

dos (religião, amor, socialização nacional

Piso, 14-15-40
Prezada
You começou esta noite uma carta a você
que não sei se acaba ou não. Não quero
mas a sua última carta falando tão energé-
ticamente sobre a necessidade imprescindível
de conhecermos o teatro para compreensão
da obra de arte, não só exige que eu expli-
que o meu pensamento a você, mas o es-
clareça a mim mesmo com alguma ex-
atidão. Deve ser um bocado de egoísmo, porém
a verdade é que como em toda a minha vi-
da me dediquei ao conhecimento mais ou me-
nor este tipo técnico (desenhe) de todas as
artes, não tenho muito pensado sobre o as-
sunto que você me propôs. Ou melhor, não
tenho pensado mais extensivamente sobre
o meu próprio pensamento a respeito disso.
O que mais tenho feito é de vez em quan-
do dar uns traços, um artigo, ou ainda
que exigem dos escritores que os adotaram
e sobre eles escrevem, que com alguma técnica-
mente as artes da vida, seja a pintura ou
seja a música. Assim sou eu de
pensando nesta carta, sem me

- BÉATRICE JOYEUX-PRUNEL • RAFAEL NASCIMENTO • PATRÍCIO NUNES BARREIROS • RODRIGO CERQUEIRA • ALAIN PAGÈS • LIGIA FONSECA FERREIRA • CLAUDIA PONCIONI • VIRGINIA CAMIOTTI • IEDA LEBENSZTAYN • SÍLVIA CAPANEMA P. DE ALMEIDA • NELSON LUÍS BARBOSA • SILVANA MORELI VICENTE DIAS • MIRHIANE MENDES DE ABREU • EMERSON TIN • NICOLA GAVIOLI • MARCOS ANTONIO DE MORAES • RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES • LEANDRO GARCIA RODRIGUES • RICARDO GAIOTTO DE MORAES

revista



REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS

Nº. 67 / AGO. 2017

Perturbações acidentais

(Não se esqueça que percorri

on ria da Música, você encontr

mente pra parte nº 1 dêste

basta. Faça sua tese

livro

MA-2-CAR 495

Sergio Clindenise
redação do "Estado do Amazonas"
2558/1

Manaos

Est. do Amazonas

Meu caro Murilo Miranda
(Ingenieur
MA-C-CAR 488

Peço me mandar mais dois numeros
da Revista Acađdemica, numero ultimo. Dese-
jo Boas Festas a você e aos nossos ami-

[Handwritten signature]

adíssimo. Me recorde aos seus

respecial do professor confian

(Español) escitologas e

estudo de

a no mínimo 4 páginas
na) de nível de ensino (?) mais exi

Paulo 20-X-32

Oneyda:

As coisas aqui parecem ~~que~~ que
estão se acalmando. De nada
sei que impere a sua volta
imediata pra cá. Portanto, ni-
gimner vir, nem lá, que as apa-
rencias aqui são boas. Estou
escrevendo entre outros assuntos,
no Conservatório e por isso
para aqui. Recomende-me
aos seus e acite a sempre
carinhosa lembrança de
prof. Y. S. F. J. L.



Mário de Andrade. Foto de Gilda de Moraes Rocha [1932]
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP



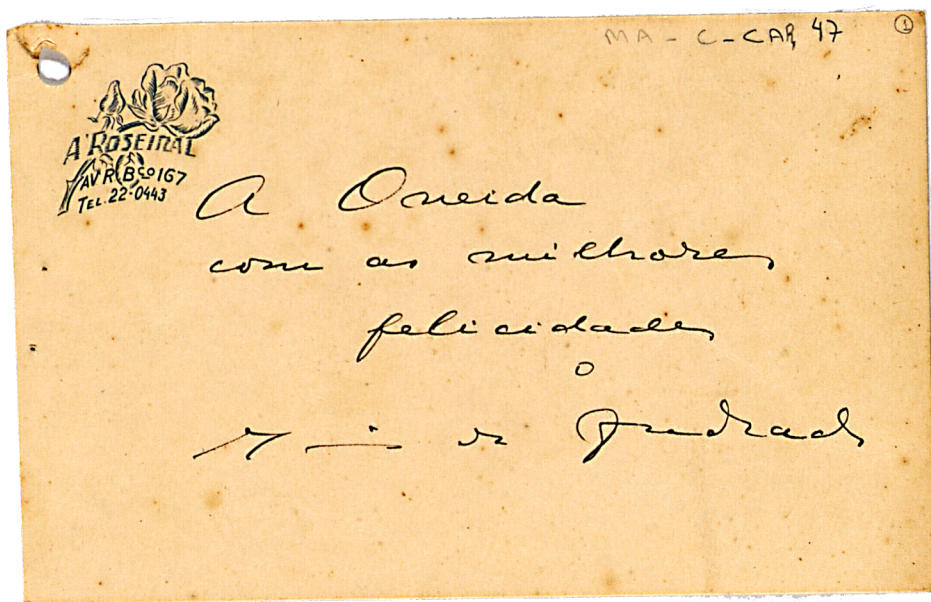
Mário de Andrade entre seus alunos Carlos Ostronoff, Sônia Stermann, Oneyda Alvarenga em seu escritório, [1934]
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP



Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo, [1/1929]
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP



Oneyda e Silvio Alvarenga com Mário de Andrade, padrinho de casamento deles
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP



Bilhete de Mário de Andrade a Oneyda Alvarenga
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP



Mário de Andrade em sua mesa de trabalho, [1934]
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP

Murilo Poidé

Achei estas coisas
guardadas, será que
servem pra Brasileira-
liana, da R.A.?

Abraços



Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X • n. 67, 2017 • agosto



Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago

REITOR

Prof. Dr. Vahan Agopyan

VICE-REITOR

**Istituto de
Estudos Brasileiros**

Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

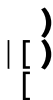
DIRETORA

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

VICE-DIRETOR



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



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

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

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

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

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

DIAGRAMAÇÃO **Flávio Alves Machado**

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

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING** (UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **JORGE COLI** (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL 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)

IMAGENS DA CAPA

Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP

BÉATRICE JOYEUX-PRUNEL • RAFAEL
NASCIMENTO • PATRÍCIO NUNES BARREIRO
• RODRIGO CERQUEIRA • ALAIN PAGÈS • LIGI
FONSECA FERREIRA • CLAUDIA PONCIONI
VIRGINIA CAMILOTTI • IEDA LEBENSZTAYN
SÍLVIA CAPANEMA P. DE ALMEIDA • NELSON
LUÍS BARBOSA • SILVANA MORELI VICENTE DIA
• MIRHIANE MENDES DE ABREU • EMERSON
TIN • NICOLA GAVIOLI • MARCOS ANTONIO
DE MORAES • RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES
• LEANDRO GARCIA RODRIGUES • RICARDO
GAIOTTO DE MORAES • RODRIGO JORGE RIBEIRO
NEVES • BÉATRICE JOYEUX-PRUNEL • RAFAEL
NASCIMENTO • PATRÍCIO NUNES BARREIRO
• RODRIGO CERQUEIRA • ALAIN PAGÈS • LIGI
FONSECA FERREIRA • CLAUDIA PONCIONI
VIRGINIA CAMILOTTI • IEDA LEBENSZTAYN
SÍLVIA CAPANEMA P. DE ALMEIDA • NELSON
BARBOSA • SILVANA MORELI • VICENTE
• MIRHIANE MENDES DE ABREU • EMERSON
TIN • NICOLA GAVIOLI • MARCOS ANTONIO
DE MORAES • RODRIGO JORGE RIBEIRO
• LEANDRO GARCIA RODRIGUES • RICARDO
GAIOTTO DE MORAES • RODRIGO JORGE
NEVES • BÉATRICE JOYEUX-PRUNEL • RAFAEL
NASCIMENTO • PATRÍCIO NUNES BARREIRO
• RODRIGO CERQUEIRA • ALAIN PAGÈS • LIGI

13 “Cartas” aos leitores

ARTIGOS • ARTICLES)

- 17 **Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art** [*Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna* • Béatrice Joyeux-Prunel
- 38 **Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República** [*Catete in D minor: musical tensions in the First Republic* • Rafael Nascimento
- 57 **Eulálio Motta: um panfletário no sertão da Bahia** [*Eulálio Motta: a panfletary in the backlands of Bahia* • Patrício Nunes Barreiros
- 81 **Cartas, escravos e mulheres: três versões de um mesmo tropo** [*Letters, slaves and women: three versions of a same trope* • Rodrigo Cerqueira

DOSSIÊ • DOSSIER)

Apresentação do Dossiê Artífices da correspondência

- 106 **A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos** [*The epistolary materiality. What the autograph manuscripts tell us* • Alain Pagès
- 124 **Correspondência de Paulo Barreto a João de Barros (1909-1921): edição crítica e anotada** [*Correspondence from Paulo Barreto to João de Barros (1909-1921): critical and annotated edition* • Claudia Poncioni e Virginia Camilotti
- 142 **Cartas de Graciliano na França: letras autodidatas no mundo de óculos quebrados** [*Graciliano's letters in France: self-taught letters in the world of broken glasses* • Ieda Lebensztayn
- 165 **Um espelho invertido da República: a correspondência dos diplomatas franceses no Brasil como objeto histórico (1892-1910)** [*An inverted mirror of the Republic: the correspondence of the French diplomats in Brazil as historical object (1892-1910)* • Sílvia Capanema P. de Almeida
- 184 **As cartas de Osman Lins e Hermilo Borba Filho: uma amizade virtual, tocada pelo real** [*The letters of Osman Lins and Hermilo Borba Filho: a virtual friendship, touched by the real* • Nelson Luís Barbosa

- 204 **Crônicas e cartas como laboratório multidisciplinar: a infância como *tópos* e o esboço de um *éthos* da província no Modernismo brasileiro** [*Articles and letters as a multidisciplinary laboratory: the childhood as a *tópos* and the outline of an *éthos* of the province in Brazilian Modernism* • Silvana Moreli Vicente Dias

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

- 222 **Para além das fronteiras: o particular e o cultural nas cartas de Casais Monteiro e Ribeiro Couto** [*Beyond the frontiers: the particular and the cultural in the letters of Casais Monteiro and Ribeiro Couto* • Mirhiane Mendes de Abreu
- 229 **O duro ofício de viver** [*The hard job of living* • Emerson Tin
- 234 **Coerência como resistência: *Teresa* 17** [*Coherence as resistance: “Teresa” 17* • Nicola Gavioli

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

- 240 **Treze cartas inéditas de Mário de Andrade** [*Thirteen unpublished letters from Mário de Andrade* • Marcos Antonio de Moraes e Rodrigo Jorge Ribeiro Neves
- 243 **“eu estou cada vez menos sabendo o que é o Brasil”** [*“I know less and less what Brazil is”* • Leandro Garcia Rodrigues
- 249 **“Mário de Andrade da Câmara Cascudo”** [*“Mário de Andrade da Câmara Cascudo”* • Marcos Antonio de Moraes
- 255 **“Tive o desejo apenas de lhe dar todos os esclarecimentos que podia”** [*“I simply had the wish to clear all things up as best as I could”* • Ricardo Gaiotto de Moraes
- 263 **“já não será demais o que vai aqui dentro!”** [*“what goes in here is no longer too much”* • Rodrigo Jorge Ribeiro Neves
- 270 **“necessariamente ‘musicada’”** [*“once it has been ‘sung’, it has also necessarily been ‘turned to music’”* • Virginia Camilotti

NOTÍCIAS • NEWS)

- 276 **Informe IEB**

Meu Sergio,

respondo imediatamente á carta de você. Muito obrigado pelos dois temas indios que me mandou. Estou trabucando com afinco mesmo em musica nossa e nem bem eles chegaram já deram uma observação interessante que sairá no meu livrão (em tamanho) sobre folclore musical nordestino. Eu tinha perdido você de vista e quando lembrava ficava tristonho. Onde estará esse desleixado Sergio, me perguntava. E ainda agora, você me aparecendo, fico numa inquietação danada. Você teve a macabeça incrível de não me mandar sua direção. Vou mandar esta carta pro jornal em que você trabalha, Deus queira que chegue nas suas mãos! Porém não me arrisco a mandar mais coisas. Si você receber esta, escreva incontinenti mandando direção. Então enviarei daqui as músicas pra Gina. Isso não me custa, só tenho prazer e faço mesmo questão de mandar. Já publiquei também depois dos nossos encontros epistolares mais um Ensaio sobre Musica Brasileira e um Compendio de Historia da Musica. Edições muito caras e penei bem até que achei editor pra elas. Eu por mim não podia editar. Mandarei o Ensaio pra você, porquê já traz nada mais que cento e tantos documentos populares de todo o Brasil. É a primeira exposição apenas, pois tenho mais quasi mil comigo. No livro de folclore nordestino que será mesmo a carta da mestra, quero ver ai publico mais uns setecentos. Como você está vendo este seu amigo trabalha como ninguém. Aliás estou penando bem com isso agora, falta tempo e minhas ficções estão ficando de lado pra bem da humanidade e muita tristura minha.

A viagem pelo Nordeste foi outro encantamento danado. Descobri que sou nordestino. Jamais o meu corpo se sentiu tão bem como no Nordeste e meu espirito lá vivendo povo como nunca, entrou num paraizo adorado que me deixou melhor que Deus. E trabalhei impossivelmente. Teve dias de sentar no piano com o cantador ao lado nem bem oito da manhã e só largava o trabalho ás vinte-e-uma, ás vinte-e-duas, tão fatigado que os amigos tinham pena de mim. Pois assim mesmo fui o homem mais feliz da Terra. Também o Governo do Rio Grande do Norte teve a idea gentil e maravilhosa de me presentear com um terreninho destamano na praia de Natal. Vou construir um caseco lá pros meus descansos trabalhosos. Não fica chique? E, pois, des

você conte com uma casinhola de você, de Gina e do piá, em Natal.

Se quiserem, eu estando ou não estando, vão viver um descanso na casa dos os meus queridos em Natal.

Aqui porquê a vida está batendo neste ombro da esquerda e me avisando horas que já são. Fico na espera da resposta.

torcendo de coração que o filho já esteja bom inteiro quando esgar aí. Deixe eu abraçar fraternalmente Gina e te esmagar queridamente estes ossos.

Mário

EDITORIAL

“CARTAS” AOS LEITORES

Conforme anunciado anteriormente, a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* – RIEB passa a ter novos editores a partir deste número. Assumem as professoras Ana Paula Simioni e Flávia Camargo Toni e o professor Fernando Paixão. Novos nomes... mas nem tanto, pois, num quadro enxuto de professores como vivemos hoje na Universidade de São Paulo e em várias outras instituições públicas brasileiras, é necessário haver um rodízio cada vez mais curto nas atividades de coordenação. Cada um de nós se dedica a uma grande área (sociologia, música, literatura, respectivamente), mas na convivência do Instituto somos levados a pensar a atividade intelectual a partir de uma perspectiva aberta ao diálogo das disciplinas, com vistas a uma interdisciplinaridade do conhecimento. E essa troca tem se mostrado muito estimulante.

Dando continuidade às gestões anteriores, nosso desafio será o de manter a qualidade editorial da revista, publicando artigos de profundidade, que levantem aspectos inovadores, críticos e que ajudem a pensar o Brasil em sua complexidade. Além disso, mantemos o objetivo de tornar a RIEB um veículo para certa produção internacional que permita um intercâmbio com as questões nacionais, posto que refletir sobre o nosso país significa tomá-lo por um objeto prismático, cuja potência aumenta à medida que é inserido numa trama de conexões, diálogos e tensões cada vez mais globais.

Nesse sentido, iniciamos a revista com a publicação do artigo de Béatrice Joyeux-Prunel, professora da École Normale Supérieure: “Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art”. Nele, a autora apresenta uma discussão inovadora sobre os usos de metodologias combinadas (métodos quantitativos e qualitativos) para um estudo da história da arte moderna e contemporânea que seja efetivamente capaz de compreender os trânsitos e circulações da produção e da recepção das obras. A crítica às narrativas canônicas modernistas permite um olhar descolonizado, que transcende a polaridade entre centro e periferia. Trata-se de uma temática essencial para todos os interessados em compreender a “arte brasileira” (ou a arte feita no Brasil).

No campo da música, Rafael Nascimento analisa as tensões entre as expressões “popular” e “erudito” durante a Primeira República brasileira. A partir do episódio do “Corta-jaca” – ocorrido no Palácio do Catete, em 1914, quando a então primeira-dama entroniza a obra de Chiquinha Gonzaga num espaço altamente prestigioso –, o autor discute as inter-relações entre música, política

e *intelligentzia* nos tempos republicanos. São analisadas as fortes reações suscitadas pelo evento, permitindo ao leitor compreender os sentidos históricos e políticos de expressões pouco neutras, como popular x erudito, nacional x estrangeiro, tudo isso no contexto de uma Belle Époque tropical ambígua e prestes a se finalizar, com o início da Primeira Guerra Mundial.

O artigo seguinte trata do escritor baiano Eulálio Motta, que se tornou adepto do movimento integralista brasileiro e desenvolveu atividade de panfletista entre as décadas de 1930 e 1980. Patrício Nunes Barreiros analisa os panfletos do autor enquanto um “gênero” específico de intervenção e recupera a trajetória do polemista, ao mesmo tempo que situa suas ideias no contexto da intelectualidade brasileira da época.

A temática das cartas também ganha destaque neste conjunto, como se verá. O artigo do professor Rodrigo Cerqueira aborda o tema de maneira singular, partindo do modo com que um mesmo “tropo” literário – o do escravo como portador de cartas amorosas – está presente em três obras literárias publicadas no Brasil oitocentista, a saber, nos romances *Rosa*, de Joaquim Manuel de Macedo, *O demônio familiar*, de José de Alencar, e *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis. As figuras da mulher e do escravo, que teoricamente são dominadas e devem ser constantemente tuteladas pelo senhor, ápice da hierarquia sob a qual se assenta essa ordem social, adquirem uma dimensão provocativa nas obras literárias.

A seguir, este número apresenta o dossiê *Artífices da correspondência*, organizado pelo professor Marcos Antonio de Moraes, do IEB, e Rodrigo Jorge Ribeiro Neves, pós-doutorando do IEB/USP. O conjunto reúne seis artigos sobre diferentes aspectos do tema, envolvendo a prática de correspondência em autores como Paulo Barreto, Graciliano Ramos, Osman Lins e Hermilo Borba Filho, entre outros. Segundo os organizadores, os textos visam apresentar “diversas visadas metodológicas, críticas e hermenêuticas nas pesquisas devotadas à prática da edição de correspondência e de suas possibilidades de interpretação em clave crítica”.

Em Documentação, dedicada ao professor Antonio Candido, temos o prazer de publicar “Treze cartas inéditas de Mário de Andrade” a Augusto Frederico Schmidt, a Luís da Câmara Cascudo, a Graco Silveira, a Carlos Lacerda e a João Chiarini – apresentadas, respectivamente, pelos professores Leandro Rodrigues Garcia, Marcos Antonio de Moraes, Ricardo Gaiotto de Moraes, Rodrigo Jorge Ribeiro Neves e Virginia Camilotti. Essa documentação tem o mérito de trazer novos depoimentos autobiográficos do criador de Macunaíma, bem como propagar valiosos subsídios para o estudo da literatura, do folclore, da música, da sociabilidade intelectual do período de 1930 a 1945.

Já a seção Resenha, afinada com o tema do Dossiê, apresenta a avaliação de Mirhiane Mendes de Abreu sobre a *Correspondência – Casais Monteiro & Ribeiro Couto* (Editora Unesp, 2016), organizada por Rui Moreira Leite, e a de Emerson Tin acerca de *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende* (Autêntica Editora; Ed. UFMG, 2016), edição preparada por Cleber Araújo Cabral. Complementa a seção uma avaliação do número 17 da revista *Teresa*, sob o olhar de Nicola Gavioli.

O *Informe IEB*, em homenagem ao professor Antonio Candido, congrega

depoimentos de sua fecundante trajetória. O intelectual generoso radica-se na história da criação do nosso Instituto.

A iconografia estampada neste número reproduz cartas de Mário de Andrade¹, bem como retratos de dois de seus correspondentes, a musicóloga e discípula Oneyda Alvarenga e o amigo potiguar Luís da Câmara Cascudo, documentação sob a guarda do IEB/USP.

Como se vê, trata-se de um número com diversas contribuições importantes e que confirmam a relevância de nossa Revista para os Estudos Brasileiros. Ao assumir a editoria a partir deste número, pretendemos dar continuidade e aprofundar os objetivos da publicação, tendo em vista uma difusão cada vez maior de suas contribuições.

Aproveitamos o ensejo para agradecer à nossa excelente equipe de trabalho, contando com a participação de Pedro B. de Meneses Bolle, assistente editorial, Cleusa Conte Machado, preparadora de textos, e Flávio Alves Machado, diagramador, sem os quais o leitor não teria este número em mãos. Também agradecemos a Elisabete Marin Ribas, supervisora técnica de serviço do setor de Arquivo do IEB, Denise de Almeida Silva e Paulo José de Moura, de sua equipe; a Jaime Tadeu Oliva; e aos ex-editores Marcos Antonio de Moraes e Stelio Marras, que colaboraram intensamente para que este número pudesse existir.

Boa leitura!

Ana Paula Cavalcanti Simioni, Flávia Camargo Toni, Fernando Paixão
*Editores*²

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p13-15>

1 Conferir: ALVARENGA, Oneyda (Org., introdução e notas). *Cartas Mário de Andrade/Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983; ANELO, Raúl (Org. e notas). *Mário de Andrade Cartas a Murilo Miranda, 1934-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981; CASTELLO BRANCO, Carlos Heitor. (Org., introdução e notas). *Cartas inéditas de Mário de Andrade* [a Sérgio Olindense]. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1970.

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

Oneyda Alvarenga dedica retrato
a Mário de Andrade, 1938
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP



Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art

[Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna

Béatrice Joyeux-Prunel¹

RESUMO • Diversas novas tendências filosóficas nos estimulam a rever as metodologias em história da arte no sentido de descolonizar a mais poderosa de suas narrativas: o cânone modernista. Com este fim, o presente artigo explora como as abordagens quantitativas, cartográficas e estatísticas, combinadas com a utilização de outras abordagens mais tradicionais, podem nos ajudar a reconsiderar as hierarquias existentes no campo da história da arte. Utilizado geralmente para analisar grandes corpos de fontes similares, especialmente catálogos de exposições e periódicos, em longos períodos de tempo e em escalas globais, “o olhar distante” é útil para a construção de uma narrativa coerente e global, presente nas geopolíticas modernistas em suas dimensões sociais, quando a complexidade é restaurada e a agência das circulações artísticas encontra seu lugar. • **PALAVRAS-CHAVE** • História da arte global; narrativas modernistas; métodos quantitativos e cartográficos; fontes e meto-

dologias em história da arte; história da arte transnacional. • **ABSTRACT** • Many new philosophical tendencies incite us to renew the methodologies of art history in order to decolonize her foremost narrative: the modernist canon. To this end, this paper explores how quantitative, cartographic, and statistical approaches, combined with more traditional modes of inquiry, can help us to reconsider existing hierarchies in the art historical field. Used to analyze large bodies of similar sources, namely exhibition catalogues and journals, over long time spans and at global scales, “distant reading” is useful in the construction of a coherent and global historical narrative of the geopolitics of modernities and their social dimensions, where complexity is restored and where the agency of artistic circulation finds a place. • **KEYWORDS** • Global art history; modernist narratives; quantitative and cartographical approach; sources and methodologies in the history of art; transnational art history.

Recebido em 20 de maio de 2017

Aprovado em 4 de julho de 2017

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p.17-37, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p17-37>

¹ École Normale Supérieure (ENS, Paris, França).

Many new philosophical tendencies incite us to reflect on the methodologies which might allow us to decolonize the foremost narrative of the history of art: the modernist canon. To this end, this paper explores how quantitative, cartographic, and statistical approaches, combined with other modes of inquiry, can help us to reconsider existing hierarchies in the art historical field. These methods, used to analyze and compare large bodies of similar sources, namely exhibition catalogues and journals whose formats have remained relatively consistent since their inception, can produce original visualizations that are useful in the construction of a coherent and global historical narrative of the geopolitics of modernities and their social dimensions. This “distant reading” of sources incites to further our understanding of the formation of a canon that continues to dominate, and to better account for the hitherto neglected peripheries. With this horizontal re-reading comes a new perspective on the history of art: one which nuances national histories through a necessarily transnational approach; which attenuates the monocentric tendencies of a discipline that accords an excessive importance to a handful of cities (Paris and New York in particular), and which instead emphasizes circulation and exchange; and which challenges the relevance of monographic studies and their ever-present danger of hagiography in favor of a more comparative approach. These methodologies can thus offer a starting point for a mobile and decentralized history of artistic modernities, where complexity is restored and where the agency of artistic circulation finds a place.

INTRODUCTION

The history of modern art and of the avant-gardes, a story of continuous liberation from the old, is one of the ideological bases of Western liberalism. Valorising the activity of a small number of groups and their dynamism, this narrative demonstrates their superiority and contributes to legitimize the cultural, economic, and military domination of their centres of activity. Unfair geocultural asymmetries find here a spiritual, cultural, artistic explanation that naturalizes them. However, the main narrative of art history has much to answer for, namely a disproportionate

focus on Paris and New York, the absence of non-western cultures save for a few idealized and decontextualized exceptions, a linear conception of history as a series of triumphant negations of the constantly denigrated past, a refusal to recognize socioeconomic and colonial realities. The calling into question of modern art collections and museums is one of the consequences of this postcolonial awareness, and has contributed to the chronic crisis of art history in general since the years 1980s.

Renewals in the choice of subjects have become necessary, and many art historians have accepted to take what can be called the “global turn” of art history, be it in considering art pieces and movements from non-western regions, or in studying artifacts that do not meet the traditional definition of the beaux-arts (painting, sculpture and graphic arts). And yet, in the wake of postcolonial debates, some “décolonial” thinkers have deepened the critique against modernist historical narratives and against what is often called a Western way of thinking. With his call for a “new ecology of knowledges”, for instance, Boaventura De Sousa Santos insists against the *epistemicide* generated by colonialism, so far the knowledge and cultures of entire populations, their ancient memories and traditional links, their relation to nature and humanity have been and are still negated : “after five centuries of “teaching” the world, the global North seems to have lost the capacity to learn from the experiences of the world”². Santos proposes to splice scientific methods with other ways of thinking, so that there would be no place for a perception of the world where *my* culture takes precedence and offers salvation.

How to make place to these “other ways” of thinking? Depending on our geocultural and social origin, this task is far from simple. How can we adopt, internalize a culture we do not know *from the interior*? How can one eradicate culture in one’s way of thinking? The decolonization of our hearts and our minds is a profoundly difficult process.

Yet, even if we cannot decolonize our *beings*, why not decolonize *our methods*? The methodological principles of the modernist canon not only contribute to the asymmetries, the absences, and the abuses that the postcolonial approach seeks to address, but indeed allow for their valorisation and their normalisation. Firstly, methodological nationalism assigns art to a nationality, whereas art has never been a secluded reality over time. The national approach implies a naive idea of art and the global geopolitics of culture, where nations would compete for domination and where only the best would naturally win. This idea has been nurtured by an excessive focus on press-primary sources in art history, where political and polemical interpretations of art have dominated since the 19th c and are often still dominating. Methodological nationalism itself is a natural result of another methodological bias in art history, namely the excessive focus on a small group of capitals (Paris and New York for contemporary period). Each capital is

2 SANTOS, Boaventura de Sousa. Epistemologies of the South and the future. *From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities*, 1, 2016, p. 17-29 (page 19). Available in: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Epistemologies%20of%20the%20south%20and%20the%20future_Poscolonialitalia_2016.pdf>. Access in: 31 may 2017.

taken as a metonymy for a whole country, eradicating the activity of other centers in the country. Thirdly, monograph – often better understood as hagiography –, dominates art historical approaches. Focusing on a single figure, clearly a genius, capable of understanding, innovating, deconstructing, and revolutionizing more or less everything in one fell swoop, most of the times the monographical approach prevents from looking for structural and social patterns that could explain artistic creation. Art history becomes a linear chronology of aesthetic revolutions prepared by a handful of geniuses, each genius building on the achievements of his (not her) predecessors. Hence an evolutionist idea of art history, a fourth bias in art history. Evolutionism inhibits recognition for artists who would not take part to the advancement of artistic practices or confines them to imitation, epigone-situation, or at least to marginality and isolation. Last, but not least, formalism, with its inherent denial of social and economic dimensions, has contributed to the domination of a heroic narrative of modern art made of individual ruptures against a constantly dismissed past. Here, the commentary of artworks (usually taken as images and not as objects) takes precedence over the comprehension of contexts. Art history becomes the projection of the sophisticated ideas of another genius, the art historian him/herself who finds revolution where s/he wants, but still looks at art produced in the same places and by the same artists – without reflexivity on art history's practices.

Without negating the positive aspects of the national approach, of the focus on a limited number of capital cities, of the monograph, or indeed the real added value of a formalist point of view, I still contend that we can and should adopt methods that offer an alternative to these approaches. At least, combining new methodologies with the latter opens our horizons and incites to make place to the peripheries of the art historical canon, be they geographical, sociological or artistic. Quantitative, cartographic, and statistical approaches can help. Even for historians working on fine arts, such as painting, sculpture and graphic arts. Used to analyze and compare large bodies of similar sources, namely exhibition catalogues and journals, and crossed with sociological approaches of the artists and their productions, serial methods help us to reconsider existing hierarchies in the traditional history of modern art, before examining more limited aesthetic and formal lines of enquiry. Working with these methods without a specific decolonial programme at the beginning, I can be an example of how the use of global and quantitative methodologies can actually led to take decolonial issues into consideration. Presenting a personal research on the “field of modern art” and its globalization, from the birth of artistic modernity after 1850 to that of contemporary art in the 1960s, I will therefore set out to discuss the value of working from broad, international, comparable corpuses, and the ways in which this transformation of the scope of modern art history has in turn transformed my own way of thinking. This lateral and transnational re-reading can help to constitute an alternative story of artistic modernities and understand the constitution and imposition of the current canon.

SOURCES AND METHODS

The history of art provides numerous and homogenous sources that remain remarkably consistent over time: exhibition catalogues, journals, and auction catalogues. For a historian working on the field of modern art – that is to say, giving an international sense to the concept of Pierre Bourdieu³, a transnational social space where art is created, discussed, exhibited, reproduced, sold and collected, and where artists' reputations are produced, a space polarized and regulated by values and institutions accepted or contested by the diverse agents of the field (such as artists, critics, journalists, dealers, brokers, collectors, curators, institutional etc.) – journals and exhibition catalogues are particularly interesting. They contain vast quantities of information (about the field, about its agents, their circulation and their networks etc.), that have only rarely been considered as a whole⁴. Taken as long series, over a long time-span and over large geographies, these sources give the possibility of a first “distant reading” of art history which proves to give even more than the distant analysis of publishers's catalogues in literature studies⁵.

Catalogues and journals: a view on the field

In the history of art, magazines were a means to express one's belonging to international modernism, by talking and taking position about it, as well as by proposing new contributions and agendas to modernity. As Parisian journalist, critic, and writer Fernand Divoire wrote in 1912 in a book entitled *Stratégie littéraire*, “The simplest way to enter literary life without crash is to found a journal”⁶. Once entered, artists and writers needed to build their networks. Inviting contributors to ones journal could help, and news clippings that are still in so many artists' archives proved how much one was discussed and appreciated. As another French art critic, Georges Turpin advised artists in 1929 in a book he dedicated to ambitious creators, *La Stratégie artistique*, an artist had to advertise how much journalists wrote about him; art critics had to be taken care of, as the licensed producers of a treasure for artists: “l'article de revue” (the journal article)⁷. Proving the internationality of

3 BOURDIEU, Pierre. *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1996.

4 See: JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée. Introduction to the special issue of *Histoire & Mesure*, “L'art et la mesure”, XXIII-2 (January 2009), 3-34. Online. Available in: <<https://histoiremesure.revues.org/3543>>. Access in: 31 may 2017.

5 Cf. MORETTI, Franco. Conjectures on world literature. *New Left Review*, 2000, v. 1. Online. Available in: <<https://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>. Access in: 31 may 2017.

6 “La façon la plus simple d'entrer sans fracas dans la vie littéraire est de fonder une revue”. DIVOIRE, Fernand. *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*. Paris: E. Sansot, 1912. Book reedited by Francesco Viriat. Paris: Éd. Mille et une nuits, coll. La petite collection, 2005.

7 TURPIN, Georges. *La stratégie artistique: précis documentaire et pratique suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique*. Paris: Éditions de l'Épi, 1929.

one's networks was even more useful. In the constructivist Magazine 75 *HP*, for instance, a journal published in Bucharest by Ilarie Voronca and Victor Brauner in 1924, the editors claimed their "polynationalism", and gave a list of international collaborators. An interesting comment written in bad French summarizes the central role of internationality: "Our group counts among its collaborators the best writers and artists of the modernist movement of the world"⁸. To keep abreast of major international trends, magazine founders translated articles from other magazines, sent foreign correspondents abroad, and tried to recruit international contributors. A majority gave regularly the lists of their "brother-magazines" with whom they want to be allied, especially in the interwar when these lists were printed on journals' back cover.

These international strategies can be approached through a distant, statistical and geographical reading. Indeed, a journal means a title, a year, a place of publication and a publisher; editors, writers, translators and illustrators; articles with titles, text, and images. This variety of information tells a lot about the field of art, all the more since it can be serialized. We can then create maps and visualize networks; we can trace the connections between journals, and the themes, authors, and artists that they share or not. Such panoramas offer a basis for a transnational study of social and geopolitical spaces as well as the ideological and artistic spaces of the journals themselves. Some visualizations drawing on avant-garde journals from the 1920s alert for instance to the gradual split between the innovative milieus of central Europe and Germany, and the logics at work in Paris in the 1920s. It encourages exploring the hypothesis that Paris was not the world capital of the avant-garde in the 1920s using less discussed sources⁹. This is a first step towards a plurifocal and decentered narrative about modernisms in the Interwar, against the canonic and short assumption that Paris and surrealism dominated the international field of modernism in the Interwar¹⁰.

Exhibition catalogues talk a lot about the art field too. They represent a plentiful source of literature, dating back to their invention in 1673, and today they crisscross the world art market. This source allows one to study more than avant-garde networks and places. It makes it possible to work on the geographies of exhibitions and artists, on the circulation of artworks, on the trajectories and carrier paths of artists, as well as to study artistic mediators. An exhibition catalogue gives – or claims to give – information as to the existence of an exhibition, its address, its dates, its title, and sometimes, its organizers and committees; the catalogue claims to list the artists who participated in a given exhibition and often the works that they exhibited. Catalogues provide a rich source of data, whether social, commercial, geographical or even political: artists' names and first names, addresses, genders,

8 VORONCA, Ilarie; ROLL, Stéphane; BRAUNER, Victor (Ed.). 75 *HP*, n. 1, Bucharest, October 1924. Only one issue published.

9 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Provincializing Paris. The center-periphery narrative of modern art in light of quantitative and transnational approaches. *Artl@s Bulletin*, v. 4, n. 1, 2015. Article 4. Available in: <<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4>>. Access in: 31 may 2017.

10 Ibidem.

places of birth, the names of their masters, the names and addresses of their art dealer and collectors; the places where works are stored, and their prices, are worth studying for the history of collections and collectionism; the titles of art pieces which are listed in catalogues, may reveal recurring patterns of words or themes, or even fashions. Catalogues are sometimes accompanied by critical texts, as well as illustrations and reproductions, or even advertisements. As such, exhibition catalogues taken in series and analyzed with geo-digital tools can be very useful to reconstitute a broad sociology of artists and artistic mediation, over large geographies and long periods.

This is what encourages me to continue with the Artl@s project¹¹, a research program dedicated to the study of art globalization with digital sources. A growing international team of scholars are taking part to the construction of a database using data from exhibition catalogues from all over the world, especially from the so-called “peripheries”, from Africa and the Middle East to Latin America, to Southern, Northern and Eastern Europe, to Asia. The Artl@s database will give scholars and broader communities an easy digital access to this essential source for art history, from the invention of exhibition catalogues to today, and for catalogues published all over the world.

From the distant and transnational approach towards new perspectives

Journals and catalogues are historical documents: this means they cannot be taken at face value and demand contextualization and a critical eye. Yet it also means that they can be analyzed using quantitative methods, so far with the use of larger series of comparable sources, the capacity of erroneous or inaccurate information to skew results is minimized and the pattern outweighs the exception¹². Once a comparable set of sources has been established, data can be extracted from catalogues and journals and ordered according to sociological and geographic criteria – let’s say objective criteria, in the sense of “which I cannot decide too much about”–: Where do these artists come from? Where do they exhibit? Where do they publish articles? Who collects what? This information can be quantified and transposed into visual representations such as maps and infographics. Such visualizations are very useful for a first-hand survey of sources. They bring out trends one can not see with monographical analysis, and thus they help to better orient ulterior research work.

In my own research on the internationalization of Parisian avant-garde art from realism to cubism, for example, in an attempt to gain some critical distance on the notion of painting that circulated “from Paris” to other cities, I began with a survey of all of the regular exhibitions of modern art between 1870 and 1914, and the artists who exhibited there, before identifying the Parisian artists within this data set.

11 ARTL@S. Programme d’histoire spatiale et transnationale des arts. Direction: Béatrice Joyeux-Prunel. Available in: <<http://www.artlas.ens.fr/>>. Access in: 31 may 2017.

12 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice; MARCEL, Olivier. Exhibition catalogues in the globalization of art. A source for social and spatial art history. *Artl@s Bulletin* v. 4, n. 2, 2016. Available in: <<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/8>>. Access in: 31 may 2017.

Maps made clear that artistic activity was by no means confined to Paris between the turn of the 20th century and the outbreak of the First World War. By intellectual honesty and rigor, focusing exclusively on Paris was no more possible. I had to realize that the most interesting events were not necessarily taking place in Paris: London and Brussels also emerged simultaneously as sites of “modern” activity. What was signified by the appearance of these points on the map at the same point in time? In order to answer this question, I had to look at which artworks were circulating and where they being displayed. Here I could go back to the traditional methods of the art historian who identifies, recognizes, dates and locates and compares artifacts, using usual sources found in archives and museums. I thus had to conclude that not all art circulated in the same way nor through the same networks. Certain figures decided what circulated and what remained in Paris; and it was this circulation itself that ought to be investigated, along with the discourses surrounding it. In this case, “diffusionist” hypotheses must be abandoned: the works exhibited abroad by Courbet, Matisse, and Picasso were consistently less innovative than those which they were producing in Paris¹³. As such these artists were taking advantage of a disparity in information across different segments of the international art market.

Testing the hierarchies of modern art against its facts

Therefore, the comparison and visualization of sources offers a means of decentralizing our approach of modern art. Firstly, it extends geographical scope to a worldwide scale. Secondly, once we begin investigating the circulation of art, any place can potentially be a centre or a periphery depending on the chosen point of view. Local sources confirm this hypothesis. Throughout history, the elites of many major cities beyond Paris and New York have sought to claim the mantle of artistic centre indeed: London in the 19th c. and up until the 1930s, Brussels in the 1890s, Vienna at the turn of the 20th, Berlin from 1910 and during the interwar period, Mexico City in the 1940s and 1950s, and São Paulo in the 1960s... Hence the question of strategies deployed by the actors of the history of art and the necessity of a sociological approach. From the 1850s to the 1970s, a host of global mediators used their international skills and networks to encourage or limit the circulation of modern art in line with their own interests. What exactly were these interests? Mediators have often modified or transformed the messages that they imported from one system to another, sometimes distorting them entirely (e.g. the Christian aesthetic of the Nabis were introduced into Germany by Nietzschean atheists)¹⁴.

13 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. “Nul n’est prophète en son pays?”. L’internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne (1855-1914). Paris: Musée d’Orsay/Nicolas Chaudun, 2009; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. ¿Exponer al cubista sin cubismo? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania – e incluso al mundo entero – del aura de Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914). *Picasso*. Registros Alemanes. Exh. cat. *Malagá*, Picasso Museum (Fall 2015), p. 258-273.

14 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Paris-Weimar-Berlin: le “pivot merveilleux”?. In: KOSTKA, Alexandre (Éd.). *Weimar-Paris/Paris-Weimar. Kunst und Kulturtransfer um 1900*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005, p. 131-158.

The transnational approach also shows that international mediators were not always benevolent figures with a cosmopolitan outlook: their engagement with international art was sometimes nationalistic or even xenophobic.

Sometimes, artistic exchange between certain places and over certain periods does simply not take place. Modern art could have circulated between Paris and Vienna at the turn of the 20th c. just as it circulated between Moscow and Paris or between Prague and Paris. The transport links were in place, and social and political circulation can easily be observed, such as that between French republican circles and Vienna's liberal elite¹⁵; but this circulation did not happen. This state of affairs could be the result of the action or the inaction of certain intermediaries, but could also be explained by markets that varied according to geographies, disciplines, styles and populations. These instances are not to be considered as a result of hierarchical differences between cities but rather are the result of different international artistic fields.

Finally, a serial, transnational and sociological approach moves us closer to this horizontalization of information that late Piotr Piotrowski used to call for¹⁶. Artists and the spaces of art are transformed into data which is de-individualized, non-hierarchical, and relative.

WRITING AN ALTERNATIVE STORY

Put simply, new emphasis on other facts, figures, and geographies combined with a transnational and sociological approach, allow us to imagine an alternative story to the one offered by modernism. A number of narratives are possible. I chose myself to reconstitute the international field of modern art and its inner workings; and to translate this research into a three volume available, pocket book history covering the periods of 1848-1918, 1918-1945, and 1945-1968¹⁷.

A tri-scalar approach, focusing on the intermediate scale: circulation

With this history I aimed to study the international development of artistic modernism and how its trajectory produced the symbolic imbalances that we know today. To do so, I first collected long-term statistical data on a global scale

15 See: WEIRICH, Armelle. *Berta Zuckermandl (1864-1945)*. Salonnière, journaliste et critique d'art, entre Vienne et Paris (1871-1918). Unpublished PhD. Thesis. Dijon: Université de Bourgogne, 2014.

16 PIOTROWSKI, Piotr. Towards horizontal art history. In: ANDERSON, Jaynie (Ed.). *Crossing cultures*. Conflict, migration, and convergence. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, p. 82-85.

17 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918)*. Une histoire transnationale. Paris: Gallimard, 2016. (Collection Folio Histoire n. 249); JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945)*. Une histoire transnationale. Paris: Gallimard, 2017. (Collection Folio Histoire n. 263); 3d volume in preparation.

and sought to visualize these data in as many ways as possible. Next to this distant and global level, I looked at the medium scale of social groups, their movement and circulation, as well as the various strategies deployed and the underlying geopolitical positions taken: where did they look to establish a reputation, and how were such reputations made in different environs? I then went to the micro scale and worked on a microhistorical scale, analyzing trajectories, crises, individual biographies, aesthetic turning points, and individual artworks.

Many will catch the allusion to Fernand Braudel's work on the *Mediterranean*¹⁸, and to the methods proposed by the first École des Annales, who are considered in France as key-founders of global history. Braudel's PhD (written in a German prison camp), *La Méditerranée à l'époque de Philippe II*, was organized in three parts. The first, "La part du milieu", examined the geographical milieus in which history took place, from the Mediterranean mountains to its seas to its deserts. The second considered the economic, political, social, and military structures in which the men of the sixteenth century were living. Braudel did not offer an overview of the national history of each Mediterranean country, but rather he paid attention to their encounters and interactions, thereby providing a history of connections and combinations. Working in Spanish, French, and Italian archives, he followed the circulations of ships, goods, armies, men, ideas, and images from Spanish harbors to France, Italy, Sicily, and North Africa¹⁹. Only in the third part did he study events, the men involved, and their politics and little stories. Even if the scales I work on and propose to talk about are not exactly the scales of Braudel, I consider a triscalar approach very useful to reconstitute the international field of modernism. I work first, with a so-called distant approach: that of the overview made of serial sourced, with computer-analysis, quantitative, statistical and geographic visualizations, that of the long period and the broad geography, where everything is connected and where frontiers and hierarchies have no sense – where the historian is blind, is aware of it, and makes no apology for this sin. Then, I adopt an intermediary scale, that of the history of the group, but also the scale of circulations, where one can study the trajectories of art pieces, of reputations, of styles, of actors, etc. – the scale where things get connected or disconnected. Then only, but not least, I work on micro scales, which is mainly the traditional scale of art historical approach, when the scholar works on one single artist, one single art work, etc.

The intermediate scale of circulation is most important, as it gives sense and completion to quantitative, distant methodologies that can often be dry even if they incite to look at the peripheries of usual art historical geographies. First, the study of circulations is a good way to escape national prejudices that are so prevalent in art history, and to contribute to the general project of a globalized history of art and

18 BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin, 1949.

19 On Braudel's intellectual evolution, see: BRAUDEL, Paule. Les origines intellectuelles de Fernand Braudel: un témoignage. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 47, n. 1, 1992, p. 237-44.

artifacts, a story that would include “the peripheries” and not only the centers²⁰. Moreover, studying the cultural transfers at play in international processes means exploring the ability of “peripheries” to translate, reinterpret, and manipulate what they take from the “centers” indeed²¹. Therefore, the international artistic field is not necessarily a single and shared entity; far from being merely the sum of the various national fields, it coincides, contradicts, and reinforces them all at once. International figures were able to take advantage of the informational asymmetries between different cultural systems. The struggles for influence surrounding the establishment of artistic centers have been too often overlooked; by studying them, we can demythologize the question of centre and periphery. Finally, working on medium scales emphasizes the importance of circulation in the construction of artistic career paths and in the accumulation of symbolic capital for artists, styles, movements and artworks. While circulating, art pieces are semantically enriched; their value is increased by the history and trajectory they carry along. What is presented and sold on the art market is not only a material piece, nor a prestigious signature, nor a style; it is often what could be called a “circulatory capital”. For a collector, or even an art critic, circulation produces desire. It proves that other art lovers have seen and desire the artwork. Thus, the one who buys and finally owns it actually owns what others have seen, appreciated and desired²². A commodity is far from being a monolithic and immutable object, unlike the picture made by traditional economic theories²³. Its trajectory and its past are important. Its cultural biography, which evolves according to circulation and interpretations, its successive appropriations, the spaces, times and past and present populations surrounding it are often the most important factors in determining an artwork’s value.

Re-writing a general history of modern art and modernism over one century and at a global scale, with a decentered and pluriscalar approach that would take the global, the local, as well as circulations into account is a crazy yet ultimately necessary project. Many different narratives are possible. I will only summarize chronologically the positions of my own attempt to understand of the history of modernism from the 1850s to the 1860s, from local to global spaces, and from small to the long time span.

20 See: KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (Ed.). *Circulations in the global history of art*. Farnham, UK: Ashgate, 2015.

21 On the history and ambitions of the Cultural Transfers, see: ESPAGNE, Michel. Introduction. In: _____. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 1-33.

22 Cf. GIRARD, René. *Mimesis and theory: essays on literature and criticism, 1953-2005*. Edition by Robert Doran. Stanford: Stanford University Press, 2008.

23 An idea evoked in: BOLTANSKI, Luc; ESQUERRE, Arnaud. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard, NRF Essais, 2017.

For the late 19th c., the history of modern art talks about global circulations and international negotiation

As my last examples already showed, the late 19th c. Art *market* was made of multiple centers. An international *field* of modern art began to take shape after 1850, and consolidated after 1890, with Paris as its symbolic Capital city. Yet, as the Realists in the 1850s and the Impressionists in the 1880s, until 1914 European vanguards needed both Paris and abroad: regardless of where they produced, they pointed to their warmer reception abroad as evidence of their talent, yet exported work to other countries without daring exhibit this work in Paris (be it more or less innovative than what they exported)²⁴. Artists, critics, and art dealers would frequently adapt their production, exhibitions, and discourses to suit the tastes of local, regional, and international audiences and to accumulate what mattered: the circulation of art. Reputations were constructed in a circulatory process from one place to the next, most effectively when international information asymmetries were thicker.

After 1890, modern art circles established selective and market oriented modern international Salons, and modern art became an integral component of a city's cultural capital and global standing. Consequently, the centre of the field of modern art was not a city but a social milieu, one that was simultaneously cosmopolitan and nationalist, and one which, as a prosopographical study shows, was growing ever more elitist and closed²⁵.

