942, cuja adaptação para o cinema estava em vias de estrear nos cinemas brasileiros em meados de 1945. Nesse livro, o padre escocês Francis Chisholm é enviado à China em missão religiosa, mas seu trabalho de catequização fica em segundo plano ante a luta que passa a desempenhar, por lá, contra a fome, a guerra civil e outros problemas sociais. Mais do que se ater às supostas qualidades literárias da obra, Graciliano louva o fato de o protagonista da história em questão não se valer de sua condição de missionário para investir em pregações religiosas. E, livre desse tipo de doutrinação, o leitor do romance teria a oportunidade de, em lugar do custoso “reino dos céus”, transportar-se para o melhor dos mundos proporcionado pela ficção, o qual, todavia, segundo a perspectiva desmistificadora do autor alagoano, também valeria pouco ou quase nada¹⁷.

COISAS DA CHINA

Ao lado desse Graciliano satírico, avulta também, já ao final dos anos 1940, um escritor mais afinado ao PCB, que não deixa de comentar, no calor da hora, um evento que causou surpresa e euforia entre os comunistas brasileiros: a vitória da revolução

15 “O nosso rodapé, como o nome indica, sairá em pé, o que já constitui uma inovação. Insistem certos órgãos da imprensa em colocar os imensos artigos dos seus críticos numa posição indigna: deitados. Ora, deitado ninguém trabalha, e os críticos, por isso, não escrevem com regularidade...”. Ibidem.

16 BANDEIRA, Manuel. Memórias de um romancista. *A Manha*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1945, p. 9.

17 Ainda com relação à faceta de Graciliano Ramos como humorista, o Barão de Itararé fez estampar nas páginas de *A Manha* o epigrama “A um sífilítico”, publicado pelo escritor alagoano anteriormente no jornal *O Índio*, de Palmeira dos Índios, sob o pseudônimo Anastácio Anacleto: “De sífilis terciária um dia, enfim, morreu/ Este de alcoide imundo ignóbil filho espúrio;/ E a terra que o comeu/ Entrou logo a tomar injeções de mercúrio”. RAMOS, Graciliano. A um sífilítico. *A Manha*, Rio de Janeiro, 5 set. 1945, p. 10. Cf. ANACLETO, Anastácio [Graciliano Ramos]. Factos e Fitas [III]. In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos*. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 87.

chinesa¹⁸. Em vista disso, o texto “Coisas da China”, o segundo a compor a coletânea ora apresentada, foi estampado no jornal esquerdista *Voz Operária* em 16 de junho de 1949. Nesse momento, tal folha passava a ser o órgão central do PCB em substituição à *Classe Operária*, periódico suspenso e depois fechado pelas forças policiais em maio de 1949.



Figura 2 – Crônica “Coisas da China”, estampada no periódico do PCB *Voz Operária*, em 16 de junho de 1949. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Em linhas gerais, *Voz Operária* apresentava em suas páginas as principais teses do partido, bem como trazia notícias relativas às condições de vida dos trabalhadores, ao movimento comunista e às mobilizações operárias tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo¹⁹. Não por acaso, desde seu aparecimento no início de 1949, o periódico acompanha e avalia os expressivos avanços do Exército Vermelho em sua luta contra o Kuomintang, partido nacionalista chinês, que, liderado por Chiang Kai-shek, contava com o apoio das potências ocidentais²⁰.

Para além de tal conteúdo estampado na folha comunista, na crônica “Coisas da China”, Graciliano revela conhecer de perto os telegramas das agências internacionais que, republicados nos mais diferentes jornais cariocas (*Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *A Manhã* etc.), informavam sobre o desenrolar da luta entre comunistas e nacionalistas na China. De modo geral, critica a parcialidade de determinadas abordagens e certos lugares-comuns presentes na cobertura

18 AARÃO REIS, Daniel. O maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros. In: MORAES, João Quartim; AARÃO REIS, Daniel (Org.). *História do marxismo no Brasil*. V. I: O impacto das revoluções. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 177.

19 FERREIRA, Jorge. Os comunistas e os novos rumos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* Organização de Marieta de Moraes Ferreira. São Paulo: ANPUH, jul. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300311193_ARQUIVO_OscomunistaseosNovosRumos.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.

20 Cf. NORMALIZOU-SE rapidamente a vida em Xangai. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1949, p. 4; CACHIN, Marcel. Mudará a face do mundo. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1949, p. 5; O EXEMPLO da China frutifica em toda a Ásia Sul-Oriental. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1949, p. 6.

realizada, sobretudo no que dizia respeito ao suposto fato de os comunistas estarem subornando as divisões militares do governo agonizante, numa clara mostra da “velha desonestidade oriental”.

Ao lançar mão de tal questionamento à imprensa dita capitalista, Graciliano realiza movimento textual análogo ao visto em suas crônicas “Reviravoltas”²¹ e “Revolução Russa”²², nas quais, em perspectiva memorialística, põe-se a tratar da revolução de outubro de 1917. Em ambas, refere-se a deturpações, mentiras e calúnias que teriam marcado a cobertura jornalística relativa à vitória dos bolcheviques e, posteriormente, ao governo por eles instituído. Em vista de tal campanha propagandística negativa, fazia-se necessário decifrar as informações recebidas, ler nas entrelinhas, em meio a exageros e omissões²³. O caso chinês se mostraria semelhante, com a diferença de que, agora, o escritor alagoano não apenas procuraria desvendar e contornar, como leitor, os equívocos veiculados, mas, como artista consagrado, explicitá-los nas páginas do jornal que exercia a função de porta-voz do PCB.

Nesse processo de crítica à imprensa, Graciliano também atenta, não sem ironia, para uma aparente virada midiática no modo como eram tratados os “bandidos vermelhos chineses”, tornados de repente em “indivíduos muito razoáveis”. Tal mudança atrelava-se à percepção alardeada por jornais e revistas de que já começariam a se cristalizar diferenças entre o comunismo russo e o comunismo chinês, e, por conseguinte, cresciam as expectativas de que a China passaria a ser governada por um suposto “Tito amarelo”, isto é, por um líder que, na defesa dos interesses nacionais, manifestaria independência em relação a Moscou, de modo análogo a Josip Broz Tito, comandante da então Iugoslávia. Segundo Graciliano, “os banqueiros terão grande prazer em negociar com esse comunismo de novo tipo”. Tal comentário sarcástico, que procura pôr em relevo os reais interesses em torno da circunstancial mudança de postura dos Estados Unidos e da Inglaterra em relação à China, amplifica-se ao final do texto quando o autor de *Angústia* assinala que “provavelmente não será necessário o Pacto do Atlântico”. Em outras palavras, sugere de modo mordaz que a aliança militar capitaneada por Washington não precisaria ser mobilizada em se tratando do país comandado por Mao, o qual, supostamente, não se submeteria à União Soviética e estaria disposto a receber capitais norte-americanos.

Se, tendo em vista o momento no qual Graciliano estava inserido, suas afirmações transcritas acima devem ser lidas em chave irônica (em 14 de outubro de 1950, Mao e Stálin, apesar de já se tornarem patentes algumas divergências entre eles, assinam um tratado de amizade, aliança e assistência mútua, enquanto, por outro lado, os Estados Unidos promovem um bloqueio econômico, político e militar à China e, em seguida, desencadeiam a guerra da Coreia), sendo interessante notar que, quando se extrapola anacronicamente esse contexto imediato pressuposto pelo autor, tais palavras soam como uma espécie de vaticínio em relação aos desdobramentos vindouros da China pós-revolução.

21 RAMOS, Graciliano. Reviravoltas. In: _____. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 328-331.

22 RAMOS, Graciliano. Revolução Russa. In: _____. *Garranchos...*, 2012, op. cit., p. 241-243.

23 Ibidem, p. 241.

EM DEFESA DOS ESCRITORES

No primeiro semestre de 1951, depois de algumas recusas, o Graciliano Ramos militante disciplinado aceita uma espinhosa missão que lhe fora confiada pela direção do PCB: presidir a Associação Brasileira de Escritores (ABDE). Depois da “pendenga” ocorrida nas eleições da instituição de 1949, que resultou na debandada de grande contingente de intelectuais e fez com que a entidade fosse instrumentalizada pelos comunistas, o nome do artista alagoano avultava como capaz de manter a ABDE de pé²⁴ e contornar, minimamente, o isolamento e a falta de representatividade a que o radicalismo do partidão a tinha submetido.

O autor de *Vidas secas* assume como presidente da ABDE em 15 de maio de 1951, depois de uma eleição que não passara de pura formalidade, pois a entidade se reduzira a uma simples facção subordinada ao PCB²⁵ e havia apenas a chapa de Graciliano concorrendo ao pleito. Em seu discurso de posse, além de fazer um balanço relativo à perda de inúmeros sócios e de responder a certas críticas endereçadas à instituição, destaca que um dos objetivos de sua gestão seria a melhora das “condições dos literatos” no que dizia respeito aos direitos autorais, ao aumento das tiragens e à defesa e à divulgação do livro nacional²⁶. Ao mesmo tempo, procurou atrair novamente os artistas que se afastaram da entidade e se engajou na realização do IV Congresso Brasileiro de Escritores, ocorrido em Porto Alegre, em setembro de 1951.