In such a context, we can understand the growing international reaction from 1904 onwards against the modern system of consecration. From Fauvism to German Expressionism, which were soon joined by Flemish and Viennese expressionism, Russian Fauvism, etc., *after 1905 new avant-garde groups displayed a systematic, structural opposition to modern art and to Paris as its symbolic capital city*: intense colours rather than light ones, stifling interiors instead of outdoor scenes, primitive rather than sophisticated portraits, popular forms such as posters and graffiti rather than allusion, references to local and folkloric traditions rather than a refined, urban, denationalized culture, and nationalism in the place of cosmopolitanism.

Yet, the immediate media success of this new wave of avant-gardes quickly intensified international rivalries between them. Fauves, cubists, expressionists, futurists and cubo-futurists entered into open combat as early as 1910. The symbolic challenge to Paris drew strength from the growing appeal of new centers for the new generation of artists. A strong competition between avant-gardes now played out in new arenas: the art press and large-scale international art fairs. With increasing pressure to gain traction in the press, artistic discourse took on a tone that went from competitive and theatrical to nationalist and even xenophobic.

24 Cf. JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. "Nul n'est prophète en son pays?", 2009, op. cit.

25 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art. L'exemple de l'élite moderniste européenne au tournant des XIXe-XXe siècles. In: CABOURET-LAURIUOX, Bernadette (Ed.). *La prosopographie au service des sciences sociales*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2015, p. 339-357.

In the interwar years, the regionalisation of the 1920s and 1930s calls for further study, as does the return of Paris as center after 1934

The First World War saw a critical change in the circulation of artwork and aesthetics as large regional zones formed that were connected via neutral nations. These large regions did not disappear entirely with the Armistice. New avant-gardes from Spain to Germany rejected the modernism of the pre-war period. Most of them dismissed Paris, a fact that has been generally forgotten. Many admired the participation of Russian avant-gardes in the Soviet effort, the communism of German Dadaists, and the revolutionary avant-gardes emerging in central Europe. This relegation of the French capital to a minor player calls for further study²⁶. Painters in cities such as Berlin, Weimar, Cologne, Prague, Vienna, Budapest and Milan drew inspiration from Giorgio De Chirico's *Pittura Metafisica*, the geometric abstraction of the Bauhaus, the reproductions of Russian constructivist art that were being published in journals, and from New Objectivity in Germany. Even Salvador Dali, then an avant-gardist in training living between Madrid and Barcelona, was influenced as much by *Valori Plastici* and New Objectivity as he was by Picasso. At this same moment, a modern movement was taking shape in Mexico, Colombia, and Brazil, one that proudly affirmed its roots in local culture and its independence²⁷.

In the cultural hubs of Germanic and Central Europe, vanguard aesthetic took a general constructivist turn after 1924. The constructivists frequently contributed to the same journals, importing reproductions of one another's work and translating articles. Congresses and exhibitions in Weimar, Dusseldorf, Prague, Brno, Belgrade, Bucarest, Bielefeld and Warsaw provided them with ample opportunity to meet with one another. These artists were not exhibited in Paris until the Exposition internationale des arts décoratifs in 1925, and even then the constructivists were isolated. Until their disappearance around 1929, constructivist networks constituted a polycentric scene that was clearly focused on Weimar, Berlin, and Milan, and in which Paris was merely a periphery. This relegation of the French capital to a minor player changes our interpretation of trajectories and artworks²⁸. Some artists, such as Marcel Duchamp, Diego Rivera, Theo van Doesburg and Alexander Archipenko even left Paris in this period. They could find better contexts abroad. As its artistic journals and even Parisian Dadaist and Surrealist publications show indeed, the city's stable of artistic talent remained inward looking.

In addition to these two international fields of modern art (Paris for Painting and the polycentric constructivist field), transatlantic and transamerican circuits formed

26 JOYEUX PRUNEL, Béatrice. *Géopolitique des avant-gardes 1918-1939. Une histoire transnationale*. Postdoctoral Thesis (Thèse d'Habilitation à diriger les recherches). Paris, Institut des Sciences Politiques, 2015.

27 For a general approach, see: ADES, Dawn (Dir.). *Art in Latin America: the modern era, 1820-1980*. New Haven: Yale University Press, 1989; and FRANK, Patrick (Ed.). *Readings in Latin American modern art*. New Haven: Yale University Press, 2004.

28 JOYEUX PRUNEL, Béatrice. *Géopolitique des avant-gardes 1918-1939*, op. cit.; JOYEUX PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*, op. cit.

a third major space for the international circulation of art and reputations. From Mexican Muralism to the new avant-gardes from Brazil to Argentina to Colombia, artists gradually looked to import a European strain of vernacular modernity that enjoyed an immediate success on the art markets of Paris and the United States, at a time when trade in pre-Columbian, African, and Oceanic objects was flourishing²⁹. Latin American avant-gardes negotiated revolutionary politics, national aspirations, internationalist ideas and the demands of the local and transnational markets.

The start of the 1930s saw the geography of international art shift decisively in favor of Paris. On the social and economic front, constructivism had lost its momentum as its figures became ever more integrated into professional structures. Above all, Surrealism became one of the few artistic movements to survive throughout the Great Depression and into the 1930s, thanks to the elite support of rich European collectors in search of distinction. Surrealism further benefited from the growing bipolarization of the French scene that had begun in 1934, as antifascists squared off against fascist movements. International modernism was soon politicized too. As the Second World War loomed, surrealism dominated the symbolic territory of the avant-garde, with Paris established as the unchallenged global capital of progress. Abstract painters had become marginalized due to their supposedly apolitical and ineffective aesthetic, and began to emigrate to the USA. As a result, history has often considered surrealism, itself the offspring of Dada Paris, as the only real avant-garde movement to have existed between 1920 and 1940. This narrative has seen its day.

1940-1970s: Modernism and the competition for center stage

And yet, the canonic story continues as follows: the wave of surrealist exiles to New York around 1940³⁰, along with abstract painters and former German Dadaists, would be the beginning of a symbolic victory of the USA, confirmed by the “American

29 See for instance: VAUDRY, Elodie. *Présence et usages des arts précolombiens dans les arts décoratifs en France de 1875 à 1945*. Unpublished PhD Thesis. Université de Paris Nanterre, 2016.

30 E. g. SAWIN, Martica. *Surrealism in exile and the beginning of the New York school*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

victory” over Nazism³¹, and swiftly followed by the “triumph of American art”³². According to this version of events New York became the cultural capital of liberalism’s empire and the heart of artistic innovation as embodied by Abstract Expressionism. Paris, by way of contrast, was doomed to languish in cultural autism. The unanimous acceptance of this new world order seemed to be confirmed at the 1964 Venice Biennale when the *Grand Prix de Peinture* was conferred upon Robert Rauschenberg.

The superiority of New York and the validity of this simplistic version of events seems to be supported by Serge Guilbaut’s work, the most commonly cited history of how New York “stole” the promethean torch from Paris. Few mention that Guilbaut’s study relies exclusively on sources from these two cities³³. In contrary, in her study of the “diffusion” of the art of the United States in Europe, Catherine Dossin shows that abstract expressionism failed to gain acceptance in Europe before the very end of the 1950s, and that even then it was considered as a counterpart of European lyrical abstraction³⁴. Parisian abstract painting – which was produced by artists who were not, for the most part, French – was a safe bet on the international art market until the early 1960s, and was sought after even by American collectors. The work of the United States’ avant-garde only began to gain market traction after 1963, when New York art dealers began to talk about and export pop art. And Pop Art itself only gained acceptance in the United States after first having been exhibited in Europe in 1963³⁵.

If we further widen the scope of our investigation, the 1950s are better seen as a decade in which all was still to play on the global cultural scene. From Japan to

31 This narrative neglects the role of Soviet Russia as well as the sacrifices of resistance movements; by the same token, the colonies which gave vast numbers of workers, troops, and indeed lives, are entirely forgotten. The United States (by no means to be confused with America) thus assumed what was to be the long-term role of the protector of freedom against all kinds of nefarious totalitarianism; from now on, it was to be the central figure of a harmonious historical narrative of western democracy, one in which the avant-garde could be fully and comfortably integrated...

32 SANDLER, Irving. *The triumph of American painting: a history of abstract expressionism*. New York; London: Harper and Row, 1977. *This narrative neglects the role of Soviet Russia as well as the sacrifices of resistance movements; by the same token, the colonies which gave vast numbers of workers, troops, and indeed lives, are entirely forgotten. The United States (by no means to be confused with America) thus assumed what was to be the long-term role of the protector of freedom against all kinds of nefarious totalitarianism; from now on, it was to be the central figure of a harmonious historical narrative of western democracy, one in which the avant-garde could be fully and comfortably integrated.*

33 GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Translated by Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

34 DOSSIN, Catherine. *The stories of the Western artworld, 1936-1986: from the fall of Paris to the invasion of New York*. Ph.D. in Art History. University of Texas at Austin, USA, 2008; DOSSIN, Catherine. *The rise and fall of American art, 1940s-1980s – a geopolitics of Western art worlds*. Farnham: Ashgate, 2015.

35 Ibidem; IKEGAMI, Hiroko. *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010.

South America, regions around the world stood to benefit from Europe's fall from grace. Further inquiry in local sources confirms this hypothesis, from Mexico to Sao Paulo and Buenos Aires, to Belgrade Yugoslavia Tokyo and Alexandria Egypt. Already in 1944, in the correspondence of the *Sociedad de Arte Moderno*, created in Mexico City 1944 in order to promote the capital's cultural activity, we can find the following proclamation:

Mexico is a nation endowed with a great artistic vitality and characteristic personality, and whose prowess in the visual arts is already renowned the world over; the extinction of the traditional artistic centres of Europe has created for Mexico the obligation to take up the mantle of the protector and supporter of art, an obligation which can only be met by its transformation into a centre of global culture ³⁶.

These cultural politics did not end with the return to peace after 1945, and became even more strategic with the Cold War. Countries seeking for international influence organized touring exhibitions in the great capital of the world for instance. A deep comparative work on these propaganda exhibitions is to be done, from the USA to France to Mexico and the USSR³⁷. Biennials also contributed to power struggles, as between Mexico and the USA for the definition of "Panamericanism", or between Francoist Spain and Latin-American countries (Mexico in particular) for the lead of "Hispano-Americanism", or when Tito and Nasser created their "Mediterranean" biennials in Ljubljana and Alexandria in 1955, in a common fight against the cold-war bipolarization³⁸.

Artistic activities were also considered as a necessary part of modernization. After 1950, the establishment of a museum of modern art became an imperative for cities looking to gain a foothold on the international scene³⁹; and cities which

36 CORRESPONDENCIA personal. *Folleto de la Sociedad de Arte Moderno*. Mexico, 1944. Quoted in: ORTEGA OROZCO, Adriana. *Les expositions d'art mexicain dans l'espace transnational: circulations, médiations et réceptions (1938-1952-2000)*. PhD Thesis. Paris: Univ. de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 165.

37 I can only refer to the excellent work made by: ORTEGA OROZCO, Adriana, op. cit.

38 On Spain's "hispano-american biennials" of 1951 (Madrid), 1954 (Cuba) and 1955 (Barcelona) see: BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Avant-garde art and criticism in Francoist Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017. On Mexico's Panamerican biennials (1958-60) I am referring to a paper given by Fabiola Martínez Rodríguez at the Artlas Seminar in Paris, Ecole Normale Supérieure, May 2017 (unpublished research). On Ljubljana's Biennial of Graphic arts see the official website <http://www.biennialfoundation.org/biennials/biennial-of-graphic-arts-slovenia/>. On Alexandria's Biennials see: RAMADAN, Dina A. The Alexandria Biennale and Egypt's Shifting Mediterranean. In: GOLDWYN, Adam J.; SILVERMAN, Renée M. (Ed.). *Mediterranean Modernism*. Intercultural exchange and aesthetic development. New York: Springer, 2016, p. 343-361.

39 The chronology of the establishment of modern art museums is fascinating: Dubrovnik 1945, Paris 1947, São Paulo and Rio de Janeiro in 1948, Tokyo in 1952, Zagreb 1954, Buenos Aires 1956-1957, and the Louisiana Museum in the north of Copenhagen and the Moderna Museet in Stockholm in 1958. Other, older museums meanwhile extended their buildings (such as the Stedelijk Museum in Amsterdam, which gained a wing dedicated to experimental art in 1954, and the Nationalgalerie in Berlin, for which Mies van der Rohe designed in 1957 a new building to house modern collections that opened in 1968).

felt their status as “peripheries” more keenly often organized biennials⁴⁰. From Tokyo to Buenos Aires, each center fully intended to secure a position as a global capital of contemporary art, and thus also promoted new generations of local artists. Not only in the USA, but also in Europe and in Latin America, avant-garde circles developed with the full support of local institutions. Some movements were used to prove the modern side of a regime – Franco’s administration encouraged abstract non geometric painting, Mexico sent Tamayo’s abstract works abroad, as if to balance the Mexican School’s political violence with depoliticized paintings, and the USA used abstract expressionism, while the French sent Matisse and Soulages to foreign exhibitions. In Argentina, Jorge Romero Brest, the most influential figure in Buenos Aires museum circuit, carefully selected the representatives of the Argentine avant-garde according to the expectations of the world art market. At the end of the 1950s, this meant an expressive and colourful abstraction; Romero Brest put this kind of art centre stage at the expense of artists who had resisted Perón and his regime. In 1962, having realized that the appeal of lyrical abstraction was waning, Romero Brest turned his attention to junk art and performance art, forms popular in Paris, Dusseldorf, Milan and New York.

Only in France did institutions remain conservative, so far they relied more on classical modernity than abstract art, and never helped young generations. Private interests lacked the financial incentive and cultural habitus to influence official definitions of art. But in Europe, the conurbation that ran from Amsterdam to Venice via Frankfurt, Basel, and Milan became an exceptionally fertile territory for avant-garde art: the generation characterized by Nouveau Réalisme, Zero, and Azimut enjoyed an intense support from museums, local governments, and the market.

In the 1960s, the New York avant-gardes and their dealers suddenly discovered the richness of the European scene. A war quietly broke out. In an international art market that was increasingly competitive, and at the height the Cold War, artists were fast becoming pawns of a global geopolitical system that operated according to national, ideological, and commercial motives. One system emerged as particularly formidable in this new geopolitical order. The New York gallery circuit, led by figures such as Leo Castelli, took advantage of the support of MoMA and of a legal system that allowed fortunes, petrochemical or otherwise, to be laundered through the purchase of artwork. Above all, Castelli and his colleagues had a thorough understanding of the expectations of their largest clients – European museums and collectors! The openness of Europe’s industrial region to the local avant-gardes that formed after 1958, their curiosity for the art being created elsewhere, the fascination of the “American Way of Life”, and the relatively low prices of US art contributed to

40 The Milan Triennial was re-launched in 1947, The Rome Quadrennial and Venice Biennial in 1948; the São Paulo Biennial in 1951, the Tokyo Biennial in 1952, Kassel’s *Documenta* in 1955, Paris’ Biennial in 1959 (by André Malraux who was anxious that Paris “catch up” with other cities). As mentioned above, even non-aligned nations joined the trend, with the 1955 Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and the first Biennale for Mediterranean Countries in Alexandria, Egypt; or in Spain with the “hispano-american biennales” of 1951, 1954 and 1955; and in Mexico in 1958 and 1960.

the success enjoyed by Pop Art in Europe after 1963. But while European artworks were often purchased directly from artists who maintained close ties with curators and collectors, those interested by US art were forced to negotiate the market. Such sales were often the subject of major media coverage and pretentious exhibitions, and conducted against a backdrop of home economics, industrial progress, and the development of leisure society. “America’s” artistic “triumph” must be understood in the context of this asymmetry. It is also critical to knowing that in 1964, in awarding the Grand Prix to Rauschenberg who was the only member of his generation to exhibit at Venice, the Biennale jury was in fact endorsing an artistic global trend whose origins lay in Europe, rather than in New York, despite the boasts of the American pavilion’s organizers.

From market and media logics to political and imperialist strategies, it can explain why artists who had failed to break into the New York market began to display a growing animosity towards the art trade and institutions, despite their increasing reliance on such circuits -- from the ironic tone of artists who were more or less able to negotiate the system – Swiss artist Jean Tinguely and his *Hommage à New York* (1960) – to the more bitter and violent work of more peripheral artists such as the Japanese neo-Dada and the Viennese Actionists who have not been studied in their global context. After 1966, this new system spawned significantly more losers than winners, and the backlash spread. The broad politicization of avant-gardes, as embodied by their support for Latin American revolutions and their opposition to the war in Vietnam, dates from this period, whereas the previous generation had left unchallenged imperialism, war, the market, and the contradictions of “western” culture in general. Thus began an ongoing wave of protest and opposition to New York, the revered and reviled capital of the neoliberal cultural system in which artists’ success was determined by their ability to manipulate the speculative mechanisms of the market (we need think only of Jeff Koons). Yet since art thrives on dissent, and since the market, like the museum, is more than capable of incorporating any criticism, beginning with conceptual art, the backlash against New York became in turn a topos of new avant-garde art.

CONCLUSION

The approach and historiography I have outlined should encourage us to consider the chronology of modern art as more than the story of artistic innovations in Paris and later New York. By writing a history that is more spatial than temporal, we can begin to decolonize our narratives – an integral part of any challenge to the symbolic power of the canonical narrative, even though it is important to remember that we cannot rely on this method alone. This narrative takes into account the importance of international circulation in the construction of artistic reputations. It underlines the role of informational disparities between different countries and cities in these strategies – and the role of misunderstanding and re-appropriation in art’s mechanisms of import and export. It takes the role of the press in the victory of certain interpretations and narratives over others into consideration.

The involvement of economic and institutional players in the struggle to impose particular narratives at the expense of others is also an issue, as well as the element national pride and cold war ideologies that saw countries each try to select and promote artistic champions, and that often seem to be still at work.

There is certainly nothing to be gained from denying the limits of the quantitative and transnational approach, which depends on digital tools and the internet, and thus on a “global, western” way of life. But what does Western really mean, at a time when our computers are made in China? The limits of these methods stand in the way art historians use them, and their input is all the more interesting since they are combined with other scales of analysis. In such a plural and pragmatic use, they help decentre from our own places and milieus. And while this way of working uses detachment rather than polemic, it remains fundamentally political – hence why some historians of art consider it to be somewhat blasphemous.

SOBRE A AUTORA

BÉATRICE JOYEUX-PRUNEL é professora de História da Arte Moderna e Contemporânea no Departamento de História e Teoria das Artes na École Normale Supérieure (Paris, Rue d’Ulm). É coordenadora do projeto Artlas (financiado pela ANR, pertencente ao Labex TransferS – Instituto de História Moderna e Contemporânea; Paris Ciências e Letras – PSL Universidade de Pesquisa). Para outras informações ver o *site*: www.artlas.ens.fr.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn (Dir.). *Art in Latin America: the modern era, 1820-1980*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- ARTL@S. Programme d’histoire spatiale et transnationale des arts. Direction: Béatrice Joyeux-Prunel. Available in: <<http://www.artlas.ens.fr/>>. Access in: 31 may 2017.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Avant-garde art and criticism in francoist Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- BOLTANSKI, Luc; ESQUERRÉ, Arnaud. *Enrichissement*. Une critique de la marchandise. Paris: Gallimard, NRF Essais, 2017).
- BOURDIEU, Pierre. *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Translated by Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin, 1949.

- BRAUDEL, Paule. Les origines intellectuelles de Fernand Braudel: un témoignage. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 47, n. 1, 1992, p. 237-244.
- DIVOIRE, Fernand. *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*. Paris: E. Sansot. 26. Book by reedited Francesco Viriat. Paris: Éd. Mille et une nuits, coll. La petite collection, 2005.
- DOSSIN, Catherine. *The stories of the Western art world 1936-1986: from the fall of Paris to the invasion of New York*. Ph.D. in Art History. University of Texas at Austin, USA, 2008.
- _____. *The rise and fall of American art, 1940s-1980s – a geopolitics of western art worlds*. Farnham: Ashgate, 2015.
- ESPAGNE, Michel. Introduction. In: _____. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 1-33.
- FRANK, Patrick (Ed.). *Readings in Latin American modern art*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- GIRARD, René. *Mimesis and theory: essays on literature and criticism, 1953-2005*. Edition by Robert Doran. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Translated by Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- IKEGAMI, Hiroko. *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Paris-Weimar-Berlin: le “pivot merveilleux”?. In: KOSTKA, Alexandre (Ed.). *Weimar-Paris/Paris-Weimar. Kunst und Kulturtransfer um 1900*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005, p. 131-158.
- _____. “Nul n'est prophète en son pays?”. L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne (1855-1914). Paris: Musée d'Orsay/Nicolas Chaudun, 2009.
- _____. L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée. Introduction to the special issue of *Histoire & Mesure*, “L'art et la mesure”, XXIII-2 (January 2009), 3-34. Online. Available in: <<https://histoiremesure.revues.org/3543>>. Access in: 31 may 2017.
- _____. Géopolitique des avant-gardes 1918-1939. Une histoire transnationale. Postdoctoral Thesis (Thèse d'Habilitation à diriger les recherches). Paris, Institut des Sciences Politiques, 2015.
- _____. ¿Exponer al cubista sin cubismo? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania – e incluso al mundo entero – del aura de Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914). *Picasso. Registros Alemanes*. Exh. cat. *Malagá*, Picasso Museum (Fall 2015), p. 258-273.
- _____. Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art. L'exemple de l'élite moderniste européenne au tournant des XIXe-XXe siècles. In: CABOURET-LAURIOUX, Bernadette (Ed.). *La prosopographie au service des sciences sociales*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2015, p. 339-357.
- _____. Provincializing Paris. The center-periphery narrative of modern art in light of quantitative and transnational approaches. *Artl@s Bulletin*, v. 4, n. 1, 2015. Article 4. Available in: <<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4>>. Access in: 31 may 2017.
- _____. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918)*. Une histoire transnationale. Paris: Gallimard, 2016. (Collection Folio Histoire n. 249).
- _____. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945)*. Une histoire transnationale. Paris: Gallimard, 2017. (Collection Folio Histoire n. 263).
- _____; MARCEL, Olivier. Exhibition catalogues in the globalization of art. A source for social and spatial art history. *Artl@s Bulletin*, v. 4, n. 2 (2016): Article 8. Available in: <<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/8>>. Access in: 31 may 2017.

- KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (Ed.). *Circulations in the global history of art*. Farnham, UK: Ashgate, 2015.
- MORETTI, Franco. Conjectures on world literature. *New Left Review*, 2000, v. 1. Online. Available in: <<https://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>. Access in: 31 may 2017.
- ORTEGA OROZCO, Adriana. *Les expositions d'art mexicain dans l'espace transnational : circulations, médiations et réceptions (1938-1952-2000)*. Unpublished PhD thesis. Paris: Univ. de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2016.
- PIOTROWSKI, Piotr. Towards Horizontal Art History. In: ANDERSON, Jaynie (Ed.). *Crossing cultures. Conflict, migration, and convergence*. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, p. 82-85.
- RAMADAN, Dina A. The Alexandria Biennale and Egypt's Shifting Mediterranean. In: GOLDWYN, Adam J.; SILVERMAN, Renée M. (Ed.). *Mediterranean modernism*. Intercultural Exchange and Aesthetic Development. New York: Springer, 2016, p. 343-361.
- SANDLER, Irving. *The triumph of American painting: a history of abstract expressionism*. New York; London: Harper and Row, 1977.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Epistemologies of the South and the future. *From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities*, 1, 2016, p. 17-29.
- SAWIN, Martica. *Surrealism in exile and the beginning of the New York school*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- TURPIN, Georges. *La stratégie artistique: précis documentaire et pratique suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique*. Paris: Éditions de l'Épi, 1929.
- VAUDRY, Elodie. *Présence et usages des arts précolombiens dans les arts décoratifs en France de 1875 à 1945*. Unpublished PhD Thesis. Université de Paris Nanterre, 2016.
- VORONCA, Ilarie; ROLL, Stéphane; BRAUNER, Victor (Ed.). 75 HP, n. 1, Bucharest, October 1924.
- WEIRICH, Armelle. *Berta Zuckermandl (1864-1945)*. Salonnière, journaliste et critique d'art, entre Vienne et Paris (1871-1918). Unpublished PhD. Thesis. Dijon: Université de Bourgogne, 2014.

Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República

[*Catete in D minor: musical tensions in the First Republic*]

Rafael Nascimento¹

Este artigo é trecho modificado da dissertação *A composição de uma pioneira – de Francisca a Chiquinha* apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

RESUMO • Este artigo trata do imbricamento entre cultura e política nas primeiras décadas da República tomando as disputas em torno da categoria “música popular” como um elemento privilegiado de investigação socioantropológica. Partindo de um episódio bastante conhecido entre os historiadores da música – a “Noite do Corta-jaca”, ocorrida em 26 de outubro de 1914 – e sua repercussão na imprensa, proponho entender de que modo noções como “erudito” e “popular” (ou, ainda, “alta” e “baixa” cultura) foram gestadas por uma intelectualidade obstinada a validar o novo regime perante a população. • **PALAVRAS-CHAVE** • Música popular brasileira; Chiquinha Gonzaga; Primeira República; gênero e sexualidade. • **ABSTRACT** •

This article deals with the entanglements between culture and politics in the first decades of Brazil’s First Republic taking the disputes surrounding the category “popular music” as a privileged element of socio-anthropological analysis. Starting from a very well-known episode among historians of music – the “Noite do Corta-jaca”, occurred in October 26th, 1914 – and its repercussion in local press, I wish to comprehend in which ways notions as “erudite” and “popular” (or even “high” and “low” culture) were created by an *intelligentsia* willing to validate the new political regime before its population. • **KEYWORDS** • Brazilian popular music; Chiquinha Gonzaga; First Republic; gender and sexuality.

Recebido em 9 de outubro de 2016

Aprovado em 11 de julho de 2017

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 38-56, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p38-56>

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

RUÍDOS NO PALÁCIO

A noite de 26 de outubro de 1914 foi sonora em todas as suas dimensões. Celebrando o quatriênio de Hermes da Fonseca na presidência, a então primeira-dama Nair de Teffé (1886-1981) animou os espíritos ilustres e oficiais de seus convidados com uma programação musical um tanto inusual para a ocasião. No repertório, que incluía peças do compositor Arthur Napoleão e uma das célebres *Rapsódias* do húngaro Franz Liszt, praxes de qualquer ambiente “elevado” da Primeira República, figurava timidamente um tango² para violão a ser executado pela própria “Mme. Nair Hermes”³ em pleno Palácio do Catete.

Não era a primeira vez que certo “sotaque” popular se insinuava na prosódia da elite política do Rio de Janeiro. Em maio do mesmo ano, o casal presidencial recebeu, no Palácio do Governo, Catulo da Paixão Cearense para um sarau no qual estavam presentes nomes que iam de José Gomes Pinheiro Machado a Oscar Guanabarro, representantes respectivamente das cúpulas política e artística da República. Poeta, letrista e personalidade incontornável entre os artistas de seu tempo, “Catulo”, como

2 A palavra “tango” – ou “tango brasileiro” – não circunscreve com precisão um gênero dentro da história da música brasileira. Ele pode, contudo, ser genericamente caracterizado por sua estrutura binária *sincopada*, isto é, em que a acentuação do tempo forte do compasso ocorre na segunda semicolcheia ao invés da primeira, como na polca europeia. No entanto, outros nomes designam formas musicais semelhantes, como o *maxixe*, o *batuque*, o *cateretê* e o *choro*, indicando que a nomeação desse material musical era objeto de disputa entre produtores culturais da época, ora mitigando ora pontuando a presença de hierarquias simbólicas e relações de poder no campo da cultura. O pianista Ernesto Nazareth, por exemplo, compunha canções que correspondiam ao gênero binário sincopado, mas se recusava a chamá-las de “maxixes”, preferindo o termo *tango* dadas as suas intenções de ocupar um lugar dentro do campo da produção simbólica que o aproximasse do estilo erudito.

3 O programa da recepção oficial foi publicado no jornal *A Rua*, n. 219, 6 de novembro de 1914, p. 1.

4 A referência a artistas e intelectuais a partir de seus nomes pessoais denota, como sugere Heloisa Pontes, um acúmulo de prestígio e notoriedade provenientes da reconversão bem-sucedida de capital social e simbólico. PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968). São Paulo: Edusp, 2010.

era conhecido entre seus pares, era um amante adicto das modinhas brasileiras⁵ e fez de sua carreira um gesto a favor da legitimação desse gênero enquanto expressão da cultura popular brasileira, chegando até mesmo a receber de Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, a alcunha de “Ghandi da modinha brasileira e dos poemas sertanejos”⁶. Com espírito aguerrido de trovador, Catulo fez ecoar pelas salas do palácio um som diverso do erudito habitual, para contentamento dos convidados e inclusive do presidente, seu admirador confesso⁷.

O relativo sucesso do recital de maio seria mais do que suficiente para ensinar uma nova *soirée*. Recorrendo à memória, Nair de Teffé conta ao historiador Paulo César dos Santos que

Catulo, depois do estrondoso sucesso alcançado no recital realizado no Palácio de Catete, pediu-me para interpretar alguma música nossa. Não havia partitura para piano e violão das músicas de nossos compositores daquela época. Catulo falou com Chiquinha Gonzaga, grande maestrina, que escreveu especialmente para mim a partitura para violão e piano do seu famoso “Corta-jaca”⁸.

Em 1914, se o “Corta-jaca”, subtítulo da canção e espécie de seu codinome, já era “famoso”, é porque havia circulado um bocado até chegar às mãos da primeira dama. Ao contrário do que lembrava a baronesa de Teffé, a peça fora composta por Chiquinha Gonzaga (1847-1935) originalmente para a opereta *Zizinha Maxixe*, em 1895, e não em 1914 a pedido de Catulo. Apesar da pouca repercussão da opereta⁹, a música foi editada em abril de 1899 sob o selo da Casa Vieira Machado, que, juntamente com a casa Buschmann & Guimarães, era um dos principais estabelecimentos do Rio de Janeiro responsáveis pela publicação de partituras musicais. De lá para cá, o tango para piano “Gaúcho”, título oficial, fora incluído na revista *Cá e lá*, de 1904, e entoado pela população carioca em “chopes berrantes” espalhados pela cidade, espaços de sociabilidade e divertimento das classes baixas onde a preferência era por música

5 Apesar da origem portuguesa, a modinha, gênero musical no qual se canta geralmente acompanhado de violão ou outro instrumento de cordas, foi muito popular no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Recuperar as principais linhas históricas que amarram a modinha à história da música brasileira foge aos meus propósitos neste capítulo. Vale apenas ressaltar que, desde o século XVIII, esse gênero musical já era identificado no Brasil através de relatos escritos e, desde então, foi associado à condição tanto *popular* quanto *mestiça* daqueles que dele faziam uso. Também à modinha sempre esteve associado o *lundu*, gênero de origem africana com presença marcante de percussões e uma rítmica *sincopada*. Acredita-se que o choro enquanto gênero musical é devedor tanto da polca búlgara quanto do lundu. Uma excelente recapitulação da história desses dois gêneros é feita em: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

6 PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009 [1936], p. 58.

7 SANTOS, Paulo César. *Nair de Teffé, símbolo de uma época*. Petrópolis: Sermograf, 1983, p. 44.

8 Ibidem, p. 45. A entrevista foi concedida ao autor em 1977, quatro anos antes da morte de Nair de Teffé.

9 FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p. 154.

nacional¹⁰. Por fim, devido ao sucesso de *Cá e lá*, Fred Figner, proprietário da Casa Edison – primeira empresa fonográfica do Brasil –, gravou duas versões da canção em seu pequeno estúdio na afamada Rua do Ouvidor, coração do Rio de Janeiro¹¹.

Mas o “Gaúcho” ouvido e cantarolado na rua adquire significados muito diversos quando executado na “casa” de marechal Hermes e Dona Nair. Chega mesmo a soar diferente. Na noite de 26 de outubro, os acordes sincopados do tango foram seguidos do ruído das palmas e do escárnio. As palmas vieram das mãos dos presentes: além do presidente da República e do maestro Arthur Napoleão, Nícia Silva, professora de canto da primeira dama, Leopoldo Duque Estrada e o maestro Ernane de Figueiredo, todas elas figuras associadas ao Instituto Nacional de Música, espécie de farol norteador dos rumos da música erudita no Brasil durante parte do século XX¹².

Já o escárnio veio dos jornais, obstinados a “criticar, de muitos e diferentes modos, a inclusão do tango magnífico no programa de uma festa diplomática”¹³ e tratando rapidamente de vincular o malfadado evento à gestão atribulada de Hermes da Fonseca. Veio também, de forma mais cáustica e severa, da boca do senador Rui Barbosa, que, num discurso em sessão do Senado Federal, ridicularizou a música e a festividade ao redor dela.

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!¹⁴.

10 Nas últimas décadas do século XIX, a estreita Rua do Ouvidor passou a simbolizar o processo de profissionalização de certas atividades liberais, com destaque para a imprensa e a literatura. A esse respeito ver: CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Rio de Janeiro. Crepúsculo de Ouvidor. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 22-37.

11 FRANCESCHI, Humberto, op. cit., p. 149.

12 Criado em 1841 por iniciativa de Francisco Manuel da Silva, o Imperial Conservatório de Música, única instituição especializada em formação erudita durante o Império, tornou-se, com o advento da República, o Instituto Nacional de Música. Transformações significativas em sua estrutura administrativa fizeram com que o antigo Conservatório, subordinado à Escola de Belas-Artes, agora galgasse a dianteira na consolidação da música erudita nacional.

13 A *Rua*, n. 219, 6 de novembro de 1914, p. 1. A ortografia em todas as citações foi atualizada visando à melhor compreensão do texto.

14 É possível ter acesso ao conteúdo integral do discurso de Rui Barbosa a partir de duas fontes. A primeira são os Anais do Senado Federal, v. VII, onde constam as sessões de 1 a 30 de novembro de 1914. A segunda é a edição de 8 de novembro de 1914 do jornal *A época*, n. 806, p. 1 e 2.

O tom mordaz que Rui Barbosa emprega em seu comentário parece ir além de um exercício desinteressado de crítica musical, bem como escapa ao teor puramente pessoal de rusgas entre adversários políticos¹⁵. Valendo-se de um ataque pontual e certeiro ao evento no Catete e deflagrando de maneira inconformada a decadência moral à qual se submeteram o dirigente da nação e a “mais fina sociedade do Rio de Janeiro”, o senador baiano vocaliza em sua diatribe diversas das tensões constitutivas da experiência republicana brasileira nas primeiras décadas do século XX. Tensões essas que estarão presentes não apenas em discursos inflamados no Senado, mas que coordenarão práticas de controle e estratificação sociais, reconfigurarão de modo perene o espaço urbano da capital e serão responsáveis não só pelo redesenho de algumas categorias culturais, mas, como procurarei sugerir neste artigo, pela *imaginação* de outras.

A INVENÇÃO DO PÚBLICO

Foi Benedict Anderson quem apontou para a centralidade do ato de imaginar no processo de constituição das nações modernas. Recusando um “nacionalismo com ‘n’ maiúsculo”¹⁶, fruto de visões universalistas acerca da emergência e desenvolvimento desse fenômeno, Anderson argumenta que, ao serem imaginadas por seus habitantes enquanto comunidades “inerentemente limitadas e soberanas”¹⁷, as nações não corresponderiam meramente ao resultado de arranjos políticos ou cálculos econômicos os quais a ideologia nacionalista trataria de apreender e converter em “discurso”, mas seriam também produtos de *invenção* no plano das representações coletivas. Mobilizando instituições de poder como censos, mapas e museus na elaboração das narrativas nacionais, os nacionalismos (ou “nacionalidades”) seriam artefatos culturais particulares cujos conteúdos históricos divergiriam necessariamente, fazendo da imaginação algo indissociável tanto da cultura quanto da política.

Tal como empreendida por Anderson, a formulação “em espírito antropológico” do tema da nacionalidade pode nos ser útil para entender em que medida “cultura” e “política” estavam articuladas nas primeiras décadas da república. Episódio de natureza fosfórica e controversa, o advento do regime republicano marcou o clímax de inúmeros conflitos que se arrastavam Império adentro. “Tendências federalistas, movimento republicano, crise religiosa, questão militar, problema servil, sucessão imperial, predomínio político de uma aristocracia decadente, ascensão de novas

15 De fato, entre Rui Barbosa e Hermes da Fonseca não faltaram motivos para desavenças. Cinco anos antes os dois foram oponentes na campanha de sucessão presidencial – a primeira a produzir turbulência na constelação do “café com leite” –, durante a qual o primeiro, engajado em sua Campanha Civilista, opôs-se ferozmente à intervenção do Exército na política nacional. Segundo Boris Fausto, Rui Barbosa representou “a luta da inteligência pelas liberdades públicas, pela cultura, pelas tradições liberais, contra o Brasil inculto, oligárquico e autoritário”. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 271.

16 “*Nationalism-with-a-big-N*”. ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. New York: Verso, 1991, p. 5 (tradução minha).

17 “[...] *inherently limited and sovereign*”. Ibidem, p. 6 (tradução minha).

camadas oligárquicas, urbanização [...]”¹⁸ eram alguns dos problemas que enfrentava o *Ancien Régime* brasileiro. Após o “Salve a república!” de 15 de novembro, seguiu-se uma longa tarefa de legitimar a nova situação política perante o grosso da população, que pouco ou nada havia interferido em sua proclamação.

José Murilo de Carvalho denominou essa tarefa de uma “batalha de símbolos e alegorias”¹⁹ na qual se digladiavam setores da intelectualidade republicana (liberais e positivistas, para citar dois) visando à constituição de um *imaginário* popular que falasse a língua do novo regime. Realizar essa façanha era tão importante quanto assegurar o controle oligárquico dos grandes proprietários rurais e alijar camadas sociais desprivilegiadas da engrenagem democrática representativa. Não é à toa que José Murilo de Carvalho vincula o fracasso dos intelectuais em forjar tal imaginário à inexistência de um “sentimento de nação”²⁰ que pudesse alicerçar o desenvolvimento de um modelo eficaz e legítimo de república, fosse este de feitio liberal ou sociocrático.

Entre os “símbolos e alegorias” que serviram de munição a essa batalha discursiva pela definição de um *eidós* e um *éthos* republicanos, conhecemos bem as figuras do herói, da bandeira e do hino nacionais. De natureza análoga aos censos, mapas e museu aos quais Benedict Anderson se refere, podemos ver em Tiradentes, na flâmula de Debret e na obra de Francisco Manuel da Silva expressões simbólicas de um pacto social claudicante, sempre às voltas com o passado colonial, imperial e escravocrata. Creio que a partir do estudo desses símbolos e dos discursos sobre eles é possível entrever quais eram as principais contradições que davam corpo à lógica social da imaginação republicana.

Este artigo leva adiante a ideia da construção de um imaginário popular procurando desdobrar a “Noite do Corta-jaca” dentro da cosmologia carioca e na intersecção entre política e cultura. Meu intuito é compreender como a escolha de uma peça musical em uma cerimônia oficial – e, posteriormente, sua crítica e repercussão na imprensa – diz algo sobre as ansiedades de certos grupos intelectuais. O discurso de Rui Barbosa e tudo o que se falou nos jornais (e fora deles) sobre a *soirée* de 26 de outubro mostram, como sugeriu Carlos Sandroni, que “alguma coisa se movia”²¹ na sociedade carioca. De fato, os diversos significados e lugares sociais que a música erudita e a não erudita ocuparam nos primeiros anos do século XX apontam para mudanças expressivas nos modos de produção cultural do Rio de Janeiro.

Se desde a instalação da corte joanina, em 1808, o gosto pela música europeia fora cultivado como expressão de etiqueta e civilidade e usado como princípio de distinção social pela aristocracia luso-brasileira, ele não havia perdido seu sentido fundamental cem anos depois²². Quando o senador baiano deixa clara a superioridade

18 CARONE, Edgard. *A República Velha II: evolução política (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Difel, 1977, p. 25.

19 CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 10.

20 Ibidem, p. 32.

21 SANDRONI, Carlos, op. cit., p. 89.

22 MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

da “música de Wagner” em relação ao “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga, o que vem à tona é o contraste entre o caráter edificante da primeira e a “selvageria” do segundo. O que mudou efetivamente foi a composição social da audiência. Eis que surgia o *público* moderno brasileiro.

Segundo Erich Auerbach, a França do século XVII assistira à emergência de um novo significado para tal termo. Originalmente associado às noções de “bem comum” e “Estado”, presentes na tradição filosófica contratualista, “*le public*” passou a denotar a “plateia de teatro já formada e pronta para assistir à peça”, transitando, assim, da “esfera pública no sentido político”, espaço da representatividade, para a “esfera pública em sentido *publicista*”²³, espaço da representação. No entanto, o deslizamento semântico de “*le public*” só adquire concretude analítica para Auerbach quando conjugado a um termo muito recorrente na literatura da época: “*la cour et la ville*”. Tomados respectivamente como frações específicas da “corte” e da “cidade”, o binômio aludia a uma espécie de “unidade cultural” resultante do equilíbrio tenso entre nobreza e setores abastados da burguesia, no qual a relação entre o soberano e a aristocracia togada indicava a interdependência entre o poder simbólico da realeza e o poder econômico burguês²⁴.

Embora reduzida a “apenas um círculo em torno do rei” e esvaziada de suas prerrogativas políticas, a nobreza ainda se encarregava da atmosfera cultural da corte. Do outro lado, a alta burguesia, “alienada de sua função original como classe produtiva”²⁵, inspirava em seus membros o desejo de aceder à posição de *honnête homme*, arquétipo da pessoa moral refinada e avessa às atividades mundanas. Reunidos nos salões e teatros parisienses, homens e mulheres estabeleciam relações em que “o sentimento de hierarquia de classe dissolvia-se numa atitude pouco perceptível, mas cuidadosamente cultivada por ambos os lados, em que as distâncias eram mantidas”²⁶. Como espectadores da mesma plateia, burguesia e aristocracia fundiam-se, formando um “público” relativamente homogêneo e informado pelos valores de uma educação humanista interdita à maioria da população.

Ao enfatizar a contradição entre o amplo alcance do significado de *la cour et la ville* no imaginário francês e seu caráter socialmente circunscrito, Auerbach mostra como a formação da noção de público “no sentido *publicista*” deve-se ao papel central da produção simbólica (no caso, o teatro) na constituição da experiência social. Frequentado por grupos não representativos do “povo”, o teatro tinha seu duplo na

23 AUERBACH, Erich. *La cour et la ville*. In: _____. *Ensaios de literatura ocidental*. Filologia e crítica. Organização Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2007. (Coleção Espírito Crítico) (grifo meu).

24 A aristocracia de toga é uma fração da nobreza que surge no século XV e que obtém seus títulos não mais através da hereditariedade, mas mediante pagamentos ao rei. Devido à queda dos rendimentos fixos das terras, a realeza deixa de ser a distribuidora de propriedades rurais e passa a oferecer títulos de nobreza, muito caros (o duplo sentido é evidente) às camadas mais elevadas da burguesia urbana, ávidas por se imiscuírem nos círculos reais.

25 AUERBACH, Erich, op. cit., p. 268.

26 Ibidem, p. 250.

intrincada *mise-en-scène* da corte, corroborando o imbricamento entre cultura e política enquanto dimensões constitutivas da vida social.

Operando de maneira semelhante, uma nova ideia de “público” será aos poucos inventada por setores da intelectualidade nos anos que sucedem a proclamação da República. Ele não será nem o resultado da relação entre duas classes decadentes – pois nossa aristocracia, que nunca fora hereditária, havia sido completamente desmembrada com o fim da monarquia –, nem expressará uma “unidade cultural” à maneira francesa, algo impossível para uma nação à qual faltava um “sentimento” identitário anterior. Mas será um público imaginado, em alguma medida, como “plateia” e portador de certo “sentido publicista”, uma vez que, através de meios expressivos como o teatro, a música, a literatura e seus produtores (dramaturgos, compositores, críticos e empresários), seus contornos tornar-se-ão mais claros²⁷. Enquanto alvo das disputas pela legitimidade do novo regime, o público moderno dará corpo e voz à ideia sobre as possibilidades de existência – imediatas e futuras – de um governo de cidadãos e, sobretudo, de *cidadinos*.

O impacto da produção cultural na remodelação das relações sociais, e vice-versa, indica que o plano simbólico não deve ser dissociado do material ou, ainda, não deve corresponder a um ponto de fuga imagético, sonoro ou literário dessas mesmas relações, pois a dialética entre ação e representação é o que dá vida a qualquer processo sociocultural. No caso do Rio de Janeiro a intersecção entre a vida política e a vida cultural se dará nas ruas e edifícios da cidade. O porte de capital, tanto do Império quanto da República, nos permite pensá-la enquanto um “lugar de germinação, de experimentação e de combate cultural”²⁸, em que hierarquias e linguagens foram constituídas, reivindicadas e disputadas sob a égide do regime republicano.

FRONTEIRAS POROSAS

Visitando a imprensa nos dias subsequentes à recepção presidencial vemos opiniões duras ganharem as páginas dos principais jornais da capital:

Se o Sr. marechal Hermes, na sua residência particular, no seio da sua intimidade, entre seus amigos mais íntimos, tivesse agarrado o violão e tocado o *Corta-jaca* ou outra música mais imoral, nós não tínhamos nada com isso. Mas como S. Ex. fez esta coisa em presença do corpo diplomático, no palácio do Catete, que é a residência, não do Sr. Hermes, mas do primeiro magistrado da Nação, assiste-nos o direito de fazer considerações a respeito do papel ridículo a que S. Ex. sujeitou não a sua pessoinha, mas a figura do presidente da República”²⁹.

27 Sobre a formação do público teatral nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, ver: PONTES, Heloisa; CESAR, Rafael do Nascimento. *Cidades, palcos e públicos*: Rio de Janeiro e São Paulo em dois atos. No prelo.

28 PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián. Introducción. Cultura y perspectiva urbana. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 10-20.

29 *A Rua*, n. 214, 1^a de novembro de 1914, p. 2.

Não se tratava de um tabloide. As “considerações” do editorial supostamente se justificariam dado o caráter público do evento; era algo que incitava nos cidadãos um posicionamento justamente por crer-se que ia além do âmbito privado, onde ninguém teria “nada com isso”. Despertasse incômodo ou admiração, o “Corta-jaca” executado no Palácio do Catete não poderia passar despercebido porque, mais do que quebrar protocolos oficiais, ele embaralhou contextos considerados contrastivos e, sobretudo, mutuamente excludentes.

Continua o editorial de *A Rua*: “O Catete deve ser um lugar de respeito. Lá dentro não podem caber os requebros lascivos de uma música do quilate do *Corta-jaca* [...]. Não podia caber no Catete em hora nenhuma, quanto mais n’uma recepção diplomática”.

Dosando moralismo e derrisão, os editores do jornal emitem sua opinião com base em um paradoxo estruturante: assim como o Palácio do Catete era, ao mesmo tempo, “residência particular” e sede do governo, o “Sr. Hermes” era também o “primeiro magistrado da Nação”. Em um espaço de duplo sentido, interioridade e exterioridade borravam-se de acordo com a situação, dando margem tanto ao clima informal e íntimo do lar quanto ao “lugar de respeito” regido segundo valores públicos e impessoais.

Nair de Teffé expressa bem o caráter dúbio de seu novo endereço.

Ao abrir os salões do Palácio do Catete para receber os nossos amigos e parentes, abri-o como se fosse a *sala de visitas da nossa casa* [...]. Na nossa casa, recebemos na sala de visitas ou na copa quem se bem nos entender e quiser. Por que no Palácio do Governo, onde estávamos residindo, não podia isso acontecer?”³⁰.

Em 1914 Nair de Teffé havia passado mais tempo de sua vida na França do que no Brasil. Filha legítima da aristocracia carioca, ela recebeu do pai, o Barão de Teffé, uma educação humanista que lhe dera o verniz dos estudos clássicos bem como as habilidades artísticas de desenhista e caricaturista³¹. Quando regressou ao Rio de Janeiro, em 1903, ela cultivava grande interesse por teatro e música, além da pintura, e o capital social e o cultural que havia acumulado durante os 16 anos que passou na Europa conferiram-lhe as chancelas simbólicas para frequentar as rodas mais bem frequentadas da cidade. Em 1913, o presidente Hermes da Fonseca, recém-viúvo de sua primeira esposa, vai até a casa do Barão de Teffé em Petrópolis e conhece Nair, então com 27 anos. Do primeiro encontro surge o pedido de casamento, que se consuma em poucos meses – talvez devido aos dotes excepcionais da jovem, talvez pela ansiedade do marechal em contrair novas núpcias, talvez por ambos.

De todo modo, no ano seguinte, quando passou a residir no Palácio do Catete, a primeira dama respirava um ar moderno – um tanto rarefeito nos cômodos de sua

30 SANTOS, Paulo César, op. cit., p. 44 (grifos meus).

31 OLIVEIRA, Cláudia de. Nair de Teffé entre o barão e o presidente: trajetória como obra compartilhada. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et al. (Org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014, p. 31.

nova casa –, antenado com as transformações em curso no microcosmo cultural da capital. Quando ouviu da boca de Catulo “tenha um repertório mais brasileiro, mais regional” e, seguindo rapidamente o conselho do amigo, promoveu um “programa de coisas brasileiras”³², Nair não apenas era capaz de dimensionar a importância candente de manifestações “populares” dentro da cultura da *Belle Époque* carioca – coisa que ela já entrevia e ensaiava em algumas de suas caricaturas³³ – como detinha os meios materiais e simbólicos para impulsioná-las e dar-lhes uma visibilidade oficial.

Na medida em que o ato de “residir” implica na espacialização das relações sociais travadas dentro de um espaço que se torna expressão das subjetividades de seus habitantes, seria impossível para o casal presidencial fazer do Catete mero simulacro da República e local de “relacionamentos convenientemente personalizados”³⁴. Referindo-se aos salões do Palácio como “a sala de visitas da nossa casa”, a primeira dama infundiu a esse ambiente a intimidade da moradora e da esposa do “Sr. Hermes”.

Para a maioria dos lares de elite urbanos, o espaço da sala de visitas era o centro irradiador da familiaridade. É lá que a noção de grupo doméstico traduz-se simbolicamente através da mobília, dos adereços e sua *exibição*. Enquanto cômodos como o escritório requerem silêncio e certo isolamento para “funcionarem” bem, “a sala de visitas é o lugar da *performance* feminina”³⁵, na qual anfitriãs recebem seus convidados e os entretêm com boa conversa e músicas facilmente reconhecíveis. Na sala, tudo deve combinar de modo artisticamente elaborado e, ao mesmo tempo, *natural*; a oscilação entre concentração e descontração, permitida aos homens no ambiente do gabinete, é interdita às mulheres pela necessidade contínua de manter e encenar as distâncias sociais e as estruturas de prestígio. Literalmente, fazer sala.

Foi com esse intuito que Nair de Teffé abriu as portas de seu Palácio. Ciente da função pública inerente ao recém-adquirido título de primeira-dama, ela não podia se furtar aos rituais que marcavam periodicamente a vida política na capital; ciente de seu papel de esposa, ela sabia da tarefa de “assumir o comando da casa”³⁶. Se foi nesses mesmos salões que se ouviram “os requebros lascivos” do Corta-jaca, entremeado pelas composições de Arthur Napoleão e o piano inconfundível de Liszt, é porque eles estavam longe de suportar, no cotidiano de habitá-los, apenas um de seus sentidos.

32 Depoimento de Nair de Teffé ao MIS-RJ apud OLIVEIRA, Cláudia de, op. cit., p. 51.

33 Cláudia de Oliveira mostra como algumas caricaturas de Rian, pseudônimo de Nair de Teffé, possuem um traço que as aproxima do *grotesco*, salientando nos corpos retratados aspectos de uma sexualidade enxovalhada. *Hermes nu*, obra exposta postumamente, é o exemplo analisado pela autora para indicar o trânsito da artista entre estilos “clássicos” e “populares”. Na caricatura, Rian apresenta seu marido já velho e destituído do cargo presidencial; prostrado e impotente, Hermes parece expressar ao mesmo tempo as frustrações que acumulou nos cinco anos ocupando a chefia do governo e a falta de vigor físico-sexual decorrente de sua idade avançada. OLIVEIRA, Cláudia de, op. cit.

34 NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 137.

35 CARVALHO, Vânia. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 164.

36 SANTOS, Paulo César, op. cit., p. 43.

Mas o que havia de tão escandaloso no tango composto por Chiquinha Gonzaga e executado por Nair de Teffé? O mesmo editorial do jornal *A Rua* procura sondar tais motivos ao esclarecer suas “considerações”:

Não há ninguém que não sinta pelas músicas populares certo enlevamento. Mas isso pelas músicas *rigorosamente populares*. O *Corta-jaca* não pode estar nesse rol. O *Corta-jaca* é uma música profundamente imoral. E não foi feita senão para despertar o “moral” nos clubes carnavalescos. Quem a ouve sente irresistivelmente o sangue estuar nas veias: ela desenha à visão de quem quer que seja o bamboleio impudico de quadris, o estremecer de seios nus, o palpitar de carne em febre, entrelaçamentos [...] de animalidade nojenta.

As músicas chamadas populares têm os seus requebrados, sim, mas são requebrados ingênuos, rústicos, inocentes, onde a gente percebe o trescalar da doce simplicidade do povo.

O *Corta-jaca* não. É nu, grosseiro, canalha³⁷.

Para o historiador Bruno Carvalho, a *porosidade* que caracterizou a dinâmica social do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e início do XX foi igualmente central à formação de seus gêneros musicais urbanos. Resistindo a dicotomias rígidas, termos como “ordem/desordem, colônia/metrópole, centro/periferia, negro/branco” desestabilizaram também “outro binário, popular e erudito”³⁸. José Miguel Wisnik atenta para a mesma questão ao discutir o conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis³⁹. Sentindo-se “traído por uma disposição interior incontrolável”, Pestana vê seu fracasso como compositor clássico contrabalanceado pelo inegável sucesso de suas polcas, conflito que, para Wisnik, expõe o problema “ironicamente corregadio” da relação entre música popular e erudita⁴⁰.

Porosos ou movediços, os produtos culturais em circulação retraduziam simbolicamente as clivagens e contradições sociais de um lugar em processo de modernização. O crescimento desmesurado da população, a ocupação irregular do espaço e a configuração de novas classes sociais engendraram formas de habitar e representar a cidade pautadas no constante “*devassamento* dos biombos culturais”⁴¹, em que as práticas culturais de grupos distintos extravasam seus contextos de

37 *A Rua*, n. 214, 1º de novembro de 1914, p. 2 (grifos meus).

38 “Order/disorder, colony/metropolis, centre/periphery/ black/white [...] another binary, popular and erudite”. CARVALHO, Bruno. *Porous city*. A cultural history of Rio de Janeiro. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p. 45 (tradução minha)

39 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um homem célebre. In: _____. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 1997 [1896].

40 WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 7.

41 Idem. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 162.

produção. Olhadas de perto, música “erudita” e “popular”, gêneros antitéticos à primeira vista, corresponderiam não a diferenças objetivas de um público sociologicamente circunscrito e estanque – com as classes altas ouvindo Wagner e as baixas dançando o Corta-jaca –, mas a diferenças no entendimento da própria noção de “público”.

Mais do que versar sobre a inadequação da música para determinado ambiente, o que está em jogo no excerto acima é uma definição de *popular*. Enquanto é lícito a alguns ritmos “rigorosamente populares” suscitar “os seus requebrados” às pessoas, falando-lhes diretamente ao corpo, a sensualidade engastada no Corta-jaca é um exagero que, além de fazê-lo “imoral”, afastava-o de uma música “rigorosamente popular”. A alusão ao caráter animalesco da dança ensejada por essa música tem o objetivo de distanciá-la do plano da cultura, projetando-a em direção a uma irracionalidade instintiva. Por despertar um *frisson* sexual descontrolado em quem o ouve, o Corta-caca seria, segundo os editores de *A Rua*, incivilizado e alheio à “doce simplicidade do povo”.

O sentido de “popular” expresso aqui é muito próximo daquele mencionado por Mário de Andrade no “Ensaio sobre a música brasileira”, de 1928. Assumindo a dianteira de um novo nacionalismo musical⁴², o modernista propunha uma maneira de compor avessa ao “exotismo divertido”, tão caro aos europeus, que selecionava traços culturais específicos e os caricaturava, retirando-os de seu contexto de produção. Para ser considerada *artística*, a música deveria expressar a forma erudita, dominada pelo compositor, e o conteúdo popular presente “na inconsciência do povo”⁴³; para ser considerada *nacional*, ela deveria beber diretamente nas canções folclóricas, entoadas por um populário distante dos centros urbanos. Assim, os “requebrados ingênuos, rústicos e inocentes” das músicas “rigorosamente populares” parecem corroborar a ideia de um “inconsciente” musical proposta por Mário, na qual os ritmos oriundos de um povo “doce” e “simples” resultariam não do apelo desinteressado da arte, mas de “necessidades gerais humanas”⁴⁴.

Na “capital do século XIX brasileiro”⁴⁵, a iminência de um *ethos* cosmopolita tornava difícil abrigar quaisquer manifestações “folclóricas” no sentido modernista. Em sua versão tropical, a *Belle Époque* das elites cariocas foi responsável por uma remodelação estrutural do espaço e da organização social do Rio de Janeiro. Nos

42 No Brasil, as primeiras tendências nacionalistas na música começam em meados do século XIX com a criação da Ópera Nacional, em 1857, e do Imperial Conservatório de Música, em 1841. Instituições precárias e de existência relativamente efêmera, elas abrigaram, contudo, nomes como Carlos Gomes, Alexander Lévy e Alberto Nepomuceno, que, embora enveredassem por caminhos sonoros distintos, foram os primeiros compositores de destaque a insistirem em uma forma “nacional” para a música erudita. Para mais detalhes, conferir o capítulo três de: GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Parabolé, 2009.

43 ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972 [1928], p. 15-16.

44 Ibidem, p. 41.

45 NEEDELL, Jeffrey, op. cit.

primeiros anos do século XX, o “combate à velha cidade”⁴⁶ adquiria uma face arquitetônica: o traçado colonial de suas ruas, o caráter humilde e precário de suas habitações, o metabolismo vagaroso de suas atividades, tudo isso deu lugar a uma nova cidade e “o próprio compasso frenético com que se definiram as mudanças sociais, políticas e econômicas nesse período concorreu para a aceleração em escala sem precedentes do ritmo de vida da sociedade carioca”⁴⁷. Embora restritas à região central e às freguesias de Botafogo e Laranjeiras, na zona sul da cidade, as reformas do prefeito Francisco Pereira Passos alteraram o centro de gravidade da capital republicana, irradiando para o resto do país e para o exterior a imagem de um lugar que se “civilizava”⁴⁸.

Os sons que acompanhavam tais mudanças socioculturais vertiginosas condensavam em seu aspecto “poroso” características da música de origem europeia e africana. Enquanto a última se fazia ouvir sobretudo através da rítmica viva dos lundus, a primeira tinha na melodia e harmonia da *polca* sua expressão mais acabada. Introduzido no Brasil por volta de 1844, o gênero inaugurou o “protótipo das formas dançantes de música de massa”⁴⁹ e rapidamente infiltrou-se por grupos de diferentes estratos desempenhando o papel de “*médium* cultural na sociedade do Segundo Império”⁵⁰. Na década de 1870 a polca, já consagrada nos salões e ruas do Rio de Janeiro, começa a incorporar as feições contramétricas da síncope e a transformar-se no primeiro gênero musical brasileiro inegavelmente *urbano*: o maxixe.

É preciso certificar-se de que a polca ouvida e tocada no Brasil não denotava mera importação e consumo de um artigo estrangeiro. Embora o apelo derivado das mercadorias do “Velho Mundo” despertasse o interesse fetichista da elite carioca, a larga difusão desse gênero musical teve como consequência direta a reformulação de seus aspectos estruturais⁵¹. Quando Cacá Machado distinguiu os tipos de polca que compunham o repertório de Ernesto Nazareth, célebre pianista e compositor de “tangos” (como o próprio Corta-jaca), verificou que tanto as inflexões mais fiéis à modalidade europeia do gênero – chamadas aqui de “polca-salão” ou simplesmente “polca-polca” – quanto as “polcas-maxixe”, de ritmo sincopado, eram apreciadas por grupos diversos e em espaços dessemelhantes. Na esteira do século XX, a “decantação desse novo gênero”⁵² musical e sua combinação com outras manifestações culturais engendrarão uma nova sensibilidade psicossocial e darão forma a suas

46 CARVALHO, Maria Alice Rezende, op. cit., p. 25.

47 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 38.

48 ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional, 1987, p. 61.

49 WISNIK, José Miguel, 2008, op. cit., p. 22.

50 MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 30.

51 Jeffrey Needell afirma que, para a elite carioca, o consumo de itens importados não correspondia a uma identificação de *classe* – cujos parâmetros seriam, em certa medida, nacionais –, mas a uma identificação *cultural* que transcendia tais parâmetros e “o fetiche que os cariocas reverenciavam nos importados de luxo tinha a ver com querer ser um aristocrata europeu”. NEEDELL, Jeffrey, op. cit., p. 193.

52 MACHADO, Cacá, op. cit., p. 50-51.

representações, ainda que não o façam livre das intenções purificadoras de sujeitos desejosos de coordenar a recente arquitetura da cidade com o imaginário burguês europeu⁵³.

Ainda que Bruno Carvalho e Carlos Sandroni associem o surgimento do maxixe à freguesia da Cidade Nova, espécie de fronteira simbólica entre a capital moderna e os rincões tradicionais, podemos tomá-lo como um fenômeno geral a toda a extensão da cidade nas primeiras décadas do século XX. Denotando não apenas certo tipo de música, mas também “a primeira dança popular de par enlaçado a aparecer no Brasil”⁵⁴, o maxixe começava a expressar novas maneiras de lidar com o corpo e a sexualidade, tensionando certas convenções da economia simbólica do erotismo. Patente tanto em títulos como “Vem cá, mulata!” – que denota a presença do elemento racial na construção do desejo heterossexual – quanto nos versos insinuantes de “Maxixe da Zeferina”⁵⁵, ária de *Forrobodó*, também de autoria de Chiquinha Gonzaga, o gênero musical foi considerado “um veículo ideal na constituição de estereótipos de longo-termo sobre raça e sexualidade”⁵⁶.

Conforme foi ganhando adeptos pelas freguesias do Rio de Janeiro, sua cadência sincopada ensejava um tipo de sociabilidade investida de sensualidade e erotismo. Os próprios versos do “Corta-jaca”, “Ai, ai, como é bom dançar, ai!/ Corta assim, assim, assim!”, de autoria de Machado Careca, aludem a um clima de sedução e sublimação sexual circulante na paisagem sonora da capital, recodificando as diferenças, sobretudo, entre gerações. A anedota “Um bom partido”, publicada na revista *O Malho*, ilustra com bom humor essa questão.

A velha: – Olha, Manduca, aqui está o senhor Barradas, de quem te falei, e que vem pedir a mão da Dodoca.

O velho: – Sim... perfeitamente... Mas... os seus meios de subsistência... são sólidos?

O pretendente: – Sim, senhor! Sou o mais afreguesado professor de *tango* e *maxixe*...⁵⁷.

Aviltante para as gerações mais velhas e conservadoras, a licenciosidade inerente a essa dança – e da qual o Corta-jaca também era acusado – justifica a ironia do título ao passo que sinaliza transformações nas práticas e valores culturais em um plano mais geral. Se o costume de “pedir a mão” reiterava o velho protocolo das

53 Em setembro de 1907, o próprio marechal Hermes da Fonseca, então ministro da Guerra, baixou um decreto proibindo as bandas militares de executarem canções do tipo maxixe, o que provocou grande polêmica e defesas aguerridas ao gênero na imprensa, como o artigo “O maxixe”, escrito por João Phóca para o *Jornal do Brasil*.

54 SANDRONI, Carlos, op. cit., p. 66.

55 “Sou mulata brasileira/ Sou dengosa feiticeira/ A flor do maracujá/ A flor do maracujá/ Minha mãe foi trepadeira/ Ela arteira e eu arteira/ Inigualmente a trepar/ Inigualmente a trepar”.

56 “[...] *an ideal vehicle for delivering long-standing stereotypes about race and sexuality*”. HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durhan and London: Duke University Press, 2013, p. 91 (tradução minha).

57 “Um bom partido”. *O Malho*, n. 590, 3 de janeiro de 1914, p. 29.

classes privilegiadas no firmamento de alianças, o perfil dos pretendentes havia mudado em virtude da disseminação de um novo *éthos* e de uma nova sensibilidade. Tal deslocamento de expectativas, grau zero do efeito cômico praxe dos humoristas da Primeira República, seria recorrente também em outras manifestações típicas do mundo social carioca.



Figura 1 – [Remexe... assim... assim]. O casal presidencial dançando “O corta-jaca político” nas páginas de *A Rua*, n. 17, 4/II/1914

A REPÚBLICA DO CORTA-JACA

Se dentre o vasto repertório musical do Rio de Janeiro de inícios do século XX escolhi uma única canção – o “Corta-jaca”, de Chiquinha Gonzaga – como protagonista deste artigo, é porque pude notar, em sua circulação por espaços distintos, uma atribuição variada de significados. Ora aplaudida em operetas cujo objetivo era fazer o público

“rir um pouco e passar o tempo”, ora definida como “profundamente imoral”, o Corta-jaca não indica simplesmente sua adequação, melhor ou pior, às convenções musicais do período, mas sim o caráter histórico e sociopolítico das próprias convenções. Fosse tango ou maxixe, ao piano ou violão, ele exprimia a dinâmica *porosa* da cultura carioca no entresséculos, na qual as fronteiras entre “erudito” e “popular” só eram eficazes em certos contextos.

O Palácio do Catete, lugar que replicava em seu cotidiano a separação entre “Estado” e “sociedade”, foi o caso-limite dessa interpenetração “imoral” de hábitos culturais. Na opinião de Rui Barbosa, partilhada por um séquito anônimo de detratores de Hermes da Fonseca, a execução do “Corta-jaca” por Nair de Teffé foi ultrajante porque concatenou em um único evento vários graus de profanação simbólica. Ocorreu durante a presença de um militar no comando da República, cargo que, desde 1894, com o fim do governo de Floriano Peixoto, havia sido ocupado por civis e membros da oligarquia cafeeira; teve como instrumento um *violão*, e como instrumentista uma *mulher*, situação que fugia do habitual recital ao piano e certamente associava a figura feminina à má fama do pinho⁵⁸; por fim, a música tocada irradiava um tipo de sociabilidade extremamente pessoalizada – consequência, sobretudo, da natureza dançante e sensual de sua estrutura sincopada –, contradizendo um ambiente propriamente “oficial”, cerimonioso e burocratizado.

No entanto, transpassar os limites estabelecidos não fez da “Noite do Corta-jaca” um episódio de pura negatividade. De acordo com Mary Douglas, para além da relação tensa entre pureza e perigo, os momentos limiares “simbolizam inícios de um novo *status*”⁵⁹. Ao ressoar nos salões do Palácio do Governo, o tango/maxixe deixou de integrar somente o repertório das canções urbanas, amplo em sua difusão e ambíguo em sua reputação, e passou a referenciar uma ideia de *nacionalidade*, que àquela altura começava a ver (e ouvir) também nas manifestações urbanas a forma e o conteúdo de sua expressividade⁶⁰.

Um curioso indício do novo *status* da canção é encontrado nas páginas de *A Rua*. Depois tê-la execrado em seu editorial, o jornal organizou um concurso literário com a finalidade de “premiar as melhores quadrinhas que nos forem enviadas, tendo como tema o corta-jaca [...], o feliz tango que teve *foros de cidade* com a sua entrada

58 Lima Barreto refere-se em diversas passagens de *Triste fim de Policarpo Quaresma* ao caráter ambíguo do violão. O Major Quaresma, que via no instrumento a expressão adequada da musicalidade nacional, é aconselhado pela irmã Adelaide, logo no início do livro, a não tomar aulas com Ricardo Coração dos Outros, compositor de modinhas e morador dos subúrbios da cidade. Ao que ele retruca: “Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede”. LIMA BARRETO. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1998, p. 20.

59 DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 141.

60 O caso de Heitor Villa-Lobos é sintomático desse movimento. Segundo Paulo Guérios, somente após sua viagem a Paris, em 1923, e o contato com as vanguardas artísticas, é que o compositor passou a incorporar em sua obra elementos da música urbana brasileira como matéria-prima para uma música considerada nacionalista. GUÉRIOS, Paulo Renato, op. cit.

gloriosa no palácio das águias”⁶¹. O júri, formado por Viriato Correia, Mauro de Almeida – ambos sócios da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e amigos de Chiquinha Gonzaga – e Artarbé Rocha, selecionou a quadrinha vencedora entre 2.320 recebidas. Assinada simplesmente por “Cunha”, ela enfatiza em redondilhas sagazes o viés político por trás do ocorrido, sumarizado no antagonismo entre militares e civis.

ESPADA – governo hermista

LEI – regime de casaca

O Ruy cultiva a Justiça

Nosso Dudu o corta-jaca.

Contrapondo-se ao unísono das críticas ao “governo hermista” na imprensa, a revista *Careta* também tratou de associar à composição de Chiquinha Gonzaga sentidos de nacionalidade. Realizando um balanço dos anos de Hermes da Fonseca na presidência, seus editores afirmaram que na “última recepção do Catete, S. Ex. pôde ainda prestar um serviço às artes e aos costumes, introduzindo no palácio do governo a dança *eminentemente nacional*, Corta-jaca”⁶². A avaliação – que, aliás, atribui tal beneficência ao presidente e não à primeira-dama – ressignifica o papel simbólico do Palácio do Catete, “lugar de respeito” avesso às manifestações populares urbanas, ao enxergar uma etnicidade destilada na canção e na dança cultivadas pelo “Dudu”.

Em todo caso, o dissenso a propósito do tango/maxixe atçou uma miríade de reações: fosse como oportunidade a revistógrafos que quisessem incrementar o repertório e a receita de suas companhias⁶³, fosse como pretexto para diversões carnavalescas⁶⁴ entre jovens, o corta-jaca simbolizava um tipo de indeterminação sentida de forma mais ou menos unânime, mas significada diferentemente segundo a classe e a geração dos grupos sociais. A sensação de uma “desilusão republicana”⁶⁵, resultado do fracasso das novas forças políticas em legitimar o novo regime, provocou o redesenho das expectativas no tocante à cultura e suas representações. No caso de um Rio de Janeiro vivendo em *Belle Époque*, onde as tensões sociais agudizavam-se no interior de um espaço urbano em profunda transformação, a paródia tornou-se a forma privilegiada de expressar as contradições e ansiedades de uma modernidade idealizada e prometida. Na alternância entre imoralidade e sensualismo, selvageria e urbanização, os contornos da identidade brasileira na Primeira República foram sendo esboçados à luz de uma sensibilidade moderna e experimentados em passos de dança.

61 A *Rua*, n. 218, 5 de novembro de 1914, p. 2 (grifos meus).

62 *Careta*, n. 344, 14 de novembro 1914, p. 11 (grifos meus).

63 Em 28 de novembro estreou no Teatro Carlos Gomes a revista *Corta-jaca*, provocando “boas gargalhadas e aplausos da plateia”. A *Noite*, n. 1.014, 29 de novembro de 1914, p. 2.

64 Em janeiro de 1915, moradores do Maracanã, bairro próximo às imediações da Cidade Nova, fundaram o bloco carnavalesco O Dudu no Corta-jaca. *Gazeta de Notícias*, ed. 26, 26 de janeiro de 1915, p. 4.

65 SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOBRE O AUTOR

RAFAEL NASCIMENTO é doutorando em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e faz parte do Comitê Editorial da PROA – *Revista de Antropologia e Arte*.
E-mail: rafael_nascimento1989@yahoo.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional, 1987.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. New York: Verso, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972 [1928].
- AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. Filologia e crítica. Organização Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. _____. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2007. (Coleção Espírito Crítico).
- CARONE, Edgard. *A República Velha II: Evolução política (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- CARVALHO, Bruno. *Porous city*. A cultural history of Rio de Janeiro. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Rio de Janeiro. Crepúsculo de Ouvidor. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 22-37.
- CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARVALHO, Vânia. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp, 2008.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Parabolé, 2009.
- HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- LIMA BARRETO. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1998.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um homem célebre. In: _____. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 1997 [1896].
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- OLIVEIRA, Cláudia de. Nair de Teffé entre o barão e o presidente: trajetória como obra compartilhada. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et al. (Org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián. . Introducción. Cultura y perspectiva urbana. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 10-20.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 [1936].
- PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968). São Paulo: Edusp, 2010.
- PONTES, Heloisa; NASCIMENTO, Rafael. Cidades, palcos e públicos. Rio de Janeiro e São Paulo em dois atos. No prelo.
- SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.
- SANTOS, Paulo César. *Nair de Teffé, símbolo de uma época*. Petrópolis: Sermograf, 1983.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- _____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Eulálio Motta: um panfletário no sertão da Bahia

[*Eulálio Motta: a pamphletary in the backlands of Bahia*]

Patrício Nunes Barreiros¹

Pesquisa vinculada ao projeto Edição das Obras de Eulálio Motta, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO • O objetivo deste artigo é apresentar a ação panfletária de Eulálio Motta, destacando a produção, circulação e recepção de panfletos no sertão da Bahia. Apesar de sua ação panfletária ter se estendido por mais de 60 anos, o acervo do escritor contém apenas 57 desses impressos. Esses textos revelam importantes características da história cultural das práticas de escrita e de leitura do sertão baiano, envolvendo a ação do panfletário e suas relações com os donos de tipografias e autoridades políticas. A correspondência de Eulálio Motta, seus diários, manuscritos, datiloscritos, dentre outros documentos, são utilizados como fontes para compreender a sua ação panfletária • **PALAVRAS-CHAVE** • Panfletos; Eulálio Motta; sertão baiano. • **ABSTRACT** • The objective of

this article is to present the pamphletary action of Eulálio Motta, highlighting the production, circulation and reception of leaflets in the backlands of Bahia. Although his pamphlet action has been extended for more than 60 years, the writer's collection contains only 57 of these printed. These texts reveal important characteristics of the cultural history of the writing and reading practices backlands of Bahia, involving the action of the pamphleteer and his relations with the owners of typographies and political authorities. The correspondence of Eulálio Motta, his diaries, manuscripts, and dactyloscripts, among other documents, are used as sources to understand his pamphlet action. • **KEYWORDS** • Pamphlets; Eulálio Motta; backlands of Bahia.

Recebido em 19 de abril de 2017

Aprovado em 4 de agosto de 2017

BARREIROS, Patrício Nunes. Eulálio Motta: um panfletário no sertão da Bahia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p.57-80, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p57-80>

¹ Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS, Feira de Santana, BA, Brasil).

Os panfletos do escritor baiano Eulálio Motta (1907-1988) constituem um conjunto de textos de temáticas variadas, impressos em apenas uma folha, publicados no município de Mundo Novo (BA), entre as décadas de 1930 e 1980. No acervo do escritor, foram preservados 57 desses textos, mas, ao longo de mais de 60 anos, o escritor publicou centenas deles. Por meio dos panfletos, Eulálio Motta exerceu grande influência política na região de Mundo Novo, sendo responsável por inúmeras polêmicas que desencadearam debates memoráveis.

Esses textos têm características panfletárias que, segundo Marc Angenot², podem ser notadas pelo tom do discurso político, das críticas mordazes, da ironia, da caricatura, da exaltação das qualidades morais ou literárias do panfletário e dos aspectos gráficos e materiais dos impressos. Os fragmentos destacados a seguir evidenciam algumas características do discurso panfletário desses textos:

Tenha ou não tenha jeito, precisamos gritar, escrever, publicar, escandalizar!³.

[...] eu gostaria de me dirigir a você com palavras brandas, palavras de concórdia e de paz; ou, pelo menos, adotar o silêncio num esforço para algum possível perdão. Mas com o seu conhecido espírito de ódio, e rancor, de vingança, de inconformismo com a derrota, agredindo os homens mais representativos da sociedade mundo-novense, com o xingamento de caluniadores, não é possível a paz. Só nos resta, pois, transformar a nossa pena em máquina fotográfica para fotografar e exibir em crônicas como esta, as podridões marcantes de sua passagem pelo poder em nosso município, para grande vergonha desta terra⁴.

Desde o século XIX, no contexto brasileiro, as palavras *panfleto* e *pasquim* passaram a ser empregadas como sinônimas, mas, durante o Estado Novo, *panfleto* e *panfletário* adquiriram sentido pejorativo, sendo associados a atos subversivos ligados às ações dos comunistas. Eulálio Motta foi integralista e combatente contra

2 ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire: typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.

3 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Viva a esperança!*. Panfleto. Mundo Novo, 17 de outubro de 1966.

4 Idem. *Podridão!!*. Panfleto. Mundo Novo, 22 de abril de 1967.

o comunismo. Por esse motivo, talvez, tenha preferido autointitular-se *pasquineiro* em lugar de panfletário.

Ele também utilizou a expressão “escriba da roça” para referir-se a sua ação panfletária. Definir-se como “da roça” foi uma estratégia retórica de Eulálio Motta para marcar o seu *locus* discursivo no ambiente rural, a roça. Com a valorização da vida urbana, entendida como sinônimo de prosperidade e progresso, as palavras “campo”, “rural” e, principalmente, “roça” assumiram conotações pejorativas e foram associadas a lugares atrasados, longe da civilização. Por isso, o qualificativo “da roça” utilizado para caracterizar pasquineiro e escriba é bastante elucidativo, correspondendo a uma estratégia discursiva de Eulálio Motta. No panfleto *Fim de papo*, Eulálio Motta esboçou uma oposição clara entre o escriba “da roça” e os homens eminentes “da cidade”, confirmando que o campo é de fato o *locus* enunciativo do seu discurso panfletário. Segue o fragmento do panfleto *Fim de papo*: “Muito pesado, amigo, é o regime a que se refere mensagem assinada por homens eminentes [membros da diretoria da Associação Brasileira de Medicina e Associação de Médicos da Bahia] e não por um 'mero escriba da roça' [...]”⁵.

Eulálio Motta não era um “mero escriba da roça”, apesar de morar na zona rural. A fazenda Morro Alto estava longe de ser uma “roça”, indiferente ao progresso das cidades. Através de um gerador de energia elétrica alimentado a diesel, dispunha-se de lâmpadas, de rádio e de televisão, havia geladeira e fogão movidos a gás, água na torneira, chuveiro e, na garagem, havia um Jeep Willys modelo 1950. Além disso, Eulálio Motta tinha formação em nível superior, com grande erudição acadêmica. Portanto, ele não era diferente dos “homens eminentes” da cidade, confirmando que o qualificativo “da roça” é de fato uma estratégia retórica do escritor.

A ação panfletária de Eulálio Motta em Mundo Novo rompe o paradigma que separa o campo da cidade, o interior dos grandes centros. O pasquineiro da roça mostra-se atualizado com o seu tempo, e a sua atuação como escritor demonstra que o texto impresso fazia parte do cotidiano das pequenas cidades, vilas e roças do interior da Bahia.

Diferente dos livros, os panfletos não são feitos para durar, para serem guardados em estantes. Eles também não são escritos com vistas ao comércio; suas motivações são de ordem político-ideológica e têm finalidade prática específica. Não contam com uma indústria editorial ávida por lucro e, por isso, não deram origem às práticas comerciais que mobilizaram o comércio de papel, as livrarias, os polêmicos *copyrights*. Talvez isso tenha acontecido porque, materialmente, o panfleto é efêmero, mas apenas materialmente. Seus efeitos não o são. Eles são capazes de mobilizar multidões, interferir na opinião pública e, com isso, mudar o curso da história.

Os panfletos são feitos para atuar num determinado momento, para atingir um alvo e, por isso mesmo, circulam rapidamente, driblando a censura, impondo-se na sociedade, como uma cisão, um corte no *statu quo*, rompendo a ética do que pode ser dito. Além disso, por suas características materiais (impressos em apenas uma folha), eles eram rapidamente produzidos em tipografias estabelecidas legalmente nas comunidades, mas também nas oficinas tipográficas clandestinas instaladas em

5 Idem. *Fim de papo*. Panfleto. Mundo Novo, 1º de julho de 1982.

porões escuros. Muitas vezes, os panfletos eram confeccionados a partir de métodos artesanais, utilizando pequenos mimeógrafos escolares ou por meio de técnicas alternativas de impressão, motivadas pelas mais diversas circunstâncias.

Essas particularidades materiais dos panfletos, suas dimensões e formas (tamanhos, cores e *layouts*) produzem sentidos e estão relacionadas às práticas sociais e aos usos que se fazem deles nos mais diferentes contextos.

Pode-se dizer, portanto, que existem práticas culturais peculiares aos panfletos, porque eles não são escritos, impressos, lidos e usados da mesma forma que os livros, as revistas, os jornais e seus congêneres, por isso, eles reclamam sua própria história (ou histórias). Nesse sentido, concorda-se com Roger Chartier⁶ quando diz que é preciso buscar compreender como as obras estão amparadas na “cultura gráfica” de seu tempo, aproximando o que a tradição ocidental separou durante muito tempo: de um lado, a compreensão e o comentário das obras; de outro, a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação.

Os significados dos textos não residem apenas na estrutura verbal que os compõem; os elementos não verbais relacionados à materialidade, os aspectos gráficos, tipográficos, as marcas inseridas no papel, as manchas, o modo como são preservados, guardados, usados, lidos, as técnicas de impressão, as peculiaridades da sua distribuição, tudo isso integra a sua sócio-história e interfere nos seus sentidos.

A literatura panfletária de Eulálio de Miranda Motta tem origem em suas convicções político-ideológicas, que ele classificou de “orientação doutrinária”, e remonta ao início da década de 1930, quando se tornou integralista.

O primeiro texto no qual Eulálio Motta apresentou um tom deliberadamente panfletário, assumindo o lugar de militante em favor de um ideal político, foi publicado no jornal *O Lidor*, da cidade de Jacobina (BA), em 29 de dezembro de 1933:

Eu nunca fui político. Nunca pertenci a esse ou aquele partido [...] e nunca fui partidário porque em todo partido eu via os conchavos indecentes, os acordos, camaradagens, lutas vergonhosas pelos cargos, os choques de interesses pessoais, os fuxicos, as intrigas, as rixas, o despudor, a falta de vergonha e o desinteresse completo pelo Brasil. [...] Meu caráter reto e puro não se faz para curvar-se e enlamear-me nas porcarias dos politiqueiros. Entre o meu caráter e o caráter dos partidos, há uma diferença de branco para o preto. Era impossível adaptação. Eu, entretanto, moço [...], procurava um caminho para seguir. Foi isso que me levou a leitura dos livros sobre comunismo. [...] No comunismo encontrei ideal porque no comunismo há ideal. Era a primeira vez que eu encontrava um ideal. Natural, portanto, que eu me fizesse escravo dele. Agora, porém, que surge este Sol que é o Integralismo, este movimento formidável que está impregnando toda a mocidade do Brasil; agora, que o Integralismo surge mostrando com inteligência, com cultura [...] o fracasso completo da Liberal Democracia e os abusos do ideal comunista, não me era possível “ficar onde estava”. Errar é humano. Permanecer no erro, por capricho pessoal, é estupidez. E a estupidez é própria dos burros. E eu não sou burro. Por isso é que [...] passei para o campo do combate ao

6 CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Unesp, 2007, p. II.

comunismo. Sou integralista por uma questão de inteligência, de sinceridade. E pelo integralismo lutarei até o fim, com desinteresse de minha própria vida! No integralismo só há um interesse – o Brasil. O Integralismo há de arrancar o Brasil das garras dos politíqueiros inconscientes! O integralismo salvará o Brasil, custe o que custar. Se o integralismo não salvar o Brasil, o comunismo matará o Brasil [...] ⁷.

Foi como militante integralista que Eulálio Motta estabeleceu o seu discurso panfletário mantendo-se fiel aos ideais da AIB (Ação Integralista Brasileira), mesmo depois do seu fechamento em 1937. Ainda que, em alguns momentos, tenha renunciado aos princípios do integralismo em detrimento de seu próprio benefício, o discurso panfletário de Eulálio Motta é marcado por extremo conservadorismo.

Imbuído desses ideais, ele se investiu de uma verdade utópica, redentora e, como todo panfletário, partiu para o combate, disposto a lutar por sua ideologia, até as últimas consequências. O texto publicado no jornal *O Lídador* em 1933 é um divisor de águas, porque, antes disso, a atuação de Eulálio Motta na imprensa restringia-se à publicação de poemas, de textos humorísticos, de crônicas sobre temas do cotidiano e de comentários de leituras, sem assumir uma posição político-ideológica deliberada, como o fez a partir da publicação do referido texto no jornal *O Lídador*.

Apesar de demonstrar simpatia ao comunismo e ter se declarado ateu, desencadeando problemas familiares, na década de 1920, Eulálio Motta não se tornou um militante comunista. Ao se converter ao integralismo, ele se lançou como combatente fervoroso em favor da AIB, assumindo suas convicções publicamente. O jornal *O Lídador*, em sua edição de 31 de janeiro de 1934, publicou um texto assinado pelo seu proprietário, Nemésio Lima, intitulado “Phco. Eulálio Mota Integralista de convicções”:

[...] O nosso talentoso colaborador e grande amigo, Farmacêutico Eulálio Mota, realizou, em Mundo Novo, onde ele é geralmente estimado, duas empolgantes conferências sobre o Integralismo [...] a última conferência teve lugar a 25 do pretérito e dela destacamos os trechos em que o destemido integralista se refere a politicagem local. [Palavras de Eulálio Motta transcritas] [...] É natural que os homens de uma terra onde não viu a luz viverem na escuridão [...] Meus amigos: olhai a politicagem e olhai-vos. Vereis que politicagem só produz ódio. [...] Eu vos prego: abri os olhos à luz! Vêde! [...] ⁸.

Observa-se que Eulálio Motta apresenta as suas ideias como uma verdade luminosa capaz de dissipar a escuridão da ignorância, e seu discurso tem um tom profético, típico dos panfletários. Entre 1933 e 1936, Eulálio Motta publicou vários textos no jornal *O Lídador*, fazendo apologia do integralismo, combatendo o comunismo e discorrendo sobre os aspectos ideológicos que sustentavam a doutrina de Plínio Salgado, apoiando-se em princípios filosóficos e históricos.

7 MOTTA, Eulálio de Miranda. O integralismo vencerá. *O Lídador*, Jacobina, p. 1, 29 de dezembro de 1933. Manteve-se a grafia original.

8 LIMA, Eudaldo. Phco. Eulálio Mota Integralista de convicções. *O Lídador*, Jacobina, p. 1, 31 de janeiro de 1934. Foi mantida a grafia original.

Os integralistas incentivavam a realização de palestras e a publicação de prospectos instrutivos para fazer propaganda de suas ideias. Assim, entre 1933 e 1936, Eulálio Motta publicou panfletos com orientações acerca dos princípios do integralismo e os distribuiu nos povoados, distritos, fazendas e sedes dos municípios de Jacobina, Mundo Novo e Miguel Calmon.

A partir de 1936, os integralistas foram perseguidos e hostilizados na Bahia. A situação se agravou mais ainda quando Getúlio Vargas proibiu o funcionamento da Ação Integralista Brasileira em 1937. E, como era de esperar, as portas da maioria dos jornais se fecharam para aqueles que ainda sustentavam suas convicções e juravam fidelidade ao Sigma.

Durante o Estado Novo, qualquer ideia contrária ao governo era um ato subversivo. Assim, um jornal como *O Lidador* não poderia medir forças com o poder instituído. Qualquer deslize seria o fim, poderia resultar no fechamento do jornal e até mesmo na prisão de seus responsáveis. Então, Eulálio Motta, o integralista de convicção, como o definiu Nemésio Lima, não mais publicaria seus textos nos jornais até o fim do Estado Novo e a reabertura dos partidos políticos, em 1945.

Nem mesmo os poemas de Eulálio Motta eram publicados, porque seu nome estava totalmente atrelado ao integralismo, que vivia uma fase de intensa depreciação, tanto por parte do governo, quanto por parte dos comunistas, que associavam o integralismo ao nazismo e ao fascismo. Os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial não favoreceram os ex-integralistas, aumentando ainda mais a hostilidade contra eles, colocando-os como uma ameaça nacional. Até mesmo Nemésio Lima, amigo e conterrâneo de Eulálio Motta, negou-se a publicar seus textos, ainda que esses, aparentemente, não tivessem teor político-partidário. Eulálio Motta reagiu à negativa de Nemésio Lima, numa carta:

Amigo Nemésio:

Saudações

Você, afinal, não quis publicar a crônica que lhe mandei sobre um livro do protestante Basílio Catalá [de] Castro, no que, aliás, está você de acordo com o seu já conhecido ódio à Igreja de Deus. Sem nenhum sentimento de rancor, e sem nenhuma intenção de represália, mas, simplesmente em sinal de respeito à minha Fé, e por coerência comigo mesmo, peço-lhe que mande suspender a remessa de “O Lidador” para mim. No mundo há outras gazetas, meu amigo, e não será o silêncio da sua que há de abalar a solidez da universal e a Igreja fundada pelo próprio Jesus [...]º.

O discurso conservador de Eulálio Motta acerca da religião revelava, naturalmente, a sua ligação com a Ação Católica e com os ex-integralistas. A prudência de Nemésio Lima é compreensiva, uma vez que não seria aconselhável para nenhum pequeno jornal do interior, no início da década de 1940, publicar

9 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Caderno Farmácia São José*, f. 13vº, EA2.3.CV1.03.001, 02.10.1942.

textos que revelassem certa intolerância religiosa, ainda mais de autoria de um ex-integralista polêmico como Eulálio Motta.

Sem acesso aos jornais, ele passou a publicar seus textos em forma de panfletos. Eulálio Motta assumia o custo da impressão e toda a responsabilidade da publicação, já que todos os textos eram assinados com o intuito de demonstrar uma atitude política destemida. Assim, ele se tornou panfletário por sua própria conta, responsabilizando-se pela escrita, impressão e distribuição dos seus panfletos. Desse modo, não haveria censura direta de terceiros a seus textos, pois as tipografias ofereciam serviços de impressão a qualquer cidadão que pagasse pelo trabalho, sem se responsabilizarem pelo conteúdo dos textos. Em nenhum dos panfletos preservados por Eulálio Motta em seu acervo existe qualquer referência à casa tipográfica que os imprimiu (logomarca, marca d'água etc.). Tudo o que se sabe sobre as tipografias que imprimiam os panfletos decorre das anotações nos cadernos, cartas e documentos do acervo.

Numa carta dirigida ao padre dom Francisco Leite, Eulálio Motta, mais uma vez, esboçou o seu projeto panfletário e apresentou importantes aspectos da produção, circulação, usos e até mesmo arquivamento dos seus panfletos:

Reverendíssimo Padre D. Francisco Leite:

Louvado seja N. S. Jesus Cristo.

[...] Sobre a publicação da “carta aberta”, permita V. Reverendíssima que eu opine, a fim de lembrar que, para a finalidade em vista – esclarecer católicos pouco instruídos, a fim de evitar que venham a ser vítima dos erros protestantes, são, talvez, de mais utilidade, a distribuição dos prospectos que estou remetendo junto a esta. Aliás, imprimi, publiquei e distribuí 500 exemplares de “A carta aberta”. No momento só me restou um, que conservei para o meu arquivo, motivo por que deixo de remetê-lo. Se, entretanto, apesar desta minha opinião, o sr. achar conveniente a publicação da “Carta aberta”, poderei mandar este exemplar do meu arquivo, uma vez que, entretanto, a “carta”, ao ser enviada ao prelo, sofreu modificações da cópia que José Almeida entregou a V. Reverendíssima. Estou escrevendo uma série de crônicas da natureza destas que ora envio, a fim de publicar em volume, oportunamente, para distribuição nos ambientes onde possa[m] ser úteis. Julgo este trabalho um dever de caridade e é, também, um compromisso que assumi com o meu confessor, no dia da minha conversão, que foi a 1ª de outubro de 1940¹⁰.

Segundo Marc Angenot¹¹, a carta aberta é um dos gêneros preferidos do panfletário, porque ele converte o público leitor num segundo destinatário e a polêmica se instaura de imediato, pois o que seria privado se torna público, violando o direito de privacidade que assiste a todos os indivíduos. A “carta aberta” a que

10 Ibidem, f. 61rº e f.61vº. Foi mantida a grafia original.

11 ANGENOT, Marc, op. cit.

Eulálio Motta se refere a um panfleto que ele publicou, revelando um debate religioso, entre ele e Eudaldo Lima, que teve consequências desastrosas para a família Motta.

A carta dirigida ao padre dom Francisco Leite é bastante elucidativa, porque expõe as intenções de Eulálio Motta ao publicar o polêmico panfleto que, segundo ele, tinha a função de orientar os católicos, cumprindo assim uma missão pedagógica, evangelizadora e redentora, peculiar aos panfletários. Na carta, Eulálio Motta declara que estava escrevendo uma série de outros panfletos para publicação posterior, mostrando a intensa produtividade do panfletário que não cessava de escrever, como fica evidenciado em seus cadernos e em declarações nos impressos.

Ele ainda menciona a existência de um portador encarregado de entregar o seu panfleto ao padre Francisco Leite. O portador é uma figura importante na história desses panfletos, porque, além de se encarregar de entregar o texto já impresso a pessoas em outras cidades, como foi o caso citado na carta, ele também tinha a função de levar os originais às tipografias, onde os textos eram impressos, e trazê-los de volta a Mundo Novo. Quando o portador esquecia ou extraviava os originais, todo o empreendimento era prejudicado.

Algumas vezes, Eulálio Motta explicou aos leitores os motivos do atraso de algumas publicações ou justificou algum assunto importante que não fora coberto pelos seus panfletos por conta de falha entre o envio dos originais e o recebimento dos impressos. Seguem alguns exemplos das notas de esclarecimento sobre atrasos nas publicações:

Este comentário foi escrito em 17-10-66, para ser publicado antes da eleição. Aconteceu que o portador que o levou para a oficina de impressão esqueceu de entregar¹².

ESCLARECIMENTO: As linhas que se seguem são apenas o final de um artigo pondo em foco alguns dos numerosos fatos reveladores de um mar de lama local. Artigo que faz parte de uma série. Foi escrito ao findar o primeiro mês de administração de Ederval Neri. Vem a público com tão grande atraso porque, mais uma vez, a correspondência enviada à oficina não chegou ao seu destino¹³.

Os esclarecimentos, destacados acima, podem ser apenas uma estratégia retórica para justificar o atraso na publicação do panfleto, porque a ação do panfletário deveria ser rápida e essa rapidez qualificava o seu discurso. Estratégia retórica ou não, esses dados são relevantes para a história dos panfletos.

Na carta dirigida ao padre dom Francisco Leite, Eulálio Motta menciona as alterações por que seus textos passavam entre o prelo e a impressão, revelando o modo como se constituía a produção dos panfletos – em alguns casos, os erros eram tantos que ele não distribuía o impresso¹⁴.

Ainda nessa mesma missiva, Eulálio Motta se refere à quantidade de exemplares

12 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Viva a esperança!*, 1966, op. cit.

13 Idem. *Fatos em foco*. Panfleto. Mundo Novo, 20 de maio de 1967.

14 Idem. *Segunda edição*. Panfleto. Mundo Novo, 5 de dezembro de 1972.

que mandara imprimir da *Carta aberta*¹⁵: “[...] imprimir e distribuí 500 exemplares de ‘A carta aberta’”¹⁶. A quantidade de exemplares dos panfletos também foi mencionada num rascunho de carta ao diretor da editora Mensageiro da Fé de Salvador.

Snr. Diretor de “Mensageiro da Fé.”

Saudações.

Sirvo-me desta para o seguinte:

O Snr. Martin Lutero mantém, nesta zona, alguns postos de envenenamentos, contra os quais a gente deve estar alerta. [...] Aqui se tem feito muito pouco contra a ação perniciosa dos tais pastores. [...] Fizemos há tempos uma crônica perguntando quem pregava o Cristianismo antes de Lutero etc., e eles não gostaram da pergunta. Agora, para tirarem o cavalo da chuva estão resmungando que a Igreja Católica também não vem dos tempos apostólicos etc. Daí a crônica que estou remetendo junto a esta para o seguinte: – Imprimir um milhar e mandar-me, com a conta, 300 folhetos, podendo entregar os 700 restantes a D. Francisco, Mosteiro de São Bento. Sendo possível, publicar no “Mensageiro”¹⁷.