Paralelamente, como presidente da ABDE, Graciliano procurou atuar pública e ativamente em prol da garantia das liberdades democráticas em questões relativas ao Brasil e a outros países. Para tanto, encabeçou manifestos, participou de diversas campanhas, bem como redigiu apelos, protestos, telegramas, cartas abertas endereçados a diferentes figuras públicas. Em conformidade com tal linha de ação, condena a guerra bacteriológica então desencadeada na Coreia e na China; posiciona-se contra a postura da recém-criada Sociedade Carioca de Escritores, que vedava a filiação de comunistas; em meio à campanha promovida pelo PCB em prol da paz mundial, manifesta seu apoio ao Congresso dos Povos pela Paz realizado em Viena em dezembro de 1952; censura a condenação à prisão do escritor portenho Alfredo Varela; repudia a suspensão do professor e brasilianista argentino Norberto A. Frontini; e, de modo enfático, pede a libertação do escritor paraguaio Obdulio Barthe, que havia mais de dois anos se encontrava preso em péssimas condições²⁷.

Embora o prestígio da ABDE ou mesmo do próprio Graciliano não fossem suficientes para atingir os nobres objetivos almejados, a chancela da entidade e a assinatura do autor permitiam que os documentos em questão, depois de remetidos

24 MORAES, Dênis de, op. cit., p. 267.

25 RAMOS, Ricardo, op. cit., p. 148.

26 RAMOS, Graciliano. *Garranchos...*, 2012, op. cit., p. 316.

27 Cf. os seguintes textos de Graciliano recolhidos em *Garranchos*: “Condena a guerra bacteriológica a Associação Brasileira de Escritores” (p. 332-333), “Unidade em defesa dos direitos do escritor” (p. 334-336), “Apelo de Graciliano Ramos aos intelectuais brasileiros” (p. 337-338), “A ABDE e os atentados à cultura argentina” (p. 327-329) e “De Graciliano Ramos a Obdulio Barthe” (p. 339-340). GRACILIANO, Ramos. *Garranchos...*, 2012, op. cit., p. 316.

a seus destinatários principais, reverberassem no maior número possível de publicações. “É aí que entra o papel das revistas e dos jornais próximos ao campo de esquerda: fazer circular um tipo de notícia que normalmente não encontraria lugar nos veículos da grande imprensa”²⁸.

Entre tais materiais em que Graciliano procura intervir, encontra-se o breve texto que fecha essa coletânea, publicado em 16 de dezembro de 1951, no jornal *Imprensa Popular*, veículo do PCB voltado ao grande público que nasce em 1948 para substituir a *Tribuna Popular*, órgão colocado na ilegalidade juntamente com o partido no ano anterior²⁹. Nesse breve telegrama, Graciliano demanda ao governador da Bahia, Luís Régis Pacheco Pereira, referido como “responsável pela ordem pública garantidora do livre exercício dos direitos cívicos”, a punição dos culpados pelo atentado sofrido por Wladimir Guimarães, então secretário-geral do Movimento Baiano dos Partidários da Paz e diretor da revista de orientação comunista *Seiva*. Em frente à sua residência, Guimarães fora alvo de vários tiros de revólver disparados por um policial conhecido como torturador de presos políticos³⁰. Mediante o chamamento da mais alta autoridade do Estado a punir um subordinado criminoso, mais do que tão somente se colocar na defesa de um associado da ABDE, Graciliano reafirma que apenas uma resposta dura do governo baiano a tal atentado poderia manter a crença na legalidade do Executivo, sobretudo quanto ao papel deste na “defesa patriótica de nosso patrimônio de riquezas naturais ou culturais”.

28 BARBOSA, Juliana Monnerat. *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB*. 2010, 403f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2010, p. 265.

29 CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris (Org.). *A imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954*. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003, p. 144.

30 PROTESTOS contra a agressão ao dr. Wladimir Guimarães. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1951, p. 2.

O Atentado Contra O Escritor Wladimir Guimarães

A diretoria da Associação Brasileira de Escritores enviou o seguinte telegrama ao governador da Bahia, protestando contra o atentado de que foi vítima recentemente o escritor Wladimir Guimarães:

«Contra a violência de que foi vítima o nosso associado Wladimir Guimarães a Associação Brasileira de Escritores protesta perante V. Excia, como responsável pela or-

dem pública, garantidora do livre exercício dos direitos cívicos, mormente quando se trata da defesa patriótica de nosso patrimônio de riquezas naturais ou culturais. A punição dos culpados pelo atentado é o único modo conveniente de acreditar a terralidade estabelecida satisfazendo os desejos de paz e progresso do bravo povo baiano.

Pela Diretoria
(As.) — Graciliano Ramos,
presidente».

Figura 3 – Telegrama “O atentado contra o escritor Wladimir Guimarães”, reproduzido no jornal *Imprensa Popular* em 16 de dezembro de 1951. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

* * *

Feita a breve apresentação e realizado o enquadramento dos escritos de Graciliano Ramos que compõem essa pequena coletânea, seguem os textos propriamente ditos, dispostos em ordem cronológica. Do ponto de vista editorial, na apresentação do material realizaram-se a atualização ortográfica dos escritos (segundo as normas correntes preconizadas pelo *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990); a solução ocasional de omissões e erros tipográficos; bem como a padronização de formatações especiais (negrito e itálico, sobretudo). Além disso, mantiveram-se os casos de pontuação de caráter mais estilístico. Investiu-se também na produção de notas de rodapé, tendo em vista a recomposição dos contextos socioculturais em que as composições foram originalmente publicadas e, por conseguinte, a aproximação delas dos leitores do autor de *Vidas secas*.

O MELHOR DOS MUNDOS³¹

Neste mundo só houve um sermão realmente digno de ser ouvido com algum interesse. Mas [feliz]mente foi proferido há vários séculos. Mesmo desse nos livramos.

* * *

Está nos livros, o Sermão da Montanha – local, aliás, de boa acústica, de modo geral. E o orador disse: “É mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha que um rico penetrar no reino dos céus”³².

Daí em diante, os ricos começaram a ficar um pouco alarmados. Muito mais que os camelos, que por sinal não leram nem ouviram o sermão.

* * *

O reino dos céus tornou-se o [pouso] ideal para a última acomodação. E isso tem ajudado muita gente, que não vive direito só pensando nas dificuldades de acomodação aqui por baixo.

* * *

31 RAMOS, Graciliano. O melhor dos mundos. *A Manhã* (do Barão de Itararé), Rio de Janeiro, 15 ago. 1945, p. 7.

32 Versão levemente modificada do versículo 24, do capítulo 19, do Evangelho de Mateus, presente na edição da Bíblia (feita pela Garnier na segunda metade do século XIX) que pertenceu a Graciliano Ramos: “Que mais fácil é passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino dos céus”. EVANGELHO de São Mateus, Português. In: *Bíblia sagrada*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, [1864], t. 2, cap. 19, vers. 24, p. 365. Variantes dessa mesma fala de Cristo ainda aparecem nos evangelhos de São Marcos (10, 25) e Lucas (18, 25). A *Bíblia* de Graciliano faz parte do acervo do Arquivo Graciliano Ramos do IEB/USP. Mais informações sobre ela podem ser encontradas em: SALLA, Thiago Mio. *A Bíblia sagrada* de Graciliano Ramos: a leitura e a glosa do texto religioso realizadas pelo autor de *Vidas secas*. Livro, São Paulo, Núcleo de Estudos do Livro e da Edição (ECA/USP), v. 4, 2014, p. 141-167. Convém ainda assinalar que, tradicionalmente, a porção do Novo Testamento conhecida como “Sermão da Montanha” restringe-se ao intervalo entre os capítulos 5 e 7 do Evangelho de São Mateus (uma forma mais curta de tal pregação encontra-se também no sexto capítulo do Evangelho de São Lucas, entre os versículos 20 e 49). Assim, tal passagem não englobaria o ensinamento fundado na imagem metafórica da passagem de um “camelo no fundo de uma agulha”, preceito que ganha espaço tão somente no capítulo 19 do livro do referido apóstolo. Possivelmente, em chave metonímica, Graciliano aluda ao dito sermão como o conjunto do ministério de Jesus na Judeia.

Em vista disso tudo, surgiram as frases famosas: “Meu reino por um cavalo”; “Meu reino por uma cozinheira”; “Não há vatapá sem pimenta do reino”; “A história é feita com ordenações do reino”; “Meu reino por um apartamento”³³.