No caderno *Anotações* (f. 30rº) consta que foi solicitada a Bráulio Franco a impressão de mil folhetos com seis trovas. Com base nesses dados, pode-se concluir que a tiragem dos panfletos era variável, ou seja, não se imprimia sempre a mesma quantidade de exemplares, variando entre 500 e 1.000 panfletos.

No rascunho de uma carta de 1951, dirigida a Ivo, Eulálio Motta sintetizou a sua estratégia panfletária, revelando os motivos da utilização de panfletos em detrimento de outros impressos para se comunicar com o povo. Segue trecho da referida carta:

Considero errada a ideia de gazeta doutrinária. Seria de muito mais proveito: publicações mensais de folhetins bem escolhidos, com artigos tipo destes que você me mandou, e publicações, de quando, pelo menos bimensalmente, de artigos do chefe na imprensa burguesa. Para o povo precisamos de coisas práticas, imediatas, como ataques ao regime de partidos e explicação de como funciona, na prática, um regime corporativista. Simultaneamente: ação religiosa intensa, com doutrina e prática. [...] Embora não creia na eficiência de gazeta doutrinária, fique certo de que não lhe faltará o meu apoio material, na medida das minhas possibilidades [...].¹⁸

Eulálio Motta chama a atenção para a necessidade de se manter uma regularidade de publicações com linguagem objetiva, capaz de “instruir” o povo (os verdadeiros interlocutores de seus panfletos). Segundo ele, é para o povo que se publicam

15 *Carta aberta* foi um panfleto que Eulálio Motta publicou, do qual não foi preservado nenhum exemplar.

16 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Caderno Farmácia São José* EA2.3.CVL03.001, 1942, f. 74rº.

17 Idem. *Caderno Farmácia São José*. EA2.3.CVL03.001, 1942, f. 74rº.

18 Idem. *Caderno sem capa 2*. EA2.8.CVL08.001, II.12.1951, f. 50vº e 51rº. Manteve-se a estrutura textual original.

panfletos, evidenciando claramente uma oposição entre imprensa burguesa, no caso as gazetas, e o panfleto feito para as massas. Os panfletos geralmente eram distribuídos gratuitamente e por esse motivo tinham um alcance muito maior do que as gazetas. Além disso, por conta de suas dimensões, o seu custo era menor.

Os panfletos de Eulálio Motta correspondem a crônicas do cotidiano, relacionadas a temas pertinentes ao momento, às inquietações políticas e à divulgação de sua poesia. Levando-se em consideração o conteúdo, as demandas do cotidiano e as circunstâncias pessoais do autor, podem-se agrupar os 57 panfletos preservados no acervo de Eulálio Motta em seis categorias que se relacionam entre si:

- 1) o debate religioso com o propósito de defender o catolicismo como modelo de religião, através de um discurso pautado nas orientações teóricas do integralismo e da Ação Católica; além da necessidade de se criar uma imagem de bom católico para expurgar o antigo estigma de ateu;
- 2) a polêmica emancipação do município de Piritiba. Nos documentos do acervo, consta que Eulálio Motta escreveu mais de 60 panfletos sobre esse tema, embora tenha sido preservado apenas um impresso;
- 3) a política partidária e o envolvimento nas eleições municipais e estaduais a partir de uma visão conservadora ligada aos princípios do integralismo e da defesa de interesses pessoais. Eulálio Motta utilizou os panfletos como meio de persuasão e instrumento de campanha eleitoral;
- 4) a defesa da ditadura militar de 1964. Eulálio Motta assumiu um discurso totalitário de exaltação ao regime, representando a voz dos generais em Mundo Novo e região;
- 5) Eulálio Motta escreveu diversas crônicas sobre o cotidiano do município de Mundo Novo, cobrando providências para solucionar questões pontuais da cidade, criticando determinados acontecimentos, sem assumir algum partido, ou, simplesmente, narrando algum episódio corriqueiro;
- 6) a divulgação e autopromoção de seus poemas de temática amorosa.

Muitas vezes, para abordar determinado tema, Eulálio Motta tomava como exemplo uma situação do cotidiano para depois chegar ao ponto desejado. No caso do panfleto *A pergunta de Rafael*¹⁹, por exemplo, ele começa descrevendo uma cena do cotidiano da fazenda, abordando a situação da população rural do Nordeste brasileiro, para depois chegar ao tema da ditadura militar, elogiando a ação dos generais que, segundo ele, conseguiam aposentar os trabalhadores rurais. No panfleto *Alto Bonito*²⁰, o autor narra uma visita ao povoado onde nasceu para vê-lo iluminado pelas lâmpadas elétricas, mas aproveita para criticar a falta de atenção dos órgãos públicos, que não davam a devida manutenção, substituindo as lâmpadas queimadas. Inicialmente, o que parece ter motivado a escrita do panfleto não fora a cobrança de providências, mas o registro de acontecimentos do cotidiano, rememorando momentos de sua infância.

Assim, fica evidente que num mesmo panfleto pode ser abordado mais de um assunto. A tipologia textual não interfere na temática abordada. Um poema pode ser

19 Idem. *A pergunta de Rafael*. Panfleto. Mundo Novo, outubro de 1972.

20 Idem. *Alto Bonito*.... Panfleto. Mundo Novo, 14 de julho de 1978.

utilizado para fazer determinadas reivindicações ou exaltar uma figura pública com o propósito de fazer propaganda política, visando aos pleitos eleitorais.

O principal tema tratado nos panfletos de Eulálio Motta é a política partidária, reveladora de seu envolvimento em diversos acontecimentos da história do município de Mundo Novo. Ele manteve uma boa relação com as autoridades políticas de Mundo Novo até as eleições de 1962, quando o importante líder da política local, ex-prefeito e candidato novamente à prefeitura da cidade, Osvaldo Paulino Vitória, resolveu apoiar Waldir Pires para governador do estado. Foi nessa ocasião que o panfletário partiu para o combate no cenário político do município, exercendo grande influência nas eleições municipais.

No primeiro mandato como prefeito de Mundo Novo, Osvaldo Vitória (1954-1958) apoiou Otávio Mangabeira, derrotado por Antônio Balbino, que não favoreceu Mundo Novo durante a sua administração. Além disso, Mangabeira apoiou a emancipação de Piritiba, tornando-se inimigo político de Eulálio Motta. No primeiro mandato de Osvaldo Vitória, Eulálio Motta esteve ao seu lado, participando efetivamente da administração do município, redigindo discursos para o prefeito e o representando no caso da emancipação de Piritiba. Em 1962, Waldir Pires era o candidato de Antônio Balbino e pertencia ao Partido Comunista do Brasil, por isso o apoio de Osvaldo Vitória a Waldir Pires incomodou tanto Eulálio Motta. Num panfleto de 25 de julho de 1962, Eulálio Motta adverte os políticos de Mundo Novo quanto ao apoio a Waldir Pires:

[...] Waldir Pires – o homem que vendeu 150 quilômetros de território dos distritos de Alto Bonito e Sede de Mundo Novo, por votos piritibanos. Candidato de Balbino [...]. É de se esperar que o pessedista Osvaldo Vitória e o pessedista Dilton Jacobina saibam colocar o sentimento de honra mundonovense, de brios de nossa gente, acima de quaisquer *[sic]* apoio dedicado, não fazendo esforços em favor do inescrupuloso demagogo que invadiu nossos distritos vendendo pedaços de nosso chão por votos piritibanos²¹.

A partir de 1964, a ação panfletária de Eulálio Motta intensificou-se, tornando-se agressiva, combatendo de forma direta seus inimigos políticos no âmbito municipal. Isso se justifica pelo fato de ter adotado um discurso em favor do regime militar. As ofensas, os xingamentos, o tom denunciativo e a crítica mordaz eram feitos em nome da ordem, do progresso e da manutenção da “Revolução de 1964”. Assim, Eulálio Motta desenvolveu uma estratégia retórica que permitia ataques deliberados aos prefeitos de Mundo Novo e aos seus desafetos políticos, num momento de intensa censura. Segundo ele, sua missão era preservar os princípios filosóficos da “revolução”. No panfleto *No décimo aniversário*, o autor denunciou a politicagem em Mundo Novo e lamentou não ver efetivados os propósitos do regime na sua cidade natal: “[...] quando vejo os municípios entregues à mesma politicagem sórdida dos anos anteriores à Revolução, fico sem graça, fico triste, fico sem esperança de que

21 Idem. *Dois extremos*. Panfleto. Mundo Novo, 25 de julho de 1962.

estas misérias municipais acabem sendo focalizadas pela Revolução, para o seu extermínio definitivo!”²².

Eulálio Motta publicou panfletos polêmicos envolvendo questões políticas até 1986. A partir de então, utilizou os impressos avulsos para divulgar sua poesia, fazer propaganda de livros que não chegaram a ser publicados e destacar a sua condição de poeta. No panfleto *Opiniões*²³, por exemplo, Eulálio Motta apresentou uma lista com a opinião de diversas pessoas a respeito da publicação da segunda edição de *Canções de meu caminho*. Esse panfleto corresponde a uma tentativa clara de exaltar as qualidades literárias e construir uma imagem de bom poeta, admirado por muitos “intelectuais”. Nos panfletos com poemas, Eulálio Motta inseriu a opinião de algumas pessoas e, com isso, propôs a leitura de um texto já avalizado por terceiros

A inserção desse tipo de notas introdutórias aparece em diversos panfletos, constituindo-se em importantes peritextos que, segundo Genette²⁴, são elementos paratextuais inseridos no suporte que transmite o texto, tais como notas, prefácios etc. As notas introdutórias dos panfletos de Eulálio Motta funcionam como prefácios, destacando a opinião de alguém ou informando ao leitor a origem do texto e as circunstâncias de sua escrita:

[Exemplo 1]

Este comentário foi escrito em 17-10-66, para ser publicado antes da eleição. Aconteceu que o portador que o levou para a oficina de impressão esqueceu de entregar. EDERVAL NERI era apenas um candidato com “muita probabilidade de ser eleito Prefeito de Mundo Novo”²⁵.

[Exemplo 2]

ESCLARECIMENTO: As linhas que se seguem são apenas o final de um artigo pondo em foco alguns dos numerosos fatos reveladores de um mar de lama local. Artigo que faz parte de uma série. Foi escrito ao findar o primeiro mês de administração de Ederval Neri. Vem a público com tão grande atraso porque, mais uma vez, a correspondência enviada à oficina não chegou ao seu destino. 28-7-67²⁶.

[Exemplo 3]

22 Idem. *No décimo aniversário*. Panfleto. Mundo Novo, 2 de abril de 1974.

23 Nesse panfleto constam opiniões de intelectuais como, por exemplo, Jorge Amado, Ruben Nogueira, Gertrudes Marx.

24 GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiro. São Paulo: Ateliê, 2009, p. 12.

25 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Viva a esperança!*, 1966, op. cit.

26 Idem. *Fatos em foco*, 1967, op. cit.

Crônicas engavetadas. Tenho várias. Aqui está uma datada de abril de 1965. Como o assunto se tornou oportuníssimo resolvi publicá-lo²⁷.

[Exemplo 4]

Da Crônica “Fora do Mapa”. Porque a primeira saiu com erros de impressão incorrigíveis: omissões de palavras e frases, alterando o sentido do conjunto²⁸.

Essas pequenas notas-prefácios cumprem uma importante função no panfleto e se relacionam aos temas abordados. A partir das datas contidas nessas notas introdutórias, foi possível mensurar o tempo decorrido entre a escrita dos textos e a sua publicação. No exemplo 2, consta que o texto do panfleto foi escrito em 20 de maio de 1967, mas, de acordo com a nota-prefácio, somente foi publicado em 28 de julho de 1967.

Além das notas introdutórias, existem, nos panfletos, outros peritextos – são notas de fim de página, contendo referências bibliográficas, indicação da fonte de onde o texto foi copiado (no caso os cadernos do autor) e ainda os *post-scripta* que funcionam como posfácios.

NOTA: – As citações foram colhidas no livro “O que é o espiritismo”, de Negromonte. Tomo a liberdade de recomendar este livro a todos que se interessem pelo assunto²⁹.

P. S. – É bom esclarecer “a quem interessar possa” que: – voltando à ação de “escriba da roça”, não tenho nenhuma intenção de me meter na política local. Porque a mim e aos meus não interessam honrarias de Sucupira³⁰.

Os panfletos mantêm uma intrínseca relação com o autor e seus projetos intelectuais, com a cultura escrita e as circunstâncias sócio-históricas do lugar e do tempo em que esses textos circularam. Portanto, para compreendê-los, faz-se necessário conhecer o contexto e o modo como eles foram escritos.

Quando Eulálio Motta começou a publicar seus panfletos, não havia tipografia em Mundo Novo, sendo necessário utilizar os serviços oferecidos pelas oficinas gráficas de Morro do Chapéu, Feira de Santana, Jacobina, Rui Barbosa e Salvador, mas a tipografia do jornal *O Serrinhense*, de Bráulio Franco, em Serrinha, sempre foi sua preferida. Numa carta ao proprietário do jornal *Folha do Norte*, de Feira de Santana, o jornalista Zadir Marques Porto, Eulálio Motta declara essa preferência:

Há muito que desisti de publicações desiludido de impressores e revisores que erram demais. Imagine que em S. Paulo, numa coletânea intitulada “poesias consagradas”, foi incluído um soneto meu – “Aniversário”, faltando um verso todo do primeiro quarteto [...].

27 Idem. *A pergunta de Rafael*, 1972, op. cit.

28 Idem. *Segunda edição*, 1972, op. cit.

29 Idem. *O que importa*. Panfleto. Mundo Novo, novembro de 1949.

30 Idem. *No décimo aniversário*, 1974, op. cit.

Até minhas publicações em folhetos me deram muitas dores de cabeça. Felizmente descobri “O Serrinhense” onde o admirável Bráulio Franco faz a coisa de modo a “ninguém botar defeito”. [...] Junto a esta alguns exemplares saído[s] das oficinas de “O Serrinhense” que comprova[m] o que afirmo³¹.

Nessa carta, fica claro que os tipógrafos cometiam muitos erros nos textos de Eulálio Motta. Devido a esses erros, ele precisou reeditar um deles, como fica evidente numa nota introdutória no panfleto *Segunda edição*: “Da crônica ‘Fora do Mapa’. Porque a primeira saiu com erros de impressão incorrigíveis: omissões de palavras e frases, alterando o sentido do conjunto”³². Em muitos casos, o autor fez emendas nos textos utilizando caneta, antes da sua distribuição.

Os panfletos de Eulálio Motta eram escritos para atenderem a questões pontuais de um momento específico e, por conta disso, o tempo que levava para o envio do original para ser impresso em outras cidades, dependendo de um portador ou do serviço dos correios, muitas vezes prejudicava os planos do panfletário. Algumas vezes, ele registrou esses atrasos, como se observa em notas nos panfletos *Viva a esperança!* e *Fatos em foco*, já citados.

Além da morosidade entre o envio do original e o retorno do texto impresso, era comum o portador esquecer-se de entregar o original na tipografia ou extraviá-lo. Por isso, quando os panfletos precisavam ir para a rua rapidamente, Eulálio Motta lançava mão de mimeógrafos para imprimir-los. Esse processo de impressão era o mais rápido de que se dispunha, já que não era necessário levar os originais a outra cidade e aguardar o seu retorno.

Pouco lembrados na história da cultura dos impressos, os textos reproduzidos por meio dos mimeógrafos foram responsáveis pela formação de leitores e pela difusão de diversos tipos de textos. Eles, talvez, ainda sejam utilizados por associações, igrejas, sindicatos e escolas, porque se constituem num meio barato e rápido de imprimir textos e difundir ideias. A impressão dos panfletos em mimeógrafos foi uma alternativa para publicar alguns textos de modo mais rápido, mas isso não se constituiu numa regra. Eulálio Motta preferia imprimir-los em oficinas tipográficas.

As encomendas de impressão feitas às tipografias do sertão baiano variavam de preço, dependendo do número de exemplares, da qualidade do papel e, principalmente, do *design* gráfico. Segundo os anúncios nos periódicos, os detalhes da impressão deveriam ser acertados previamente mediante pagamento adiantado e incluíam a definição da quantidade de exemplares, tipo de papel, cor da tinta e *design*.

No caso de Eulálio Motta, por ser colaborador dos jornais e amigo dos donos das tipografias, o serviço poderia ser pago posteriormente, como se pode notar no rascunho da carta enviada ao proprietário do jornal *Gazeta do Povo*, de Feira de Santana:

31 Idem. *Caderno Diário de um João Ninguém II*. EA2.5.CV1.05.001, f.41^o e v^o, 04.01.1977.

32 Idem. *Segunda edição*, 1972, op. cit.

Acabo de receber um bilhete de Arnaldo comunicando que chegaram os folhetos que não mandei imprimir. E agora? Não me conformo em pagar uma encomenda que não fiz e tenho deveres de gratidão por muitas gentilezas velhas e novas que tenho recebido de você. Aliás, você não mandou imprimir, apenas pediu a informação de preço, como propôs e o nosso Galeão precipitou-se. E agora? A publicação só seria autorizada depois do livro seguir para o prelo. E isto já não seria como a dessa redação que modifiquei quase radicalmente depois de ter-lhe remetido a cópia³³.

As características da arte gráfica eram classificadas em três diferentes categorias: simples, sofisticada e especial. A tipografia do jornal *O Serrinhense*, por exemplo, cobrava 20% a mais no valor do serviço, caso o cliente exigisse uma arte gráfica sofisticada, e cerca de 40% a mais por um *design* especial que demandasse a impressão de imagens³⁴.

Os impressos considerados como simples não exigiam trabalhos gráficos complexos que correspondessem a projetos elaborados em função da arte tipográfica. Nesses casos, não havia muita variação de tamanho e forma dos tipos de letras, as linhas eram longas e contínuas, o espaçamento não obedecia a critérios estéticos recomendados nos manuais de prática tipográfica. Por sua vez, os impressos considerados como sofisticados correspondiam a projetos gráficos bem estruturados do ponto de vista da diagramação (com divisão em colunas, linhas curtas, espaçamento adequado ao tipo e tamanho de fontes, ocupação e distribuição da mancha escrita na folha de forma equilibrada), da utilização de tipos e fontes adequados a critérios estéticos que valorizavam o conteúdo do texto. A arte gráfica especial acumulava as mesmas características da sofisticada, além de conter imagens e sinais especiais que demandavam habilidades e materiais específicos.

As oficinas onde Eulálio Motta imprimiu seus panfletos dispunham de imprensa manual de tipos móveis. A única exceção era a tipografia do jornal *Gazeta do Povo*, de Feira de Santana, que adquiriu, em 1960, uma linotipo.

[...] Minhas felicitações pelo progresso de nossa “Gazeta do Povo” com aquisição da linotipo. Ela não nasceu com cara de semanário: tudo indica que será o primeiro diário da “Princesa do Sertão”. A linotipo é um passo no caminho do destino de gazeta que não nasceu com cara de semanário. [...] Estou trabalhando no “Bofetada”. Pretendo ir aí, logo que o tenha datilografado, para um bate-papo a respeito da 1ª edição. Talvez acertemos algo a respeito!

Na minha próxima ida aí, quando terei o prazer de conhecê-lo pessoalmente, acertaremos as contas do folhetos impressos e de outros que pretendo imprimir

33 Idem. *Caderno monitor*, EA2.9.CV1.09.001, f. 63vº, s.d.

34 O SERRINHENSE. Serrinha, 20 de novembro de 1949, p. 3.

proximamente. Com um grande abraço muito cordial, o até breve do patrício e sincero admirador³⁵.

Apesar de ter adquirido uma linotipo, a oficina da *Gazeta do Povo* manteve em funcionamento a sua prensa manual, para imprimir textos de pouca tiragem. A vantagem da linotipo era a velocidade com que se preparava o texto para a reprodução e a quantidade de cópias que se conseguia. Na linotipo, em três horas um jornal estava pronto para circulação. As antigas prensas manuais continuaram sendo usadas para impressão de cartões, folhetos e panfletos de até mil cópias.

Segundo Brighthurst³⁶, a prensa de tipos móveis tem características que as chapas de chumbo da linotipia, os fotolitos da *offset* e a impressão digital não conseguem reproduzir. Trata-se das marcas deixadas na superfície do papel pela pressão das matrizes de tipos individuais, montados um a um.

Os panfletos de Eulálio Motta não apresentam *layouts* muito sofisticados, como inserção de imagens ou aplicação de técnicas tipográficas especiais, por conta de sua natureza efêmera e dos custos de impressão. Esses panfletos não eram vendidos, o próprio autor assumia todo o custo, distribuindo-os gratuitamente. O objetivo de Eulálio Motta era alcançar o maior número possível de leitores, por isso, ele preferia investir na quantidade de exemplares. Embora a qualidade do papel e o *design* gráfico ficassem em segundo plano, em grande parte desses panfletos foram empregados recursos tipográficos simples que valorizaram o texto, tais como diversos tipos e tamanhos de fontes, bordas decorativas, diferentes cores de tinta, papéis com dimensões, cores, gramatura e lisura variados.

Os panfletos foram impressos em papel de imprensa, comercializados em folhas lisas para prensas planas e cortados nas dimensões adequadas ao tamanho do texto. O menor panfleto mede 160 mm x 233 mm (*Natal*³⁷), e o maior, 220 mm x 330 mm (*Cegos...*³⁸). O papel de imprensa, também conhecido como papel-jornal, varia de gramatura, lisura e cor. Quando a impressão é feita em apenas um lado, como no caso dos panfletos, é comum a utilização do papel mais fino, de baixa gramatura, por ser mais barato. Embora isso não tenha sido uma regra no caso dos panfletos de Eulálio Motta. A vantagem do papel de baixa gramatura é que, geralmente, ele é mais liso (baixa porosidade) e tem pouca acidez, demorando mais tempo para ficar amarelado e se deteriorar.

As diferentes escolhas do tipo de papel expressam um valor simbólico que compõe a sócio-história do texto e envolvem questões estéticas, econômicas, o perfil do público leitor e o lugar onde o texto circula. No conjunto dos panfletos de Eulálio Motta, apenas *Alegria e gratidão*³⁹, publicado em 15 de março de 1972, por

35 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Caderno monitor*, EA2.9.CVL.09.001. f. 69rº e vº, s.d.

36 BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico* – versão 3.0. Tradução de André Stolarcki. São Paulo: Casac Naify, 2005.

37 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Natal*. Panfleto. Mundo Novo, 1949.

38 Idem. *Cegos...*. Panfleto. Mundo Novo, 1960.

39 Idem. *Alegria e gratidão*. Mundo Novo, 15 de março de 1972.

ocasião de uma visita do governador Antônio Carlos Magalhães a Mundo Novo, foi impresso num papel especial de alta gramatura, de superfície lisa e em cor azul. A ocasião exigia um tipo especial de papel, afinal de contas, o próprio governador e sua comitiva receberiam um exemplar em mãos. No texto, Eulálio Motta elogia o político e lista os benefícios que o município de Mundo Novo recebera e pretendia receber durante a administração de Antônio Carlos Magalhães.

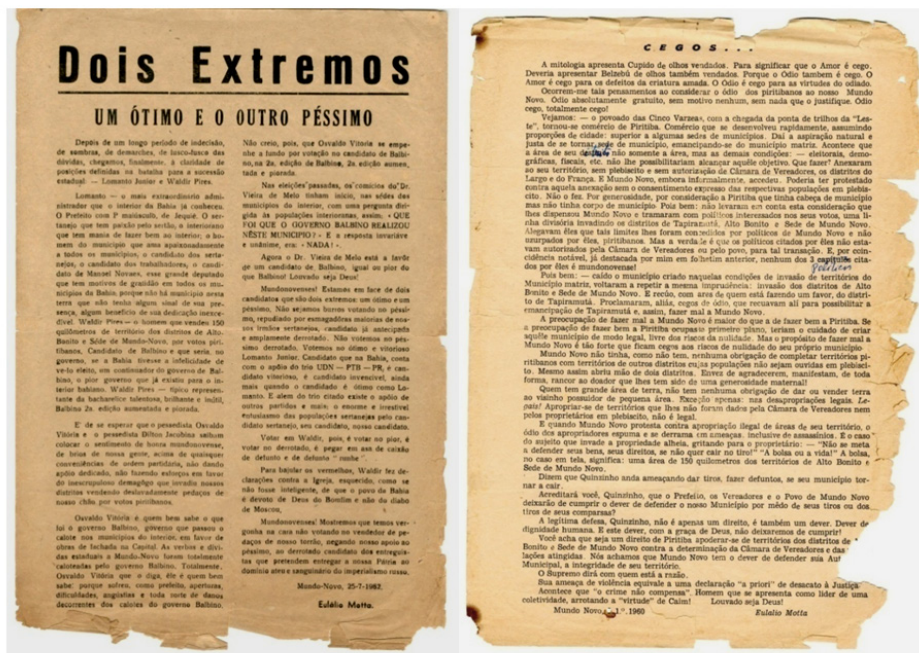
Segundo Paulo Heitlinger⁴⁰, normalmente se observa o exercício da arte tipográfica e altos investimentos em papéis e tintas especiais em grandes obras, livros memoráveis de autores consagrados e ricos periódicos que são tesouros do *design* gráfico. Os pasquins, folhas volantes, panfletos e folhetos de cordel são impressos simples e baratos, em papel e “[...] tipos de metal de péssima qualidade, com o refugio tipográfico, por assim dizer”⁴¹. Esses tipos de impressos, comumente, não correspondem a trabalhos tipográficos laboriosos, pelas circunstâncias em que são produzidos, pelo custo da elaboração de um *design* sofisticado, pela rapidez com que são impressos e, sobretudo, porque eles não são feitos para durar. Além disso, eles não são produzidos para serem lidos devagar nos confortáveis gabinetes de leitura ou em bibliotecas e, na maioria das vezes, estão associados a práticas tipográficas sediciosas, clandestinas e à margem dos meios oficiais de publicação.

No caso da impressão dos panfletos de Eulálio Motta, não se pode dizer que em todos eles foram utilizados tipos de péssima qualidade ou o “refugio tipográfico”, como sugere Heitlinger⁴² ao se referir a esse tipo de impressos, porque, em grande parte desses panfletos foram utilizadas fontes de *designs* modernos (serifadas e não serifadas, pesadas e leves, arredondadas, sinuosas, sérias, descontraídas, elegantes, imponentes, manuscritas, clássicas, modernas, fantasiosas etc.). Alguns dos panfletos de Eulálio Motta correspondem a trabalhos tipográficos criteriosos, como se pode observar no exemplo 1 da Figura 1, mas existem também aqueles compostos sem a acuidade da arte tipográfica, como no exemplo 2.

40 HEITLINGER, Paulo. 500 anos de más leituras. *Caderno de Tipografia e Design*, p. 185-200, n. 16, maio, 2010.

41 Ibidem, p. 2.

42 Ibidem.



Exemplo 1

Exemplo 2

Figura 1 – Diferentes layouts dos panfletos. Fonte: Panfletos *Dois extremos* e *Cegos...*

Como já dito, o panfleto é um impresso feito para ser lido na rua, nas filas, em espaços públicos onde há muito movimento, por isso, o olho do leitor deixa o texto para se fixar no movimento ao seu redor e retorna ao texto muitas vezes. Quando a técnica tipográfica empregada não leva em consideração esses detalhes, a leitura pode ser prejudicada. Por isso, o *design* tipográfico de um panfleto precisa adequar-se às práticas de leitura em que ele está implicado.

Segundo Heitlinger⁴³ e Bringham⁴⁴, o *design* de impressos para serem lidos nas ruas enquanto se está andando ou em filas deve observar questões básicas, tais como: a) utilizar linhas curtas com espaçamento confortável entre linhas; b) o espaço entre as palavras deve ser equilibrado; c) as fontes empregadas devem ser visualmente claras; d) os destaques de palavras precisam ser bem marcados.

Alguns desses princípios são observados no exemplo 1 da Figura 1 (*Dois extremos*). O tipógrafo teve o cuidado de ressaltar o título de modo criativo, alternando maiúsculas e minúsculas da fonte helvética, indicada para títulos por ser estreita e não conter serifa, tornando as palavras mais legíveis e visualmente atraentes. O *design* desse panfleto é bem estruturado desde a distribuição do texto no papel. O título e o subtítulo foram harmonicamente situados no topo da folha, com espaçamento maior entre as letras e alternância de fontes (sem serifa no título e

43 Ibidem.

44 BRINGHURST, Robert, op. cit.

com serifa no subtítulo). A utilização de colunas e espaços maiores entre os parágrafos proporcionou um *layout* equilibrado e convidativo para a leitura.

No exemplo 2 (*Cegos...*), da Figura 1, observa-se um *layout* bastante simples. Em todo o impresso, com exceção do título, utilizou-se apenas um tipo de fonte, a scotch roman, da família das romanas serifadas. Houve variação de tamanho de fonte apenas no título, as linhas são longas, não há espaço especial entre os parágrafos e o espaçamento de entrelinha é pequeno, tornando a leitura cansativa. Nesse panfleto também ocorreram problemas de impressão conhecidos como erros de gralha, provenientes do afrouxamento do tipo na prensa, provocando o desalinhamento da letra, que, do ponto de vista da arte tipográfica, são considerados primários e desqualificam o trabalho do tipógrafo.

Na impressão dos panfletos de Eulálio Motta, observam-se práticas resultantes da imperícia do tipógrafo, que interferem no aspecto gráfico do texto, dentre as quais se destacam: a) utilização sistemática de aspas invertidas; b) lacunas no interior das linhas por conta do espaçamento inadequado entre palavras; c) utilização de fontes diferentes para destacar palavras ou expressões no interior do texto, provocando desarmonia no *design* gráfico do impresso.

O uso sistemático de aspas invertidas no mesmo impresso pode indicar falta de atenção do tipógrafo, pouca importância dada ao uso de aspas ou limitações de recursos da tipografia. Segundo Freire⁴⁵, muitas vezes, nas pequenas oficinas não era possível utilizar a fonte apropriada para garantir a hegemonia no impresso porque a caixa de tipos estava incompleta ou, dependendo do número de páginas compostas ao mesmo tempo, faltavam letras e sinais, obrigando a fazer substituições que prejudicavam o trabalho.

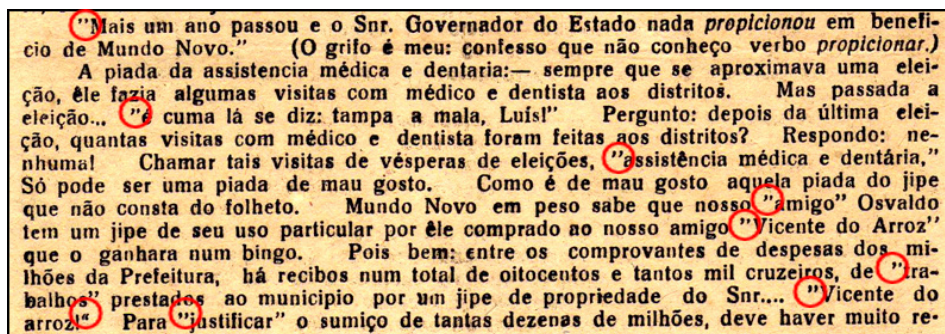


Figura 2 – Exemplo de uso de aspas invertidas. Fonte: panfleto *Piadas*⁴⁶

45 FREIRE, Eduardo Nunes. O design no jornal impresso diário. Do tipógrafo ao digital. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p. 291-310, de, 2009.

46 MOTTA, Eulálio de Miranda. *Piadas*. Panfleto. Mundo Novo, 10 de março de 1967.

O uso de aspas invertidas ocorreu em cinco panfletos (*Viva a esperança!*, *Quinto aniversário*⁴⁷, *Piadas*, *O estopim*⁴⁸ e *Sexto aniversário*⁴⁹), que, pelas características do *design* gráfico, provavelmente, foram impressos na mesma tipografia. Nesses cinco panfletos também há lacunas muito grandes entre palavras. Para manter o alinhamento da mancha escrita, o tipógrafo alongou alguns espaços entre palavras no contínuo da linha, deixando espaços vazios que prejudicaram o *layout*.

Segundo Brighurst⁵⁰, sabe-se, desde os primeiros manuais da arte tipográfica impressos no século XIX, que cabe à tipografia a tarefa de tornar os impressos legíveis, atraentes e dentre as suas funções destacam-se: o convite à leitura, a revelação do teor, o significado, a clareza da estrutura e a ordem do texto, sua conexão a outros elementos, a indução a um estado confortável de leitura, tudo isso obedecendo a certa simetria e homogeneidade. Desse modo, ao introduzir um tipo de fonte diferente no corpo de um texto, seja qual for o motivo, deve-se garantir a manutenção da harmonia do *design*. O ideal seria utilizar fontes com as mesmas características (família, peso, altura etc.) e para os destaques alternar entre maiúsculas e minúsculas, sublinhado, negrito, itálico e tamanho das letras, garantindo a harmonia da mancha⁵¹.

Em alguns panfletos de Eulálio Motta, os tipógrafos utilizaram fontes diferentes das empregadas no conjunto do texto com o objetivo de dar destaque às palavras e/ou expressões, contrariando o princípio da homogeneidade das fontes, recomendado pelos manuais da arte tipográfica⁵². Nesses casos, os textos foram compostos com fontes serifadas, os destaques grafados com tipos sem serifa e de tamanho maior, como se pode constatar na Figura 3.

47 Idem. *Quinto aniversário*. Panfleto. Mundo Novo, 31 de março de 1969.

48 Idem. *O estopim*. Panfleto. Mundo Novo, 31 de janeiro de 1970.

49 Idem. *Sexto aniversário*. Panfleto. Mundo Novo, 31 de março de 1970.

50 BRINGHURST, Robert, op. cit.

51 MCLEAN, Ruari. *Manual de tipografia*. Tradução de Catalina Martínez. Madrid: Tursen, 1993.

52 BRINGHURST, Robert, op. cit.

Panfleto A pergunta de Rafael^a

alegria a quase todos os Rafaelis do Brasil — que a quantia que eles estão recebendo significa tudo isto. Digo **quase todos** porque, infelizmente, ainda há Rafaelis velhinhos e tristes para cujos lares está proibida a dávida da previ-

Panfleto *Nono aniversário*^b

do escrevia, magistralmente: "...a complacência com a mediocridade e a hegemonia dos partidos, que também não são essenciais à democracia mas que representam a tentação permanente de toda democracia sem vigor es-

Panfleto *No ano 12 da revolução*^c

curtindo decepções: um Senador da Arena, falando a universitários bahianos sugeriu que os mesmos desfraldassem "a bandeira da liberdade irrestrita" (sic!) Para mim "liberdade irrestrita" é anarquia. Outro senador, também da Arena, apelara para a oposição no sentido de fazer uma frente única contra o Ato Institucional

Panfleto *Ele vem aí!*^d

timista com relação à vinda do telefone. Pessimismo não resolve. Os pessimistas não acreditavam que nos viesse Paulo Afonso, que nos viesse o asfalto. E aí estão como estará, brevemente, o telefone.

Panfleto *Eleição - Corrupção*^e

[illegible]

- a. MOTTA, Eulálio de Miranda. A pergunta de Rafael, 1972, op. cit.
- b. Idem. Nono aniversário. Panfleto. Mundo Novo, 31 de março de 1973.
- c. Idem. No ano 12 da revolução. Panfleto. Mundo Novo, 5 de abril de 1976.
- d. Idem. Ele vem aí!. Panfleto. Mundo Novo, 17 de agosto de 1976.
- e. Idem. Eleição – Corrupção. Panfleto. Mundo Novo, 20 de novembro de 1976.

próprio estilo e encontrava soluções práticas para resolver problemas, fazendo uso dos recursos de que dispunha.

Nem sempre as tipografias tinham condição de remunerar um tipógrafo formado nas poucas escolas profissionalizantes que existiam no Brasil. O tipógrafo, no sertão baiano, era a pessoa habilitada na arte de impressão que aprendia o ofício na prática e, por isso, atuava em todo o processo, não apenas na composição do texto e na elaboração do *layout*, como geralmente acontecia nas grandes oficinas que hierarquizavam as atividades, numa linha de montagem.

Eulálio Motta datilografava os seus originais e os enviava à tipografia, mas a máquina de escrever tem algumas limitações, o tamanho da fonte é padronizado, não sendo possível utilizar variações de tamanho, dificultando a utilização de subscritos, por exemplo. Portanto, os textos impressos que chegavam aos leitores eram exatamente os mesmos manuscritos ou datiloscritos enviados à oficina tipográfica pelo autor, antes de ganharem

[...] identidade e forma tipográfica próprias. Cada uma das camadas e cada um dos níveis do texto devem ser consistentes, distintos, e ainda assim (em geral) harmônicos em sua forma. Portanto, a primeira tarefa do tipógrafo é ler e entender o texto; a segunda é analisá-lo e mapeá-lo. Só então a interpretação tipográfica pode começar. [...] O tipógrafo está para o texto assim como o diretor teatral está para a peça ou o músico para a partitura⁵³.

O texto impresso é o resultado de um trabalho que envolve tanto o autor quanto os tipógrafos e outros profissionais que atuam no processo de produção do livro, do jornal, do panfleto etc. Segundo Chartier⁵⁴ a criação do texto não envolve apenas a invenção do autor, a sua alma é moldada também pelos tipógrafos, editores ou revisores, que se encarregam da pontuação, da ortografia e do *layout* do texto.

Ainda para Chartier,

[...] os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e leem. Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. [...] Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados⁵⁵.

Por isso, qualquer abordagem que considere o texto em sua sócio-história não pode ignorar as condições de produção, as práticas de reprodução do texto disponíveis na época de sua impressão e os sujeitos envolvidos nesses processos: autores, tipógrafos, revisores, leitores. A esse respeito, Chartier considera que

53 BRINGHURST, Robert, op. cit.

54 CHARTIER, Roger. Da história da cultura impressa à história cultural do impresso. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 81-104, 2005, p. 38.

55 Idem. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002, p. 62.

[...] os autores não escrevem livros, mas que estes são objetos que requerem numerosas intervenções. Conforme o tempo e o lugar, estas não são idênticas tampouco os papéis se distribuem de igual maneira. Desde meados do século XV, os processos de produção do livro impresso mobilizam os conhecimentos e os procedimentos de todos os que trabalham na oficina tipográfica (editores, revisores, linotipistas, impressos). [...] As técnicas mudam e, com elas, os protagonistas da fabricação do livro, mas permanece o fato de que o texto do autor não pode chegar a seu leitor senão quando as muitas decisões e operações lhe deram forma de livro. Não dá para esquecer isso ao lê-lo⁵⁶.

No caso dos panfletos de Eulálio Motta, é importante compreender o contexto de sua produção, que envolve a materialidade dos textos, os processos de produção das tipografias do sertão baiano e outras técnicas de impressão, bem como as motivações da escrita dos textos e as pessoas encarregadas de fazer a panfletagem, distribuindo-os nas ruas, nas repartições, e os portadores que levavam os originais até as tipografias. Todos esses aspectos são muito relevantes para dar a conhecer a história cultural das práticas de escrita instituídas pelo escritor no interior da Bahia.

SOBRE O AUTOR

PATRÍCIO NUNES BARREIROS é doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia e professor do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana.
E-mail: patricio@uefs.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire: typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.
- BARREIROS, Patrício Nunes; BARREIROS, Liliane Lemos Santana. O vocabulário da ditadura militar nos panfletos de Eulálio Motta. *Filologia e Linguística Portuguesa*, v. 17, p. 385-420, 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v17i2p385-420>.
- BARREIROS, Patrício Nunes. Por uma abordagem da história cultural das práticas de escrita na edição de textos. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 389-414, 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2017192389414>.
- _____. *Sonetos de Eulálio Motta*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- _____. *O Pasquineiro da roça: a hipereedição dos panfletos de Eulálio Motta*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2015.

56 Idem. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit*. Porto Alegre: Artemed, 2001, p. 19.

- BRINGHURST, Robert. *Elementos de estilo tipográfico* – versão 3.0. Tradução de André Stolarcki. São Paulo: Casac Naify, 2005.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit*. Porto Alegre: Artemed, 2001.
- _____. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. Da história da cultura impressa à história cultural do impresso. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 81-104, 2005.
- _____. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.
- FREIRE, Eduardo Nunes. O design no jornal impresso diário. Do tipógrafo ao digital. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p. 291-310, de, 2009.
- GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiro. São Paulo: Ateliê, 2009.
- HEITLINGER, Paulo. 500 anos de más leituras. *Caderno de Tipografia e Design*, p. 185-200, n. 16, maio, 2010.
- LIMA, Eudaldo. Phco. Eulálio Mota Integralista de convicções. *O Lيدador*, p. 1, 31 jan., 1934.
- MCLEAN, Ruari. *Manual de tipografia*. Tradução de Catalina Martínez. Madrid: Tursen, 1993.
- MOTTA, Eulálio de Miranda. O integralismo vencerá. *O Lيدador*, Jacobina, p. 1, 29 de dezembro de 1933.
- _____. EA2.3.CV1.03.001, 02.10.1941. *Caderno Farmácia São José*, f. 13vº.
- _____. EA2.3.CV1.03.001, 02.10.1941. *Caderno Farmácia São José*, f. 61rº e f. 61vº.
- _____. *Caderno Farmácia São José*, EA2.3.CV1.03.001, 1942, f. 74rº.
- _____. *O que importa*. Panfleto. Mundo Novo, novembro de 1949.
- _____. *Natal*. Panfleto. Mundo Novo, 1949.
- _____. *Caderno sem capa 2*. EA2.8.CV1.08.001, 11.12.1951, f. 50vº e 51rº.
- _____. *Cegos....* Panfleto. Mundo Novo, 1960.
- _____. *Dois extremos*. Panfleto. Mundo Novo, 25 de julho de 1962.
- _____. *Viva a esperança!*. Panfleto. Mundo Novo, 17 de outubro de 1966.
- _____. *Piadas*. Panfleto. Mundo Novo, 10 de março de 1967.
- _____. *Podridão!!*. Panfleto. Mundo Novo, 22 abril, 1967.
- _____. *Fatos em foco*. Panfleto. Mundo Novo, 20 de maio de 1967.
- _____. *Quinto aniversário*. Panfleto. Mundo Novo, 31 de março de 1969.
- _____. *O estopim*. Panfleto. Mundo Novo, 31 de janeiro de 1970.
- _____. *Sexto aniversário*. Panfleto. Mundo Novo, 31 de março de 1970.
- _____. *Alegria e gratidão*. Mundo Novo, 15 de março de 1972.
- _____. *A pergunta de Rafael*. Panfleto. Mundo Novo, outubro de 1972.
- _____. *Segunda edição*. Panfleto. Mundo Novo, 5 de dezembro 1972.
- _____. *Nono aniversário*. Panfleto. Mundo Novo, 31 de março de 1973.
- _____. *No décimo aniversário*. Panfleto. Mundo Novo, 2 de abril de 1974.
- _____. *No ano 12 da revolução*. Panfleto. Mundo Novo, 5 de abril de 1976.
- _____. *Ele vem aí!*. Panfleto. Mundo Novo, 17 de agosto de 1976.
- _____. *Eleição – Corrupção*. Panfleto. Mundo Novo, 20 de novembro de 1976.
- _____. *Caderno diário de um João Ninguém II*. EA2.5.CV1.05.001, f. 4rº e vº, 04.01.1977.
- _____. *Alto Bonito....* Panfleto. Mundo Novo, 14 de julho de 1978.
- _____. *Fim de papo*. Panfleto. Mundo Novo, 1º de julho de 1982.
- _____. *Caderno monitor*. EA2.9.CV1.09.001, f. 63vº, s.d.
- _____. *Caderno monitor*. EA2.9.CV1.09.001, f. 69rº e vº, s.d.
- O SERRINHENSE. Serrinha, 20 de novembro de 1949, p. 3.

Cartas, escravos e mulheres: três versões de um mesmo tropo

[*Letters, slaves and women: three versions of a same trope*]

Rodrigo Cerqueira¹

Este artigo foi financiado pela Fapesp e desenvolvido ao longo do pós-doutorado no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

RESUMO • Este artigo busca analisar e explicar as modificações por que passa um mesmo tropo literário – o do escravo doméstico como portador de uma carta amorosa – em três produções ficcionais brasileiras do século XIX, a saber: *Rosa* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo; *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar; e, por fim, *Iaiá Garcia* (1878), de Machado de Assis. Argumenta-se que, ao colocar em cena o escravo doméstico como portador de uma carta amorosa, esses autores discutem, de maneiras distintas, todas historicamente determinadas, um mesmo problema social, que diz respeito às normas de autoridade senhorial e sua dissolução ao longo do século XIX. • **PALAVRAS-CHAVE** • Ficção brasileira; tropo; Joaquim Manuel

de Macedo; José de Alencar; Machado de Assis. • **ABSTRACT** • This paper intends to study and explain a literary trope – a domestic slave as the bearer of a love letter – and its modifications in three nineteenth-century Brazilian works, namely: *Rosa* (1849), by Joaquim Manuel de Macedo; *O demônio familiar* (1857), by José de Alencar; and, last, *Iaiá Garcia* (1878), by Machado de Assis. By using a slave as the bearer of a love letter, these writers discuss, in different ways, all historically determined, the same social problem, which concerns patriarchal authority and its dissolution throughout nineteenth-century. • **KEYWORDS** • Brazilian fiction; trope; Joaquim Manuel de Macedo; José de Alencar; Machado de Assis.

Recebido em 6 de maio de 2016

Aprovado em 6 de setembro de 2016

CERQUEIRA, Rodrigo. Cartas, escravos e mulheres: três versões de um mesmo tropo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 81-101, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901Xvo67p81-101>

¹ Universidade Federal de São Paulo (Unifesp, São Paulo, SP, Brasil).

UM CAPÍTULO DE MACEDO A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

O capítulo XI de *Rosa*, romance de Joaquim Manuel de Macedo publicado em 1849, inicia-se com a constatação de que, na casa do pai da protagonista, Maurício, não havia nenhuma regra que regesse o horário das refeições, o que deixava o hóspede (nesse caso específico, Anastácio) “sujeito aos caprichos da bela moça”². Servido o almoço, Rosa começa suas provocações. Interrompe a leitura de Anastácio para discutir sobre o baile, assunto que sabe incomodá-lo, um homem da roça, austero, nada afeito às novas modas da corte. Contudo, se, para Anastácio, os bailes são simples demonstrações da depravação que assola a juventude, Rosa contra-argumenta, defendendo, ao contrário do que se pode imaginar, que os saraus, novidade num Rio de Janeiro no início do processo de modernização, respeitam a moral e os bons costumes. Mais correto do que a conversa às escondidas, como era praxe das mulheres de antigamente, proibidas de participar de reunião dessa natureza, é melhor que ela o faça à vista de todos: “As moças de hoje escrevem cem vezes menos cartas, do que escreviam as de outro tempo; porque dizem passeando, o que poderiam mandar dizer escrevendo”³. A resposta de Anastácio – “Mas era melhor, que não fizessem nem uma, nem outra cousa”⁴ – se inscreve sob o signo do autoritarismo senhorial⁵, que busca o controle total de todos aqueles que são seus subordinados.

O capítulo, cuja graça deriva das provocações ao tio roceiro, se encerra na mesma toada. Frente às imprecisões do velho Anastácio – “tenho a educação austera do

2 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Rosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 2 t., s.d. [1849], p. 139, I. Embora tenha atualizado a ortografia segundo a regra vigente, mantive a pontuação de acordo com o original.

3 Ibidem, p. 147, I.

4 Ibidem.

5 Escolhi usar, ao longo do texto, o conceito de senhorial (em todas as suas variações morfológicas) em detrimento do de patriarcal, mais comum nos debates literários. Faço-o em linha com as considerações de Sidney Chalhoub, para quem patriarcalismo tem sido usado sem o devido distanciamento em relação à autoimagem produzida por essa ideologia. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. No seu caso, ele busca demonstrar como há uma margem de ambiguidade em situações em que parece imperar a subordinação dos dependentes, a partir da qual constrói uma visão alternativa da lógica de dominação senhorial. No meu caso, que estou trabalhando no centro mesmo dessa visão de mundo, tampouco me interessa aceitar os termos propostos pela ideologia senhorial. Trata-se, como se verá, de indicar as estratégias literárias de supressão dos pontos de contestação – a mulher e o escravo – até sua inversão machadiana.

outro tempo, sou tenaz; eu com austeridade, e com tenacidade faria minha filha obedecer-me”⁶ –, Rosa propõe um desafio. Mandaria uma carta debaixo do nariz dele, sem que fosse descoberta. Se fosse apanhada em delito, estaria disposta a sofrer as punições, físicas inclusive, que seu tio julgasse necessárias. Em dois tempos, ela sobe ao quarto, escreve uma resposta a Juca – o protagonista masculino do romance, com quem se desentendera –, que esconde nas medidas de um sapato que furara propositalmente, e a despacha através de um escravo. E não perde tempo em contar vitória: “Meu tio, tornou a moça sorrindo-se com indizível graça; não é verdade, que na medida de uns sapatos pode-se fazer ir uma carta de amor?!!!”⁷.

À primeira vista, a derrota do autoritarismo violento de Anastácio por uma moça afeita a uma sensibilidade mais mundana pode parecer alentador. A cena, contudo, não foi escrita com esse propósito. Logo depois de descer, atrasada para o almoço, Rosa recebe às escondidas, pelas mãos de seu pajem, Rafael, a tal carta de Juca. O fato de ter consigo uma carta amorosa no momento em que defende a moralidade mais aberta dos bailes não conta muito a seu favor, dando certa razão de ser ao obscurantismo do tio. A cena, na verdade, funciona como um condensado do romance. A questão que será trabalhada por Macedo diz respeito aos perigos trazidos por esse novo comportamento, que não leva em consideração a moral de uma autoridade tradicional, pondo em risco o funcionamento da ordem social.

Quando lido em seu contexto, *Rosa* ganha novas dimensões de sentido, escapando ao esquema limitado dos romances sentimentais, sem maior interesse, ao qual foi relegado. Há toda uma problemática que gira em torno do tipo mais eficaz de autoridade para lidar com um mundo em mudança percorrendo o vocabulário dos romances macedianos. O que está em jogo é o processo de reconstrução da ordem imperial, posta em xeque pelo período regencial (1831-1840), não por acaso experienciado pelas elites como um momento anárquico. Se sua raiz histórica se encontra no processo de descentralização liberal da década de 1830, a sua formulação ideológica, que é a que nos interessa aqui, consolida a ideia de que “a ordem imperial prezava-se superior à ‘desordem’ que lhe antecederia”⁸. A vitoriosa elite saquarema passa a amparar seu ritual de dominação sobre o pressuposto de que se faz necessário, mais do que nunca, uma ordem austera, intransigente, que ganha corpo e valor positivo na personagem de Anastácio, contraposta ao desregramento da sobrinha, a ser posta na linha. O achado literário de Macedo está na transposição de um sistema de valor conservador, roceiro, em grande medida arcaico, para dentro do enredo sentimental, estruturando-o segundo uma lógica senhorial, altamente hierárquica e autoritária, que se tornaria, na década de 1850, hegemônica.

Note-se que, no capítulo que tem nos servido de introdução ao assunto desse artigo, Macedo coloca, numa mesma cena, três elementos que funcionam no sentido de desrespeito à ordem senhorial: um *escravo* que traz uma *carta amorosa* a uma *moça*. Macedo formaliza, assim, um tropo narrativo no qual está sintetizado um conjunto

6 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Rosa*, op. cit., 147, I.

7 Ibidem, p. 151, I.

8 ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 56.

de ansiedades típico da elite brasileira do período, que vai da escravidão como um corruptor do lar até as formas de aliança postas em xeque por uma relação amorosa que não passe pelo crivo do senhor-proprietário. O sentido desse tropo, contudo, só pode ser estabelecido, primeiro, pelo significado social de cada um desses elementos em conjunção com o espaço e desenvolvimento no enredo, quando retornaremos a *Rosa*. Por fim, pretendo ainda demonstrar como um mesmo tropo pode apresentar sentidos diferentes, histórica e socialmente determinados⁹, à medida que eles são, primeiro, reorganizados por José de Alencar e, posteriormente, subvertidos por Machado de Assis.

SIGNIFICADO SOCIAL DOS ELEMENTOS

Partindo de uma dicotomia, salvo engano, trabalhada pela primeira vez por Gilberto Freyre, Sandra Lauderdale Graham apresenta o funcionamento da estrutural social brasileira a partir do seu núcleo de significado mais importante, o lar¹⁰. É dentro do espaço doméstico que o senhor pode exercer sua autoridade sobre aqueles que lhe são subordinados – mulheres, escravos, dependentes –, sem maiores ingerências externas. O controle desses grupos, naturalmente, não é absoluto. Mas, segundo seus próprios esquemas, a manutenção da ordem, dentro desse mundo senhorial, está assentada na preservação daquelas hierarquias sociais, que colocam o homem branco, livre e proprietário em posições privilegiadas. E é no interior da casa (que é a ambientação por excelência dos romances urbanos do século XIX, é sempre bom lembrar) onde essa estrutura se mostrará mais coesa, cabendo a cada um dos subordinados o cumprimento de um papel social bastante preciso.

Dentro desse modelo de interpretação da sociedade brasileira oitocentista, a rua funciona como o polo oposto ao da casa. Por um lado, é o lugar aberto ao imprevisível. É bem verdade que não se pode dizer que aí as hierarquias estão embaralhadas, não se sabendo exatamente o lugar que os transeuntes ocupam no corpo social. A cor da pele, a vestimenta, os adereços são signos externos que funcionam no sentido de manter tão às claras quanto possível aquelas hierarquias¹¹. Contudo, ainda assim, apesar de todas

9 Apesar do mal-estar que o conceito de determinação pode vir a causar em virtude de seu ranço marxista, o do pior tipo, que reduz a obra ao momento histórico em que foi produzida, roubando a agência ao escritor, resolvi mantê-lo ainda assim. Faz parte do melhor esforço da crítica cultural materialista britânica – em cuja tradição, em grande medida, este ensaio se insere – lidar com as formulações mais simplistas daquela corrente e superá-las. Nesse sentido, uso o conceito de determinação de acordo com o esforço de Raymond Williams, para quem esta deve ser entendida como limites e pressões que são historicamente postas. WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford UP, 1977, p. 83-90. Isso não quer dizer que o escritor não tenha liberdade de criação, mas que ela se dá dentro de um processo social e uma tradição literária já consolidada, dos quais não pode escapar com um simples gesto de voluntarismo.

10 GRAHAM, Sandra Lauderdale. *House and street: the domestic world of servants and masters in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

11 FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

essas estratégias, as formas de controle não podem ser tão efetivas quanto dentro do espaço doméstico. Por outro lado, a rua é onde o poder senhorial encontra limites e tem que ceder espaço – ou medir forças, na pior das hipóteses – à impessoalidade das leis. O próprio Macedo dá notícia desse embate entre a casa e a rua (entendida como autoridade geral) em suas *Memórias da Rua do Ouvidor*. Noticiando a chegada da família real ao Rio de Janeiro do início do século XIX, Macedo trata do edital afixado pelo intendente-geral da polícia, Paulo Fernandes Viana, no qual se determinava “a abolição das rótulas e gelosias dos sobrados”¹². Ainda que as razões fossem as mais legítimas – dentre elas estava a higiene que uma arquitetura mais arejada traria –, Macedo ressalta que “muitas casas resistiram à reforma decretada pela civilização”¹³.

Uma perspectiva historiográfica contemporânea, de fundo thompsoniano, pode nos ajudar a pensar tanto a passagem de Macedo citada no parágrafo anterior, quanto a dicotomia entre casa e rua. Para o historiador Paulo César Garcez Marins, as reformas urbanas buscavam prescrever um tipo de arquitetura europeia, racional e iluminista, em detrimento das consolidadas ao longo do processo de colonização brasileiro, de forte herança mourisca. Era uma forma de adaptar a cidade ao seu novo patamar social, sede do Reino Unido de Portugal e Algarves, deixando para trás o atraso ao qual tinha sido submetida pelo domínio metropolitano. Note-se que a perspectiva de Macedo guarda bem essa dimensão normativa, europeia, em sintonia com o eterno propósito de colocar o país em dia com o centro do mundo. Seu corolário é a exclusão de grupos sociais marginalizados, os portadores do atraso nacional, segundo esse ponto de vista. Para esses grupos, contudo, a rótula¹⁴ tinha uma dimensão subversiva, pois permitia, por exemplo, ao escravo fugido a proteção necessária, assim como, ao homem livre, o comércio mais das vezes ilegal. A rótula funcionava, sob o ponto de vista das classes baixas, como proteção contra a autoridade instituída¹⁵.

A perspectiva histórica de Marins é das mais importantes, pois resgata a sociabilidade dos grupos marginalizados, cuja experiência precisa ser extraída a contrapelo da documentação tradicional. Mas, ao alargar a experiência dos grupos subalternos, Marins achata a das classes altas. Entre o final da década de 1870, quando as crônicas de Macedo sobre as gelosias foram publicadas, e 1808, início do processo de legislação sobre o espaço urbano carioca, vão-se quase sete décadas.

12 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1878, p. 134.

13 Ibidem, p. 135.

14 “As rótulas, treliças de madeira [...] que cobriam a quase totalidade das casas coloniais brasileiras, serviam para selar a inimizade” entre a casa e a rua, “resguardando mulheres nas residências lacradas pela tirania misógina do ciúme dos maridos e pais. *Ver sem ser visto* é o mote” presente em grande parte dos estudos sobre a “comunicação entre ruas e casas”. MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 52.

15 MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas, 2001. Uma crítica da dicotomia casa/rua, assim como uma leitura a contrapelo do fenômeno da rótula, pode ser encontrada em: MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sobre mediações entre casas e ruas. Cadernos CERU*, São Paulo, série 2, n. 8, p. 51-57, 1997. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/74974>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

A consolidação da “gramática comportamental burguesa”¹⁶, que se dá em muitas frentes, deslegitima não apenas a sociabilidade dos grupos marginalizados (embora seja sobre esses que se faça sentir com mais violência), como o que Alfredo Bosi chama de “*ethos* agromercantil”¹⁷ do liberal de primeira hora, autoritário e rural – *ethos* que Anastácio encarna com a perfeição de um tipo literário. Um diálogo, iniciado pelo risível comendador Sancho, cujo conjunto de ações ridículas que protagoniza ao longo do romance serve para invalidar seu ponto de vista, nos dá uma boa dimensão de como esse problema é posto:

[Ele, Anastácio] Quer em cada casa um convento, e em cada moça uma freira: é o herdeiro das carunchosas ideias do século passado! [E Sancho continua, um pouco adiante] O Sr. é um cego [...] que não vê as luzes do século!

– Tenho assim meu receio delas, respondeu o roceiro, porque sinto que vão queimando, com muito cousa má, muita cousa boa.

– Queria que, como dantes, vivessem as pobres moças enterradas nos fundos das casas; que não aparecessem a pessoa alguma, que não viessem falar às visitas, que se casassem sem ter visto a cara dos noivos, e que apenas olhassem para a rua pelos buraquinhos das rótulas!... arrepia-se agora ao ver que num baile suntuoso uma bela jovem aceita o braço de um nobre cavalheiro, e vai com ele passear conversando agradavelmente¹⁸.

O que existe entre *Memórias da Rua do Ouvidor* e *Rosa*, mais até do que qualquer acusação de incoerência que possa recair sobre Macedo, é o esfacelamento da economia moral desse paternalismo agrário.

Tratando do mesmo assunto, Gilberto Freyre argumenta, em *Sobrados e mucambos*, que as gelosias tinham uma função bastante clara nos sobrados urbanos: a proteção dos bens materiais guardados na casa, a mulher dentre ele. Assim, nos sobrados que preservavam com mais rigor a “*pureza de costumes*, as grades de madeira [as gelosias] eram completas, estendendo-se além da frente pelos dois extremos laterais e pela parte superior, onde atingiam a altura dos próprios sobrados, que assim tomavam feições de cadeias”¹⁹. É interessante notar que, em seu trabalho, no qual busca repensar as gelosias sob outro ponto de vista, ressaltando antes seu caráter mediador do que o limitador entre os ambientes que separam, Marins não deixa de apontar como a experiência que se depreende a partir da análise de objeto é distinta segundo a classe social: “Decerto que os pudores e recatos eram apanágios

16 MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula*, 2001, op. cit., p. 28.

17 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 241.

18 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Rosa*, op. cit., p. 14, I.

19 Idem, *Memórias da Rua do Ouvidor*, op. cit., p. 136.

das elites urbanas”²⁰. Num certo sentido, embora afirme com todas as letras, Marins não se coloca inteiramente contra a interpretação de Gilberto Freyre, mas a matiza no que se refere ao “estereótipo da casa claustal”²¹, que é menos prisão do que o autor de *Sobrados e mucambos* faz crer, e a amplia, trazendo para o primeiro plano a experiência dos grupos marginalizados²², os quais fugiam ao radar aristocratizado de Gilberto Freyre.

Mas o fim das gelosias é apenas um dos aspectos das mudanças estruturais por que passa a sociedade brasileira ao longo do século XIX. Junte-se a isso novas possibilidades de comportamento para as mulheres – ainda bastante limitadas, ressalte-se – e se poderá ter uma ideia de como a lógica senhorial passa a perceber esse conjunto de mudanças como afronta à sua autoridade, agora incapaz de confiná-las com a mesma efetividade do passado. Não só as casas não mais gozavam da mesma arquitetura protetora, como as mulheres passaram a frequentar outros ambientes, onde a presença de estranhos não podia ser inteiramente controlada.

Como se não bastasse a maior exposição da mulher ao que se julgava como perigos de um mundo sem compasso, a casa ainda tinha que lidar com outro fator problemático para o repertório de manutenção da ordem: a escravidão doméstica. Necessários não apenas para o andamento das tarefas cotidianas nos sobrados, mas para o sistema imperial como um todo, os escravos faziam a ponte entre a desordem da rua e a ordem do lar. Na esteira aberta pela crítica de Marins, pode-se dizer que a dicotomia casa/rua não dá conta da experiência daqueles que não gozavam do privilégio das classes altas. Desprovida de nuances e de especificidade histórica, não dará conta sequer da experiência desses grupos abastados. Contudo, no mundo autoimaginado da ideologia senhorial, especialmente em contexto de consolidação de uma hegemonia conservadora, dentro do qual escreve Macedo, a fronteira entre os espaços ainda goza de uma dimensão simbólica de peso. Às mulheres de boa família, que são as protagonistas das obras que iremos analisar aqui, não era permitido sair de casa sem a devida companhia. Na verdade, segundo Maria Odila Dias, “quase não aparecem senhoras das classes dominantes” nas ruas²³. Seu espaço, ao contrário das mulheres pobres, das libertas ou das escravas, ainda era a casa, onde sua pureza

20 MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula*, 1997, op. cit., p. 55. Maria Odila Dias também aponta para esse funcionamento, que varia a depender da classe social: “O processo de hegemonia da Corte do Rio de Janeiro era compatível com a penumbra discreta das rótulas”. DIAS, Maria Odila. Prefácio. In: MARINS, *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 9-19. p. 18.

21 MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula*, 1997, op. cit., p. 52.

22 Para outro resgate dessas experiências de mulheres para quem, ao contrário das classes altas, o trânsito no espaço público é uma necessidade de sobrevivência, ver: DIAS, Maria Odila. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

23 Ibidem, p. 14.

podia ser preservada²⁴. Nesse sentido, a escravidão doméstica não deixa de ser um paradoxo com o qual as estruturas de dominação senhorial têm que lidar: “para que a casa funcionasse, ela teria que se tornar cronicamente vulnerável aos perigos da rua”²⁵.

Na cena analisada, percebemos a formalização literária de dois elementos capazes de provocar ansiedade na classe senhorial. A mulher aburguesada, preocupada com a moda, os namoricos e os bailes, e o escravo, que age sem o consentimento do senhor, constituem, ambos, dois tipos sociais sobre os quais recaem as preocupações de manutenção da ordem. O acesso que temos, através da análise desses tipos, diz menos do mundo real do que das visões de mundo e dos códigos sociais dentro dos quais ganham sentido, que são historicamente determinados. O escravo portador da carta amorosa, por exemplo, tem uma dimensão real. Era ele, efetivamente, quem levava e trazia a correspondência entre as casas. Contudo, quando o elemento externo é incorporado à obra literária, se sobrepõe à dimensão mimética outra, simbólica, na qual se inscreve uma experiência social²⁶, que também pode ser vislumbrada em outros documentos. Tanto um, a mulher, quanto o outro, o escravo, são, segundo o direito civil da época, incapazes. Num livro de 1868, *O sistema representativo*, em que participa do debate sobre o sistema político brasileiro, José de Alencar pontua como este é “a face coletiva da mesma comunhão, de que a sociedade civil é a face individual”²⁷. Interessa aqui menos o desenvolvimento da sua argumentação²⁸ do que o pressuposto do qual ele parte. A ordem e a harmonia do corpo político dependem da sua capacidade de espelhar a ordem e a harmonia da sociedade civil, assentada num escalonamento que não só liga verticalmente todos os membros do corpo social, como entrega “a direção moral da sociedade aos *melhores homens*, habilitados para o seu

24 “As mulheres de elite custaram a se aburguesar, por exemplo, no sentido de se vestirem para fazer compras nas ruas. Durante muito tempo continuaram a fazer suas encomendas por meio dos comissários ou eventualmente dos catálogos dos grandes magazines. Não importava tanto serem vistas, seria até preferível manter-se discretamente invisíveis para melhor articular as lideranças familiares, que em nada distinguiam das lideranças propriamente políticas”. DIAS, Maria Odila. Prefácio, op. cit., p. 18). Engraçado notar como, nessa passagem, Dias e Anastácio parecem concordar — a casa é mesmo o espaço da mulher de classe alta —, *ainda que o façam de maneira inteiramente distinta*. Para Dias, em linha com a sensibilidade mais moderna, é onde ela exerce sua agência. Para Anastácio, como bom tipo senhorial que é, a adequação às boas normas domésticas é a primeira tarefa de uma mulher.

25 GRAHAM, Sandra Lauderdale, 1988, op. cit., p. 27 (tradução nossa).

26 Para uma discussão mais detalhada a respeito dessa posição metodológica, ver: CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13-25; e DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

27 ALENCAR, José de. *O sistema representativo*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1868, p. 81.

28 Para uma análise do tipo, cf. RIZZO, Ricardo Martins. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

exercício”²⁹, exatamente porque os demais – “[a] mulher, o menor, o alienado”³⁰ – não podem fazer uso próprio dos próprios direitos³¹.

Como veremos, essa relação que estrutura a sociedade em dois grupos – um passível de problematizar a ordem social quando não submetido ao outro, responsável pela sua direção moral – encontra formulação literária no tropo do escravo que leva uma carta amorosa à personagem feminina; uma formulação que adquire significados distintos segundo a disposição desses elementos dentro da estrutura das obras.

TRÊS TEMPOS DE UM MESMO TROPO – I. RETORNANDO A MACEDO

Na paráfrase que fiz do capítulo XI, não mencionei por uma simples razão o momento em que o pajem da moça lhe entrega a carta de Juca: ele praticamente não tem importância para o desdobramento da ação. Para o andamento da narrativa, vale menos que Rafael tenha levado uma carta a Rosa do que a demonstração da inconsequência dela, que não respeita as boas regras de conduta. Porém, por mais rápida que tenha sido a menção, cabe explorá-la com algum detalhe: “Quando Rosa acabava de descer o último degrau, apareceu-lhe como por acaso, o mais esperto dos pajens de seu pai; e parando perto dela, estendeu o braço procurando entregar-lhe um papel, que estava dobrado à maneira de carta; mas que não trazia sobrescrito”³². A princípio, Rosa quer saber se fora o pai quem mandara entregar o recado e se ele sabia do que se tratava, o que o pajem nega, dando certo ar de inocência à ação da moça.

Tanto a esperteza de Rafael quanto a desatenção de Rosa são fundamentais para a manutenção de certos limites à desordem da protagonista, fora dos quais seu retorno ao universo da ordem fica comprometido. Isso quer dizer que, para que Rosa alcance o casamento com o seu escolhido no final do enredo, é preciso que ela não se iguale, em suas loucuras de juventude, a outras moças, cujos comportamentos seriam, esses sim, irredimíveis. Toda a estrutura do capítulo depende desse passo. Posteriormente, quando a conversa com o tio envereda pela comparação da moralidade pública do baile em oposição à hipocrisia da troca secreta de correspondência, ela faz questão de ressaltar que não é afeita a esse tipo de comportamento: “Eu digo, meu tio que nunca na

29 Ibidem, p. 40.

30 ALENCAR, José de. *O systema representativo*, 1868, op. cit, p. 81.

31 O escravo entra tangencialmente na classe dos incapazes. Ao contrário dos demais, ele não possui direitos de soberania, mas ainda assim, “está sujeit[o] como a família a seu chefe”. Ibidem, p. 80. Isso tem origem na defesa que Alencar faz da escravidão. A tolerância e generosidade da classe senhorial transformou para melhor, sem qualquer ingerência do Estado, um sistema que reconhece como injusto: “Pode-se afirmar que não temos já a verdadeira escravidão, porém um simples usufruto da liberdade, ou talvez uma locação de serviços contratados implicitamente entre o senhor e o estado como tutor do incapaz”. ALENCAR, José de. *Ao Imperador* – Novas cartas políticas de Erasmo. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro, 1867, p. 29.

32 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Rosa*, op. cit., p. 141, I.

minha vida escrevi cartas desta natureza”³³. Por fim, vencido o desafio, tranquiliza a boa sociedade ao afirmar: “não quero escrever a homem algum”³⁴. (A título de exemplo, lembremos de D. Gabriela, de *A moreninha*, que se correspondia com cinco pretendentes ao mesmo tempo. Sua única função no romance é servir como demonstração de um comportamento inapropriado, que será ironizado pelo protagonista no final do enredo³⁵.) Ou seja, não há, entre Rosa e seu escravo, cumplicidade alguma.

Assim, a esperteza do pajem é crucial para a manutenção dos limites dos desvarios da moça, e é esse atributo que precisa ser pensado com um pouco mais de cuidado. No caso, a esperteza até pode ser uma qualidade necessária para aqueles que têm que lidar com o espaço perigoso das ruas. Não é de estranhar que, segundo Graham, tenha havido uma preferência por serviçais mais velhos, que seriam mais tarimbados para lidar com as armadilhas daquele espaço social. O problema para o repertório senhorial diz respeito à possibilidade de contágio, que seria o uso dessa astúcia no ambiente doméstico: “Eles [os senhores] assumiam ainda que os serviçais, uma vez fora do domínio direto da autoridade paterna, muito provavelmente se entregariam a maus hábitos”³⁶ e, pior, poderiam trazê-los para dentro de casa.

Macedo já havia tratado do tema, de maneira mais demorada, em seu primeiro romance. Logo no capítulo II de *A moreninha* nos deparamos com uma carta de Fabrício para Augusto, na qual lemos os dissabores do namoro daquele com D. Joaninha. A história toda começa com a intervenção de Tobias, pajem da moça. O mais importante para o meu argumento, contudo, diz respeito à agência do escravo: “Não me foi preciso chamá-lo: bastou um movimento de olhos para que o Tobias viesse a mim rindo-se desavergonhadamente”³⁷. A partir daí Tobias assume as rédeas da situação e revela a Fabrício tudo o que ele precisa saber sobre a moça – seu endereço, nome da mãe, profissão do pai, já falecido, inclusive que ela está morrendo por casar. Quando solicitado que leve um recado a D. Joaninha, Tobias não vacila:

[...] com licença de meu senhor, eu cá sou doutor nisto; meus parceiros me chamam orelha de cesto, pé de coelho e boca de taramela. Vá dizendo o que quiser, que em menos de dez minutos minha senhora sabe tudo; o recado de meu senhor é uma carambola que, batendo no meu ouvido, vai logo bater no da senhora D. Joaninha³⁸.

33 Ibidem, p. 148, I.

34 Ibidem, p. 151, I.

35 MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. [1844], p. 128.

36 GRAHAM, Sandra Lauderdale. *House and street*, op. cit., p. 46 (tradução nossa).

37 MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*, op. cit., p. 21.

38 Ibidem, p. 22.

Lendo a contrapelo³⁹, poderíamos fazer uso da perspectiva aberta por Sidney Chalhoub⁴⁰ e afirmar que temos aqui – como será o caso de Pedro, em *O demônio familiar*, de Alencar, assim como é bem possível que tenha sido o do pajem de Rosa – um escravo que se vale das oportunidades tais quais se lhe apresentam de modo a ganhar uns cobres enquanto dure a relação a que ele serve de intermediário⁴¹. Sob a perspectiva senhorial, contudo, que é a que organiza o sentido das ações nos romances, o que se apresenta é a desordem doméstica trazida pelo trânsito não supervisionado do escravo entre a casa e a rua. Noutras palavras, quando as ações são deixadas a cargo dos incapazes, é a moral da esfera doméstica – e, portanto, a segurança do corpo social como um todo – que sai perdendo.

Voltando a *Rosa*, note-se ainda que o capítulo tem lá seus problemas. A moça, apesar de ter recebido a carta inocentemente, como bem sabemos, não é nenhuma santa. Vaidosa, está mais preocupada com a vida mundana dos bailes do que com aquisição da educação moral necessária para se tornar uma boa mãe de família, que, segundo Anastácio, é “objeto de importância imensíssima para a sociedade”⁴². E ele continua, apontando sem meias palavras o problema com qual estamos lidando:

[...] é necessário também dizer que, se a missão da mãe de família é árdua em toda a parte do mundo, no Brasil é particularmente muito mais espinhosa, porque no Brasil cada homem guarda dentro de sua própria casa um inimigo do coração de seus filhos, um poderoso elemento de desmoralização; em uma palavra, porque no Brasil existe a escravatura⁴³.

Só que, no romance, o problema não está na escravatura, mas na própria moça, que, além de ser desajuizada, tem um pai que não lhe dá limites. (Lembremos que, em sua casa, os horários das refeições ficam a cargo dos caprichos dela.) É o seu comportamento extravagante e o de Juca que porão efetivamente em risco a paz

39 O episódio das cartas de D. Gabriela também pode ser lido a contrapelo. Conversando com as amigas, em segredo, ela confessa que se corresponde com cinco dos vinte pretendentes, “isto é só para ver qual dos cinco quer casar primeiro”. MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*, op. cit., p. 128. Todo o capítulo está construído para desmerecer essas moças, entregues a um tempo sem qualquer moral. Porém, se lembrarmos que o espaço de oportunidade de vida dessa mulher é bastante estreito, seu sucesso sendo medido principalmente pelo casamento que contrai, o fato de ela se corresponder com cinco é uma maneira de se tentar tomar as rédeas da situação. Na verdade, *A moreninha* é recheado de passagens desse tipo, pedindo uma leitura feminista.

40 CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, op. cit.

41 “[Tobias] Entende que todos os dias lhe devo dar dinheiro, e persegue-me de maneira tal que, para ver-me livre dele, escorrego-lhe – *cum quibus* – a despeito da minha má vontade”. MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*, op. cit., p. 25-26. O mesmo acontece com Pedro, o escravo de *O demônio familiar*: “Ele [Azevedo] me deu dez mil réis [...] [p]ara entregar o bilhete a nhanhã”. ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: Typ. Soares & Irmão, 1858, p. 19.

42 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Rosa*, op. cit., p. 13, I.

43 Ibidem.

do lar. Daí que, ao final, seja ela e não o escravo a sofrer a punição necessária para o restabelecimento da ordem. Será preciso outra configuração do tropo para que a questão da escravidão doméstica possa ser trazida à luz.

TRÊS TEMPOS DE UM MESMO TROPO – II. O EXORCISMO DE ALENCAR

Esse mesmo tropo é retomado por José de Alencar em *O demônio familiar*, que subiu aos palcos em dezembro de 1857. Agora, porém, o tropo tem uma dimensão muito maior, sendo tratado diretamente em nove cenas diferentes e com implicação inclusive no seu desfecho. Nada a estranhar, afinal, as diabruras do escravo da casa são o mote da peça. Apesar da semelhança estrutural, que é o que caracteriza o tropo, veremos que Alencar corrige (sob o ponto de vista senhorial) uma distorção macediana, tornando menos violento o processo de manutenção da paz familiar.

As cenas nas quais me deterei dizem respeito a uma das muitas confusões causadas pelo comportamento inconsequente de Pedro, que é o escravo doméstico da família de Eduardo. Nesse sentido, pode-se dizer que, em linhas gerais, Alencar parte da mesma percepção da questão que Macedo tinha: a escravidão é um mal que habita a casa da boa sociedade brasileira. Só que a família do romance de Macedo tinha na irresponsabilidade dos herdeiros outros e piores problemas com que lidar. Em Alencar, isso está corrigido. Carlotinha, irmã de Eduardo, ao contrário de Rosa, é uma boa moça. Daí que a tarefa de Pedro – que, a exemplo de Tobias e, quem sabe?, de Rafael, tomou dinheiro do pretendente, Alfredo, para entregar uma carta a ela – seja um tanto mais penosa. Como, ao contrário de Rosa, o respeito à moral e o bom senso da moça a impedem de receber a carta que trouxe, ele tem que deitá-la às escondidas no bolso da sua roupa. Depois, de modo a fazê-la dar uma resposta, trata de convencê-la de que Alfredo, a despeito da imprudência, é um bom partido. Todas as características usadas por Pedro como critério de valor para elevar Alfredo aos olhos da moça – a roupa, o porte, os charutos que fuma, a maneira como mexe o bigode etc. – são típicas dos antagonistas desfrutáveis de Macedo e do próprio Alencar⁴⁴.

Para Décio de Almeida Prado, *O demônio familiar* gira em torno do confronto entre duas forças: uma – a do “homem”, do “senhor”, do “doutor”⁴⁵ –, encarnada por Eduardo, diz respeito ao polo da ordem (termo que Prado não usa); a outra, a de Pedro, se caracteriza pelos signos de sua incapacidade, que deve ser entendida no sentido legal, já mencionado. Ele é “o menino”, “o escravo”, “o analfabeto”. Assim, enquanto Eduardo se encarrega de defender as normas de uma sociedade senhorial com certos traços aburguesados, “Pedro será, em larga medida, o elemento contrário, não só de

44 O fato de Pedro dominar esse repertório o torna ainda mais perigoso para os padrões tradicionais. Para ter a dimensão simbólica da moda como afronta à sociedade tradicional, ver: GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *O carapuceiro: crônicas de costumes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

45 PRADO, Décio de Almeida. Os demônios familiares de Alencar. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 15, 1974, p. 51. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi15p27-57>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

fantasia, de espontaneidade, mas também de realismo, de descrição dos costumes”⁴⁶. Num movimento típico do grupo intelectual e do período a que pertence, Prado pontua a ligação quase intrínseca da peça com sua fonte europeia, de modo a destacar que, ao final, seu ponto alto está na introdução e tratamento do elemento nacional nesse esquema; em Pedro, em suma. Contudo, ao chamar em causa o escravo como cronista da cena carioca de meados do século XIX, informando sobre as vestimentas dos rapazes, as noites de baile, as casas de moda, os rituais de namoro, Prado não leva em consideração como isso tudo ocupa uma posição rebaixada no universo de valores da peça. Assim, as crônicas da vida mundana carioca de que se vale Pedro dão conta, de maneira muito mais detalhada do que a de Macedo, da retórica do contágio. O conhecimento da gramática das ruas pelo escravo que nelas transita é perigoso quando trazido para dentro de casa, onde habita a moça.

Machado de Assis está correto na avaliação que faz do cuidado que Alencar teve em não transformar Pedro num personagem “odioso e repugnante”⁴⁷. Contudo, ainda que exista efetivamente uma indulgência na recepção de um escravo cuja função no enredo é a de ser o “intrigante doméstico”, Pedro cumpre o seu papel de “demônio”, tentando a moça de família para o mau caminho. Pressionado por Alfredo, o pajem cobra uma resposta de Carlotinha, que, novamente, marca sua diferença em relação a Rosa: “Escrever, nunca; não tenho ânimo!...”⁴⁸. Pedro sugere, então, outra forma de comunicação: que ela pegue duas flores, mande uma para o pretendente e prenda a outra no cabelo, sinalizando interesse. O diálogo chama em causa, mais uma vez, a capacidade de desorganização doméstica produzida pelo escravo. Carlotinha, menos santa do que parece, havia pensado nesse estratagema, pois já traz consigo as flores e se mostra indecisa. Reconhece a norma, mas, fraca e incapaz, está tentada a violá-la.

CARLOTINHA, *põe a mão no seio*. – Estão aqui [as flores].

PEDRO. – Melhor! (*Estendendo a mão*) Dê cá, nhanhã.

CARLOTINHA, *dando*. – Mas olha!... Não!

PEDRO, *tomando*. – Hi!... Sr. Alfredo vai comer esta violeta de beijo só, quando souber que estive no seio de nhanhã!

CARLOTINHA. – Dá-me ! não quero!... (*Pedro sai correndo*).⁴⁹.

Note como as indicações cênicas não deixam margem para dúvida sobre o papel do escravo nesse processo que poderia muito bem levar à perdição da moça. A tendência para o equívoco faz parte da imaturidade, o que não é necessariamente algo ruim. O

46 Ibidem, p. 52.

47 ASSIS, Machado de. *Semana literária I. Diário do Rio de Janeiro*, 6 mar., 1866, p. 1.

48 ALENCAR, José de. *O demônio familiar*, op. cit., p. 61.

49 Ibidem, p. 62.

problema é que, associada à má influência do escravo e sem a devida supervisão, essa combinação é, segundo o repertório de dominação senhorial, desastrosa.

Décio de Almeida Prado se opõe veementemente à posição de Raimundo Magalhães Jr., para quem o desfecho de *O demônio familiar* é reacionário. Para Prado, a peça é “sem dúvida abolicionista”⁵⁰. Dentre os argumentos que elenca para defender essa tese, bastante contraintuitiva se lembrarmos das cartas que Alencar escreveu ao imperador em 1866, um me interessa mais de perto: “A liberdade é [...] condição indispensável ao amadurecimento do homem”⁵¹. Ao alforriá-lo no final, como punição por sua conduta inconsequente, Eduardo retira Pedro da classe dos incapazes, tornando-o imputável. O maior problema do argumento não é sequer ele não reconhecer a acepção negativa que a liberdade pode assumir num sistema senhorial ou ainda que a metáfora da incapacidade é parte do arsenal de dominação conservadora, que estabelece que a direção moral da sociedade pertence a um grupo social bastante reduzido; o problema é, antes, que ele, o argumento, não lida com o fracasso inicial de Eduardo no seu papel de senhor e chefe de família. Como Alencar escreve em suas cartas da década de 1860, a escravidão faria parte do processo de civilização dos povos bárbaros, que muito têm a aprender com a boa sociedade. Daí que Eduardo tenha que assumir sua falha como chefe de família digno de nome. Durante muitos anos, ele se valeu dos serviços de Pedro para “gozar desses amores fáceis que duram alguns dias”⁵². E conclui, dirigindo-se a Carlotinha depois que ela lhe confessa o imbróglcio com Alfredo: “Imprudente, eu abrigava no seio de minha família, no meu lar doméstico, a testemunha e o mensageiro de minhas loucuras: alimentava o verme que podia crestar a flor de tua alma. Sim, minha irmã! Tu cometeste uma falta; eu cometi um crime!”⁵³. Em suma, um senhor que age de maneira inconsequente não deixa de ser responsável pelos atos daqueles que vivem sob o seu jugo.

Dentro do sistema social do império brasileiro, o chefe de família não apenas encabeça o grupo pelo qual é responsável – mulheres, crianças, escravos, agregados etc. –, como, na arena social, o representa, no sentido político, como o único cidadão pleno⁵⁴. Ele, portanto, para que se mostre digno da posição que ocupa, precisa controlar tudo o que se passa na sua casa. Eduardo está no fim do processo de transição entre o jovem irresponsável que dava vazão às suas “extravagâncias” e “loucuras” – o protagonista macediano por excelência – e o seu novo papel social e literário de defensor da ordem doméstica. Pedro age, ao longo da peça, nesse interregno, no intervalo de formação da sua consciência de senhor proprietário ciente de todas as suas prerrogativas. O pajem é, em larga medida, reflexo do estágio inconsequente do comportamento de Eduardo. Numa excelente colocação machadiana, à qual volto na seção seguinte, o escravo perfeito não é aquele que é apenas submisso, mas, sim,

50 PRADO, Décio de Almeida. Os demônios familiares de Alencar, op. cit., p. 48.

51 Ibidem, p. 49.

52 ALENCAR, José de. *O demônio familiar*, op. cit., p. 66.

53 Ibidem.

54 ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*, op. cit., p. 62.

o que age como “espírito externo de seu senhor”⁵⁵. Nesse sentido, alforriar⁵⁶ Pedro é pôr fim a um estágio da sua vida e assumir as responsabilidades do outro.

Para concluir esta seção, resta ainda discutir como o desfecho desse subenredo também marca uma diferença importante e reveladora sobre o funcionamento do tropo entre Macedo e Alencar. Quando Rosa avisa ao tio, sem a menor sombra de arrependimento, que havia acabado de enviar uma carta sem que ele se desse conta, Macedo está encenando o pouco caso que os jovens fazem da autoridade e da moral. Carlotinha, ao contrário, logo após a cena em que Pedro foge com as flores, se apercebe do seu comportamento pouco cristão e vai se confessar ao irmão, que toma as devidas providências para preservar a ordem doméstica. Note-se ainda como essa adequação do comportamento refletirá no desfecho da história. O descaso de Rosa para com a autoridade tradicional leva a uma situação de crise, que põe em risco a sua honra e a da sua família. Daí que a correção de rumo da moça seja bastante violenta, parte do processo de submissão à vontade tanto do tio quanto do pai de Juca, Mariano, numa reposição quase que completa do repertório de dominação senhorial do qual ela fizera graça. Alencar, que era desconfiado desses arroubos românticos e buscava, no palco, apresentar paixões menos arrebatadoras, corrige os rumos do enredo ao eliminar a extravagância feminina. Carlotinha, mais comportada, tem do irmão o beneplácito de receber em casa as visitas de Alfredo, cuja corte ele agora passa a supervisionar. Nesse sentido, a única agência em cena é a do escravo que leva a carta e, por isso, somente ele é responsabilizado ao final do enredo. É verdade que as diferenças entre Eduardo e Anastácio na condução do desfecho de suas respectivas histórias põem em cena funcionamentos distintos da autoridade. Esta, contudo, continua a mesma: senhorial, masculina e branca – como sempre, é o senhor-proprietário, chefe de família, quem responde pela ordem da casa.

TRÊS TEMPOS DE UM MESMO TROPO – III. ABERTURA PARA UMA NOVA ORDEM?

Começamos, como tem sido de praxe, pela caracterização do portador da carta. Raimundo não só é muito mais velho do que Rafael e Pedro, ele sequer é mais escravo. Luiz Garcia fez questão de alforriá-lo assim que o recebeu de herança do pai. Contudo, “[v]endo-se livre, pareceu-lhe [a Raimundo] que era um modo de o expelir de casa, e sentiu um impulso atrevido e generoso. Fez um gesto para dilacerar a carta de alforria, mas arrependeu-se a tempo. Luiz Garcia viu a generosidade, não o

55 ASSIS, Machado de. *Yaya Garcia*. Rio de Janeiro: Typ. do Cruzeiro, 1878, p. 9.

56 O ato da alforria não é necessariamente um gesto abolicionista. Ao longo dos debates a respeito da Lei do Ventre Livre, em 1871, o projeto alternativo, apresentado por Perdigão Malheiro em 18 de agosto desse ano, contrapunha-se ao avanço do Estado sobre as prerrogativas dos senhores. Segundo Needell, Malheiro propunha que a abolição se desse noutros termos, “colocando o processo de manumissão nas propriedades nas mãos dos próprios proprietários”, o que seria uma forma de manter inalterada “a sua posição hegemônica na economia moral da tradição rural”. NEEDELL, Jeffrey. *The party of order: the conservatives, the state, and slavery in Brazilian monarchy, 1831-1871*. Stanford: Stanford UP, 2006, p. 299; p. 289.

atreuimento”⁵⁷. A sutileza de Machado deixa em aberto a existência ou não de cálculo por parte de Raimundo, cuja ação é construída em sintonia com a ideologia senhorial, que sai tranquilizada pela demonstração do desejo do escravo, ainda que não levado às últimas consequências, de permanecer ligado ao seu senhor. Em certa medida, Machado traz para o início do seu romance o gesto com que Eduardo fecha *O demônio familiar*, fazendo Raimundo agir com a preocupação que a ideologia dominante julga necessária àquele que não mais goza da proteção da família.

Segundo Sidney Chalhoub – num estudo que busca trazer ao primeiro plano estratégias como essas, necessariamente ambíguas, que eram utilizadas pelos dependentes de modo a garantir espaços de autonomia dentro de um sistema extremamente hierarquizado e violento –, um dos pontos centrais do ideário de dominação senhorial é a ausência de qualquer possibilidade de uma perspectiva externa à do senhor-proprietário⁵⁸. Nesse mundo idealizado pelos mandantes, Raimundo é o escravo perfeito, ainda que não seja mais, legalmente, escravo, pois “submisso e dedicado”, “parecia feito expressamente para servir a Luiz Garcia”⁵⁹. É ainda esse ponto de vista que domina a dupla possibilidade de interpretação do gesto do ex-escravo. A generosidade, a primeira, existe em função tanto da expressão da gratidão ao seu senhor quanto da demonstração da importância de que esta seja manifesta através do vínculo institucional; o atreuimento, a segunda possibilidade de interpretação, se revela em face da afronta à vontade de Luiz Garcia, que era de libertá-lo.

Ainda que a ambiguidade do gesto exista, Raimundo é caracterizado na linha do escravo ideal, aquele que se mantém ligado ao senhor mesmo depois de alforriado, pois reconhece, ao contrário de Pedro, o quanto é necessário manter o vínculo de dependência, mesmo que a liberdade lhe seja oferecida. Contudo, há outras passagens do romance, algumas ainda na caracterização inicial, que venho comentando, as quais limitam o alcance daquela ambiguidade: “Raimundo foi dali em diante [do momento da alforria] um como espírito externo de seu senhor; pensava por este e refletia-lhe o interior, em todas as suas ações, não menos silenciosas que pontuais”⁶⁰. A frase do narrador, em terceira pessoa, sem qualquer indicação que se refira a um discurso indireto que passe por Luiz Garcia, parece estar fundada nos códigos culturais bastante precisos e senhorialmente determinados, que veem o escravo como projeção do senhor. Na linha aberta por Chalhoub, parece claro que Machado, escrevendo depois de 1871, quando a hegemonia conservadora já não funciona com a mesma efetividade, demonstra toda uma maneira outra de ler o mundo que escapa à visão limitada dos senhores. De qualquer sorte, é preciso demarcar a grande diferença que existe entre, de um lado, Rafael e Pedro e, de outro, Raimundo, que, ao contrário dos outros dois, não parece oferecer qualquer espécie de risco à ordem doméstica.

Em termos do enredo central, a morte de Luiz Garcia complica o encaminhamento

57 ASSIS, Machado de. *Yaya Garcia*, op. cit., p. 9.

58 CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, op. cit.

59 ASSIS, Machado de. *Yaya Garcia*, op. cit., p. 9.

60 Ibidem.

da disputa amorosa. No início do romance, a narrativa girava em torno do amor ao mesmo tempo sincero e violentamente senhorial de Jorge por Estela, agregada da sua casa, ao qual se opunha Valéria, mãe do moço, que, com a ajuda a contragosto e pouco enfática de Luiz Garcia, acaba por convencer o filho a se alistar e ir combater no Paraguai. Por fim, para jogar a pá de cal sobre qualquer esperança que Jorge pudesse vir a ter apesar da distância, trata de incentivar o casamento de Estela e Luiz Garcia. Os anos passam, a guerra se estende, Valéria morre e, por fim, Jorge, agora tenente-coronel do exército, volta condecorado ao Rio de Janeiro. Num determinado momento do enredo, lá para o meio do livro, por causa de uma carta que Jorge havia escrito a Luiz Garcia ainda nos anos da guerra, Iaiá percebe, pelas reações de Estela, que, embora não possa ter certeza, houve algo entre sua madrastra e o amigo da família. De modo a preservar o casamento do pai, a moça, calculadamente – uma palavra, lembremos, sempre problemática quando a história gira ao redor de questões amorosas –, age no sentido de conquistar Jorge, mesmo que afirme não o suportar. Quando Luiz Garcia morre, a situação, que estava encaminhada com o compromisso entre Jorge e Iaiá, se complica. A moça, movida por capricho e ciúme pelo que sabia, achando que agora nada mais impediria a união de Estela e Jorge, não só rompe o compromisso – através de uma carta escrita em segredo –, como escreve outra, aceitando o pedido que lhe fora insinuado por Procópio Dias, um negociante mais velho e um tanto escuso, por quem não nutre nenhuma espécie de afeto. É nesse ponto do enredo em que nos encontramos, já no final do livro (na edição de que me valho, página 300 de um total de 324), que Machado de Assis, a exemplo de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar, também se utiliza, em *Iaiá Garcia*, romance de 1878, do mesmo tropo do escravo portador de uma carta amorosa, *mas o coloca inteiramente de ponta à cabeça* – a começar pelo fato de que o portador não é mais escravo, alteração cujas implicações discuto com mais detalhes adiante, nas considerações finais.

Quem escreve a carta não é mais um pretendente masculino, que se vale do escravo de modo a burlar o controle senhorial de acesso à mulher. Desfeito o casamento com Jorge, um excelente partido, especialmente se considerarmos sua posição social de agregada, Iaiá Garcia reflete sobre seu futuro: “foi então que lhe lembrou Procópio Dias. Não encarou a ideia sem repugnância; aceitável na palestra, Procópio Dias era-lhe antipático para a convivência conjugal. [...] Que muito? Era um marido; não exigia outro mérito”⁶¹. Em chave distinta da comentada quando tratamos brevemente dos muitos correspondentes de D. Gabriela em *A moreninha*, a passagem também diz muito sobre as perspectivas abertas para a mulher já no último quarto do século XIX. Revela o espírito prático de Iaiá, que, em situação de crise, se move segundo uma matemática de prós e contras, sendo a ausência de amparo em contexto senhorial o pior dos cenários⁶². Um ponto do tropo, contudo, se mantém. A carta é usada como um meio para fugir ao escrutínio da autoridade.

A terceira inversão machadiana diz respeito ao vetor. As cartas de Juca e de

61 Ibidem, p. 298.

62 Para outra perspectiva sobre a mulher e o casamento no Brasil oitocentista, em que se põe em discussão o papel desprestigiado das solteiras, ver: GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Caetana diz não: história de mulheres da sociedade escravista brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

Alfredo vêm de fora, da rua, para dentro de casa. Seu efeito literário depende do medo que se tem da ruptura dessa divisão geográfica, cujas implicações simbólicas já foram discutidas. É verdade que, no caso de *Rosa*, há uma resposta para a carta de Juca, a qual tem uma dupla finalidade. Uma, de enfatizar a questão principal do enredo, centrado nas inconsequências dessa juventude educada segundo o que pregava a moral pouco cristã do tempo. Junto a essa, devido à posição ambígua da protagonista, há ainda uma dimensão moralizante, que busca interromper a correspondência e coibir, bem ao estilo senhorial, ressalte-se, outras ações inapropriadas por parte do escravo: “Se uma outra vez ousares encarregar-te de comissão igual àquela, de que te encarregaste hoje, fica sabendo, que eu direi a meu pai para te fazer castigar, como mereces”⁶³. A carta de Iaiá não tem pretensão de impor qualquer espécie de limite, pelo contrário. Busca dar início ao compromisso que levaria ao casamento, o que, como se sabe, é coisa séria demais para ser tratada sem o consentimento da autoridade doméstica. Nesse sentido, como bem notou Estela, que se tornou, como sua madrastra, responsável pela moça depois da morte de Luiz Garcia, a “carta da enteada era um ato de insubordinação”⁶⁴.

AINDA MACHADO A TÍTULO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preservação da ordem é um dos valores mais importantes para a elite imperial brasileira oitocentista. Essa tarefa é responsabilidade de um grupo restrito, homens, brancos e proprietários que se viam como os únicos condutores morais de uma sociedade de incapazes, cuja agência, se deixada sem supervisão, é mais das vezes desastrosa. Nesse contexto, não é de estranhar que o enredo de casamento tenha sido a forma dominante da produção literária brasileira. Segundo Joseph Allen Boone, como “o rito de casamento em praticamente todas as culturas desempenha o papel de sustentar a ordem social estruturada”⁶⁵, as narrativas amorosas passam a ter uma função ideológica considerável, pois repõem, no plano da forma, essa mesma preocupação. Daí a importância de figuras como Anastácio e Eduardo, cuja função narrativa é trazer o enredo, que fora desestabilizado pelo escravo e pela mulher, para um desfecho seguro, em que a ordem doméstica seja preservada.