* * *

O reino de que falam deve ter amplas instalações, luz indireta, água abundante, jardim na frente, refrigeração perfeita. Mas que luvas não deverão exigir hoje em dia pelas chaves desse reino?

* * *

Lembrei-me agora do romancista Cronin, o tal de *A cidadela*³⁴, que nos contou a longa história de *As chaves do reino*³⁵. Pode-se ler o romance, na edição da Livraria José Olympio, ou assistir ao filme³⁶. Da minha parte, aconselho a leitura, embora dê mais trabalho.

33 Foram encontradas referências às duas frases que encabeçam tal lista apresentada por Graciliano. A primeira delas remonta ao quinto ato, quarta cena, do drama histórico *Ricardo III*, de William Shakespeare, no qual o sanguinário monarca que dá título à peça declara, depois de perder sua montaria no campo de batalha: “*A horse! A horse! My kingdom for a horse!*”. SHAKESPEARE, William. *King Richard III*. Edited by Antony Hammond. Londres, Nova York: Routledge, 1990, p. 328. A segunda corresponde ao título da versão brasileira do filme *My kingdom for a cook*, comédia dirigida por Richard Wallace em 1943 e que estreou nos cinemas cariocas em julho do ano seguinte. CINEMATOGRAFIA – “Meu reino por uma cozinheira”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1944, p. II.

34 Referência ao romancista e médico escocês Archibald Joseph Cronin (1896-1981), um dos maiores *best-sellers* internacionais do século XX. O romance *A cidadela* (1937), cuja edição brasileira feita pela José Olympio em 1939 contou com prefácio e tradução de Genolino Amado, descreve a injustiça e a incompetência da prática médica da época, contribuindo para o estabelecimento do Serviço Nacional de Saúde na Grã-Bretanha. PEREIRA, José Mario (Org.). *José Olympio – o editor e sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008, p. 286. Curiosamente, Aparício Torelly assinala que teria abandonado a medicina, pois teria ocorrido com ela a mesma tragédia que se abateu sobre Cronin: “Verifiquei em meus estudos em Porto Alegre que não tinha o temperamento de um apóstolo. E a medicina é um apostolado...”. FIGUEIREDO, Cláudio, op. cit., p. 82.

35 Com tradução de Ilka Labarthe e Raimundo Magalhães Júnior, obra lançada pela José Olympio em 1942 e inserida na coleção “Fogos Cruzados”, que se propunha a reunir “os maiores romances do mundo”. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2005, p. 465. Dessa coleção viria a fazer parte, em 1950, o livro *A peste*, de Albert Camus, em tradução realizada por Graciliano (ele assina o trabalho apenas com suas iniciais G. R.).

36 A partir de maio de 1945, os jornais e revistas cariocas davam notícia da chegada ao Brasil da adaptação do livro de Cronin para o cinema, o que ocorreu, de fato, em agosto daquele ano. Lançado nos Estados Unidos em 1944 pela 20th. Century-Fox, *As chaves do reino* contou com a direção de John Stahl e roteiro de Joseph Mankiewicz e Nunnally Johnson. No papel principal do padre Francis Chisholm, ganhava destaque a figura de Gregory Peck. Pedro Lima, nas páginas da revista *O Cruzeiro*, ressaltava que o filme em questão não alcançou o êxito do livro em função do cuidado com a forma literária observado neste e dos descuidos na efabulação patentes naquele. LIMA, Pedro. O cinema não fará mal ao romance. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 15 set. 1945, p. 20.

No romance há um missionário que é uma grande figura, com uma vida extraordinária. É um tipo admirável, que, apesar da sua situação, não se aproveita disso para fazer qualquer sermão contra o leitor incauto. E isso é uma vantagem enorme.

* * *

Com um bom romance, como este, podemos-nos sentir no melhor dos mundos. Contudo, devo esclarecer que o melhor dos mundos não vale um caracol³⁷.

37 Segundo Antonio de Moraes Silva, a expressão “não valer um caracol” equivaleria a “não ter valor algum, não ser bom em nada”. SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. 6. ed. 2 t. Lisboa: Typographia de Antonio José da Rocha, 1858, t. I, p. 404.

COISAS DA CHINA³⁸

A passagem do Yang-tse-kiang foi um erro estratégico³⁹, afirma Chiang Kai-shek⁴⁰. Declarou isso e desapareceu, com certeza foi cuidar de uma estratégia superior, talvez na Ilha Formosa, não se sabe onde⁴¹.

Mandaram Xangai resistir, sacrificar todos os homens, transformar-se numa segunda Stalingrado⁴². O governo determinou essa energia formidável e transferiu-se cauteloso

38 RAMOS, Graciliano. Coisas da China. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1949, p. 6 e 10. Para a grafia dos nomes próprios oriundos do chinês, tomaram-se como base, em geral, formas aporuguesadas e, de preferência, o sistema de transliteração Wade-Giles, cujas formas, apesar de não mais em vigor oficialmente na República Popular da China, são mais conhecidas em português brasileiro. Daí, por exemplo, como se verá, a opção por escrever Mao Tsé-tung, e não Mao Zedong (grafia segundo o sistema Pinyin atualmente em vigor).

39 Provável referência à atitude atribuída a Chiang Kai-shek de pedir para que as tropas governamentais não opusessem resistência aos comunistas na linha do rio Yang-tse-kiang. CARROSSEL do Mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1949, p. 29. Em 20 de janeiro de 1949, telegrama da United Press já comunicava que o governo nacionalista havia anunciado a evacuação geral da zona ao norte do referido rio, “inclusive dos civis e das dependências públicas”. CHIANG Kai-shek vai abandonar Nanquim. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1949, p. 1. Em 23 de abril, a mesma agência dava conta de que Nanquim, então capital da China Nacionalista, que se localizava no delta do Yang-tse-kiang, havia sido abandonada, o que facilitou a travessia do rio em questão pelo Exército Popular de Libertação de Mao Tsé-tung e a tomada, por parte dos comunistas, não só de tal cidade como, depois, de Xangai. ABANDONADA Nanquim ao avanço comunista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1949, p. 1.

40 Após a morte de Sun Yat-sen em 1925, Chiang Kai-shek assume o comando do Kuomintang, partido nacionalista chinês. A partir desse momento, passa a investir tanto contra os senhores da guerra do Norte quanto contra os comunistas. Com a vitória destes últimos na guerra civil que teve término no final dos anos 1940, foge para Taiwan, para onde transfere seu governo nacionalista. Morre nesta ilha em 5 de abril de 1975. Cf. Chiang Kai-shek. In: *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2017. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/480959/Chiang-Kai-shek>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

41 Num contexto de evacuação de Nanquim, então capital da China Nacionalista, em janeiro de 1949, nota da United Press estampada em diferentes jornais brasileiros dava conta de que os “comandados da Armada e da Força Aérea foram transferidos para Formosa e o comando do Exército instalou-se em Cantão”. ORDENADA evacuação geral ao norte do rio Yang-Tsé. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1949, p. 2.

42 Em entrevista, o comandante da guarnição Xangai-Wusung, tenente-coronel Chen Ta Ching, declarou à United Press que suas tropas se preparavam para lutar até a morte e que fariam de Xangai a “Stalingrado de toda a guerra civil chinesa”. RESISTÊNCIA até a morte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º maio 1949, p. 1. Além disso, pouco antes da publicação deste texto de Graciliano na *Voz Operária*, o mesmo jornal, ao fazer referência à surpresa com que o “mundo capitalista” recebeu a queda de Xangai ante a ofensiva final realizada pelas tropas comunistas, destacava: “Não tinham afirmado os homens de Chiang Kai-shek que Xangai seria a sua Stalingrado? Não há dúvida que foi às avessas: o seu túmulo, como Stalingrado fora o túmulo do hitlerismo”. NORMALIZOU-SE rapidamente a vida em Xangai. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1949, p. 4.

para Cantão. Não se sacrificaram todos os homens[,] pelo menos teriam salvação provisória os que se desviaram à pressa, alguns incluídos na lista negra dos 46⁴³.

O heroísmo imposto a Xangai durou o tempo suficiente para as forças revolucionárias cercarem a cidade, entrarem nela. Os defensores se retiraram: alguns despiram a farda, vestiram roupas civis e jogaram fora as armas⁴⁴. Não tivemos a reedição de Stalingrado.

Covardia? De modo nenhum. Apenas isto: um oficial não pode exigir que os soldados morram a defender uma causa contrária aos interesses deles. Não há disciplina capaz de forjar essa espécie de coragem.

Ultimamente divisões e mais divisões do governo agonizante foram para o campo adversário⁴⁵ – e os canhões dos americanos se voltaram contra os amigos e protegidos destes. [C]orrupção, diziam os telegramas, a ve[lha] desonestidade oriental.

Não se provou isso, não há vestígio de suborno em tais adesões, aliás falta aos comunistas meio para corromper. O dinheiro está na América, de lá saíram seis bilhões de dólares e com eles foram comprados os mercenários senhores da guerra. Mau negócio. Evidentemente essas criaturas não valiam soma tão grande. Perdem as batalhas e perdem a cabeça, desmoralizam-se. O melhor general recebe do inimigo o estranho conselho de afastar-se da vida – e mata-se. Quando um chefe deserta assim, não admira que a massa largue o uniforme e levante a bandeira branca. Os sujeitos graúdos – temos o direito de supor isto – não se bandearam voluntariamente, foram arrastados pela tropa. Outros vão recuando. Até onde recuarão? Os soldados não querem lutar por eles.

É interessante notarem os jornais do capitalismo a organização admirável da zona libertada, a contrastar com a desordem anterior. Confissão de impotência.

Os bandidos vermelhos tornaram-se de repente uns indivíduos muito razoáveis, começam a ser adulados. O comunismo chinês – espalham por aí – diferente do comunismo russo, não tem nada com ele. Esperam que do Oriente surja um Tito

43 Em dezembro de 1948, telegrama da United Press noticiava que os comunistas tornavam pública uma “lista negra” contendo um rol de altas autoridades do Kuomintang que seriam seus “primeiros objetos de eliminação”. O GOVERNO chinês disposto a prosseguir na luta. *O Dia*, Curitiba, 29 dez. 1948, p. 1. Pode-se admitir, por hipótese, que Graciliano estivesse fazendo alusão a tal documento. Todavia, enquanto o escritor alagoano faz menção específica a uma “lista negra dos 46”, a referida agência de notícias indicava que o conjunto de nomes divulgados pelos partidários de Mao Tsé-tung englobava “milhares de oficiais que servem fielmente às fileiras do Kuomintang”. O GOVERNO chinês..., op. cit.

44 Tal imagem da deserção dos soldados nacionalistas já aparecera em texto do jornal *Voz Operária* referido em nota anterior: “Realmente a situação para os homens de Chiang era tal que, procurando salvar a pele, fugiam atirando fora as armas e uniformes e disfarçando-se em trajes civis”. NORMALIZOU-SE rapidamente a vida em Xangai, op. cit., p. 4.

45 POMAR, Wladimir. *A revolução chinesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 81.

amarelo⁴⁶. Os banqueiros terão grande prazer em negociar com esse comunismo de novo tipo.

Americanos e ingleses comportam-se bem por aquelas bandas. E acham direitas as coisas de Xangai para cima. Provavelmente não será necessário o Pacto do Atlântico⁴⁷.

46 Graciliano ecoa especulações que constam dos jornais cariocas em torno de eventuais semelhanças políticas entre o próximo governante da China e o marechal Josip Broz Tito, líder da então Iugoslávia, que, embora tivesse recebido o apoio do Exército Vermelho de Stálin, estabeleceu uma relação conflituosa com a URSS no pós-Segunda Guerra. O *Jornal do Brasil* de 28 de abril de 1949 destacava que, em muitos pontos, o percurso de Mao Tsé-tung se parecia com o de Tito: “Quinze anos antes de que Tito o fizesse, Mao organizou para uso próprio um exército de cunho pessoal e uma polícia secreta que lhe é incondicionalmente devotada”, possibilitando-lhe “tocar e dançar com relativa independência”. AL NETO. Nos bastidores do mundo – Mao, Lin e Li. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1949, p. 5. Algum tempo depois a *Tribuna da Imprensa* de Carlos Lacerda, em editorial, projetava a pergunta: “Mao Tsé-tung será o Tito do Extremo Oriente?” (1º mar. 1950, p. 4). Theophilo de Andrade propunha questionamento análogo nas páginas da revista *O Cruzeiro*: “Haverá um Tito na China?” (29 set. 1951, p. 45). Ambas as interrogações especulavam em torno da possibilidade de Mao Tsé-tung ser um instrumento dócil do Kremlin ou adotar uma postura independente, a “ponto de rebelar-se na defesa dos interesses nacionais, como fez Tito, na Iugoslávia”. ANDRADE, Theophilo de. Haverá um Tito na China?. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 set. 1951, p. 45.

47 Em junho de 1949, ao se referir ao recente “Pacto do Atlântico” (pacto de Defesa do Atlântico Norte assinado, no contexto da Guerra Fria, por doze nações – Bélgica, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Holanda, Islândia, Itália, Luxemburgo, Noruega e Portugal – em abril de 1949, em Washington) Pimentel Gomes, do *Correio da Manhã*, destacava: “Os Estados Unidos estão certos de se arranjam bem com o governo de Mao. Que desejam eles? Portas abertas para o seu comércio. Facilidades para a colocação de capitais. Neutralidade no caso de um conflito armado com a União Soviética. Mao, senhor de uma nação de 450 milhões de habitantes, farta de riquezas estáticas, não será – crê-se em Washington – um instrumento cego nas mãos da Rússia”. GOMES, Pimentel. O Pacto do Atlântico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1949.

O ATENTADO CONTRA O ESCRITOR WLADIMIR GUIMARÃES⁴⁸

A diretoria da Associação Brasileira de Escritores enviou o seguinte telegrama ao governador da Bahia, protestando contra o atentado de que foi vítima recentemente o escritor Wladimir Guimarães:

“Contra a violência de que foi vítima o nosso associado Wladimir Guimarães⁴⁹ a Associação Brasileira de Escritores protesta perante V. Excia., como responsável pela ordem pública garantidora do livre exercício dos direitos cívicos, mormente quando se trata da defesa patriótica de nosso patrimônio de riquezas naturais ou culturais. A punição dos culpados pelo atentado é o único modo consequente de acreditar na legalidade estadual [e] satisfazer anseios de paz e progresso do bravo povo baiano⁵⁰.”

Pela Diretoria
(As.) – Graciliano Ramos, presidente”.

SOBRE O AUTOR

THIAGO MIO SALLA é doutor em Letras e Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Atualmente leciona na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). É autor de *Graciliano Ramos e a cultura política: mediação editorial e construção do sentido* (Edusp, 2016) e organizador de *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos* (Record, 2012).

48 RAMOS, Graciliano. O atentado contra o escritor Wladimir Guimarães. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1951, p. 9.

49 Segundo matéria publicada pelo jornal *Imprensa Popular*, dias antes da nota da ABDE assinada por Graciliano, o médico Wladimir Guimarães, então secretário-geral do Movimento Baiano dos Partidários da Paz e diretor da revista de orientação comunista *Seiva*, havia sido “alvo de brutal atentado contra sua vida por parte do ‘tira’ Perianandro Cordeiro, conhecido nesta capital [Salvador] como espancador de presos e explorador de mulheres. O policial fez vários disparos contra o médico, não o matando graças à intervenção de populares” ATENTADO contra a vida de um médico baiano. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1951, p. 3. Ainda segundo o texto, “em vista da onda de protestos contra a brutal agressão, a polícia viu-se obrigada a prender o ‘tira’, naturalmente para dar uma satisfação à opinião pública”.