Contudo, se voltarmos à crise provocada pelas cartas de Iaiá, veremos que a galeria de personagens que deveria se ocupar desse papel já não é mais a mesma. Luiz Garcia, que respondia pela estabilidade do lar, como sabemos, acabara de morrer. Quem assume a chefia da casa é Antunes, pai de Estela, agregado dos mais serviciais, em quem o próprio Luiz Garcia sequer confiava. Jorge, que era quem o morto esperava que assumisse seu lugar, não só não tem disposição de espírito para tanto, como, no momento de crise, recorre “à intervenção de Estela”⁶⁶. Noutras palavras, considerado

63 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Rosa*, op. cit., p. 149, I.

64 ASSIS, Machado de. *Yaya Garcia*, op. cit., p. 299.

65 BOONE, Joseph Allen. *Tradition counter tradition: love and the form of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, p. 36 (tradução nossa).

66 ASSIS, Machado de. *Yaya Garcia*, op. cit., p. 300.

sob o ponto de vista do repertório senhorial, há um espaço de autoridade não preenchido, tornando a insubordinação da moça ainda mais problemática.

Voltemos à cena da carta de Iaiá para vermos como Machado resolve o problema da preservação da ordem em contexto que Chalhoub chama de crise da hegemonia saquarema⁶⁷. Pois bem, assim que termina de escrevê-la, Iaiá chama Raimundo para que ele a leve a Procópio Dias. Raimundo se mostra desconfortável com a ideia, hesita, afirma não gostar do homem, mas uma frase mais dura da moça – “Não lhe fales; basta deixar a carta em casa dele”⁶⁸ – sela a história, e o ex-escravo sai rumo a seu destino. Na verdade, o mais correto seria ter escrito que Raimundo parece cumprir a ordem da moça, uma vez que a carta não será entregue: “Raimundo não achou bonito que Iaiá escrevesse àquele homem, que não é seu pai nem seu noivo, e voltou para falar a nhanhã Estela”⁶⁹.

Entre aquele momento da narrativa, em que Raimundo hesita, e o final, quando se descobre que Procópio nunca recebera a carta de Iaiá, Machado dedica umas poucas linhas às reflexões do ex-escravo: “Depois olhou para a carta, como se quisesse adivinhar o que ia dentro. Não era só pressentimento, mas também dedução do que ele via naquelas últimas semanas”⁷⁰. Pressentimento e dedução não são duas palavras inocentes, longe disso. Dentro do universo cultural e literário de Macedo e Alencar, o negro criado dentro do sistema escravocrata seria incapaz de tal reflexão elaborada sobre o mundo à sua volta, agindo sempre como uma criança, sem medir as consequências de seus atos. Alencar, em sessão da câmara quando dos debates a respeito da Lei do Ventre Livre, afirma que “a liberdade concedida a essas massas brutas é um dom funesto”. E arremata, pouco adiante: “Não basta [...] dizer à criatura, *tolhida na inteligência e abatida na sua consciência*: Tu és livre; vai; percorre o campo como uma besta-fera!...”⁷¹. Esse é um dos tropos fundamentais da retórica escravista. A liberdade do negro põe em risco a ordem social, porque, criados no cativeiro, os escravos não foram capazes de desenvolver as ferramentas necessárias para atuarem como cidadãos plenos. Machado, como bem demonstrou Chalhoub, conhecia como poucos os meandros desse debate e o retoma com engenhosidade em sua obra ficcional. Como visto, logo no começo do romance, o narrador apresenta Raimundo elencando, de maneira bastante clara, as características – “submisso e dedicado”, “feito expressamente para servir”, “espírito externo de seu senhor”⁷² – que o colocam em perfeita sintonia com o ideário senhorial. Contudo, é esse mesmo ex-escravo, sobre quem recai o peso de uma ideologia que o relega a uma posição subalterna, que se mostra, a par do pressentimento, capaz de um processo tão racional quanto o da dedução. O silêncio a respeito do casamento da moça com

67 CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, op. cit.

68 ASSIS, Machado de. *Yaya Garcia*, op. cit., p. 299.

69 Ibidem, p. 315.

70 Ibidem, p. 299.

71 ALENCAR, José de. Sessão de 13 jul. 1871. *Annaes da Camara dos Deputados*, apud CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, op. cit., p. 198 (grifos meus).

72 ASSIS, Machado de. *Yaya Garcia*, op. cit., p. 9.

Jorge, de que tanto se falara antes da morte de Luiz Garcia, lhe serve de indício para concluir “que aquela carta era alguma cousa mais do que um recado sem consequência”⁷³.

Mais: as palavras que ele escolhe para explicar à moça sua desobediência – “Raimundo não achou bonito que Iaiá escrevesse àquele homem, que não é seu pai nem seu noivo”⁷⁴ – têm forte ressonância no interior da tradição social e literária dentro da qual Machado está trabalhando. Como vimos em Macedo e Alencar, o risco que a carta traz é exatamente o de driblar o controle da autoridade paterna, que é, ao fim e ao cabo, a responsável pela autorização do casamento das mulheres, colocando os interesses da família como um todo sobre os interesses individuais (de tipos sociais incapazes de tomar decisões criteriosas). Um risco, lembre-se, que só pode ser levado adiante por uma figura que é, ela mesma, outro tipo incapaz, o escravo, o qual, ao servir como transição entre a casa e a rua, não teria a real dimensão das suas ações. Daí que, nas cenas que analisamos, o tropo da carta sinalize um perigo para a família e precise ser debelado pelas figuras de autoridade: um velho roceiro em Macedo; um homem doutor em Alencar. Dois personagens masculinos, brancos, senhores e proprietários; em suma, o ponto mais alto da hierarquia social do século XIX. Embora seja com esse universo simbólico que Raimundo esteja lidando (uma moça só deve escrever a seu pai e a seu noivo, e a este quando tiver o consentimento daquele), ele apresenta certas fraturas. Toda a crise desencadeada por Iaiá depois da morte do pai é contornada, primeiro, por Estela, uma mulher do estrato médio da sociedade, outrora agregada, e, depois, por Raimundo, um negro alforriado. São esses dois tipos, sem prestígio na hierarquia senhorial brasileira oitocentista, os responsáveis pela manutenção da ordem, sem a qual o enredo de casamento não pode chegar a um desfecho que possibilite a união dos apaixonados.

SOBRE O AUTOR

RODRIGO CERQUEIRA é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).
E-mail: drigocerqueira@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: Typ. Soares & Irmão, 1858.
_____. *Ao imperador: novas cartas políticas de Erasmo*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro, 1867.

⁷³ Ibidem, p. 299.

⁷⁴ Ibidem, p. 315.

- _____. *O systema representativo*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1868.
- ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Semana literária I. Diário do Rio de Janeiro*, 6 mar., 1866, p. 1.
- _____. *Yaya Garcia*. Rio de Janeiro: Typ. do Cruzeiro, 1878.
- BOONE, Joseph Allen. *Tradition counter tradition: love and the form of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13-25.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DIAS, Maria Odila. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Prefácio. In: MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 9-19.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.
- GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *O carapuço: crônicas de costumes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. *House and street: the domestic world of servants and masters in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- _____. *Caetana diz não: história de mulheres da sociedade escravista brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. [1844].
- _____. *Rosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 2 t., s.d. [1849].
- _____. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1878, p. 135.
- MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- _____. Através da rótula: sobre mediações entre casas e ruas. *Cadernos CERU*, São Paulo, série 2, n. 8, p. 51-57, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/74974>>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- NEEDELL, Jeffrey. *The party of order: the conservatives, the state, and slavery in Brazilian monarchy, 1831-1871*. Stanford: Stanford UP, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. Os demônios familiares de Alencar. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 15, 1974, p. 27-57. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi15p27-57>>. Acesso em: 3 mar. 2013.
- RIZZO, Ricardo Martins. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1929-1877)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.

Rio 5-IX-38

Oneyda

Fé um bom-dia, já boa noite
na que já são duas da madrugada
mandando a palatira. Bom sempre
bem, fiz uma anotação na última
página sobre a qual chamo a sua
atenção.

Quando que vem? Meu telefone
é 42, 5-5-5-4, e a hora millos
pra me achar em casa é das 12
as 12 e 50. Depois durmo e a vida
na que chamo antes das 15 horas
normalmente estão estão em casa
até 18 horas pelo menos.

Está goste suas férias aí, não
recuparia. Que Rio ou Minas
ou bem, mas não inquieto
contarei quando estivermos sem
embranga pro caro metado e
abraço o amigo e até

3

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Artífices da correspondência

Entre 2013 e 2016, no Convênio Internacional USP-Cofecub, programa da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo, realizou-se a pesquisa “Artífices da correspondência”: procedimentos teóricos, metodológicos e críticos na edição de cartas, instituindo o diálogo entre as equipes de pesquisadores vinculadas ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e ao Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (Crepal) da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Sob a coordenação, no Brasil, dos profs. drs. Marcos Antonio de Moraes (IEB/USP) e Antonio Dimas (professor sênior, IEBU/SP) e, na França, da profa. dra. Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), a investigação contou com a participação de pesquisadores brasileiros, portugueses e franceses, devotados ao estudo da epistolografia: os professores doutores Agnès Lévecot (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Alain Pagès (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Ana Isabel Sardinha-Desvignes (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Eliane Vasconcelos (Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro), Ligia Fonseca Ferreira (Unifesp), Mirhiane Mendes de Abreu (Unifesp), Silvana Moreli Vicente Dias (Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro), Sílvia Capanema P. de Almeida (Crepal, Université de Paris Nord – Villetaneuse, Centre de Recherches sur les Espaces, les Sociétés et les Cultures – Cresc), Valéria Lima (Unimep) e Virginia Camilotti (Unimep e PPGH-Unesp-Franca). Integraram também as equipes as pós-doutoras Ieda Lebensztayn e Raquel Afonso da Silva e o pós-doutorando Nelson Luís Barbosa, vinculados ao IEB/USP.

Entre os objetivos da pesquisa, explicitados pela coordenação nos relatórios científicos do projeto, pontuaram-se, entre outras propostas, “a localização de documentos epistolares de interesse para a pesquisa em acervos públicos e privados no Brasil, em Portugal e na França; a ampla extroversão desses documentos em edições fidedignas e anotadas; a definição de pressupostos metodológicos sobre procedimentos de fixação de texto e de anotação editorial das cartas (contextualização histórica e linguística); o estudo da carta como objeto e como fonte de pesquisa, explorando o material reunido; a difusão dos resultados das pesquisas realizadas pelos membros das equipes envolvidas em livros e revistas universitárias. A esses propósitos juntou-se, ainda,

em sua última fase, a realização da tradução de obras fundamentais dos estudos epistolográficos, publicadas originalmente em francês, objetivando contribuir para a consolidação de uma área de conhecimento incipiente no Brasil”.

Assim como a efetivação de projetos individuais, em produtiva interação entre os pesquisadores envolvidos no Convênio, o projeto USP/Cofecub ensinou atividades coletivas, como os quatro colóquios universitários internacionais, em Paris e em São Paulo, nos quais resultados de pesquisa em progresso puderam ser amplamente divulgados em comunicação com diversos pesquisadores renomados da área, como Brigitte Diaz, Colette Becker, Flávia Toni, Flora Süsskind, Geneviève Haroche-Bouzinac, José-Luis Diaz, Júlio Castañon Guimarães, Leandro Rodrigues Garcia, Matildes Demétrio dos Santos, Marisa Lajolo, Nadia Battella Gotlib, Tânia Dias, Telê Ancona Lopez e Walnice Nogueira Galvão: “Artisans de la correspondance”: dialogues sur l’édition de lettres en France, au Brésil et au Portugal (2013); 2º Colóquio internacional “Artífices da correspondência”: procedimentos teóricos, metodológicos e críticos na edição de cartas (2014); “Artisans de la correspondance: dialogues sur l’édition de lettres en France, au Brésil et au Portugal (2015); 4º Colóquio internacional “Artífices da correspondência”: procedimentos teóricos, metodológicos e críticos na edição de cartas (2016). Os colóquios sediados na Universidade de São Paulo receberam subvenção da Fapesp, da Capes, do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira (FFLCH/USP), do Programa de Pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras (IEB/USP) e do Consulado Geral da França em São Paulo.

As pesquisas levadas a termo no Convênio deram origem a expressivo número de artigos, estampados em periódicos no Brasil e no exterior, bem como a publicações de livros; as atividades foram igualmente compartilhadas pelos integrantes do projeto em diversos encontros acadêmicos. O Convênio ainda propiciou a formação de quadros de pesquisadores na área do preparo de edições, consolidando instrumentais de interpretação do discurso epistolar, no âmbito da iniciação científica, na graduação, e do mestrado, doutorado e pós-doutorado.

O Dossiê **Artífices da correspondência**, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, pretende apresentar artigos representativos das diversas visadas teóricas, metodológicas e hermenêuticas na pesquisa devotada à prática da edição de correspondência e de suas possibilidades de interpretação em chave crítica. Alain Pagès, autor convidado, em “A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos”, na apurada tradução de Lígia Fonseca Ferreira, sublinha a importância da percepção dos valores sociais e dos significados subjetivos presentes na escrita e em sua espacialidade na página, na forma de assinatura e datação das cartas, no suporte e suas marcas informativas (como o timbre), nos envelopes, aspectos importantes que, em geral, desaparecem nas edição de correspondência quando estas prescindem de fac-símiles. Claudia Poncioni e Virginia Camilotti, em “Correspondência de Paulo Barreto a João de Barros (1909-1921): edição crítica e anotada”, testemunham o trabalho de preparo, a quatro mãos, pelas próprias autoras, do livro *Muito d’alma – cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921*, sublinhando as suas complexas etapas, do estabelecimento do texto à anotação que contextualiza o diálogo epistolar, tendo em vista potencializar o princípio da legibilidade que se almeja em uma edição de correspondência.

Se os dois primeiros textos do Dossiê discutem aspectos relativos às práticas editoriais de cartas, os dois seguintes abordam as relações entre o Brasil e a França,

sob a perspectiva das trocas postais. Ieda Lebensztayn, em “Cartas de Graciliano na França: letras autodidatas no mundo de óculos quebrados”, explora as conexões epistolares do criador de *São Bernardo* com editores franceses, ao mesmo tempo que se debruça sobre a singularidade do estilo de suas cartas. Sílvia Capanema P. de Almeida, em “Um espelho invertido da República: a correspondência dos diplomatas franceses no Brasil como objeto histórico (1892-1910)”, mostra a carta como vigorosa fonte de pesquisa nos estudos históricos, trazendo à tona comunicações de caráter institucional, depositadas no Centre des Archives Diplomatiques de La Courneuve, na França, as quais explicitam a avaliação oficial estrangeira de encaminhamentos econômicos e políticos na Primeira República brasileira.

A interpretação de um conjunto de cartas, valendo-se de apropriado instrumental crítico, cumpre-se no artigo de Nelson Luís Barbosa, “As cartas de Osman Lins e Hermilo Borba Filho: uma amizade virtual, tocada pelo real”. O autor lança luz sobre a dinâmica da correspondência entre dois escritores pernambucanos, empenhados em discutir, em profundidade, os bastidores de suas produções literárias, assim como outros eventos do campo letrado e político. Silvana Moreli Vicente Dias, em “Crônicas e cartas como laboratório multidisciplinar: a infância como *tópos* e o esboço de um *étos* da província no Modernismo brasileiro”, pela vez dela, observa e analisa a recorrência de um tema de grande força no Modernismo brasileiro, a “infância”, tanto na produção epistolar quanto na obra literária de autores como Gilberto Freyre, Jorge de Lima, José Lins do Rego e Manuel Bandeira.

A seção Resenha, em sintonia com o tema do Dossiê, difunde a apreciação crítica de Mirhiane Mendes de Abreu sobre a *Correspondência – Casais Monteiro & Ribeiro Couto* (Editora Unesp, 2016), organizada por Rui Moreira Leite, e a de Emerson Tin acerca de *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende* (Autêntica Editora; Ed. UFMG, 2016), edição preparada por Cleber Araújo Cabral. As resenhas favorecem a ampliação do debate em torno da práxis editorial de cartas, assim como de procedimentos interpretativos.

Em Documentação, vêm a lume “Treze cartas inéditas de Mário de Andrade” – a Augusto Frederico Schmidt, a Luís da Câmara Cascudo, a Graco Silveira, a Carlos Lacerda e a João Chiarini – apresentadas, respectivamente, pelos professores Leandro Rodrigues Garcia, Marcos Antonio de Moraes, Ricardo Gaiotto de Moraes, Rodrigo Jorge Ribeiro Neves e Virginia Camilotti. Essa documentação contribui não apenas oferecendo novos depoimentos autobiográficos do criador de *Macunaíma*, como também propagando valiosos subsídios para o estudo da literatura, do folclore, da música, da sociabilidade intelectual do período de 1930 a 1945.

Reconhecemos a importante contribuição de Telê Ancona Lopez no debate sobre edição de correspondência, na pesquisa devotada à organização da Série Correspondência Mário de Andrade, no IEB/USP.

Marcos Antonio de Moraes (Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP)

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves (Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP)

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p103-105>

A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos

[*The epistolary materiality. What the autograph manuscripts tell us*]

Alain Pagès¹

Tradução de Ligia Fonseca Ferreira (Unifesp).

RESUMO • Quando a reprodução fac-similar não é possível, as edições de correspondências propõem aos leitores um texto impresso, sem levar em conta tudo o que remete à aparência dos manuscritos autógrafos. Em geral, tais aspectos materiais são portadores de informações de fundamental relevância no que diz respeito à maneira como um endereço é redigido no envelope; ao movimento da escrita e da forma dos caracteres; ao desenho da assinatura; às indicações contidas nas zonas periféricas das cartas, as margens ou cabeçalhos. Neste artigo, pretende-se analisar esses diversos elementos à luz de um objeto privilegiado – a correspondência d'Émile Zola. Os exemplos examinados mostram que, em todos os casos, é extremamente produtivo retornar ao manuscrito original e reexaminá-lo, pois o documento oferece informações que o mero conhecimento do texto impresso quase nunca fornece. • **PALAVRAS-CHAVE** • Émile Zola; manuscrito autógra-

fo; correspondência; comunicação epistolar. •

ABSTRACT • Correspondence editions, when facsimile reproductions are not possible, provide readers written texts, besides all that the appearance of autographed manuscripts contain. Generally, such material aspects sustain information of utmost importance: on how the address is written in an envelope, movement of the writing and character format, design of the signature, notes on the boarder of the letters, margins or headings. In the present article we aim to analyze those various elements in light of a privilege object – the correspondence of Emile Zola. The examined samples indicate that in all cases it is extremely productive to go back to the original manuscripts and reexamine them since the documents offer information that the mere knowledge of the written text almost never provides. • **KEYWORDS** • Émile Zola; autograph manuscript; correspondence; epistolary communication

Recebido em 17 de julho de 2017

Aprovado em 30 de julho de 2017

PAGÈS, Alain. A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 106-123, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p106-123>

¹ Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Embora indiquem com precisão a origem do *corpus* a que se referem, a maioria das edições de correspondência apagam, no texto impresso que produzem, a materialidade do manuscrito autógrafo. É absolutamente normal. As edições têm como objetivo transcrever um manuscrito, transformar em obra coerente o que só existia, originalmente, sob a forma de folhas dispersas. No entanto, todos aqueles que se dedicaram ao trabalho de edição sabem que uma perda considerável resulta do efeito de neutralização provocado pela forma impressa. O que se perde é o próprio aspecto do manuscrito, o poder de sedução que possuem uma escrita e folhas que exalam cheiro de um arquivo antigo que se preservou do desaparecimento graças aos cuidados de uma conservação escrupulosa ou, ainda, graças ao acaso de alguma milagrosa transmissão. É, portanto, difícil compreender a emoção sentida por um colecionador, a paixão que o leva, às vezes, a fazer aquisições pouco razoáveis, sem levar em conta o que revelam os manuscritos autógrafos – essa forma particular de discurso que sussurra coisas em nossos ouvidos.

No caso de uma correspondência, essa questão é de suma importância, pois uma carta comunica sua mensagem não somente pelo texto que propõe, mas também pela multiplicidade dos signos que acompanham o texto: a forma da escrita, a ocupação do espaço da página, o número de folhas, os acréscimos colocados nas margens, a assinatura etc. Neste artigo, pretendemos interrogar esses signos, que compõem o discurso da materialidade epistolar, tomando como exemplo a correspondência de Émile Zola. O *corpus* editado até o momento (cerca de 5200 cartas) divide-se em dois conjuntos: a correspondência geral, composta de II volumes²; e a correspondência íntima em dois volumes, contendo as cartas que o escritor enviou às duas mulheres

2 ZOLA, Émile. *Correspondance*. [Correspondência.] Organização de Bard H. Bakker. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal; Paris: Éditions du CNRS, 1978-1995. 10 v.; ZOLA, Émile. *Correspondance XI. Lettres retrouvées (1858-1902)*. Apresentação de Owen Morgan e Dorothy E. Speirs. Montréal: Les Presses de l' Université de Montréal; Paris: CNRS Éditions, 2010.

com as quais compartilhou sua existência, Alexandrine e Jeanne³. O conjunto dos manuscritos autógrafos da correspondência íntima foi conservado; logo, é possível referir-se a eles. Quanto à correspondência geral, é formada por documentos dos quais em geral só existe fonte impressa (os originais foram perdidos ou não se encontram disponíveis para consulta), mas o número de manuscritos de cartas ainda acessíveis permanece expressivo: estima-se que correspondam a 70% do conjunto, ao passo que 30% das cartas conhecidas originam-se de texto impresso.

O ENVELOPE

Começemos por ele. O envelope contém a carta. Fina barreira de papel que protege o segredo da comunicação. Abrimos para descobrir o texto ali contido. Mas, tal qual, antes mesmo de ser deslacrado, o envelope entrega uma mensagem à pessoa que o segura nas mãos: a escrita, o nome, o endereço redigido ou não de forma completa. Em se tratando do futuro editor (caso tenha ele a sorte de dispor desse precioso documento, muitas vezes lamentavelmente destruído), uma indicação essencial é fornecida pelo carimbo postal quanto este registra uma data às vezes ausente da própria carta manuscrita.

Será que as linhas inscritas no retângulo do envelope (também chamado de “sobrescrito” – etimologicamente “a escrita em cima”...) não poderiam ser consideradas como introdução da carta? No entanto, essas linhas são sistematicamente apagadas de todas as edições de correspondência. Quando Zola passa uma temporada em sua casa de campo na cidade de Médan, situada a 40 quilômetros de Paris, seus correspondentes contentam-se em escrever no envelope o nome do escritor, seguido de “Médan, Seine-et-Oise”. A indicação do vilarejo e do departamento⁴ basta. Nenhuma menção ao nome da rua é necessária, pois aquela cidadezinha às margens do Sena ganhou fama, desde então, graças à glória do romancista que escolhera viver ali uma parte do ano.

Existem envelopes misteriosos cujo sobrescrito constitui um verdadeiro enigma. Veja-se o caso do envelope (Figura 1) que corresponde à primeira das cartas de Zola a Jeanne Rozerot no *corpus* sobre o qual já nos debruçamos.

3 Idem. *Lettres à Jeanne Rozerot*. [Cartas a Jeanne Rozerot] (1892-1902). Edição preparada por Brigitte Émile-Zola e Alain Pagès. Paris: Gallimard, 2004; Idem. *Lettres à Alexandrine* [Cartas a Alexandrine] (1876-1901). Edição preparada por Brigitte Émile-Zola e Alain Pagès. Paris: Gallimard, 2014. Alexandrine é esposa do escritor; Jeanne Rozerot é a mãe de seus dois filhos, Denise e Jacques, nascidos da relação extraconjugal iniciada em 1888, quando o autor tinha 48 anos.

4 Seine-et-Oise foi um dos 83 “departamentos” da França, subdivisões territoriais e eleitorais criadas em 1789, durante a Revolução Francesa. Hoje, o número de departamentos eleva-se a 101. (N.T.)

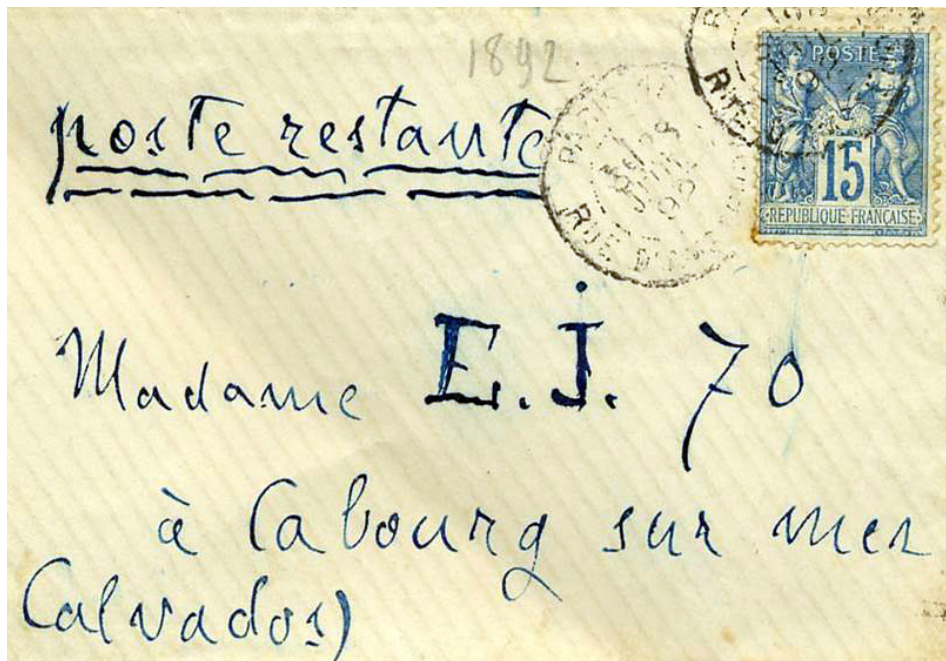


Figura 1 – © Centro Zola, Item, CNRS

poste restante
 Madame E. J. 70
 à Cabourg sur mer (Calvados)

[posta-restante
 Senhora E. J. 70
 em [Cabourg-sur-mer] ([departamento] Calvados)]

Datada de 28 de julho de 1892, a carta contida no envelope é endereçada, posta-restante, na cidade de Cabourg [Normandia], onde Jeanne se refugiou com seus filhos. Zola lhe havia pedido para se afastar de Paris, receando que o ciúme de sua esposa, Alexandrine, pudesse atingir as crianças, pois, naquele momento, o casal atravessava a crise mais violenta de sua existência.

O que significam as iniciais “E. J.”? Não é difícil adivinhar que correspondem aos nomes dos dois amantes: “Émile – Jeanne”. Jeanne Rozerot torna-se, assim, “Madame Émile Jeanne”. E por que essas iniciais são seguidas do número “70”? Zola, que era supersticioso, gostava particularmente do número “7”, mas isso não explica tudo. Para encontrar a chave desse enigma, é necessário pensar numa data. O número inscrito refere-se ao ano de nascimento de Jeanne (1867) e ao de Émile (1840); combinando-se os últimos algarismos das duas datas, chega-se ao resultado “70”. Uma outra razão para essa adição origina-se no fato de tanto Zola como Jeanne terem nascido no mês de abril. A fusão dos números extraídos das datas de nascimento leva à criação de um número mítico, um talismã simbolizando a união selada entre ambos.

A GRAFIA

É pelo encantamento de sua escrita, antes mesmo de ser decifrada, que uma carta se oferece ao olhar. A beleza de um manuscrito autógrafo reside, acima de tudo, em sua aparência escritural. Como um rosto que convida à contemplação, essa beleza compõe-se de diversos parâmetros: a regularidade ou a irregularidade das linhas, o legível ou o ilegível, os caracteres estreitos ou mais espaçados, a tinta mais fosca ou nítida, a cor (preta, vermelha ou azul)... Os manuscritos autógrafos mais notáveis são aqueles que mantiveram, a despeito dos anos passados, uma parte de juventude: guardaram todo o seu *frescor*.

Por que colecionar manuscritos autógrafos? “Uma escrita fala ou não fala com você”, responde François Labadens, refletindo sobre uma atividade à qual dedicou toda a sua existência. Uma coleção, explica ele, só existe se estiver fundamentada em escolhas muito precisas. Os escritores selecionados para alimentar a coleção são comparáveis a heróis ou heroínas de romance pelos quais o colecionador se apaixonou e cujo destino ele queria acompanhar, reconstituindo a existência desses indivíduos. Aliás, pouco importam as reticências ideológicas sentidas em relação ao conteúdo de algumas obras. Uma atração inexplicável, que emana do poder da sedução, bem como a busca de uma intimidade privilegiada com os autores dos manuscritos pacientemente reunidos, encontra-se na base da seleção realizada:

Há evidentemente um primeiro nível de sedução, de ordem puramente estética. O poder do traço. Uma escrita que fala ou não fala com você. A condessa de Martel, também conhecida como *Gyp*, escrevia seus romances [...] e lançava anátemas antisemitas numa vigorosa escrita com tinta roxa, forjada pelas freiras do Sagrado Coração de Nancy, que tornava simpática aquela mulher. O fuinha Léon Bloy murmurava suas maldades através de uma grafia de sacristão, e o taciturno Barbey d'Aurevilly enriquecia a sua, inspirada no século XVII, com tintas verdes, vermelhas, azuis...

Organizar um manuscrito prolonga esse sentimento muito particular de atração. O modo como Émile Zola preenche sua página, num de seus três formatos de papel favoritos, manifesta bem o investimento – a conquista – do espaço pela ideia, de uma escrita quadrada, com tinta grossa, com letras ligadas de forma variada, dependendo dos diferentes momentos da sua vida⁵.

Mesmo quando não diz nada, um documento autógrafo possui um valor que lhe é próprio: a autenticidade da escrita. É o que mostra o cartão de visita escrito por Zola (Figura 2).

5 LABADENS, François. Cet obscur objet du désir. Propos d'un amateur d'autographes. [Este obscuro objeto do desejo. Entrevista com um amante de manuscritos autógrafos.] In: *L'entreprise et sa mémoire. Mélanges en l'honneur de Maurice Hamon*. Organização de Didier Bondue. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2012, p. 236.

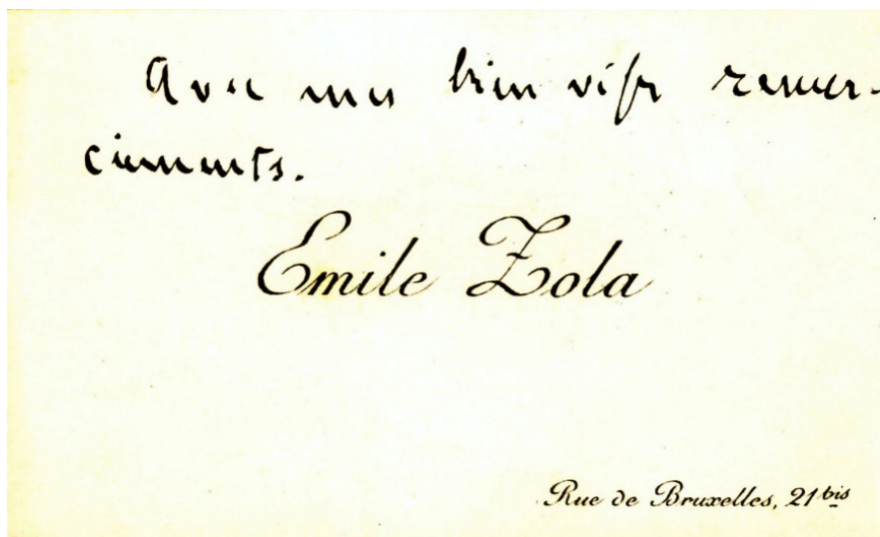


Figura 2 – © Coleção particular

Avec mes bien vifs remerciements

[Com meus mais vivos agradecimentos].

Nada. Nenhuma informação, nenhuma referência cronológica, nenhum fato ao qual se possa associar algumas palavras, repetidas tantas vezes em outros cartões de visita semelhantes a esse: “Com meus mais vivos agradecimentos”. Um texto tão insignificante que é impossível incluí-lo na edição da correspondência do escritor, pois não é possível colocá-lo num lugar qualquer da sequência ordenada que rege a progressão editorial. Entretanto, algo de insubstituível se manifesta aí: uma presença, a firmeza de uma escrita, a mão criadora do escritor voltada para um amigo ou pessoa próxima a quem expressa os agradecimentos.

O corpo do escritor fica marcado na escrita. No caso de Zola, essas palavras cuidadosamente caligrafadas, com letras arredondadas, esmagadas pela pluma que as traçou, ocupando todo o espaço necessário sobre a folha de papel. As rasuras raramente interrompem o fluxo de uma escrita que não deseja nada dissimular e almeja, antes de mais nada, ser legível. Zola adotara um lema latino que ficou célebre. O escritor mandou pintá-lo no manto da lareira situada em seu gabinete, em Médan: “*nulla dies sine linea*”. A sentença remonta à mais alta Antiguidade. Plínio, o Velho a menciona em sua *História natural* e a atribui ao pintor grego do século IV a. C., Apeles. Se desenvolvemos seu conteúdo, significa: “nenhum dia sem traçar uma linha com o pincel”. Compreende-se, pois, como se aplica a um escritor. Cada linha conta. Assim como acontece quando se levanta um muro, para construir uma obra é preciso sobrepor continuamente tijolo por tijolo. Não se pode perder o que se acaba de escrever, pois será preciso retrabalhar o texto e avançar. De onde a necessidade de uma perfeita legibilidade, para si e para os outros. Quando um desenvolvimento emperra numa sintaxe confusa, quando as linhas não são claramente dispostas no

quadro da página, Zola prefere rasgar a folha de papel na qual escrevia, pegar outra e recomençar. Nenhum dia sem redigir uma nova página.

O ESPAÇO ESCRITURA

Uma carta é um quadro e, em uma página, tem o poder de entregar o conteúdo total da mensagem, segundo uma disposição gráfica que lhe é própria. Veja-se, por exemplo, a carta escrita por Zola, em 2 de dezembro de 1884, a seu editor, Georges Charpentier (Figura 3).

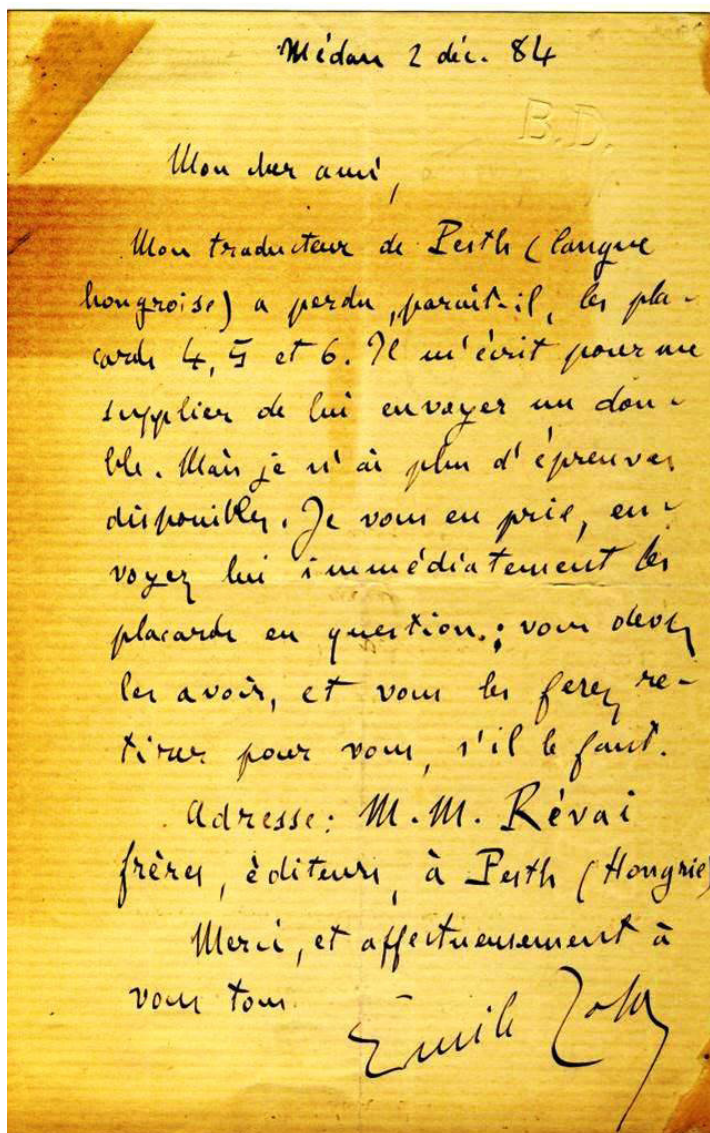


Figura 3 – © Coleção particular (carta inédita)

Mon cher ami,

Mon traducteur de Pesth (langue hongroise) a perdu, paraît-il, les placards 4, 5 et 6. Il m'écrit pour me supplier de lui envoyer un double. Mais je n'ai plus d'épreuves disponibles. Je vous en prie, envoyez-lui immédiatement les placards en question; vous devez les avoir, et vous les ferez retirer pour vous, s'il le faut.

Adresse : M.M. Révai frères, éditeurs, à Pesth (Hongrie).

Merci, et affectueusement à vous tous.

Émile Zola

[Meu caro amigo,

Meu tradutor de Pesth (língua húngara) perdeu, ao que parece, as provas 4, 5 e 6. Escreveu-me suplicando para lhe enviar uma cópia. Mas não tenho mais nenhuma disponível. Por gentileza, envia-lhe imediatamente as provas solicitadas; debes tê-los e mandarás reimprimi-los para ti, se for necessário.

Endereço: M.M. Révai irmãos, editores, em Pesth (Hungria).

Obrigado, e afetuosamente a todos.

Émile Zola].

Trata-se das provas de *Germinal*, então publicado como folhetim no periódico *Gil Blas* enquanto se faziam traduções em língua estrangeira na maioria dos países europeus. Curta, com objetivo preciso, essa carta se inscreve na sequência cronológica dos anos 1884-1885, mas só ganha sentido se consideradas outras missivas do período, também relacionadas à publicação do romance, as quais ela enriquece com o valor de sua mensagem, participando, assim, da elaboração do gigantesco *puzzle* das informações contidas na correspondência.

Notem-se os princípios que norteiam a organização do quadro gráfico. O local e a data indicados na primeira linha, à direita da página. No início, o vocativo amistoso: “Meu caro amigo”. No final da carta, a fórmula de despedida: “Obrigado, e afetuosamente a todos”. E, por fim, destaca-se do resto a assinatura, que sobe em diagonal no lado direito da página e, com caracteres ampliados, termina preenchendo o espaço escritural, sem deixar nenhum espaço vazio.

Aparecem, assim, duas zonas textuais: o texto livre, que contém a mensagem da carta; e o texto codificado, que rege a forma de envio (data, destinatário, fórmula de polidez final). Por convenção implícita, os editores de correspondência penduram suas anotações no texto livre e desprezam o resto. Tendem igualmente a ignorar as saudações e fórmulas de despedida, como se o fato de serem corriqueiras dispensasse qualquer comentário. Porém, é sempre recomendável examiná-las com atenção. No

presente caso, a menção “a todos” mereceria uma nota: ao terminar a carta, Zola dirige-se a seu editor, pensando na família deste à qual estende seus afetuosos cumprimentos pela aproximação do Natal.

A DATA

A data não representa apenas uma indicação cronológica, permitindo situar uma carta na continuidade fatural. Trata-se igualmente de um gesto performativo. É realmente notável, na correspondência de Zola, a menção regular às datas e locais no cabeçalho das cartas. Obviamente, existem textos não datados, mas são relativamente raros.

A preocupação com a data tem um papel particularmente importante na correspondência íntima, especialmente nas cartas que Zola escreve a sua esposa, Alexandrine Zola, entre 1895 e 1897, quando ela faz viagens pela Itália. Nesse período, o escritor firmou uma espécie de contrato moral com a esposa. Ela aceitou a relação extraconjugal com Jeanne, mas, em troca do acordo, poderá percorrer e descobrir o país vizinho, fazer amigos, ter uma vida independente de mulher livre, como uma espécie de compensação pelo drama que quase os levou à separação definitiva. Assim, Alexandrine encontra uma saída para deixar o marido, tendo a viagem como pretexto. No entanto, ele não se afasta, não a abandona e permanecerá fiel. Mas como? Através das cartas que escreve todos os dias à noite. E o que dizem essas mensagens? Que ele se encontra, à noite, no apartamento parisiense da rua de Bruxelas, endereço de seu gabinete de trabalho, que pensa na esposa e deve lhe fazer um relatório preciso das atividades realizadas durante o dia. E essas mensagens também dizem que ele não dorme na casa de Jeanne. Os serviços que atendem o romancista garantem o respeito ao código social. Submetido a esse controle externo, Zola encontra-se, pois, impossibilitado de passar a noite fora de seu domicílio. Ao escrever à mulher sempre à noite, o escritor lhe demonstra sua fidelidade. As datas colocadas no cabeçalho de cada carta assinalam que o pacto está sendo respeitado. Por essa razão, Zola informa-se escrupulosamente sobre os deslocamentos realizados por Alexandrine, mantendo-se a par das cidades que ela visitará a fim de que as cartas lhe cheguem sem falta. E, quando algumas cartas se perdem, o escritor se preocupa, se aflige e faz tudo para tranquilizar sua destinatária, como mostram essas linhas, escritas às pressas, em 2 de novembro de 1895, num cartão de visita:

Querida esposa, recebo tua carta de Aix e angustia-me saber que uma de minhas cartas não te chegou. Escrevo todos os dias, e escreverei todos os dias, aconteça o que acontecer. Aceito, pois, tua reclamação. – Envio este bilhete para dizer-te isso. Hoje à noite, escreverei mais longamente e responderei a tua carta do dia 31 que acabo de receber (são 2h15). Beijo-a com carinho⁶.

Zola multiplica a remessa de mensagens: um bilhete, anterior ao cartão de

6 ZOLA, Émile. *Lettres à Alexandrine*, op. cit., p. 68.

visita, avisa que outra carta chegará! O diário epistolar redigido para Alexandrine, enquanto ela se encontra viajando no exterior, acompanha-se de uma obsessão pela cronologia. Cada dia que se vai corresponde à data de uma carta enviada à esposa.

Quando se aborda uma correspondência assim marcada pelo envio regular de uma carta por dia, situá-la no tempo é uma tarefa de fundamental importância. No limite, o essencial da mensagem se concentra na explicitação da data. É o que se observa em algumas cartas de Juliette Drouet dirigidas a Victor Hugo, dentro da correspondência que durou 50 anos, de 1833 a 1883. Juliette Drouet escreveu mais de 20 mil cartas a seu ilustre amante para lhe assegurar que seu amor se mantinha sempre inabalável. No final da vida em comum, quando as crises que abalaram o casal se amenizaram, só o vínculo epistolar contava. A correspondência esvaziou-se das anedotas, resumindo-se à repetição performativa do “eu te amo”. Exemplo disso, essas linhas escritas numa sexta-feira, 6 de março de 1874, às 11 horas da manhã, em que Juliette mostra-se esperançosa de fazer, eventualmente, um passeio com seu querido “Toto”:

Amo-te a velas desfraldadas, meu querido adorado, o que me dá o desejo desenfreado de perder-me a teu lado, bordejando a primavera, as flores e a vida se renovando pelo tempo que minhas pernas hoje puderem me sustentar. Mas para tanto precisarias cometer uma grave infração nos teus hábitos de trabalho, almoçando um pouco mais cedo. Conseguirias? Duvido (diante da rainha!). Mas bastaria aprovar os planos dessa louca aventura para deixar-me completamente feliz. Como será então se realmente quiseses realizá-la? Enquanto aguardo, preparo-me para qualquer eventualidade: conformar-me se não puderes sair comigo ou agarrar a felicidade se, como espero, consentires em jogar tua pluma ao vento por algumas horas. O que quer que faça ou o que quer que aconteça, adoro-te⁷.

Inserir a data confere plena existência ao manuscrito autógrafo. À carta remetida a um correspondente – mas também lançada, se for conservada, na longa viagem da posteridade – a data concede uma espécie de passaporte, uma autorização para circular, que lhe garante um feliz encaminhamento. Do uso indiscreto que mais tarde poderia ser feito pela posteridade, Zola tinha plena consciência, como o ilustra a declaração dada a um jornalista numa entrevista em 1896:

Alguns homens poderão se sentir denegridos pela publicação de seus escritos mais íntimos, mas azar deles! Cartas encontradas, e depois reunidas em livros, seus autores sabem muito bem de sua existência; se não as destruíram, é porque não se sentiam incomodados com o fato de que a família ou os amigos as descobririam, leriam e talvez viessem a publicá-las. Cabe ao autor prever e destruir tudo o que não deseja que se conheça sobre ele⁸.

7 DROUET, Juliette apud HEUTE, Véronique. *Édition critique des lettres de Juliette Drouet à Victor Hugo de 1874-1875*. [Edição crítica das cartas de Juliette Drouet a Victor Hugo.] Tese de doutorado. Orientadores: Florence Naugrette e Jean-Marc Hovasse. Paris: Université Paris 3-Sorbonne, 2017, p. 224.

8 ZOLA, Émile apud *Nouvelle Revue Internationale*, 15 de julho de 1896 (artigo posteriormente reproduzido no *Mercure de France*, 1º de abril de 1928, p. 254).

O editor moderno só tem a agradecer aos escritores – *a posteriori* – pelo cuidado que tiveram ao datar suas cartas autógrafas antes de enviá-las. Talvez possa enxergar nesse fato uma autorização dada àquele para que proceda à paciente exumação necessária para sair de uma zona nebulosa e publicar os documentos às claras.

A ASSINATURA

Zola assinou praticamente todas as suas cartas, servindo-se de uma assinatura que pouco variou da juventude à maturidade: nome seguido pelo sobrenome, formando ambos um bloco indissociável. Veja-se a assinatura com a qual encerra a carta dirigida a Georges Charpentier, em 2 de dezembro de 1884. É um desenho: as curvas que formam as letras “E” e “Z” se interligam, enquanto a letra “a” final se prolonga num traço ondulado que repete a forma do “Z” central.

Zola compreendeu bem cedo a sorte que o destino lhe reservara dotando-o de um nome que começava pela letra Z e terminava pela letra A. Bastava-lhe, pois, cumprir o programa contido em tal patronímico: contemplar o mundo com um olhar enciclopédico, tudo ver e tudo conhecer, escrever de A a Z... O escritor se beneficiava de um privilégio que, antes dele, só conhecera aquele que se tornaria seu modelo na escrita dos ciclos dos *Rougon-Macquart*: Balzac, cujo sobrenome continha a mesma aliança predestinada, “ZA”.

A assinatura constante representa, no caso de Zola, uma característica que merece ser destacada. Na mesma época, seus contemporâneos raramente mantêm a mesma fidelidade gráfica quando transcrevem seu patronímico. Naturalmente, várias práticas podem ocorrer simultaneamente, não existe regra absoluta, porém é possível observar variações expressivas. Hugo, por exemplo, assinava tanto “Victor Hugo” como “Victor H.”, “V. H.”, ou “V”. Quando escrevia a Juliette Drouet, terminava sempre com “Victor”, “V”, ou simplesmente se abstinha de qualquer indicação. Maupassant, em geral, assinava “Guy de Maupassant”, mas por vezes se contentava com “Maupassant”; nas cartas aos amigos da juventude, usa seu primeiro nome (“Guy”, “Guitte”), ou, por diversão, emprega seu pseudônimo (“Joseph Prunier”, “Prunier”). Mas foi, sem dúvida, Flaubert quem se mostrou mais criativo. Regra geral, ele assinava “Gve Flaubert”, porém suas cartas, especialmente na última parte de sua vida, oferecem uma grande variedade de fórmulas. As assinaturas são personalizadas em função do destinatário: “*Votre Vieux*” (a Tourguéniev ou a Maupassant, em 1878-1879), “*Votre Géant*” (a Edmond Laporte, na mesma época), “*Ton vieil oncle*”, “*Ta vieille nounou*”, “*Vieillard de Cro-Magnon*” (a sua sobrinha Caroline) etc.