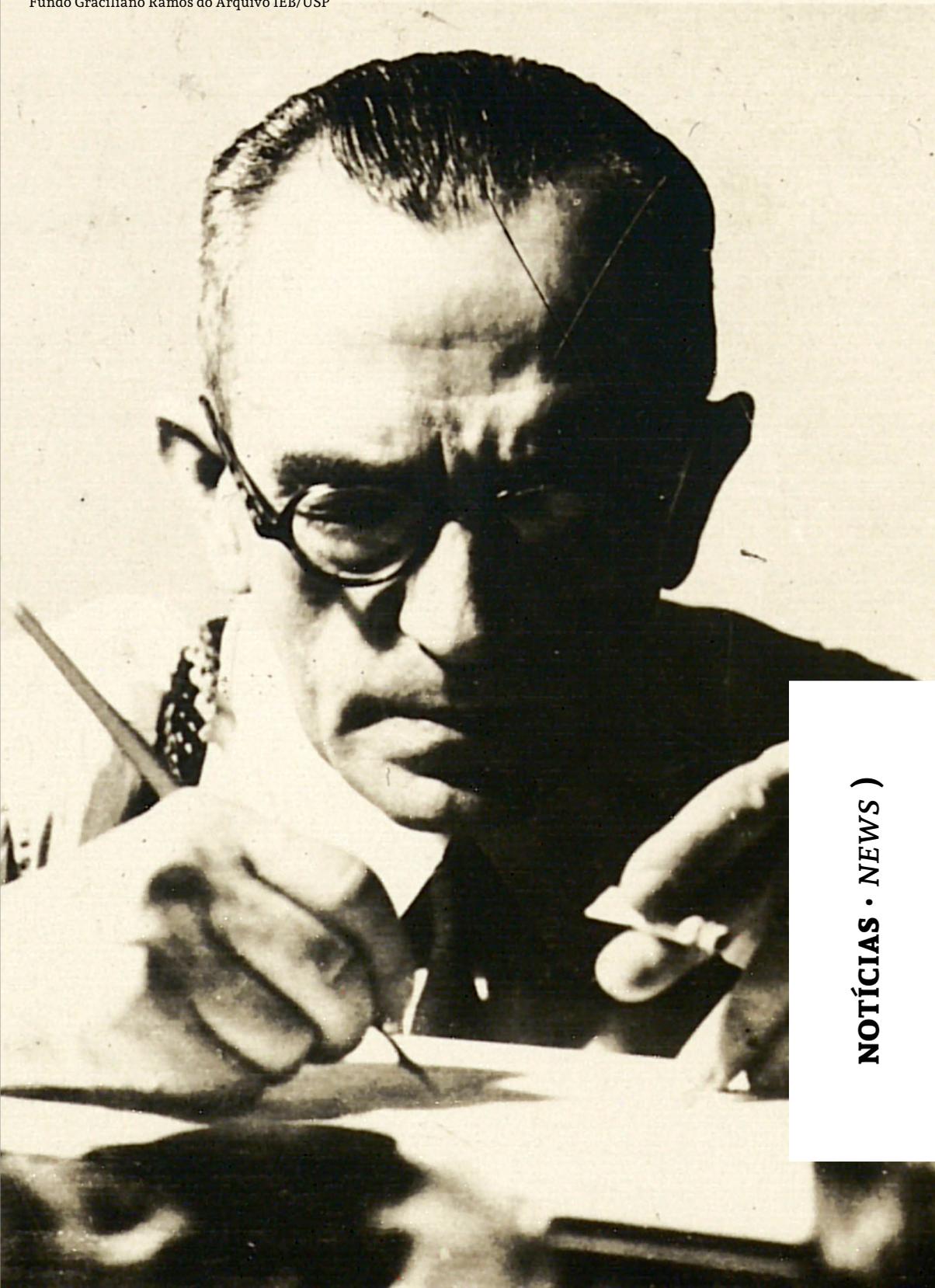
50 Antes da nota da ABDE, alguns deputados da câmara estadual da Bahia (Ebenezer Cavalcanti, Fernando Jatobá, Orlando Spínola, Acioli Borges, Otávio Drumond, Aloísio Short, entre outros) já haviam protestado, na tribuna da casa, contra o atentado sofrido por Wladimir Guimarães. Este recebeu ainda manifestação de solidariedade do Centro de Estudos e Defesa do Petróleo. PROTESTOS contra a agressão ao dr. Wladimir Guimarães. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1951, p. 2.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A MANHA Literária. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio 1945, p. 4.
- AARÃO REIS, Daniel. O maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros. In: MORAES, João Quartim; AARÃO REIS, Daniel (Org.). *História do marxismo no Brasil*. V. I: O impacto das revoluções. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 161-197.
- ABANDONADA Nanquim ao avanço comunista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1949, p. 1.
- AL NETO. Nos bastidores do mundo – Mao, Lin e Li. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1949, p. 5.
- ANACLETO, Anastácio [Graciliano Ramos]. Factos e Fitas [III]. In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos*. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 87
- ANDRADE, Theophilo de. Haverá um Tito na China?. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 set. 1951, p. 45.
- ATENTADO contra a vida de um médico baiano. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1951, p. 3.
- BANDEIRA, Manuel. Memórias de um romancista. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1945, p. 9.
- BARBOSA, Juliana Monnerat. *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB*. 2010, 403f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2010.
- CACHIN, Marcel. Mudará a face do mundo. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1949, p. 5.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris (Org.). *A imprensa confiscada pelo DEOPS: 1924-1954*. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003.
- CARROSSEL do Mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1949, p. 29.
- CHIANG Kai-shek vai abandonar Nanquim. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1949, p. 1.
- CINEMATOGRAFIA – “Meu reino por uma cozinheira”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1944, p. II.
- CRONIN, Archibald Joseph. *As chaves do reino*. Tradução de Ilka Labarthe e Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- EVANGELHO de São Mateus, Português. In: *Bíblia sagrada*, Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, [1864], t. 2, cap. 19, vers. 24, p. 365
- FERREIRA, Jorge. Os comunistas e os novos rumos. . In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* Organização de Marieta de Moraes Ferreira. São Paulo: ANPUH, jul. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/130031193_ARQUIVO_Oscomunistaseos-NovosRumos.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.
- FIGUEIREDO, Cláudio. *Entre sem bater: a vida de Apparício Torelly, o Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- GOMES, Pimentel. O Pacto do Atlântico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1949.
- GRACILIANO Ramos ingressa no Partido Comunista do Brasil e participa da luta pela Constituinte. *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1945, p. 1-2.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2005.
- KONDER, Leandro. *Barão de Itararé*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LIMA, Pedro. O cinema não fará mal ao romance. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 15 set. 1945, p. 20.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- NO MUNDO da Elegância – Uma nova seção de *A Manhã* será confiada ao nosso companheiro Graciliano Ramos, assim que este regresso de uma viagem ao Chile. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1945, p. 2.
- NORMALIZOU-SE rapidamente a vida em Xangai. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1949, p. 4.
- PEREIRA, José Mario (Org.). *José Olympio – o editor e sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- POMAR, Wladimir. *A revolução chinesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- O EXEMPLO da China frutifica em toda a Ásia Sul-Oriental. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1949, p. 6.

- O GOVERNO chinês disposto a prosseguir na luta. *O Dia*, Curitiba, 29 dez. 1948, p. 1.
- ORDENADA evacuação geral ao norte do rio Yang-Tsé. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1949, p. 2.
- PROTESTOS contra a agressão ao dr. Wladimir Guimarães. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1951, p. 2.
- RESISTÊNCIA até a morte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1^o maio 1949, p. 1.
- RAMOS, Graciliano. O melhor dos mundos. *A Manhã* (do Barão de Itararé), Rio de Janeiro, 15 ago. 1945, p. 7.
- _____. A um sífilítico. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 set. 1945, p. 10.
- _____. Coisas da China. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1949, p. 6 e 10
- _____. O atentado contra o escritor Wladimir Guimarães. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1951, p. 9.
- _____. *Memórias do cárcere*. 4 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Garranchos* – textos inéditos de Graciliano Ramos. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano*: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.
- SALLA, Thiago Mio. “A *Bíblia sagrada* de Graciliano Ramos: a leitura e a glosa do texto religioso realizadas pelo autor de *Vidas secas*”. *Livro*, São Paulo, Núcleo de Estudos do Livro e da Edição (ECA/USP), v. 4, 2014, p. 141-167.
- SHAKESPEARE, William. *King Richard III*. Edited by Antony Hammond. Londres, Nova York: Routledge, 1990.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. 6. ed. 2 t. Lisboa: Typographia de Antonio José da Rocha, 1858, t. 1, p. 404.

Graciliano Ramos (Rio de Janeiro, 1949)
Fundo Graciliano Ramos do Arquivo IEB/USP



NOTÍCIAS • NEWS)

[informe)ieb

edição 4 | 01.04.2017



editorial

Nesta edição, trazemos um pouco de histórias e personagens que contribuíram para a formação e engrandecimento do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Primeiramente, um agradecimento a todos os servidores do Instituto que fizeram parte do segundo Plano de Incentivo à Demissão Voluntária da Universidade. Cada qual com seu talento, dedicação e singularidade faz parte da nossa brilhante trajetória e merece todo o nosso reconhecimento e respeito pelos anos de convivência e trabalho.

Trazemos ainda o perfil de personagens de um importante projeto do IEB para fortalecer, divulgar e preservar a memória da literatura de cordel para a cultura popular brasileira. Marina Januzzi, nossa estagiária no projeto Cordel do IEB foi convidada para ilustrar a capa do texto *Meu pai, meu filho e eu*, do poeta Moreira Acopiara. Esse tipo de reconhecimento dos nossos estagiários nos mostra que estamos no caminho certo, apostando na integração de alunos da graduação e suas áreas de pesquisa.

Na coluna Acontece informamos sobre a IV REACT – Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia, que será realizada em maio.

Em Aconteceu, destacamos a entrevista do professor de Música do IEB, Walter Garcia, sobre o artigo “Nota sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014)” e a exposição “Cidades em imagens: fotografias e desenhos de crianças”, que inaugurou o espaço do Serviço Educativo do Instituto no Complexo Brasiliana. A exposição faz parte da atividade paralela ao Seminário Internacional “Infâncias Sul-americanas”, coordenado pela profa. dra. Márcia Gobbi – FE/USP.

Carlos Augusto Calil, professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA, assina o artigo “Notícia sobre o cinema no IEB”, detalhando de maneira precisa um pouco da história do Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB/USP, proporcionando ao leitor uma verdadeira viagem no tempo com sua riqueza e precisão de detalhes.

Fechando esta edição, um verdadeiro deleite com a crônica do professor Antonio Dimas – IEB/USP – sobre uma importante passagem – como a que envolveu José Mindlin e “Seu” Bravo, chofer do IEB – que remonta aos primeiros anos do Instituto, com personagens únicos e ilustres tão verdadeiramente humanos que, direta ou indiretamente, acabaram por colaborar com o grande legado de importantes obras de Rubens Borba, como o *Catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808*, publicado por intermédio do IEB.

Enfim, uma edição repleta de boas histórias e personagens fascinantes.

Pérola Ramira Ciccone

[O IEB se apresenta)

Aproveitamos a coluna “O IEB se apresenta” do mês de abril para homenagear todos os servidores do Instituto que aderiram ao segundo Plano de Incentivo à Demissão Voluntária – PIDV da USP.

Nossos mais sinceros agradecimentos a todos os que dedicaram grande parte de suas vidas para fortalecer e engrandecer o Instituto de Estudos Brasileiros da USP e alçá-lo ao patamar de reconhecimento de que hoje desfruta, nacional e internacionalmente.

Antonio José da Silva
Arlete Rocha Sudré
João Batista da Cruz
Lucia Elena Thomé

Luis Carlos de Souza
Maria de Lourdes de
Carvalho dos Santos
Maria Inês Bento

Marisa Vicente
Marlene Lucia de Aguiar
Regina Mayumi Aga
Rubens Borges Pinto

[Um olhar sobre o IEB)

NOTÍCIA SOBRE O CINEMA NO IEB

A criação do Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB/USP foi proposta por Paulo Emílio Sales Gomes em 1965 e aprovada pelo seu Conselho ainda na gestão de Sérgio Buarque de Holanda. Sua implantação se deu a partir do ano seguinte, quando José Aderaldo Castello tomou posse na direção do Instituto. Entre suas finalidades estava a de produzir documentários de caráter didático sobre a cultura brasileira, organizar encontros para estudos, pesquisas e debates sobre o cinema no país, promover exposições de filmes em diversas instâncias.

Como conservador da Cinemateca Brasileira, que atravessava uma crise terminal, Paulo Emílio buscava por todos os meios sensibilizar parceiros para assegurar a sobrevivência da instituição, expandindo seu raio de ação. Havia pouco retornara da frustrada experiência da implantação do Instituto de Artes na Universidade de Brasília, onde se opusera à demissão coletiva dos professores. À época já colaborava com as atividades de extensão do Departamento de Teoria Literária; os seus cursos versavam sobre a exitosa adaptação de *Vidas secas* por Nelson Pereira dos Santos, sobre o novo ciclo do cangaço ou sobre a personagem no cinema, que demandavam apoio audiovisual.

A expectativa de Paulo Emílio, Antonio Candido e Décio de Almeida Prado – o



AUTO DE VITÓRIA

Direção: Geraldo Sarno

Companhia Produtora: Fundação Cinemateca Brasileira; IEB - Instituto de Estudos Brasileiros da USP - Universidade de São Paulo
Fotógrafo(a): não identificado
Local: São Paulo - SP
Ano: 1966
Informações adicionais de formato e cópias: A. Formato de cópias/Cópia 18x24 cm; pb
Títulos alternativos: Auto de Vitória de Anchieta; Auto da Vila de Vitória
Código da foto: FB_0875_001
Acervo Cinemateca Brasileira

grupo da revista *Clima* – era solidificar os laços com a Universidade de São Paulo e, se possível, construir as instalações da Cinemateca no campus da Cidade Universitária, ainda bem deserto. Um convênio nesse sentido chegou a ser firmado pelo reitor Ulhoa Cintra, mas nunca saiu do papel.

O Departamento de Produção de Filmes Documentários foi grandemente beneficiado pela existência de uma moderna câmera Arriflex 16 mm, equipada com jogo completo de lentes, num improvável estúdio de som instalado na Reitoria. Quem o administrava era Antônio Polo Galante, que pouco tempo depois se revelaria uma personalidade destacada na Boca do Lixo paulistana, onde produziu, entre outros longas-metragens, *A mulher de todos*, *À flor da pele*, *Lúcia McCartney*, *Anjos do arrabalde*, *Império do desejo*, de cineastas como Rogério Sganzerla, Francisco Ramalho Jr., David Neves, Carlos Reichenbach.

O ano de 1966 foi promissor. Um fêmur do padre José de Anchieta, trazido de Roma ao Rio de Janeiro no ano anterior, foi trasladado a Aparecida do Norte em março e em seguida num longo cortejo solene – a urna com a relíquia sobre um tanque do Exército – levado à catedral de São Paulo. Na sua chegada, o governador Ademar de Barros abraçou a urna e a ofereceu ao preto do público, causando grande emoção.

A EAD – Escola de Arte Dramática, criada por Alfredo Mesquita, encenava com seus alunos a peça *Auto de Vitória* (ou *Auto de São Maurício*), possivelmente a mais bem urdida – e humorada – experiência teatral de Anchieta, em que já se destacava Celso Nunes no papel de Bom Governo. A peça celebrava a bonança finalmente alcançada pela vila de Vitória (Espírito Santo) em 1595, após sofrer sucessivos ataques dos índios goitacases, uma epidemia e seca severa. O curta-metragem, filmado em locações em Carapicuíba, São Miguel Paulista e Embu, e dirigido por Geraldo Sarno, autor de *Viramundo*, contrapõe imagens da representação com as do cortejo fúnebre da relíquia.

Coproduzido pela Cinemateca Brasileira e pelo IEB, esse filme inaugurou a parceria que sustinha o Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB. Uma equipe profissional o realizou em bitola 35 mm: Affonso Beato na fotografia, Francisco Ramalho Jr. na produção, Sérgio Muniz no som direto, Sylvio Renoldi na montagem e Rogério Duprat, que compôs a trilha musical.

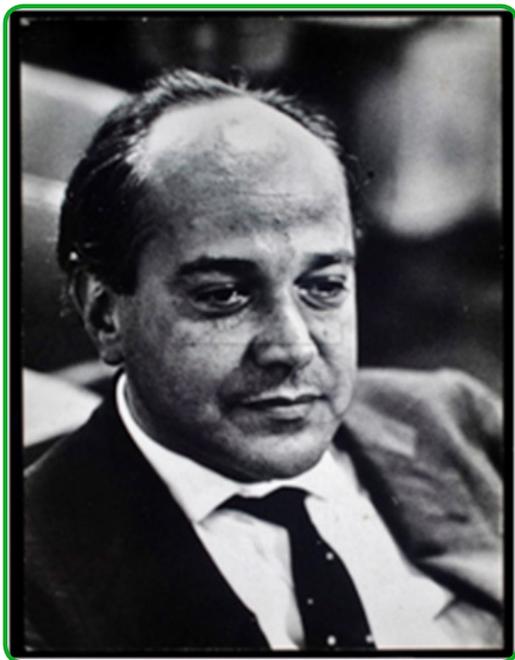
Ainda em 1966, mais um filme – *Projeto Ilha Grande* – veio à luz. Financiado pelo Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura do governo do estado de

São Paulo e pela Fapesp, a obra acenava com a perspectiva de abrir um novo campo de atuação, o da produção de filmes científicos, de que tanto carecíamos e carecemos. Produzido e dirigido por Sérgio Muniz, o curta-metragem tratava da fauna marinha da Ilha Grande, no litoral de Angra dos Reis. Uma excursão com o professor Paulo Vanzolini e alunos ao litoral prometia novo filme científico, que por motivos desconhecidos não se realizou.



Mal de Chagas, sobre a doença ocasionada pelo barbeiro, foi realizado em 1967 numa associação do IEB com a Liga de Combate à Moléstia de Chagas. A mediação ainda dessa vez foi da Cinemateca Brasileira, onde trabalhavam Francisco Ramalho Jr. e João Batista de Andrade, que já tinham experimentado o cinema no Teatro de Rua de Ruth Escobar e no Centro Popular de Cultura – CPC da UNE. O primeiro escreveu, dirigiu e montou o curta-metragem; o segundo o produziu e gravou o som direto. A fotografia em 16 mm foi confiada a Valdemar Lima, que se destacara com a imagem de *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Em maio de 1967, o poeta Giuseppe Ungaretti, que fora professor da USP de 1937 a 1942, recebia o título de Doutor Honoris Causa. Paulo Emílio, que lhe devotava afeto filial, levou-o até a entrada do IEB, situada no edifício da História e Geografia para uma entrevista filmada. Convocou David Neves, na câmera 16 mm, e Sérgio Muniz, no gravador Nagra, para o registro. Convidou Bruna Bianco, que acabava de voltar de



Paulo Emílio Sales Gomes
Fotógrafo(a): não identificado
Local: não identificado
Ano: 196?
Código da foto: F_0555_125
Acervo Cinemateca Brasileira

uma viagem a Minas e à Bahia, feita na companhia do visitante ilustre Rudá de Andrade, que havia sido noivo da filha do poeta Haroldo de Campos, Alfredo e Ecléa Bosi e Décio de Almeida Prado para recepcionarem Ungaretti e ouvi-lo declamar suas traduções do *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. O registro, com o título *Paulo Emílio encontra Giuseppe Ungaretti*, foi por mim editado em agosto de 2016 para exibição no Seminário 100 PAULO EMÍLIO, que celebrou o centenário do crítico e professor.