No conjunto da correspondência de Zola, a ausência de assinatura ocorre em duas situações: nas cartas a Jeanne Rozerot, nas quais as assinaturas aparecem muito raramente; e nas cartas escritas durante o exílio na Inglaterra, entre julho de 1898 e junho de 1899. Durante esse período, Zola receia ser alvo de perseguições judiciais e toma todo tipo de precaução para impedir que sua correspondência seja interceptada. Ocultar o sobrenome faz parte dessas medidas. Quanto às cartas enviadas a Jeanne Rozerot, o silêncio gráfico sugere diversas interpretações: afirmação de uma proximidade amorosa que dispensa qualquer identificação pessoal? Ou ainda

tratamento especial dado a uma relação que, embora não fosse escondida, pode ao menos permanecer protegida do olhar da sociedade? Desse ponto de vista, as duas partes da correspondência íntima não atribuem a mesma função à assinatura. As cartas a Alexandrine são todas assinadas (exceto durante o exílio) e se encerram com a proclamação de um nome de escritor. Nesse sentido, as missivas afirmam a necessidade dessa obra epistolar sobre a qual se apoia o pacto moral que permite ao casal manter-se unido, apesar das adversidades. Por outro lado, as cartas destinadas a Jeanne repousam sobre outra forma de relação na qual a notoriedade literária ocupa um lugar bem mais reduzido: o escritor é, acima de tudo, o amante e o pai de duas crianças, nascidas de uma união estabelecida fora das convenções sociais.

Embora privadas de qualquer tipo de assinatura, as cartas do exílio não terminam com um vazio gráfico. Na parte inferior dos textos, encontra-se um estranho traço arqueado, como se fosse um Z esmagado, riscado na horizontal. A interrupção brutal da escrita era impossível. Era preciso um fecho, uma marca de conclusão, uma pontuação gráfica, função que seria cumprida por aquele traço.

O mesmo tipo de pontuação é encontrado nos dossiês preparatórios do escritor que intervêm em momentos-chave da construção da intriga quando o romancista consegue resolver problemas nos quais tropeçava. Colette Becker propõe a seguinte análise:

Alguns sinais presentes nas assinaturas, como aquela letra Z parcialmente discernível, denotam a satisfação de Zola [com o resultado de seu trabalho]. Aparecem no final de algumas cenas, em geral de sexo e sangue, que agradavam ao escritor. É o que acontece no dossiê de *Germinial*, no final dos segundos planos de cinco capítulos que encerram momentos especialmente dramáticos. [...] Esse mesmo traço de satisfação está presente em partes da redação do final do capítulo IX de *O paraíso das damas*: é bem provável que Zola tenha ficado muito satisfeito por ter conseguido impedir a personagem Denise de ceder aos avanços de seu patrão. Mesma prova de contentamento se observa no final do segundo plano do último capítulo de *Pot-Bouille* [A roupa suja], cujo desfecho o romancista encontrara ou estava prestes a encontrar. [...] Ou ainda no dossiê de *L'Œuvre* [A obra], depois da primeira cena de amor entre Claude e Christine, ou ainda quando os personagens deixam definitivamente sua casa no campo para retornar a Paris etc. Em suma, esses traços pontuam momentos de forte carga emocional⁹.

A PERIFERIA

O cabeçalho ou as margens constituem as zonas periféricas que as edições impressas frequentemente ignoram na apresentação que oferecem do texto de uma correspondência, apagando-os ou neutralizando-os. Porém, a essa periferia se prende um significado que a contemplação do manuscrito autógrafo torna explícita.

9 BECKER, Colette. Le langage silencieux des manuscrits zoliens. In: *Le réalisme et ses paradoxes (1850-1900)*. Direction de Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief. Paris: Classiques Garnier, 2014, p. 435-436.

Tome-se como exemplo a carta enviada pelo jovem Zola a Émile Deschanel, em 26 de novembro de 1864 (Figura 4).

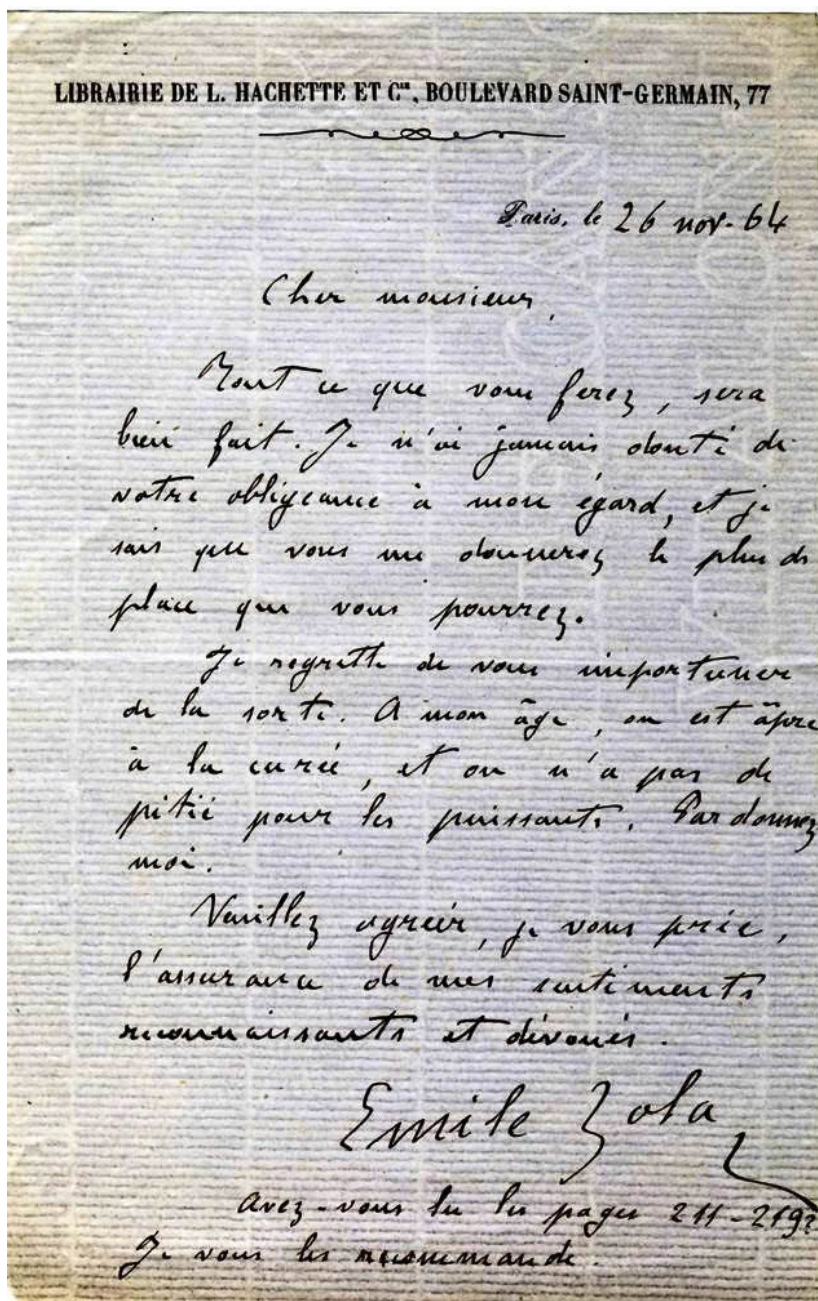


Figura 4 – © Coleção particular (carta inédita)

Cher monsieur,

Tout ce que vous ferez, sera bien fait. Je n'ai jamais douté de votre obligeance à mon égard, et je sais que vous me donnerez le plus de place que vous pourrez.

Je regrette de vous importuner de la sorte. À mon âge, on est âpre à la curée, et on n'a pas de pitié pour les puissants. Pardonnez-moi.

Veillez agréer, je vous prie l'assurance de mes sentiments reconnaissants et dévoués.

Émile Zola

Avez-vous lu les pages 211-219? Je vous les recommande.

[Prezado senhor,

Tudo o que fizer estará bem-feito. Eu nunca duvidei de sua benevolência para comigo, e sei que o senhor me dedicará todo o espaço que lhe for possível.

Lamento importuná-lo dessa forma. Na minha idade, somos intransigentes com a avidez, e não temos piedade dos poderosos. Perdoe-me.

Queira aceitar, por obséquio, a garantia dos meus sentimentos de gratidão e devotamento.

Émile Zola

O senhor leu as páginas 211-219? Recomendo-as].

Em 1864, Zola tem 24 anos e trabalha numa editora, Maison Hachette, onde se encarrega do setor de publicidade. Seu primeiro livro, *Contes à Ninon*, acabava de ser publicado. Ele enviou um exemplar ao crítico do *Journal des Débats*, Émile Deschanel, na esperança de ser resenhado. Deschanel é uma das personalidades mais influentes do momento. Zola se dá ao trabalho de indicar uma passagem importante situada no final do volume, num conto filosófico à moda de Voltaire, “Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric” (“As aventuras do grande Sidoine e do pequeno Médéric”). Como bom estrategista de publicidade editorial, o escritor antecipa a maneira como o crítico fará a leitura de sua obra. É a parte central da mensagem que mais chama a atenção: “Na minha idade, somos intransigentes com a avidez, e não temos piedade dos poderosos. Perdoe-me”. Ao mesmo tempo que se desculpa pela ousadia da solicitação feita a Deschanel, Zola expressa sem rodeios a ambição que o anima. Mas o que lhe inspira tal audácia? Sem dúvida, o cabeçalho “Librairie de L. Hachette”, impresso em letras capitais, no alto da página. Não é possível compreender a liberdade de tom empregada na carta se não levarmos em conta a aura conferida a sua mensagem pela força do nome Hachette, por trás do qual o jovem escritor se abriga.

Veja-se agora a última página de uma carta a Alexandrine, escrita em 18 de dezembro de 1898 (Figura 5), durante o exílio na Inglaterra (a assinatura se reduz a uma vaga letra Z).

Les événements m'intéressent beaucoup moi-
 je n'attends plus rien d'heureux ni de mal-
 heureux, puisqu'il me faut attendre si long-
 temps. Et, puisque je suis un époux tant,
 puisqu'on me dit très nettement qu'on
 n'a pas besoin de moins, qu'on m'enlève
 et qu'on me laisse travailler à l'écart!
 Enfin, tu vas être là et nous allons
 reprendre notre vie si calme, trop calme,
 mais que nous regretterons peut-être un
 jour. Il n'a fait très bien aujourd'hui, le
 temps est ~~de~~ une grande douceur. Je ne
 pense pas que le climat d'ici soit, cet hiver,
 plus dur que celui de Paris. Je voudrais bien
 que tu m'en souffrisses pas trop. Tu vas
 voir comme nous serons paisibles, dis que
 nous aurons repris nos petites habitudes,
 le lendemain de ton arrivée. Comme je te le
 disais déjà en octobre : il n'y a pas d'au-
 tre guérison à nos ennuis, que celle d'être
 ensemble. Tous les malentendus disparaissent,
 et nous sentons bien tout de suite que, malgré
 tout, nous avons gardé l'un pour l'autre la plus
 profonde affection. C'est un grand soulagement
 à jurer chère femme, et en attendant de t'en-
 brosser, je t'envoie mille bons baisers.

Adressé la lettre ci-jointe à Léonine. — J'ai encore craqué pour le
 chat noir du quai. Et t'attends aussi. — L'ancien Vicetelli.

Figura 5 – © Centro Zola, Item, CNRS

Les événements m'intéressent beaucoup moins, je n'attends plus rien d'heureux ni de malheureux, puisqu'il me faut attendre si longtemps. Et, puisque je suis un épouvantail, puisqu'on me dit très nettement qu'on n'a pas besoin de moi, qu'on m'oublie et qu'on me laisse travailler à l'écart !

Enfin, tu vas être là et nous allons reprendre notre vie si calme, trop calme, mais que nous regretterons peut-être un jour. Il a fait très beau aujourd'hui, le temps est d'une grande douceur. Je ne pense pas que le climat d'ici soit, cet hiver, plus dur que celui de Paris. Je voudrais bien que tu n'en souffrisses pas trop. Tu vas voir comme nous serons paisibles, dès que nous aurons repris nos petites habitudes, le lendemain de ton arrivée. Comme je te le disais déjà en octobre : il n'y a pas d'autre guérison à nos ennuis, que celle d'être ensemble. Tous les malentendus disparaissent et nous sentons bien tout de suite que, malgré tout, nous avons gardé l'un pour l'autre la plus profonde affection. C'est un grand soulagement.

À jeudi, chère femme, et en attendant de t'embrasser, je t'envoie mille bons baisers.

[Na margem] Adresse la lettre ci-jointe à Séménoff. – J'ai encore caressé pour toi le chat noir des grainetiers. Il t'attend aussi. – Préviens Vizetelly.

[Os acontecimentos me interessam muito menos, nada espero de feliz nem de infeliz, já que preciso esperar muito tempo. E, já que sou um espantalho, já que me dizem claramente que não precisam de mim, então que me esqueçam e me deixem trabalhar sozinho.

Enfim, estarás de volta e vamos retomar nossa vida calma, bem calma, mas da qual talvez um dia sentiremos saudade. Hoje o dia está lindo, o tempo é bastante ameno. Não creio que o clima daqui, neste inverno, seja mais inclemente do que o de Paris. E eu gostaria muito que não sofresses tanto com isso. Verás como ficaremos tranquilos, assim que pudermos retomar nossos pequenos hábitos, já no dia seguinte da tua chegada. Como já te escrevi em outubro: não há melhor cura para os nossos problemas do que estarmos juntos. Todos os mal-entendidos desaparecem e sentimos num instante que, apesar de tudo, conservamos o mais profundo afeto um pelo outro. É um grande alívio.

Até quinta-feira, querida esposa, e, enquanto espero poder abraçá-la, envio-lhe mil beijos.

[Na margem] Envie a carta anexa a Séménoff. – Acariciei novamente por ti o gato dos vendedores de grãos. Ele também te aguarda. – Avise Vizetelly].

Nas quatro páginas da carta, as informações se acumularam. Chegando à última etapa de sua progressão e também ao cabo do esforço, a escrita se comprime, as palavras se apertam para dizer quão mais for possível, ocupando todo o espaço disponível. Mas isso não basta, e o escritor acaba usando a margem para inserir as últimas informações, em duas linhas verticais: *“Adresse la lettre ci-jointe à Séménoff. – J'ai encore caressé pour toi le chat noir des grainetiers. Il t'attend aussi. – Préviens Vizetelly”*. Tudo se atropela em algumas palavras: uma carta a ser enviada a um amigo, o jornalista russo Eugène Séménoff; a necessidade de avisar Ernest Vizetelly, o tradutor inglês, que cuida dos negócios de Zola em Londres; e essa última mensagem de afeto dirigida à figura ausente (*“J'ai encore caressé pour toi le chat noir des grainetiers”*), lembrando as semanas que a esposa havia pouco

passara ao seu lado, e colocando-se à espera da próxima viagem que promoverá o reencontro do casal.

A edição de uma correspondência é tensionada por dois objetivos contraditórios: por um lado, o dever intelectual, que consiste em oferecer ao público um texto legível, uniformizado, livre de eventuais imperfeições; por outro, a necessidade de conservar, tanto quanto possível, a mensagem contida nos manuscritos autógrafos. Quando o editor dispõe do direito de reprodução dos documentos originais, a maneira de resolver tal contradição passa pela reprodução de fac-símiles, ou pela escolha de uma edição eletrônica, oferecendo a visualização tanto do texto editado quanto da imagem do manuscrito.

Em conclusão, desejamos chamar a atenção para esse objeto preciosíssimo, a carta autógrafa, cujo formato, aparência gráfica e a própria fragilidade provocam uma emoção imensa naqueles que a contemplam ou a seguram nas mãos. Todas as bibliotecas conservam coleções que possuem múltiplos tesouros. Seria uma lástima permitir que os arquivos abertos da internet nos afastassem, hoje, pela facilidade de consulta, desses inúmeros arquivos que escapam à digitalização e obrigam o pesquisador a se deslocar, mas que lhe oferecem o privilégio de ter acesso a documentos raros e totalmente desconhecidos.

SOBRE O AUTOR

ALAIN PAGÈS é professor de Literatura Francesa da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 e responsável pela equipe Zola do Institut des Textes et Manuscrits Modernes – Item.
E-mail: alain.pages@univ-paris3.fr

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, Colette. Le langage silencieux des manuscrits zoliens. In: *Le réalisme et ses paradoxes (1850-1900)*. Direction de Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief. Paris: Classiques Garnier, 2014, p. 435-436.
- HEUTE, Véronique. Édition critique des lettres de Juliette Drouet à Victor Hugo de 1874-1875. [Edição crítica das cartas de Juliette Drouet a Victor Hugo.] Tese de doutorado. Orientadores: Florence Naugrette e Jean-Marc Hovasse. Paris: Université Paris 3-Sorbonne, 2017, p. 224.
- LABADENS, François. Cet obscur objet du désir. Propos d'un amateur d'autographes. [Este obscuro ob-

- jeto do desejo. Entrevista com um amante de manuscritos autógrafos.] In: *L'entreprise et sa mémoire. Mélanges en l'honneur de Maurice Hamon*. Organização de Didier Bondue. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2012, p. 236.
- NOUVELLE *Revue Internationale*, 15 de julho de 1896 (artigo posteriormente reproduzido no *Mercur de France*, 1^a de abril de 1928, p. 254).
- ZOLA, Émile. *Correspondance*. [Correspondência.] Organização de Bard H. Bakker. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal; Paris: Éditions du CNRS, 1978-1995, 10 v.
- _____. *Lettres à Jeanne Rozerot*. [Cartas a Jeanne Rozerot] (1892-1902). Edição preparada por Brigitte Émile-Zola e Alain Pagès. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Correspondance XI. Lettres retrouvées (1858-1902)*. Apresentação de Owen Morgan e Dorothy E. Speirs. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal; Paris: CNRS Éditions, 2010.
- _____. *Lettres à Alexandrine* [Cartas a Alexandrine] (1876-1901). Edição preparada por Brigitte Émile-Zola e Alain Pagès. Paris: Gallimard, 2014.

Correspondência de Paulo Barreto a João de Barros (1909-1921): edição crítica e anotada

[*Correspondence from Paulo Barreto to João de Barros (1909-1921): critical and annotated edition*]

Claudia Poncioni¹

Virginia Camilotti²

RESUMO • O processo de edição das cartas enviadas por Paulo Barreto (João do Rio) ao poeta português João de Barros nas duas primeiras décadas do século XX é analisado neste artigo. Além de situar as circunstâncias e identificar personagens e situações citados, restituindo a comunicabilidade para os leitores de hoje, as autoras refletem sobre as diversas etapas do trabalho de edição e procuram sistematizar as distintas fases do estabelecimento de texto e da anotação desse conjunto de cartas que permite situar tanto as relações culturais entre Brasil e Portugal no período, como as estratégias adotadas pelos dois autores para promoção de suas obras nos dois países. Finalmente, essa correspondência evidencia a extrema ligação entre jornalismo, cultura e política no Brasil e em Portugal, e a existência de uma verdadeira “indústria cultural” entre os dois países naquele período. • **PALAVRAS-CHAVE** • Epistolografia; Belle Époque; relações culturais e políticas luso-brasileiras; jornalismo; João do Rio; João de Barros. • **ABSTRACT** • This article focuses on the

editing process of the letters Paulo Barreto (aka Joao do Rio) sent to Portuguese poet Joao de Barros over the course of the XXth century's first two decades. In addition to reminding us of the circumstances and identifying characters and places it alluded to, depicting with great care that environment to today's readers, the authors reflect on the various editing work related steps and try to clearly identify the multiple chapters associated with the preparation of the text and comments on this group of letters that are today so critical to explain the nature of the relationship between Brazil and Portugal at that point in time, as well as the strategies deployed by each author to promote their works in both countries. In short, that correspondence points at the profound connection between journalism, culture and politics in Brazil, as well as Portugal, and the existence of a true “cultural industry” between the two countries back then. • **KEYWORDS** • Epistolography; Belle Époque; Luso-Brazilian cultural and political relations; journalism; João do Rio; João de Barros.

Recebido em 10 de junho de 2017

Aprovado em 13 de agosto de 2017

PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia. Correspondência de Paulo Barreto a João de Barros (1909-1921): edição crítica e anotada. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 124-141, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p124-141>

1 Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (Paris, França).

2 Universidade Metodista (Unimep, Piracicaba, SP, Brasil).

Originada pela falta e pela distância, a correspondência está permanentemente envolvida num processo de compensação e, até mesmo, de recusa de tudo aquilo que separa. Desejo que não visa ignorar, mas sim vencer a distância, pois, mais do que nunca, numa relação epistolar dizer (escrever) é fazer ou, pelo menos, tentar fazer.

Ocorre que, em relação à comunicação literária, a epistolar encontra-se muito mais dependente das circunstâncias, ou seja, dos dados concretos que a regem: momento, lugar, meios de comunicação, identidade das pessoas.

Editar cartas, dar a ler cartas, supõe, destarte, pegar o leitor pela mão para levá-lo até o remetente, fazendo do leitor, de certo modo, um destinatário.

Dentro dessa ótica, a edição da correspondência de Paulo Barreto³ a João de Barros⁴, publicada em 2015 e intitulada *Muito d'alma – cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921*⁵, que foi realizada no âmbito do projeto “Artífices da correspondência”, liderado por Marcos Antonio de Moraes (IEB/USP) e Claudia Poncioni (Sorbonne Nouvelle), com financiamento do acordo USP/Cofecub, é o objeto deste artigo.

Se o trabalho de edição de correspondências envolve questões que evidenciam, em princípio, a relação entre literatura e história, abrange igualmente questões relativas ao modo de escrever o mundo, de descrevê-lo, na medida em que estamos perante “escritos do real”⁶, que compreendem também diferentes estratégias retóricas com finalidades pragmáticas tanto materiais como afetivas.

Nosso trabalho suscitou uma série de reflexões que cremos poder interessar a quem edita cartas. A primeira delas refere-se ao próprio gênero desses textos, que informam em relação tanto à época e às circunstâncias em que foram escritos e lidos

3 João Paulo Emílio Cristovão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921) utilizou vários nomes de pluma, sendo João do Rio o mais conhecido.

4 João de Barros (1881-1960).

5 PONCIONI, Claudia; CAMIOTTI, Virginia (Org. e notas). *Muito d'alma – cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Garamond, 2015.

6 Referimo-nos aqui à noção desenvolvida por Ivan Jablonka em ensaio epistemológico em que propõe novos caminhos para a historiografia contemporânea. Cf. JABLONKA, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine – manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

como à “alma humana”, aos sentimentos de amizade, desespero, esperança, raiva, que neste caso, Paulo Barreto compartilhou com João de Barros.

Estamos diante de cartas de escritores. Textos indissociáveis tanto da relação de ambos como de suas respectivas obras nas suas mais diversas variantes (poesia, romance, teatro, crônica e jornalismo). Por ser uma correspondência entre um autor brasileiro e um português insere-se, mais amplamente, no âmbito das relações culturais e políticas entre os dois países. Mas evidencia, também, o circuito comercial e financeiro das relações culturais entre Brasil e Portugal no início do século XX.

O grau de literalidade desses escritos, além de estar patenteado no estilo do destinador, confirma-se por meio de uma evidente ficcionalização, já que, embora assinando apenas duas das 66 cartas como João do Rio, Paulo Barreto constrói um personagem e encena situações onde se produz o homem de teatro.



Figura 1 – Paulo Barreto (João do Rio), 1909. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 25 de janeiro de 1909, p. 125

Localizadas no Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal por Claudia Poncioni, em 2005, e numeradas de NII/2712 a NII/2774, as cartas foram recolhidas, analisadas e anotadas por nós – Claudia Poncioni e Virgínia Camilotti – entre 2011 e 2014. Esse trabalho, que, num primeiro momento, tinha por objetivo a publicação de uma edição anotada, veio a constituir-se numa edição crítica, posto que tais cartas foram publicadas⁷ durante o decorrer desse processo, em edição a que tivemos que nos referir.

Vamos tratar, em primeiro lugar, de questões ligadas ao interesse desta

7 D'AVILA, Cristiane (Org.). *Cartas de João do Rio a João de Barros e Carlos Malheiro Dias*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

correspondência que repousa, antes de tudo, nas figuras do destinador e do destinatário, praticamente metonímias do Brasil e do Portugal dos primeiros anos do século XX, ambos antonomásias da figura do “escritor-jornalista-político” e ativos agentes dos negócios culturais luso-brasileiros. Em seguida, exporemos o processo de constituição do *corpus* do trabalho, apresentando também de modo sucinto os critérios de edição adotados.

Por fim, através de um balanço de nossa experiência, indicaremos algumas possibilidades de leitura e exploração desta edição de correspondência.

DO PECULIAR INTERESSE DESSE CONJUNTO DE CARTAS

Em 1909, quando foi enviada a primeira carta, Paulo Barreto já era um escritor reconhecido e seu principal pseudônimo, “João do Rio”, consagrado. Não demoraria muito para assumir a direção do jornal *Gazeta de Notícias* (1911).

O livro *As religiões no Rio* de 1904, que a essa altura se encontrava em sua 7ª edição, tinha sido alvo das penas afinadas de João Ribeiro, Nestor Victor e Elísio de Carvalho, em meio à polêmica discussão quanto à sua natureza – jornalismo ou literatura. Paulo Barreto, apesar de transitar por todos os meios sociais, políticos e frequentar as altas esferas do poder, já tinha visto frustrados seus anseios de conseguir um posto diplomático. Em dezembro de 1908, conseguiria finalmente realizar o sonho de conhecer o Velho Mundo. Em Portugal, onde desembarcou e passou mais da metade do tempo de sua estada na Europa, conheceu o jovem poeta João de Barros.



Figura 2 – João de Barros – 1915. Coleção particular de António de Barros (neto do poeta)

O português já era um autor consagrado em seu país. Embora não fosse membro

da elite econômica, fazia parte da elite intelectual e militava pela República. Exponente de um grupo de literatos que praticava a denominada “literatura de intuitos”, que se assumia como missão ética e social⁸, pretendia subverter mentalidades derivadas do sentimento de decadência nacional, buscando contribuir para a “regeneração da Pátria”⁹. Essa literatura, de corte vitalista e emancipatório, tinha tido na *Revista Nova*¹⁰ e na *Revista Arte e Vida*¹¹ instrumentos para execução de seu programa.

Com o advento da República em 1910, João de Barros viria a ocupar cargos muito importantes no seio do Ministério de Instrução Pública, sem, no entanto, renunciar ao seu projeto literário.

Entre 1909 e 1921, ano da morte de Paulo Barreto, mantiveram uma relação epistolar assídua e privilegiada. Cabe lembrar que uma das consequências da morte inesperada de Barreto foi a dispersão de seus documentos. Apesar do cuidado de sua mãe em doar a biblioteca e os documentos do filho ao Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, apenas a biblioteca lá se encontra. Os seus documentos desapareceram, os manuscritos se perderam, e a correspondência passiva dispersou-se. Daí a importância das cartas que enviou a João de Barros.

No Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal foi depositado, em setembro de 1985, por Henrique Barros, o espólio literário de seu pai.

Na verdade, o depósito feito na Biblioteca Nacional de Lisboa representa apenas parte do acervo, uma vez que outras partes foram assim distribuídas e identificadas: as “cartas políticas”, na Casa-Museu João de Deus em Lisboa; manuscritos do autor, de outros, correspondência pessoal e documentos biográficos foram para o Arquivo Histórico Municipal da Figueira da Foz, cidade natal de João de Barros. Uma coleção de fotografias, que registra a presença de João de Barros no Brasil em 1912, 1920, 1922, 1936, e três cartas de João do Rio, publicadas por Manuela Azevedo em 1970¹², encontram-se ainda em posse dos herdeiros.

Esse ordenamento da correspondência de João de Barros teve como ponto de partida o trabalho pioneiro de Manuela Azevedo, que, ao classificar o conjunto da correspondência em “cartas literárias” e em “cartas políticas”, publicadas em 1982¹³, determinou o desmembramento do acervo e sua posterior alocação nas três instituições e a permanência de alguns documentos com a família. Essa classificação,

8 PEREIRA, José Carlos Seabra. *L'action littéraire et l'oeuvre poétique de João de Barros*. (Thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle). Université de Poitiers. Poitiers, 1982, p. 27.

9 Idem. *Literatura de intuitos no tempo republicano. Biblos. v. 8 – A República e as Letras*, 2. série, Coimbra, 2010, p. 337-418, p. 337.

10 (1901-1902).

11 (1904-1906).

12 AZEVEDO, Manuela (Seleção, prefácio e notas). *Cartas a João de Barros*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, [1970]

13 Idem (Seleção, prefácio e notas). *Cartas políticas a João de Barros*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

infelizmente, fragmentou um conjunto no qual literatura e política estão, no mais das vezes, profundamente imbricadas.

O *corpus* que constituímos procurou compensar essa fragmentação e está composto por cartas oriundas dos vários acervos. Reunimos 66 cartas que apresentam uma característica especial – apenas 9 são datadas. O ordenamento cronológico foi a etapa inicial e imprescindível do trabalho de edição. Esse ordenamento pressupõe a identificação de pessoas, obras, manuscritos e colaborações em jornais brasileiros e portugueses citados por Paulo Barreto. A ordem das cartas emergiu através de um constante e rigoroso cotejamento entre os diversos índices temporais, tornado possível graças a trabalhos anteriores de investigação por nós realizados sobre a produção literária e jornalística dos autores e dos contextos culturais e políticos nos dois países.

É de ressaltar que foi um trabalho árduo, pois, muitas vezes, índices encontrados no curso do processo questionaram a ordem cronológica estabelecida, obrigando-nos a estabelecer nova ordem e a refazer o trabalho de anotação.

Ao longo desse processo constatamos progressivamente que o nosso *corpus* documental não representava o conjunto total da correspondência e que esse *corpus* era uma fração de uma relação epistolar mais vasta, cujo porte exato não se pode determinar. Há, a título de exemplo, referências presentes em algumas cartas a outras cartas, que não figuram em nenhum dos quatro acervos.

Uma vez organizadas cronologicamente, constatamos um importante desequilíbrio entre o volume de cartas em determinados anos e a escassez ou inexistência absoluta em outros, mais especificamente em 1910 e 1911. Desconhecendo acontecimentos ou discórdias entre ambos que possam explicar tais ausências, concluímos que o conjunto disponível era parcial quer por extravio, quer por vontade dos herdeiros.

Outro aspecto material relevante é que grande parte das cartas foi escrita em papéis timbrados: pessoais, de hotéis, de restaurantes, da revista *Atlântida*, do jornal *A Pátria*. Além disso, parte considerável delas foi escrita em “linguados”¹⁴, redigidas no calor das redações, às pressas, o que explica o estilo, muitas vezes telegráfico. Procuramos respeitá-lo, mantendo a pontuação, a organização dos parágrafos e a organização em itens, assim como as abreviações. Esse trabalho demandou a constituição de uma série de práticas, critérios e códigos relativos tanto à transcrição quanto à anotação.

14 Laudas manuscritas utilizadas na época nas redações de jornais.

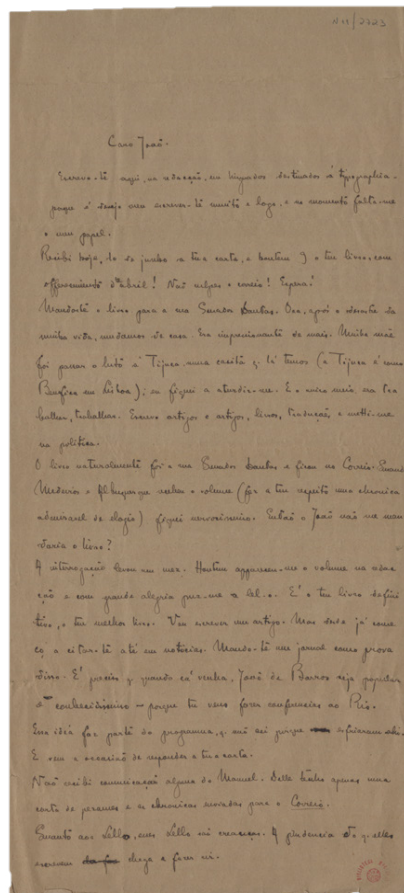
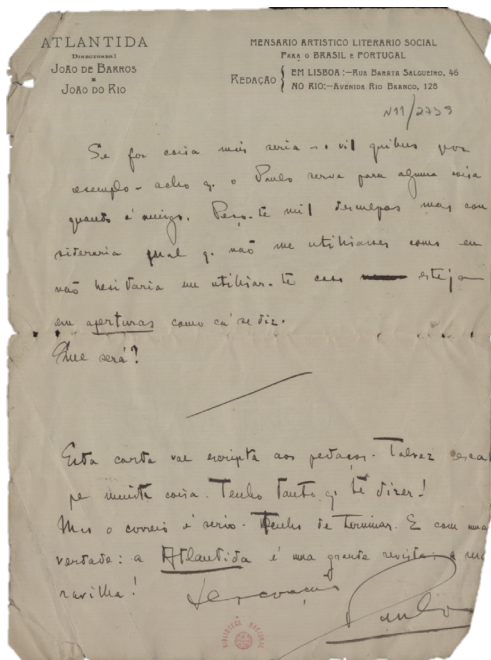


Figura 3 – Cartas escritas em linguagados

DA RESTITUIÇÃO DA COMUNICABILIDADE DA CORRESPONDÊNCIA

A restituição da comunicabilidade da correspondência é um trabalho que se afilia a uma tradução. O que era inteligível para o destinatário de uma carta torna-se, muitas vezes, de difícil compreensão para um leitor de outra época. Entra, portanto, em cena um intermediário, aquele que edita e anota essa correspondência. Seu papel lembra o do adaptador de uma obra literária ao cinema, na medida em que a mudança de suporte passa por um incontornável trabalho de mediação. Registre-se inclusive que, como numa tradução, a fidelidade ao texto de partida é uma das condições *sine qua non* da qualidade do trabalho. Porém, a preocupação com a legibilidade pelo leitor de hoje e a conservação de marcas de humor, estados de espírito, alusões exigem sempre reflexão. A reconstituição de situações e circunstâncias evocadas e a identificação de pessoas e eventos inserem-se nesse processo de atualização da legibilidade do texto.

Editar cartas significa lidar com uma pluralidade temporal: o tempo da escrita

e o tempo da recepção, o tempo da relação entre missivistas, o tempo histórico da correspondência e o tempo presente do leitor. É nessa pluralidade temporal que o editor se inscreve; sua intermediação, que deve levar em conta essa pluralidade, tem o objetivo de significar e de configurar sentido para o leitor. Trata-se de certo modo de uma ambição demiúrgica: a de reconstituir um mundo passado, mas é justamente nesse espaço que reside o instigante trabalho de anotação e de edição de uma correspondência.

A primeira fase do trabalho de edição é o estabelecimento de texto. Questões ligadas à grafia colocam-se logo de início. Decidimos atualizar a ortografia das missivas e, também, os prenomes, mantendo, no entanto, a grafia original dos sobrenomes quando uma nova grafia não havia sido consagrada. Contudo, em casos como o de Wenceslau Braz, grafamos Venceslau Brás, por figurar dessa forma na historiografia republicana.

A abreviação de nomes de instituições requereu inicialmente que as pudéssemos identificar e, em seguida, que mantivéssemos a abreviatura no corpo da carta, sinal da familiaridade dos correspondentes com as instituições referidas, colocando por extenso, em nota, o nome das mesmas. Foi o caso, por exemplo, de A.A. (Agência Americana).

A presença da cultura francesa e da cultura inglesa no Brasil de inícios do século XX transparece nas cartas através do uso de expressões nos dois idiomas. Se para os correspondentes essas eram utilizadas correntemente, não ocorre o mesmo para o leitor de hoje. Por isso, grafamos em itálico as palavras e expressões estrangeiras, que traduzimos em nota. O mesmo fizemos com expressões em italiano ou em latim, muito mais raras nas cartas, mas que denotam a erudição ou a necessidade de afirmação de um autodidata como era Paulo Barreto.

A ocorrência de rasuras é pouco expressiva nas cartas que editamos, porém são significativas de hesitação ou de uma certa autocensura. Decidimos portanto assinalá-las por meio do formato - [rasura].

Passagens censuradas posteriormente, barradas com tinta ou retiradas através de corte com tesoura, foram assinaladas em nota. Acreditamos que as mesmas decorram da ação de familiares de João de Barros.

Decidimos manter a pontuação (mesmo errática) das cartas, característica do estilo de Paulo Barreto ou ainda da prensa com que foram escritas, salvo quando constatamos que a compreensão das mesmas pudesse ficar comprometida. Apenas nesse caso interviemos na pontuação.

Quando ressaltamos que o trabalho de transcrição passa pela adaptação de um suporte a outro, pensamos em casos em que, no original, algumas frases ou palavras estavam grifadas com o intuito de enfatizar a mensagem que Paulo Barreto procurava transmitir. A questão era complexa, pois havia palavras e frases grifadas uma vez, duas e até três vezes, o que de um ponto de vista tipográfico não era possível reproduzir. A solução encontrada foi sublinhar palavras e frases que originalmente se encontravam com apenas um grifo e sublinhar e grafar também em negrito palavras e frases que apresentam originalmente dois ou mais grifos.

Mas também é verdade q. a Brésil pagou o
adiantamento feito por mim a ti; q. o Brésil p[ode]
esperar, q. o Brésil espera como tu esperas
pagamentos de crônicas em atraso.

Acho pois disparatadíssimo começar a receber dinheiro
teus. Só se foi para fingir de Caixa Econômica.
O dinheiro vem. Recebeste 200 libras. Ainda te
devemos 100. Nós é q. te devemos. Essa

agora de mandar-me 1 conto forte, toma proporções de
ultra imprevisto.

Não me fales mais nisto pelo amor dos Deuses
bons. Eu é q. estou envergonhado q. uma empresa como
a Gazeta ainda não pudesse mandar-te o resto – pois o recebimento é
certo e era razoável q. te os adiantasse.

Figura 4 – Trechos sublinhados nos manuscritos foram adaptados para destacar a ênfase pretendida pelo autor

Mas também é verdade q. a²²[sic] “Brésil” pagou o adiantamento feito por mim a ti: q. o Brésil pode esperar, q. o Brésil espera como tu esperas pagamentos de crônicas em atraso.

Acho pois disparatadíssimo começar a receber dinheiros teus. Só se foi para fingir de Caixa Econômica. O dinheiro vem. Recebeste 200 libras. Ainda te devemos 100. **Nós é q. te devemos.** Essa agora de mandar-me 1 conto **forte** toma proporções de ultraimprevisto.

Não me fales mais nisto pelo amor dos Deuses bons. Eu é q. estou envergonhado q. uma empresa como a Gazeta ainda não pudesse mandar-te o resto – **pois o recebimento é certo** e era razoável q. te os adiantasse.

O emprego sistemático de “q.” por “que”, de “m.” por “meu”, “VV” por “vocês” foi conservado, pois consideramos que imprime um estilo telegráfico às cartas e mostra que, no mais das vezes, foram escritas de um fluxo e sem revisão.

Por outro lado, equívocos ou erros gramaticais (raríssimos) foram mantidos, seguidos de [sic], pois informam sobre as condições de redação, ligadas à urgência em ver partir a carta no navio prestes a zarpar do porto do Rio de Janeiro.

Outra questão que precisamos resolver foi relativa à diagramação das cartas. Como transcrever passagens escritas na perpendicular ou ainda nas margens? Decidimos transcrevê-las no final da carta em questão, assinalando que as mesmas

foram inseridas num segundo tempo. Deparamo-nos, também, com a questão da organização de temas e projetos em itens. Procuramos respeitar a diagramação adotada pelo destinador, grafando os diversos itens em negrito.

Em sequência, realizamos o trabalho de anotação, para o que foi necessário definir critérios a partir de casos concretos, o que torna difícil uma verdadeira sistematização da prática. Digamos que cada correspondência tem suas próprias exigências. No caso do nosso trabalho, posto que os suportes eram, como já dito, de diverso feitio, começamos por relatar em notas descritivas as características do papel, do timbre ou do cabeçalho.

A identificação de personagens, obras, instituições, situações referidos através de iniciais, apelidos ou alusões, levou-nos à redação de notas explicativas. Políticos, jornalistas, homens de letras foram identificados e relacionados ao contexto da carta.

Os nossos negócios encaminham-se bem. Se for possível, depois do caso de abril, talvez se arranje a tua volta ao Rio, nas férias. Estou com imensa saudade, e o Lauro¹¹⁰ e o Enéas¹¹¹ gostaram muito do teu artigo pedindo¹¹² a embaixada.¹¹³

¹¹⁰ Lauro Severiano Müller (1863-1926). Político e diplomata brasileiro. Em 1912, Müller foi indicado para o Ministério das Relações Exteriores no governo de Hermes da Fonseca, permanecendo no cargo até 15 de novembro de 1914¹⁵.

Quando o personagem voltou a ser referido, inserimos dados que permitiram situar sua atuação naquele preciso momento.

O Cândido tem publicado sempre. E os rapazes q. restam do teu tempo: o Nogueirinha¹³ e o Zadir¹⁴ falam-me q. escreves mais p. S. Paulo.

Com o sítio não se fala de nada senão de sítio. Não fui ainda ao Lauro,¹⁵ muito balançado pelos amigos do Pinheiro.¹⁶

¹⁵ Lauro Müller. Em 1914 era ministro das Relações Exteriores do governo de Hermes da Fonseca; continuou no posto (1914-1917) no governo de Venceslau Brás¹⁶.

A colaboração é q. custa. O agrado do 2º número foi maior q. o 1º ainda. Continuas queridíssimo. Quanto à tua viagem – podes estar aqui em junho. Tenho a certeza no² Altino³ q. não falha como o raposão Lauro.⁴ É definitivo. Podes vir. Pensando em S. Paulo e no sul.

¹⁵ Carta de classificação N11/2713 na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), escrita em papel timbrado: "Gazeta de Notícias / Rio de Janeiro", [Ano 1912], p. 72 da edição de *Muito d'Alma*.

¹⁶ Carta de classificação N11/2751 na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), escrita em linguados. [Ano 1914]; p. 92 da Edição de *Muito d'Alma*.

⁴Lauro Müller. Em 1916 era ministro das Relações Exteriores do Brasil, no governo de Venceslau Brás¹⁷.

A pesquisa iconográfica que realizamos foi concebida como complementar à identificação e permitiu-nos oferecer ao leitor uma ideia mais precisa dos amigos, aliados mas, também, dos desafetos de Paulo Barreto e João de Barros.



Figura 5 – Lauro Müller. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 26 de fevereiro de 1912, p. 280

Nessas notas de identificação procuramos levar em conta a origem do futuro leitor, português ou brasileiro, veiculando informações que nos pareceram úteis aos dois tipos de leitor. O índice onomástico remissivo, estabelecido de forma exaustiva, permitiu situar o personagem referido nos diversos tempos da relação epistolar.

Outro tipo de notas foram denominadas “conectivas”, pois ligadas ao tipo/natureza da correspondência ou destinadas a abrir perspectivas de leitura que a correspondência implicitamente carrega – rede de intelectuais, a comunicabilidade transatlântica, a dissensão entre homens de letras, a relação Brasil/Portugal, a imbricação entre as esferas da política, da imprensa e das letras. A título de exemplo, podemos citar:

Como vão os teixeiraspaschoaes?⁹⁴ Os goulartd’andrades⁹⁵ de cá continuam chupando baratas e narcisando-se. Coitados!

⁹⁴ A expressão refere-se à produção literária de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), pseudônimo literário de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, que foi escritor e poeta português, principal representante do saudosismo e líder, juntamente com António Sérgio e Raul Proença, do movimento da Renascença Portuguesa. Em 1910, no Porto, com Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão, lançou a revista *A Águia*, principal órgão do movimento.

¹⁷ Carta de classificação N11/2740 na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), escrita em papel timbrado: “João do Rio”. [Ano 1916]; p.133 da Edição de *Muito d’Alma*.

⁹⁵ A expressão refere-se à produção literária de José Maria Goulart de Andrade (1881-1936), engenheiro, geógrafo, poeta, romancista e teatrólogo, que desde muito cedo, vinculou-se ao grupo dos poetas boêmios, entre os quais Guimarães Passos, Olavo Bilac, Emílio de Meneses e Martins Fontes. Tornou-se jornalista, sendo um dos redatores de *O Imparcial*, fundado em 1910, onde teve convívio com João Ribeiro, Humberto de Campos e Augusto de Lima¹⁸.

Ou ainda:

– Os rapazes da Ressurreição¹⁰⁰ devem mandar aos jornais a revista.

¹⁰⁰ Revista *Ressurreição – mensário para a arte, para a literatura, para a vida mental* (1919-1920). Publicada em Lisboa e dirigida por José Gomes Ferreira e Humberto Pelágio (diretor artístico). Nela colaboraram António Nobre, Augusto Gil, Fernando Pessoa, João de Barros e também o desenhista Stuart de Carvalhais. Cf. <http://www.iplb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutoresL.aspx?AutorId=9077>. Consultado em 10 de janeiro de 2013¹⁹.

Redigimos também notas críticas, relativas às edições anteriores. Estas assumiram dois formatos. Um primeiro, referente a equívocos de estabelecimento de texto em edição anterior:

Não escrevo mais, por falta de tempo. Perderia o *Divona*.⁸

⁸ *Divona*, navio da Compagnie de Navigation Sud-Atlantique. Em edição da Funarte, 2012, p. 139, lê-se “divórcio”. E a nota 8, p. 141, esclarece ser mais uma menção de Paulo Barreto ao caso do divórcio do político e escritor, ministro dos Fomentos de Portugal, Brito Camacho²⁰.

Um segundo, tocante a equívocos de identificação de personagens, autores, obras, publicações, acontecimentos políticos e sociais:

Beija o Paulo.⁵⁵
Beija o Henrique.⁵⁶
O Dantas⁵⁷ falou-me com carinho de ti.
Saudades⁵⁵

18 Carta de classificação N11/2762 na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) [Ano 1912]; p. 69 da edição de *Muito d’Alma*.

19 Carta de classificação N11/2762 na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) [Ano 1919]; p.184 da edição de *Muito d’Alma*.

20 Carta de classificação N11/2727 na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), escrita em papel timbrado: “João do Rio / 110, A. Gomes Freire / Rio de Janeiro” [Ano 1915]; p. 111 da edição de *Muito d’Alma*.

⁵⁷ Luiz Martins de Souza Dantas (1876-1954). Diplomata, mais tarde embaixador do Brasil na França. Durante o governo do marechal Pétain salvaria a vida de mais de 475 pessoas, concedendo vistos para o Brasil contra as ordens de Getúlio Vargas. Souza Dantas assumiu interinamente o Ministério das Relações Exteriores em diversas ocasiões durante a gestão Lauro Müller, inclusive em 1914 por afastamento do ministro. Cf. *Relatório do Ministério das Relações Exteriores*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1931, p. xxx. Daí a importância dada por Paulo Barreto à simpatia de Dantas com relação a João de Barros. Em edição da Funarte, 2012, a nota 9, p. 93, identifica Dantas como sendo o escritor português Júlio Dantas²¹.

MAIS ALÉM DAS PÁGINAS...

Como já precisamos, torna-se patente à leitura dessa correspondência a relação entre literatura e história. Porém, sendo parte intrínseca da produção de um escritor, sua correspondência guarda uma historicidade específica que, como vimos, é preciso evidenciar sob pena de amputar grande parte de seu significado. Para o caso de Paulo Barreto e João de Barros foi indispensável considerar as complexas relações culturais e políticas entre Brasil e Portugal no início do século XX.

Destarte, a correspondência entre o autor brasileiro e o autor português situa-se, a princípio, numa ambiência de crescente denegação simbólica de Portugal no Brasil, ou, no melhor dos cenários, em meio à disputa, pelo lugar de Portugal nas trocas interculturais com o Brasil

A relação entre Paulo Barreto e João de Barros nasceu durante a primeira viagem do brasileiro à Europa, em dezembro de 1908. Ao contrariar o figurino do escritor-viajante da *Belle Époque* – a peregrinação a Paris –, Paulo Barreto permaneceu em Portugal mais da metade do tempo total da viagem. Foi nessa ocasião que conheceu o jovem poeta João de Barros. Desse encontro surgiu o primeiro projeto comum – uma revista binacional cuja ambição era, a um só tempo, ser veículo de construção de um “destino” comum aos dois países e também o *locus* privilegiado de sua realização: a revista *Atlântida*. Projeto esse que somente se concretizaria em 1915.