Antologia do cangaço, em 35 mm, é de 1967, sob a coordenação e produção de Francisco Ramalho Jr. O Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB/USP aí recebe formalmente crédito de produtor.

No mesmo ano, surge o documentário *O povo do Velho Pedro – anotações*, coprodução do IEB e da Fapesp, no âmbito de projeto multidisciplinar do Ceru – Centro de Estudos Rurais e Urbanos, coordenado pela professora Maria Isaura Pereira de Queiroz. No povoado de Santa Brígida, no interior da Bahia, em 1945 se instalara Pedro Batista, peregrino e líder religioso, que passou a atrair romarias de fiéis, tornando o local destino de migrações. Dirigido por Sérgio Muniz, o filme acompanha os últimos tempos do santo em sua ação apostolar. A fotografia coube a Affonso Beato, o som direto, a Paulo Rufino, e o roteiro, a Francisco Ramalho Jr. e Sérgio Muniz.

Em 1968, a casa de Mário de Andrade, situada à rua Lopes Chaves, na Barra Funda, é privada dos livros, esculturas, pinturas e móveis de seu ilustre morador. Esse extraordinário acervo era justamente transferido ao IEB, onde ocupa posição central entre as coleções. Para reter a configuração da casa-museu, antes do desmonte, incumbiu-se Thomaz Farkas de um documento cinematográfico. Também esse ficou sem edição até a inauguração da exposição permanente “Morada do coração perdido”, na casa vazia de Mário de Andrade, que ocorreu em maio de 2015. Nela se apresenta um filme, *Felicidade lopeschávica*, editado do material gravado por Farkas.

Durante sua breve existência, o Departamento constituiu uma Filmoteca Brasileira em cópias 16 mm. Dela constavam *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos), *O cangaceiro* (Lima Barreto), *Lampião, rei do cangaço* (célebre documentário de Benjamin Abrão), *Caminhos do progresso*, sobre a expedição Xavantina-Caximbo (produzido pela Fundação Brasil Central), *Em busca do ouro* (Gustavo Dahl), *Vitalino/Lampião, Jornal do sertão, Os imaginários* (todos de Geraldo Sarno). Esse cineasta baiano viajou em janeiro de 1966 ao Nordeste na companhia de Farkas e Paulo Rufino para preparar uma série de dez documentários cinematográficos sobre a região numa visada semelhante aos verbetes do Dicionário de Câmara Cascudo. No seu retorno conquistou o apoio e o entusiasmo do professor Aderaldo Castello, como ele um nordestino despaisado em São Paulo, que por anos tentou em vão obter financiamento à sua produção.

Em 1969, Thomaz Farkas assumiu o projeto e o viabilizou com recursos próprios. Surgiu a Caravana Farkas, hoje muito festejada, ao mesmo tempo que o Departamento do IEB se exauria.

O Departamento de Produção de Filmes Documentários proposto por Paulo Emílio abria novos horizontes à pesquisa universitária, que passava a se valer da poderosa arma do cinema na produção do conhecimento nas áreas humanas e científicas, ao mesmo tempo que oferecia oportunidades práticas a uma nova geração de cineastas. A potência do documentário brasileiro está hoje mais do que consagrada; em 1965 era uma promessa auspiciosa. Paulo Emílio já observava na época o efeito do “filme-conversa”, entrevistado em *Integração racial* (Paulo César Saraceni) ou nas produções de Thomaz Farkas. O que diria ele da obra de Eduardo Coutinho, que não teve ocasião de conhecer?

Para assegurar a melhor conservação das cópias, em 1978 a filmoteca do IEB foi depositada na Cinemateca Brasileira, onde permanece à disposição dos pesquisadores.

Carlos Augusto Calil

**Professor do Departamento de Cinema,
Rádio e Televisão da ECA/USP**

[Notícias do IEB)



QUANDO UM MAIS UM SÃO MUITOS...

Desde 2012 o Arquivo do IEB tem tido o prazer de acompanhar o processo de registro da literatura de cordel como patrimônio imaterial junto ao IPHAN. Foram



realizados vários encontros nos quais não só a temática da literatura de cordel, mas sobretudo os poetas que cantam e encantam a nossa gente por esse Brasil afora estiveram presentes. Nesses encontros houve trocas significativas e a construção de amizades sólidas entre estudiosos da literatura de cordel, instituições de salvaguarda de acervos especializados na preservação de folhetos, poetas, cantadores, xilogravuristas. Especialmente no caso do IEB, tivemos a oportunidade de integrar um grupo de estagiários dedicados ao tema.



Em fevereiro de 2016, recebemos poetas e amigos do IPHAN, em um encontro emocionante. O acervo de literatura de cordel estava vivo em nosso meio, e o aprendizado junto aos poetas e cantadores aumentava cada vez mais. Todos da equipe do Arquivo, ao lado do professor Paulo Iumatti, coordenador do projeto envolvendo a criação de um portal de literatura de cordel, participaram de um momento especial. Por isso, não foi surpresa, quando, em dezembro, recebemos a feliz notícia de que a querida Marina Januzzi, uma de nossas estagiárias do Projeto de Cordel do IEB, foi convidada a ilustrar a capa do texto *Meu pai, meu filho e eu*, do poeta Moreira de Acopiara.

Eis um dos grandes eixos de formação do IEB: promover a integração entre alunos da graduação e suas áreas de pesquisa por meio de estágio, que agrega teoria e prática. Muitos dos profissionais do IEB passaram pelo Instituto como estagiários e atualmente são funcionários e docentes da casa. Os processos de estágio do IEB engrandecem a formação dos alunos que trabalham cotidianamente ao lado do nosso acervo, ao mesmo tempo que no IEB somos engrandecidos pelo trabalho generoso de nossos estagiários.

O caso da Marina é um exemplo muito bonito que resume um pouquinho de todo esse processo. E, especialmente no caso dos folhetos de cordel, ela sela simbolicamente a amizade entre o acervo e os poetas que generosamente nos entregam suas obras para que sejam preservadas e pesquisadas por todos aqueles que desejarem.

Quem sabe a gente não traz no próximo informativo o texto em versos de cordel. Enquanto isso não acontece, conheçam um pouco mais dos personagens principais dessa linda história:

Marina Januzzi: aluna do curso de Artes Visuais da ECA, com habilitação em gravura. Conheceu o IEB cursando a disciplina História, Cultura Popular e Folhetos de



Cordel no Brasil, quando se interessou pelo tema da literatura de cordel. Realizou sua iniciação científica no IEB, sob a orientação do professor Paulo Iumatti, trabalhando concomitantemente com o próprio acervo de folhetos do Arquivo IEB e aprimorando seus conhecimentos em gravura.

Moreira de Acopiara: esse é o nome artístico de Manoel Moreira Júnior. Poeta e compositor, nasceu no dia 23 de julho de 1961, no sítio Cantinho, distrito de Trussu, município de Acopiara, Ceará, onde viveu até os 19 anos de idade e onde teve os primeiros contatos com o cordel e com os clássicos da nossa literatura. É autor de centenas de folhetos de cordel. Gravou dois CDs com poemas de sua autoria e tem trabalhos musicados e gravados por vários artistas. No Arquivo do IEB, podem ser acessados os seguintes títulos do autor: Cordel em arte e versos, Canudos e a saga de Antônio Conselheiro – livre adaptação de Os sertões, de Euclides da Cunha, Alma de cigarra, Encontro com o destino, A natureza agredida pede pra ser respeitada, dentre muitos outros.



COLEÇÕES DE LITERATURA DE CORDEL PRESENTES NO IEB

Com a ajuda do então estagiário da Divisão Científico-Cultural do IEB, Eduardo Junqueira, foi feito um material especialmente dedicado às nossas coleções de cordel. Conheça um pouco mais do nosso rico acervo.

IEB USP APRESENTA: COLEÇÕES DE CORDEL

A literatura de cordel chegou ao Brasil por volta do século XVIII através dos portugueses. Esse gênero literário – nascido em relatos orais e geralmente impresso em folhetos – recebeu esse nome em razão da forma como os impressos eram expostos ao povo, amarrados em cordões, estendidos em pequenas lojas de mercados populares ou até mesmo nas ruas. Esse tipo de obra é responsável por grande parte da difusão da arte folclórica, principalmente na Região Nordeste do Brasil, onde geralmente os folhetos são vendidos pelos seus próprios autores, que, muitas vezes, acompanhados por violeiros, fazem a recitação em praças, despertando a atenção dos frequentadores das feiras, que, além de fazer compras e vender seus produtos, divertem-se e se inteiram dos assuntos políticos e sociais da região. Os temas são diversos e retratam assuntos como política, religião, disputas, milagres, brigas, atos de heroísmo, vida dos cangaceiros, morte de personalidades, entre outros.

CONSERVAÇÃO, PROCESSAMENTO E GUARDA DA DOCUMENTAÇÃO

Assim que os folhetos chegam aos nossos cuidados, são desmetalizados, ou seja, são retirados quaisquer grampos ou cliques de metal que possam comprometer a integridade com a ação da ferrugem no papel. Após esse primeiro passo, são limpos e higienizados antes de passarem pelo processo de descrição documental e inserção no banco de dados em suas respectivas coleções. Em seguida, são encaminhados ao Laboratório de Conservação e Restauro, onde são devidamente restaurados e acondicionados em material neutro para preservação e posterior digitalização. A partir disso, já estão disponíveis para consulta de pesquisadores.

FOLHETOS DE CORDEL NO IEB

As coleções estão organizadas pelo nome do doador, possuindo cada uma sua descrição independente. Além dessas, destacamos a coleção do próprio IEB, que cresce conforme vai recebendo doações individuais, seja de poetas, seja de pesquisadores que em viagens pelo Brasil nos trazem itens que ajudam a enriquecer nosso acervo.

- Literatura Popular - Cordel - Flávio Motta (150 documentos)
- Literatura Popular - Cordel - Gilmar de Carvalho (1.285 documentos)
- Literatura Popular - Cordel - IEB (1.663 documentos)
- Literatura Popular - Cordel - José Saia Neto (157 documentos)
- Literatura Popular - Cordel - Ruth Brito Lemos Terra (472 documentos)
- Literatura Popular - Cordel - SESC Juazeiro (199 documentos)



DENTRO DOS FUNDOS PESSOAIS

O Arquivo do IEB reúne um grande conjunto de arquivos pessoais e, dentre os titulares dos fundos documentais, destacamos aqui aqueles que, além de uma carta, uma fotografia e um cartão-postal, guardaram um ou uma coleção de folhetos de cordel.

Mário de Andrade e seu interesse pela literatura popular

Trata-se de mais um conjunto de documentos e folhetos de cordel que registram e comprovam o interesse de Mário de Andrade por nossa tão rica cultura popular. Os documentos encontram-se classificados em:

Dossiê Literatura Popular (antigo Fundo Villa-Lobos): inicialmente classificado como Fundo Villa-Lobos, o presente conjunto traz uma farta documentação dos mais diversos gêneros musicais populares – trovas, paródias, folhetos, cantos, desafios, poesias –, datados provavelmente a partir de 1905 e recolhidos por artistas investidos de pesquisadores, dentre os quais

os quais

Folhetos de Cordel (87 itens do acervo).

Marlyse Meyer e as aproximações entre o romance europeu e a literatura de cordel

Folhetos de Cordel (61 itens do acervo)

- José Aderaldo Castelo e os estudos de literatura brasileira
- Gravuras de Cordel (39 itens do acervo)
- Literatura Popular - Cordel (665 itens do acervo)

Também encontramos folhetos nos fundos: Graciliano Ramos, Theon Spanudis e Milton Santos.



COLEÇÕES IRMÃS

Mas não só de folhetos de cordel está recheado o Arquivo do IEB. O tema é tão rico que dele temos outras coleções e diferentes documentos. Destaque para os seguintes conjuntos:

Coleção Cultura Popular - Coleção Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo (621 documentos)

- Discos (226 documentos)
- Gravuras (59 documentos)
- Literatura Popular - Cordel (254 documentos)
- Medicina Popular e Homeopatia (82 documentos)
- Coleção Casa da Criança de Olinda - Giuseppe Bacaro (94 documentos)
- Coleção Xilógrafos do Juazeiro - Geová Sobreira
- Antônio Batista da Silva (5 documentos)
- Damásio Paulo (7 documentos)
- João Pereira da Silva (16 documentos)
- Manoel Lopes (8 documentos)
- Mestre Noza (25 documentos)
- Walderêdo Gonçalves (7 documentos)

Equipe do Arquivo IEB/USP



[Memórias do IEB)

RUBENS BORBA, ZÉ MINDLIN E “SEU” BRAVO, O CHOFER...

A imagem mais remota que conservo do Dr. Mindlin condiz muito bem com o que ele sempre foi: um homem dos livros. Generoso e acolhedor, mas prático, objetivo e sem firulas.

No finzinho dos anos 1960, bem perto da porta principal do prédio da História-Geografia da USP, ficava o Instituto de Estudos Brasileiros, logo à direita de quem ali entrasse. Foi ali que alojaram os professores de Literatura Brasileira da FFLCH, depois da expulsão atropelada da Maria Antonia. Num belo dia, numa manhã qualquer, presenciei dois senhores, atarefados, carregando pacotes de livros, retirados de uma Rural Willys estacionada nas imediações. Iam e vinham bem coordenados, mas já meio cansados. Eram muitos os pacotes e poucos os carregadores. Meio sem jeito, ofereci-me para ajudar. Me aceitaram, e ainda deu tempo de carregar uma meia dúzia.

Algum tempo depois, soube que o recheio desses pacotes era a recentíssima Bibliografia brasileira do período colonial, de Rubens Borba de Moraes (1899-1986), que chegava ainda quentinha do prelo. É obra até hoje imprescindível para o conhecimento da pouquíssima atividade editorial deste país, anterior a 1808, e que ali desembarcava graças a uma auspiciosa conjunção de esforços.

Rubens Borba era figura de renome na biblioteconomia brasileira; a publicação do seu Catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808 se dava por intermédio do Instituto de Estudos Brasileiros da USP; quem intermediara a publicação era Sérgio Buarque de Holanda, criador do Instituto; quem colaborara, financeiramente, para sua publicação era um cantor muito jovem, que na época ainda se chamava Francisco. Mais tarde, ele virou Chico e tornou famoso o pai.



Numa das páginas iniciais dessa Bibliografia modelar está a “confissão do crime”:

Pelo IEB - Agradecimento e Louvor

Estudava-se a possibilidade de publicação da Bibliografia Brasileira do Período Colonial, de Rubens Borba de Moraes, quando o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo recebeu a doação de NCr\$ 20.000,00 feita por Francisco (Chico) Buarque de Holanda, com a colaboração do Prof. Dr. Sérgio Buarque de Holanda, para ser aplicada em atividades culturais. O Conselho de Administração do IEB deliberou, então, destiná-lo àquela finalidade. Encontrou, ao mesmo tempo, a maneira justa de agradecer e louvar: associar o nome do principal doador, Chico Buarque de Holanda, e do fundador deste Instituto, Prof. Dr. Sérgio Buarque de Holanda, a essa importante contribuição para os estudos e estudiosos da cultura brasileira, representada pela publicação da obra de Rubens Borba de Moraes.

De tão inusitada parceria, abençoada na origem, encarregavam-se aqueles dois senhores, trançando entre a Rural Willys e o prédio da USP. Um deles era José Mindlin. O outro era o chofer do IEB, “Seu” Bravo. Sperandio Bravo, cujo bom humor e boa vontade no ofício, que lhe competia, eram a negação definitiva do sobrenome.

Indiferente ao esforço físico e ao significado braçal da tarefa, em país onde tantos se esforçam para descarregá-la sobre os de modesta monta, José Mindlin não hesitava em esvaziar aquela perua já meio derrubadinha, cujo conteúdo, sabia disso ele muito bem, ultrapassava a premência do tempo e a precariedade da infraestrutura local. Sua ligação com o livro não era apenas intelectual. Era material também. Era física. Prova disso é a extraordinária biblioteca que nos legou, cheia de acepipes bibliográficos, um gesto impensável na cabeça comedida da classe dirigente deste país, generosa apenas entre si, como praxe. E que só se lembra da cultura séria se houver fotografos por perto.

Antonio Dimas
Professor Sênior
IEB/USP

[expediente)

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Prof^a. Dr^a. Sandra Margarida Nitrini

Diretora

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

Vice-diretor



PRODUÇÃO

Pérola Ciccone

Chefe Técnica da Divisão Científico-Cultural

Cleusa Conte Machado

Revisão e preparação de textos

Flavio Alves Machado

Design



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.
- Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
- Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
- 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**
 - As citações devem seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação).
 - 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.). *Anais do VI Colóquio luso-brasileiro de história da arte*. 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 (passíveis de enviar documentos para o sistema, como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:
- Os autores do documento devem excluir do texto nomes, substituindo com “Autor” e o ano em referências e notas de rodapé.

- 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”.
- Em PDFs, os nomes dos autores também devem ser removidos das Propriedades do Documento, em Arquivo no menu principal do Adobe Acrobat.

3. Submissão online

- 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.