Só o desaparecimento súbito de Paulo Barreto (João do Rio) em 1921, em consequência da exaustão física e moral e das intensas pressões políticas e financeiras contra o jornal que fundara – *A Pátria*, o diário pela “fraternidade latina e aproximação de Brasil e Portugal” –, poria fim a essa relação:

A Pátria é o maior êxito jornalístico do Brasil em todos os tempos. Circulação formidável (maior q. a do *Correio da Manhã*), autoridade, descomponendas, autora já de duas ou três greves.

Como previa – a campanha contra o jacobinismo chegou a tempo.

21 Carta de classificação N11/2735 na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), escrita em papel timbrado: “João do Rio / 20, Rezende / Telephone 4339 / Rio”. [Ano 1914]; p. 98 da Edição de *Muito d’Alma*.

Tenho neutralizado tudo e estabelecido o desvairo nas hostes desses patetas. Partindo o Afonso Celso²² – a pilhéria dos malandros e dos matoides murchará. Mas esse colossal esforço patriótico traz-me a ruína e a agonia²³.

Paulo Barreto morreu frustrado com a inviabilidade do maior de todos os projetos que compartilharam – a construção de um ambiente favorável à presença do presidente da República Portuguesa no Centenário da Independência do Brasil, em 1922.

Além disso, as cartas de Paulo Barreto revelam as estratégias adotadas dentro dessa disputa, além de testemunharem o trânsito permanente de homens de letras, artistas, editores, impressos de todo tipo (livros, revistas, jornais), nessa conjuntura de crescente animosidade contra Portugal. Tudo isso vem contradizer as teses mais pessimistas sobre a escassez de relações entre os dois países no período.

Nas passagens que se seguem é possível constatar a presença marcante da voz portuguesa nos periódicos da Capital Federal:

Não sei bem da tua vida... no lado prático financeiro. Perdoa a confiança. Não sei se desejas outras crônicas para outros jornais [...] se recebeste do *Commercio*²⁴, da *Gazeta*²⁵, etc. Acho q. aquelas cartas de Portugal²⁶ podem ser [rasuras] feitas quando não tiveres muito q. fazer. [...] O mesmo não digo das crônicas. Mesmo ocupado, o meu egoísmo estético exige q. rutils na 1ª coluna da *Gazeta* para gozo de todos nós²⁷.

Informam também a importante presença física de intelectuais portugueses pelas redações desses mesmos jornais:

Deves ter visto pelas gazetas q. brilhas sem descontinuar nestas paragens. [...] Também, para admirar-te cada vez mais – nada melhor do q. a invasão de pseudointelectuais,

22 Afonso Celso Assis Figueiredo Júnior, conde de Afonso Celso.

23 PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia, op. cit., p. 229.

24 *Commercio de São Paulo*.

25 *Gazeta de Notícias*.

26 Trata-se da colaboração de João de Barros na *Gazeta de Notícias*.

27 PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia, op. cit., p. 69.

q. nos enviam de instante a instante os teus domínios. Imagina q. temos o Homem Christo²⁸, o pobre Monteiro²⁹ e o António Guimarães³⁰.

As cartas denotam ainda o empenho de Paulo Barreto na recepção e acolhida de artistas plásticos portugueses no Rio de Janeiro e em São Paulo – importantes mercados para a produção artística lusitana:

Escrevo-te minutos depois de receber uma carta do António Carneiro³¹. Esse nosso querido artista quer: 1º – Que o esperem no cais; 2º – Que lhe arranjem uma pensão (para António e senhora); 3º – Que já esteja preparado o local da exposição³².

Da mesma maneira, as cartas vêm comprovar a presença de peças brasileiras em palcos lisboetas e de portuguesas em território brasileiro, assim como registram o funcionamento das companhias teatrais binacionais, que sintetizam uma arte do espetáculo luso-brasileiro: “Mando-te uma cópia da peça para o República³³ e escrevo ao mesmo tempo ao Augusto e ao Visconde. Acho que eles podem montar a peça. É

28 Homem Christo Filho (1892-1928). Intelectual e escritor português. Foi proprietário da Agência Fast de Notícias, com representação no Brasil. Esteve no Brasil, segundo declara no *Correio da Manhã* de 20 de julho de 1913, como correspondente de jornais franceses para acompanhar a campanha presidencial e fundar a seção franco-brasileira da associação internacional Amitiés franco-étrangères.

29 Fortunato Mário Monteiro de Figueiredo (1885-?). Escritor, jornalista português, diretor proprietário do *Jornal d'Alvorada*. Após seu envolvimento na fracassada revolução portuguesa de 27 de abril, fuge para o Brasil, onde, com Homem Christo Filho, tinha o encargo da propaganda monárquica. Cf. <http://archive.org/stream/othalassao686lisbuoft/othalassao686lisbuoft_djvu.txt>. Acesso em: 10 abr. 2014.

30 António Guimarães (?-?). Autor de *As travessuras de Bertha*, peça encenada no Rio de Janeiro, no Teatro Trianon. Cf. *O País* de 6 de junho de 1920. PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia, p. 86.

31 António Teixeira Carneiro Júnior (1872-1930). Poeta, professor e pintor, famoso por seus autorretratos. Fez parte da sociedade Renascença Portuguesa, fundada no Porto em 1911. Dirigiu a revista *Águia* a partir de 1912 com Teixeira de Pascoas. Visitou o Brasil entre 1914 e 1915. Nessa ocasião, fez exposição individual na Galeria Jorge, a primeira do gênero no Rio de Janeiro. Cf. UNIVERSIDADE DO PORTO. Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto. Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000929>. Acesso em: 10 jan. 2013.

32 PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia, op. cit., p. 99.

33 O atual Teatro Municipal de São Luís em Lisboa.

universal e com três cenas de levantar a plateia”³⁴. Ou então: “Aí, o Luiz Pereira³⁵ mandou-me pedir por teleg. a *Eva*³⁶. Dei autorização também por teleg.”³⁷.



Figura 6 – Augusto de Castro. Coleção particular

Nessa arena de disputa pela presença da figura simbólica de Portugal nas relações interculturais do Brasil, Paulo Barreto teceu uma importante rede de alianças com o meio político nacional em troca da notabilidade que suas notas na imprensa conferiam:

34 PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia, op. cit., p. 56.

35 Luís António Pereira (?-1938), empresário de teatro português, construtor e diretor do Teatro Politeama de Lisboa.

36 A peça *Eva*, de autoria de João do Rio, foi representada pela primeira vez no Teatro Casino Antártica de São Paulo, em 13 de julho de 1915, pela companhia Adelina Abranches. Em Lisboa seria encenada pela primeira vez em abril de 1920 no Teatro Politeama e reprisada no Teatro Avenida em dezembro de 1922. Cf. <www3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca_digital/publicacoes/.../catalogo009.htm>. Acesso em: 10 jan. 2013. Edições portuguesas da peça. *Eva* – peça em três atos. 2. Ed. Lisboa: Portugal-Brasil, 1926

37 PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia, op. cit., p. 200.

Deves ter recebido uma carta minha datada de S. Paulo. Se não a recebeste recebê-la-á com esta talvez. Fui lá tratar especialmente do teu caso. O Altino³⁸ está muito bem conosco. A gente Rodrigues Alves idem. Falei com o Oscar³⁹ e ficou assim combinado: – Virás a S. Paulo, onde farás umas cinco conferências na Escola Normal [...]. O governo retribuirá a tanto cada conferência. Pensei com Oscar 1.000\$ [...] por cada uma. Assim podes estar aqui junho, ou em julho e agosto⁴⁰.

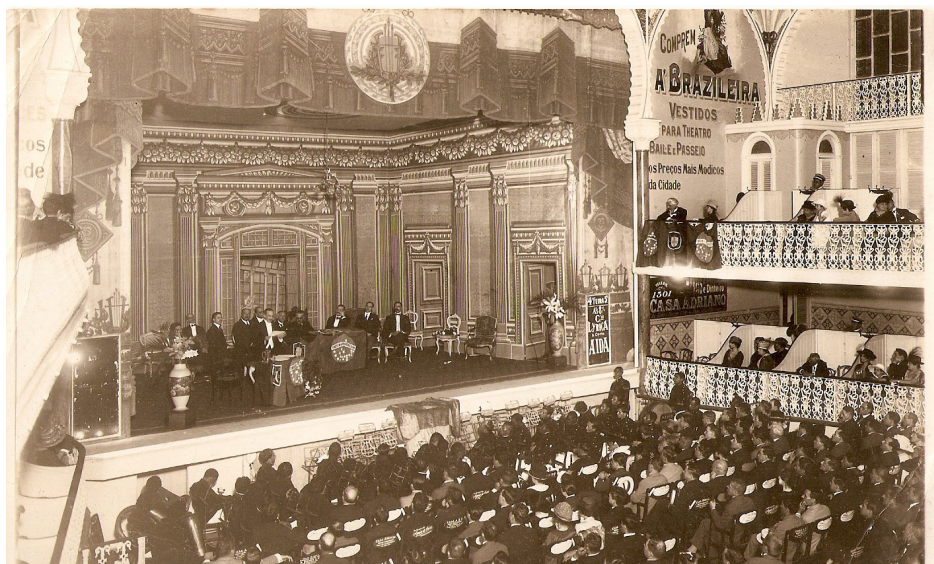


Figura 7 – Conferência de João de Barros no Teatro Lírico no Rio de Janeiro durante a segunda estada do poeta no Brasil. Coleção de Antônio de Barros, neto do poeta

Assim, além de responder a um projeto estético e ideológico de aproximação luso-brasileira, do qual a revista *Atlântida* era emblema, e a uma sincera afinidade eletiva entre os correspondentes, essas cartas inserem-se num conjunto de interesses financeiros relevantes.

38 Altino Arantes Marques (1876-1965). Foi secretário do interior (que englobava Educação e Saúde) de 1912 a 1915 no governo do então presidente do Estado de São Paulo Rodrigues Alves. Dois meses depois, em 1º de março de 1916, seria eleito presidente do Estado de São Paulo. Seu mandato vigoraria de 1º de maio de 1916 a 1º de maio de 1920.

39 Oscar Rodrigues Alves (1884-1951). Foi secretário da Presidência do Estado de São Paulo, de 1912 a 1916, no governo de seu pai, Francisco de Paula Rodrigues Alves, e secretário dos Negócios do Interior, de 1916 a 1920, no governo de Altino Arantes. Cf. http://drhu.edunet.sp.gov.br/site_secretario/secretarios/sec_15.asp. Acesso em: 12 jan. 2013.

40 PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia, op. cit., p. 135-136.

SOBRE AS AUTORAS

CLAUDIA PONCIONI é professora titular do Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos (Eila) da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, diretora (Brasil) do Centro de Pesquisas sobre o Mundo Lusófono (Crepal), autora de *Pontes e ideias: Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil* (Cepe, 2010) e coorganizadora, com Virginia Camilotti, de *Muito d'alma – cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921* (Garamond, 2015).
E-mail: claudiaponcioni@gmail.com

VIRGINIA CAMILOTTI é docente da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Unesp-Franca, autora de *João do Rio: ideias sem lugar* (EDUFU, 2008) e coorganizadora, com Márcia Naxara, de *Conceitos e linguagens: construções identitárias* (Intermeios, 2013).
E-mail: vicamilotti@terra.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Manuela (Seleção, prefácio e notas). *Cartas a João de Barros*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, [1970]
- _____. (Seleção, prefácio e notas). *Cartas políticas a João de Barros*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- D'AVILA, Cristiane (Org.). *Cartas de João do Rio a João de Barros e Carlos Malheiro Dias*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- JABLONKA, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine – manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *L'action littéraire et l'oeuvre poétique de João de Barros*. (Thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle). Université de Poitiers. Poitiers, 1982.
- _____. *Literatura de intuítos no tempo republicano. Biblos*. v. 8 – *A República e as Letras*. 2. série, Coimbra, 2010, p. 337-418.
- PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virginia (Org. e notas). *Muito d'alma – cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Garamond, 2015.
- UNIVERSIDADE DO PORTO. Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto. Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000929>. Acesso em: 10 jan. 2013.

Cartas de Graciliano na França: letras autodidatas no mundo de óculos quebrados

[*Graciliano's letters in France: self-taught letters in the world of broken glasses*]

Ieda Lebensztayn¹

Este ensaio desenvolve apresentação realizada no Colóquio “Artífices da correspondência”: teoria, metodologia e crítica na edição de cartas. Agradeço a gentileza de sempre de Luiza Ramos Amado, Ricardo Ramos Filho e Elisabete Marin Ribas.

RESUMO • O propósito deste artigo é, com base em cartas de Graciliano Ramos, tanto nas publicadas como em inéditas, investigar vínculos do escritor com a França. Possibilitando refletir sobre questões históricas que transparecem no trânsito de olhares estrangeiros e nacionais em relação ao Brasil e ao país europeu, as cartas deixam ver impasses e conquistas experienciados por um intelectual autodidata como o autor de *Vidas secas*. O diálogo epistolar com editores, voltado para o desejo recíproco de ver os romances brasileiros vertidos para a língua francesa, fala da força universal da arte fincada no fator econômico. E o olhar para o estilo das cartas, feito de humor e seriedade, apreende também das relações de amizade do escritor, com Joaquim Pinto, com Paulo Rónai, a agudez crítica, a afabilidade e o amor ao estudo das línguas e à escolha das palavras reunidas em arte. • **PALAVRAS-CHAVE** • Graciliano Ramos; cartas; França; tradução. •

ABSTRACT • The purpose of this essay is, based on Graciliano Ramos' letters, both published and unpublished, to investigate the writer's ties with France. Allowing to reflect on historical issues that transpire in the movement of foreign and national visions with respect to Brazil and France, the letters show the impasses and achievements experienced by a self-taught intellectual as the author of *Vidas secas*. The epistolary dialogue with editors, aimed at the reciprocal desire to see Brazilian novels translated into the French language, speaks about the universal force of art embedded in the economic factor. And the analysis of the style of letters, made with humour and seriousness, also captures from Graciliano's friendship relations with Joaquim Pinto, with Paulo Rónai, the critical acuteness, kindness and love devoted to the study of languages and to the choice of words assembled in art. • **KEYWORDS** • Graciliano Ramos; letters; France; translation.

Recebido em 8 de maio de 2017

Aprovado em 29 de julho de 2017

LEBENSZTAYN, Ieda. Cartas de Graciliano na França: letras autodidatas no mundo de óculos quebrados. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 142-164, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p142-164>

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

E agradeço a esse alguém por não ter rasgado a minha carta: cada um de nós morre um pouco quando alguém, na distância e no tempo, rasga alguma carta nossa, e não tem esse gesto de deixá-la em algum canto, essa carta que perdeu todo o sentido, mas que foi um instante de ternura, de tristeza, de desejo, de amizade, de vida – essa carta que não diz mais nada e apenas tem força ainda para dar uma pequena e absurda pena de rasgá-la².

PRESSUPOSTOS HERMENÊUTICOS

Lettre, em francês, e *letter*, em inglês: nas duas línguas, a mesma palavra designa carta (o papel) e letra (a escrita). Pensando no tempo das cartas manuscritas, próximo mas tão diverso do estalar deslizante de dedos das mensagens atuais, é interessante observar que tanto a *carta* como a *letra* obedecem a convenções sociais, próprias respectivamente do gênero e da língua, e têm a marca pessoal do estilo e da caligrafia, que podem incluir clareza, beleza, garranchos, o inapreensível, incompreensões.

Importa, então, conhecer traços comuns à prática epistolográfica e buscar singularidades do estilo de cada escritor-carteador – partindo sempre da leitura das cartas. Comentarei de início algumas questões teóricas e hermenêuticas, que certamente farão mais sentido à medida que eu apresentar algumas cartas de Graciliano Ramos. Um dos pressupostos de meu trabalho é o entendimento de que a teoria literária e, particularmente aqui, o estudo epistolográfico advêm do exercício de análise e interpretação dos textos. Um bom norte teórico para a análise literária me parece o caminho hermenêutico entre as partes e o todo de uma obra, compreendendo a literatura como um tripé das dimensões de *construção*, de *expressão* e de *representação*, além da dimensão de transitividade com o leitor. E aqui meus pressupostos críticos são os escritos de Alfredo Bosi – *Reflexões sobre a arte*³, *Brás Cubas*

2 BRAGA, Rubem. Velhas cartas; dezembro de 1953. In: _____. *A traição das elegantes*. Crônicas. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967, p. 47-8.

3 BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

em três versões⁴ e “Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica”⁵ – e a inspiração dele em Luigi Pareyson, *Os problemas da estética*⁶.

O percurso hermenêutico envolve um movimento de análise destas vertentes: a construção da obra, ou seja, a dimensão da forma (no caso de *Brás Cubas*, por exemplo, a “forma shandiana” inspirada em Sterne e na prosa autossatírica) – objeto de uma leitura intertextual; a expressão de conflitos subjetivos, de sentimentos, de elementos confessionais, de impasses – objeto de uma leitura existencial, moral (pense-se no “homem subterrâneo” de Machado de Assis, segundo Augusto Meyer); a representação das relações históricas e sociais – estudadas por uma leitura sociológica, que apreende da literatura melhor conhecimento da realidade (como de Astrojildo Pereira, de Roberto Schwarz). E as análises da recepção crítica das obras, como as feitas por Hêlio de Seixas Guimarães a respeito de Machado de Assis⁷, concentram-se na transitividade com o leitor.

Cumpram-se reforçar que essas dimensões são indissociáveis na literatura, tanto que o estudo de cada uma delas – o viés formal, o existencial e o sociológico, fecundos em sua especificidade – demanda dialeticamente o das outras. Daí a tarefa crítica de perfazer o círculo hermenêutico entre o todo e as partes, considerando as quatro dimensões da obra de arte. Esse movimento hermenêutico de leitura constitui um exercício avesso a dogmatismos, a fórmulas preconcebidas.

Podem-se projetar essas dimensões para o estudo de cartas, lembrando que estão amalgamadas. É, pois, fecundo ler as cartas observando estas vertentes:

- a dimensão da *construção* inclui a materialidade da carta, o estilo do escritor e também os chamados “arquivos da criação”⁸; quer dizer, os diálogos epistolares apresentam bastidores da criação, de traduções de obras;
- a segunda dimensão seria a *expressão subjetiva*, a carta como registro de sentimentos e pensamentos das pessoas. E aqui interessa pensar também na história dos afetos, das amizades entre intelectuais, na sociabilidade de escritores, o que nos leva para a terceira vertente;
- a terceira dimensão, *histórica e social*, é o contexto da carta, como assunto tratado e como documento de determinado momento da história.

4 Idem. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

5 Idem. Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica. *Machado de Assis em Linha*, ano 2, n. 4, dez. 2009.

6 PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

7 GUIMARÃES, Hêlio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. As figuras machadianas através da crítica e das polêmicas. São Paulo: Editora Unesp, 2017; GUIMARÃES, Hêlio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2. ed. São Paulo: Nankin/Edusp, 2012.

8 Retomo aqui, com Marcos Antonio de Moraes, esse termo da crítica genética. Cf. DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências?. Tradução de Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, 15, São Paulo, Associação de Pesquisadores de Crítica Genética/Humanitas, 2007, p. 119-162; MORAES, Marcos Antonio de. Edição da *Correspondência reunida* de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. *Patrimônio e Memória*, Unesp/Assis – On-line, v. 4, p. 1-14, jun. 2009.

Em síntese, interessa pensar na carta enquanto forma e como documento da arte, das relações interpessoais (afetos, subjetividades) e da história. Tanto a letra como a carta têm um componente social e um singular. Quanto à vertente de transitividade das obras com o leitor, leva-nos a refletir sobre a face múltipla das cartas, como meio de comunicação privada e como objeto de estudo: em sua face primeira, elas medeiam uma relação particular entre dois interlocutores; num segundo momento, podem ser fonte de conhecimento e de compreensão aos olhos de pesquisadores, organizadores e editores de correspondências e de um público vasto, necessariamente aí implicada, como em todos os campos, a dimensão ética, de respeito ao outro.

CARTAS DE GRACILIANO RAMOS

A fim de apreender a vitalidade dessas questões hermenêuticas, apresentarei cartas de Graciliano Ramos, em especial algumas que permitem conhecer vínculos dele com a França. Um primeiro esclarecimento: existe o volume *Cartas*, publicado pela editora Record em 1980, que traz a correspondência de Graciliano com familiares: os pais (Maria Amélia Ferro Ramos e Sebastião Ramos de Oliveira); as irmãs Leonor, Otacília e Marili; Heloísa, a noiva das “cartas de amor”, depois esposa (d. Lô); Luís Augusto de Medeiros, cunhado; os filhos Júnio, Clara, Ricardo Ramos e Luiza. E apenas com um amigo, Joaquim Pinto da Mota Lima Filho. Trazendo na capa o retrato de Graciliano traçado por Candido Portinari, essa edição especial reúne 103 cartas do romancista, nota de abertura escrita por Heloísa Ramos e seleção de ilustrações e notas feitas por James Amado.

Em 1992, no centenário do escritor, a Record lançou a sétima edição das *Cartas*, com nove a mais, e esse conjunto de 112 cartas foi relançado em 2019. No entanto, segundo Heloísa Ramos salienta na Nota de 1980, a publicação da correspondência de Graciliano, iniciada com a dessas cartas íntimas, “deve completar-se com a de cartas a amigos, escritores, críticos, editores etc.”¹⁰. Por isso, expressando sua justa consciência e generosidade em relação à importância de reunir e franquear os escritos de Graciliano aos leitores e estudiosos, Heloísa pedia, a quem possuísse mensagens do romancista, que concedesse a ela cópia e autorização para divulgá-las: “É tempo de deixar o próprio Graciliano revelar suas relações com o cotidiano e as pessoas com as quais mais de perto conviveu [...]. Os futuros estudiosos e biógrafos passam a contar com uma fonte documental direta”¹¹.

Quanto à correspondência de Graciliano com outros intelectuais, note-se que, em

9 RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1980 (Edição especial; MPM-Comunicações). 7. ed. (aumentada). Rio de Janeiro: Record, 1992. 8. ed., 2011.

10 RAMOS, Heloísa. Nota [Rio, out. 1980]. In: RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 6.

11 Ibidem.

2008, saiu pela Editora da Universidade Federal da Bahia o volume *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*¹².

Em minha pesquisa de pós-doutorado realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP, financiada pela Fapesp (Processo n. 2010/12034-9), cataloguei e transcrevi a Série Correspondência Ativa, Passiva e de Terceiros que consta do Arquivo Graciliano Ramos, doado ao IEB por Heloísa Ramos em 11 de outubro de 1980. E desde então venho fazendo o levantamento e o registro de cartas de Graciliano dispersas em livros e em arquivos públicos e privados, agora ao lado do pesquisador e professor Thiago Mio Salla, que há tempos também se dedica a essa tarefa. Contando com a confiança e o apoio da família de Graciliano, em especial de Luiza Ramos Amado e de Ricardo Ramos Filho, que nos honram com sua amizade exemplar, o horizonte é publicarmos um volume anotado de cartas inéditas de Graciliano, com notas que ofereçam informações histórico-literárias e dados biobibliográficos dos correspondentes e das pessoas referidas. O conjunto desse material demanda atenção, sobretudo as cartas de Graciliano trocadas com outros intelectuais, ainda não publicadas. Possibilita conhecer melhor as circunstâncias históricas vividas pelo escritor (quando jovem, em Palmeira dos Índios, Manicoba e Viçosa e na passagem pelo Rio de Janeiro; nos anos 1920 e 1930 em Alagoas; no período posterior à prisão, ocorrida em 1936, no Rio de Janeiro), as relações afetivas e intelectuais, reflexões sobre os romances e projetos literários. Ao mesmo tempo, com seu estilo, que inclui autoironia e ternura, as cartas deixam ver o rigor ético e estético do romancista.

GRACILIANO E A FRANÇA: LETRAS E CARTAS DE HUMOR E SERIEDADE

No volume *Cartas* publicado, além das endereçadas a familiares, só há cartas para o amigo Joaquim Pinto da Mota Lima Filho. Os Mota Lima, Joaquim, Pedro, Paulo e Rodolfo, filhos do farmacêutico Joaquim, foram vizinhos e amigos de Graciliano, garotos “perfeitos” aos olhos do menino de *Infância*. Pedro Mota Lima escreveu romances (*Coronel Lousada*, 1925; *Bruhaha*, 1932; *Zamor*, 1940; *Idade da pedra*, 1950) e viria a ser diretor e redator de diversos jornais vinculados ao Partido Comunista, como a *Tribuna Popular*. Mas o Mota Lima com quem provavelmente mais se correspondeu o futuro autor de *Caetés* foi Joaquim Pinto, o companheiro da viagem ao Rio de Janeiro em agosto de 1914. Numa das cartas, de Palmeira dos Índios, a 8 de fevereiro de 1914, o jovem Graciliano, aos 21 anos, revela sua admiração pelo poeta: este compunha sonetos em francês, como “*Désillusion*”, “*Mirage*”, alexandrinos de um moço enamorado por uma conterrânea. E o amigo os traduzia:

12 RAMOS, Graciliano. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia; organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.

[...] Fiz a tradução do “Désillusion”, mas não me parece ainda apresentável. Vou modificar alguns versos, transformar a primeira estância, ver se posso fazer um trabalho digno do original. Se não tens muita pressa, posso passar com ele mais alguns dias. Agora estou numa quadra de estupidez medonha. Faz quase duas semanas que não faço nada – nunca estive tão burro¹³.

Nesse dizer-se burro, num tom leve, do jovem, se vê a autoironia, que seria marcante em Graciliano e se liga a seu humor, rigor, ideal de perfeição e desejo de ser útil. Passado o tempo, numa carta de 1948 para Jorge Amado, que estava na França e mediava o contato com editores da Tchecoslováquia, o escritor autoirônico se refere a seus romances *Angústia*, *S. Bernardo* e *Vidas secas* como “esses abacaxis”. Sorrimos com ele: “Diga-me se devo remeter *esses abacaxis* agora”¹⁴.

Mas, bem antes da publicação dos romances, ainda no sertão, Graciliano já era considerado um homem de letras e lecionava francês no Colégio Sagrado Coração. A seriedade de seus estudos da língua é a base do humor com que, em carta de Palmeira dos Índios a Joaquim Pinto, a 20 de julho de 1914, ironiza um bacharel metido a sabichão, o qual queria impor-lhe a ideia, esta sim esdrúxula, de que a palavra *élite* em francês seria proparoxítona. Armado do dicionário, à prova de gritos pretensiosos, o jovem intelectual já se insurgia contra uma *elite* bacharelesca que, afeita à superfície das palavras, está longe de ser *o que há de melhor*:

[...] Pela primeira vez em minha vida, parece-me, alterei-me diante de um letrado oficial: “– Isso é uma heresia, doutor, é um disparate: em francês não há vocábulos esdrúxulos”. Meti-lhe nas mãos um dicionário francês. O homem teimava: gritava que o acento do primeiro *é* indicava a tonicidade desta sílaba. Convenceu-se depois de meia hora¹⁵.

Também representativa do humor de Graciliano e com decorrências para a compreensão de relações sociais e históricas, apresento aqui uma carta inédita em livro, para a editora Gallimard, de agosto de 1952. Constam do Arquivo Graciliano Ramos, no IEB, dois rascunhos manuscritos dessa carta, com alterações (indicadas entre colchetes), e uma versão datilografada, todos em francês.

13 RAMOS, Graciliano. Carta a J. Pinto da Mota Lima Filho. Palmeira dos Índios, 8 de fevereiro de 1914. In: _____. *Cartas*, op. cit., p. 23.

14 Idem. Carta a Jorge Amado. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1948. Série Correspondência Ativa, Fundo Graciliano Ramos, IEB-USP.

15 Idem. Carta a J. Pinto da Mota Lima Filho. Palmeira dos Índios, 20 de julho de 1914. In: _____. *Cartas*, op.cit., p. 34.

Rio de Janeiro, le 8 août 1952
Librairie Gallimard
5, Rue Sébastien – Bottin
Paris (VIIe.)
France

Messieurs,

Je viens de recevoir votre lettre du 1^{er} août et deux exemplaires du contrat relatif à la publication de mon livre Infância, traduction de M. Gogenheim.

J'accepte les conditions proposées et je vous renvoie, suivant votre recommandation, le contrat déjà signé par M. Gallimard.

Une petite modification, Messieurs. Le contrat dit: "Rua do Curvidor – 110 – Buenos Aires – Argentina". Ce n'est pas ça. Voici la véritable adresse: "Rua do Ouvidor – 110 – Rio de Janeiro – Brasil". Pas d'importance [, naturellement]. Mais [, comme nous parlons d'affaires, il faut dire que] nous ne sommes pas en Argentine. [Nous sommes brésiliens. Seulement.]

Recevez, Messieurs, tous mes remerciements. Et agréez mes salutations très empressées.

Graciliano Ramos¹⁶.

16 Idem. Carta para Gallimard. Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1952. Série Correspondência Ativa, Fundo Graciliano Ramos, IEB-USP. "Senhores, Acabo de receber sua carta de 1º de agosto e dois exemplares do contrato relativo à publicação do meu livro *Infância*, tradução do Sr. Gogenheim. Aceito as condições propostas e lhes reenvio, seguindo sua recomendação, o contrato já assinado pelo Sr. Gallimard. Uma pequena modificação, Senhores. O contrato diz: 'Rua do Curvidor – 110 – Buenos Aires – Argentina'. Não é assim. Eis o endereço certo: 'Rua do Ouvidor – 110 – Rio de Janeiro – Brasil'. Não tem importância [, naturalmente]. Mas [como falamos de negócios, é preciso dizer que] nós não estamos na Argentina. [Nós somos brasileiros. Somente.] Recebam, Senhores, meus agradecimentos. E aceitem minhas saudações calorosas. Graciliano Ramos" (tradução minha).

Libermirie Gallimard
5, Rue Diderot - Boulogne
Paris (VII^e.)
France

Je viens de recevoir votre lettre du 1^{er} par
quint et deux exemplaires du contrat relatif à la publication
de mon livre Défense l'Induction de M. Jegenheim.
J'accepte les conditions proposées & je vous
renvoie, suivant votre recommandation, le contrat signé
~~par M. Gattimaro~~, Sgd signé par M. Gattimaro.
Une petite modification. Le contrat dit :
"Rue de Curvidor - 110 - Buenos Aires - Argentine." Ce n'est
pas ça. Voici la véritable adresse : "Rue de Guayador - 110 -
Rio de Janeiro - Brésil". Pas d'impression, naturellement.
Mais il faut dire que nous ne sommes pas en Argentine.
Nous sommes brésiliens. Seulement.

Petersburg, Missions, tous nos remerciements.
 Et nous nos salutations très sympathiques.

9. L'expression "partons" s'affaiblit.

obra a princípio foi recusada por Gide na editora), Jules Supervielle, André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry etc.¹⁷.

Retomem-se agora as questões de início sugeridas, que se concentram na materialidade ambígua de *lettre* como letra e carta, ambas mediadoras e dotadas de uma face pessoal e uma social. O erro das letras “Curvidor/Ouvidor” e “Buenos Aires/Rio de Janeiro” leva a pensar na posição de Graciliano como destinatário da carta e do contrato de tradução, e a ponderar sobre a história do país de origem colonial.

Os rascunhos mostram o cuidado do romancista ao comentar, em carta para a Gallimard, que o contrato a ele enviado, referente à publicação de *Infância*, continha erro de letras no endereço, engano na indicação da capital e de seu país. Graciliano opta por dizer apenas que não tinha importância: ele corta os advérbios *naturalmente* e *somente* (bem irônicos, mas desnecessários para o teor objetivo da mensagem), elimina a oração causal “como falamos de negócios”, de sentido óbvio, e o “é preciso dizer que”. Assim se configura seu estilo concisamente irônico: embora a indicação errada do país não afetasse nenhuma cláusula, claro que era importante constar devidamente do contrato o país de origem do escritor traduzido.

Ao se avaliar a carta tendo em vista a história pessoal de Graciliano, imagina-se que houve certo constrangimento dele, misto de respeito e indignação – afinal ele tratava de negócios e queria ver os livros traduzidos em francês. Tinha desconfiança em relação aos editores, junto com sua forte autocrítica, mas também o desejo de confiança no outro e a aposta em sua arte, para que fosse vertida para outras línguas. Apenas *Angústia* já tinha sido traduzido, pelo uruguaio Serafín García, em 1944, e ocorreram impasses com os editores da Editorial Independencia¹⁸. E, como apontarei logo mais, em 1942 Graciliano já havia tratado de traduções com a Atlântica Editora, mas sem êxito, tanto que, em carta a Jorge Amado de março de 1948, afirma não ter nenhum negócio para tradução em Paris.

Já ao se considerar a carta segundo uma perspectiva histórica, percebe-se o olhar dos estrangeiros em relação ao Brasil. Embora haja o interesse pela tradução da obra de Graciliano para o francês, é possível conjecturar com as palavras descuido/descaso ou desconhecimento dos editores ou assistentes editoriais quanto aos países da América Latina de origem colonial. Daí a confusão entre Rio de Janeiro e Buenos Aires.

Como se vê, as cartas abrem para reflexões sobre as relações pessoais e históricas. Algumas crônicas de Graciliano ajudam a compreender as ambiguidades da perspectiva estrangeira, entre simpatia e ignorância, quanto ao Brasil.

17 Cf. *Encyclopédie Larousse en Ligne*. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Gallimard/103312>>. Acesso em: 30 abr. 2017; ROUYER-GAYETTE, François. Gallimard, 1910-2011: un siècle d'édition. *Bulletin des Bibliothèques de France (BBF)*, 2011, n. 4, p. 97-98. Disponível em: <goo.gl/Ll6Nci>. Acesso em: 30 abr. 2017.

18 O romance saiu também em inglês (*Anguish*), dois anos depois, com tradução de Lewis C. Kaplan, tendo sido amistosa a relação com os editores da A. A. Knopf, segundo revelam uma carta de Graciliano de 1944 e a conhecida história de empenho editorial do casal Blanche e Alfred Abraão Knopf, de Nova York.

JIBOIAS NA RUA, RÓTULOS NA ESTANTE

Estampada no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro a 21 de novembro de 1937¹⁹ e incluída no volume *Linhas tortas*, “Jiboias” traz a ironia bem-humorada de Graciliano em relação ao sem sentido de certo olhar estrangeiro para a realidade do Brasil, em que crianças brincariam nas calçadas com diamantes e as pessoas conviveriam docemente com jiboias. Graciliano ironiza o fato de uma “amável senhora francesa (ou belga)” haver publicado, em um jornal carioca, que as jiboias aqui seriam animais domésticos de grande utilidade: “vigiam as casas, comem os ratos, brincam com as crianças, enfim, substituem perfeitamente os cães, os gatos e as amas-secas”²⁰.

Repudiando as falsificações, nesse caso as veiculadas pela imprensa, o escritor aproveita a imagem das jiboias como metáfora dos poderosos do país, dos donos do dinheiro, dos governantes, de forma a ressaltar criticamente a prática predatória desses proprietários e, assim, o estereótipo do brasileiro como cordial, o qual serve para naturalizar, disfarçar e perpetuar a exploração e a violência.

Não, senhora. Essa história está mal contada. No gênero jiboia não existem no Brasil bichos úteis – nem as jiboias verdadeiras nem as outras, as da indústria, da finança, da política etc. [...] Aliás a afirmação muito repetida de que somos uma gente macia, de coração mole, desacreditou-se²¹.

Mas, se Graciliano contesta a visão estrangeira do Brasil como exótico, pitoresco ou terra de gente dócil, seu olhar crítico se dirige também para a ignorância nacional, em especial para a falta de tradição de leitura no Brasil. Embora considerando a existência de “excelentes romances” brasileiros, o autor de *Vidas secas* entendia que a necessidade de “exportar literatura” convivia com a preferência por livros franceses, com a desconfiança ante o produto nacional. Em “Romances”, publicado no *Diário de Notícias* a 3 de julho de 1938, a sugestão irônica do escritor é exportar a ficção nacional, já que pouca gente a lê, e importá-la vertida para a língua francesa. Ele ironiza certa preferência “indígena”, nacional, acrítica, pelo estrangeiro tão só por ser estrangeiro. Sobressai a consciência de Graciliano quanto ao aspecto material do livro, mercadoria que poderia ser alvo da tão corriqueira contrafação, como o feijão bichado ou a banha com água, vendidos conforme o “bom processo” do fabricante, “a intrujice de apresentar o artigo indígena com rótulo estrangeiro”:

Evidentemente, apesar do otimismo reinante, não temos livros exportáveis. Mas poderíamos vender alguns para fora e depois comprá-los de novo, exatamente como fazemos com certos produtos, que saem daqui e voltam melhorados, empacotados e recomendados por uma gente qualquer, que julgamos superiores.

19 Cf. SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016, p. 532.

20 RAMOS, Graciliano. Jiboias. In: _____. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 166.

21 Ibidem, p. 167.

Os romances brasileiros custam uma ninharia e envelhecem nas prateleiras dos editores. Os romances franceses estão pela hora da morte e são procurados com avidez. O governo, se se ocupasse com isso, mandaria passar algumas novelas indígenas para o francês. Talvez elas não fossem vendidas lá fora. Não faria mal. Viria para aqui a tiragem toda. Vendo-as em línguas de branco, o público arregalaria o olho, convencer-se-ia de que estava diante de mercadoria boa e cairia no logro: daria vinte mil-réis por uma brochura que aqui se vende por seis²².

Dessa forma, o que desagrade a Graciliano é o olhar acrítico e deslumbrado, sem observação realista, de franceses em relação ao Brasil e vice-versa. A crítica de Graciliano à ignorância dos estrangeiros e dos próprios brasileiros em relação à realidade do país é a base do humor da carta e das crônicas referidas. Merecem riso tanto a imagem de um Brasil exótico como a admiração subserviente, por modismo sem conhecimento de causa, ao estrangeiro.

O ASTRÔNOMO SE EMBRENHA NAS LETRAS FRANCESAS

Por outro lado, longe de um apego automático, superficial, pelo estrangeiro, a formação intelectual de Graciliano – em que teve peso a cultura da França, de acordo com a história do país colonizado – e também seu gosto pessoal lhe definiram a fascinação e o entusiasmo pela literatura francesa, conforme declarou num depoimento ao jornal *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro, de 23 de dezembro de 1937.

Sobressai desse depoimento um diagnóstico da educação no Brasil e da condição dos intelectuais. Graciliano se refere às dificuldades que as crianças experimentavam por serem *Os Lusíadas* o primeiro livro que lhes vinha às mãos:

Em tal circunstância, só há um recurso: refugiar-se na literatura francesa. Comigo, foi assim. [...] A língua francesa, direta, facilita os autodidatas, que somos todos nós, intelectuais brasileiros. Em pouco, familiarizei-me principalmente com os romancistas. Balzac foi para mim um deslumbramento. Ainda hoje me detenho diante de sua obra com a certeza de que me encontro com o maior romancista do mundo.

[...] Depois, Zola impressionou-me também, mas não conseguiu desviar a fascinação pela obra balzaquiana. Julgo ter sido verdadeiramente diabólica a mentalidade do autor das *Ilusões perdidas*. A propósito, acho que é este o seu melhor livro. Que surpresa de técnica! Ali há de tudo, desde a base econômica, admiravelmente definida e levantada, e sobre a qual o resto do livro cai, para consistência eterna. O resto do livro caminha impulsionado por aquela rajada até à surpresa daqueles pensamentos filosóficos que Balzac coloca na boca de um cura. Por isso, bastava apenas Balzac para que eu amasse intensamente a França.

22 Idem. Romances. In: _____. *Linhas tortas*, op. cit., p. 142.

O escritor português que me deixou maior influência foi, em parte, francês: Eça de Queirós. O seu ritmo, a sua construção, o seu riso – tudo teve o seu berço sob o solo de Paris, muito embora ele construísse os seus volumes num hotel de Londres ou mesmo na ambiência sossegada de Leiria²³.

A primeira questão a se salientar é o autodidatismo. Também em *Infância* (1945) se lê que, “aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da [sua] língua”, o menino Graciliano foi obrigado a ler Camões, a adivinhar Camões²⁴. Uma das soluções foi o refúgio na literatura francesa. Então vem esta afirmação incisiva de Graciliano: a língua francesa, direta, “facilita os autodidatas, que somos todos nós, intelectuais brasileiros”. Nessa questão do autodidatismo, identifica-se o problema da educação do país e, ao mesmo tempo, vislumbra-se possibilidades, ainda que pessoais e remotas, de minorá-lo, por meio da combinação de esforço, estudo, paciência e talento. Recorde-se aqui o capítulo “Os astrônomos”, de *Infância*, inspiração para apreender a imagem de Graciliano como *astrônomo do inferno*.

Quase analfabeto aos 9 anos, experienciou noites extraordinárias de leitura ao lado de seu pai, porém sucedidas pela sensação de ruína quando o pai abandonou o novo hábito. Eis que, aconselhado pela prima Emília, o menino se descobriu capaz de ser como os astrônomos, que leem o céu. Ele podia reunir em palavras as letras conhecidas e ler a narrativa sobre crianças abandonadas: sempre há o inapreensível, mas o que se conhece lança fecunda luzinha de entendimento em meio às trevas da realidade. Condensado nessa imagem do *astrônomo do inferno*, o autodidatismo constitui um caminho ético de conhecimento e compreensão do valor singular e interdependente de cada letra, palavra, coisa, ser, possibilitando emergir a luz dos estigmatizados como incapazes.

Fica essa questão do autodidatismo, com seus impasses de origem e potencialidades, para se pensar, também, quanto à formação de outros intelectuais brasileiros, como Machado de Assis, de escritores franceses e de outros países, como o tradutor e crítico húngaro naturalizado brasileiro Paulo Rónai, de que tratarei adiante. Quanto ao aprendizado autodidata, é interessante notar que, em carta de 7 de fevereiro de 1913 para Joaquim Pinto, um ano antes daquela sobre a tradução de sonetos do amigo, Graciliano se queixava do francês, “língua miserável inventada pelo diabo para tormento dos infelizes como eu”. Insatisfeito, não lhe servindo então o método de Brunswick, oferece-se para trocá-lo temporariamente pelo Pereira do interlocutor.

Autor do *Curso de língua francesa – método de Ahn reformado* (publicado no Porto pela Livraria Chardron, de Lello & Irmão, oitava edição em 1912), além do *Curso*

23 DE GRACILIANO Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Org. Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 282.

24 “Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas [...]. Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao Barão de Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto.” RAMOS, Graciliano. O barão de Macaúbas. In: _____. *Infância*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p. 123.

de língua espanhola, do *Dicionário de sinônimos da língua portuguesa*, entre outros, Henrique Brunswick (1846-1919) foi também revisor do livro de Jacob Bensabat significativamente intitulado *O francês sem mestre, em 50 lições: novo método popular, adaptado ao uso dos portugueses e dos brasileiros*. Já o Pereira referido por Graciliano deve ser Joaquim Gonçalves Pereira, cuja obra igualmente se destina a autodidatas: *O mestre popular aperfeiçoado ou o francês sem mestre ao alcance de todas as inteligências e de todas as fortunas, etc.*, editado em Coimbra, provavelmente em 1878²⁵. Lembre-se que o esforço autodidata permitiu a Graciliano, tempos depois, traduzir *A peste*, de Albert Camus (publicado pela José Olympio em 1950), como também, do inglês, *Memórias de um negro*, de Booker T. Washington (editado pela Companhia Editora Nacional em 1940)²⁶.

Quanto ao idioma italiano, segundo Graciliano escreve jocosamente para o amigo em 1913, não o estudava mais, pois já sabia muito, “mais até do que era preciso saber”. E aqui vem à mente a (auto)ironia aos cursos de italiano do sertão nordestino, cujos mestres prescindiam do domínio da língua: bastava arrumar *one* ou *ine* no fim das palavras para abrir uma escola e logo ter concorrência. “E se aparecer por aí um carcamano, adoeço e perco a fala”²⁷. Ao lado da crítica de Graciliano à terra de professores improvisados, cuja necessidade muitas vezes leva a ensinarem antes de aprenderem, sobressai a motivação de seu desejo de haver estudado italiano: ler Dante. Graciliano relatou tal fato em entrevista para a *Folha da Manhã*²⁸ em 1949, e também o sublinhou Otto Maria Carpeaux²⁹, outro autodidata da língua portuguesa, este graças a leituras de Machado de Assis e à ajuda de Aurélio Buarque de Holanda.

Em sua liberdade para além de cerceamentos institucionais, já se vê como o motor e a força do autodidatismo são o desejo de conhecimento e o prazer da literatura. “Pessoas dando prazer com palavras impressas”: tal definição de escritor, por Stendhal³⁰, é evocada por Brigitte Diaz justamente em sua reflexão sobre o sentido

25 Cf. UNIVERSIDADE DO PORTO. Faculdade de Letras. Biblioteca Digital. Disponível em: <goo.gl/YjP7OP>. Acesso em: 30 abr. 2017.

26 Quanto à tradução francesa, confira-se: BICALHO, Ana Maria. *Diálogos interculturais*: Graciliano Ramos tradutor/traduzido. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2010.

27 RAMOS, Graciliano. Professores improvisados. *Revista de Ensino*, Órgão Oficial do Departamento Geral da Instrução Pública de Alagoas. Maceió: Imprensa Oficial, ano III, n. 17, pp. 44-5, set./out. 1929; In: _____. *Viventes das Alagoas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

28 AFIRMA Graciliano Ramos: “Não me considero um escritor”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 set. 1949, p. 35, apud RAMOS, Graciliano. *Conversas*, op. cit., p. 221.

29 CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano Ramos (No sétimo dia de sua morte). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1953.

30 STENDHAL. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste*. Révision du texte et préface par Henri Martineau. Paris: Le Divan, 1814. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69451/f1.image.r=>. Acesso em: 25 jul. 2017.

nômade, inclassificável, do gênero epistolar, como da literatura contrária à postura de literato oficial³¹.

Assim, a segunda questão a ressaltar é o gosto de Graciliano por Balzac: “Balzac foi para mim um deslumbramento [...] bastava apenas Balzac para que eu amasse intensamente a França”³². Observem-se o substantivo – *deslumbramento* –, o verbo e o advérbio – *amasse intensamente*: os termos enfáticos escolhidos pelo autor expressam a forte admiração que lhe despertava o criador da *Comédia humana*, e aqui não se trata de um fascínio superficial pelo estrangeiro, mas de um “deslumbramento” embasado em leituras e em uma concepção de realismo artístico. Evidenciando os motivos de tal predileção, sobretudo a coerência da construção dos romances de Balzac, Graciliano exalta a “surpresa de técnica”, a “base econômica, admiravelmente definida e levantada”, que garante a “consistência eterna” de um romance como *Ilusões perdidas* (1837). Nesse sentido, e pensando na questão das traduções e, portanto, da universalidade das obras – objeto aqui abordado a partir das cartas –, interessa retomar o artigo “O fator econômico no romance”, publicado n’ *O Observador Econômico e Financeiro*, do Rio de Janeiro, em abril de 1937, e com o título “O fator econômico no romance brasileiro” na *Tribuna Popular*, do Rio de Janeiro, a 17 de julho de 1945. Nesse artigo, Graciliano também destaca a base econômica sobre a qual se move “a sociedade balzaquiana, políticos, nobres, jornalistas, militares, negociantes, prostitutas e ladrões, tipos vivos que ainda nos enchem de admiração”³³. Agradam a Graciliano o vínculo dessas figuras com a realidade e sua quase atualidade, apesar de afastadas de nós, “de se haverem iluminado com velas de cera e viajado em diligências”³⁴. Justamente essas distâncias e proximidades temporais, espaciais e linguísticas são centrais para se ponderar sobre as traduções. Refletir sobre a particularidade e a universalidade das obras leva a retomar as considerações sobre a arte feitas inicialmente neste ensaio, que envolve, pensando aqui em Graciliano, a construção depurada da forma, do estilo preciso, agudo, a representação social crítica e a expressão de sofrimentos. Ou seja, a arte literária, com sua forma singular, capaz de figurar em palavras situações da realidade, de criar consciência e de comover, atinge universalidade.

No mencionado artigo “O fator econômico no romance brasileiro”, Graciliano critica os romancistas que, “simulando horror excessivo ao regional, [...] pretendem tornar-se à pressa universais”³⁵. Sábias, são clássicas as palavras do escritor: “Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. [...] Acho que o artista deve procurar dizer a verdade.

31 Cf. DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016, p. 246. Enriquecendo a bibliografia em língua portuguesa sobre cartas, confira-se também outra recente tradução: HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

32 DE GRACILIANO Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*, op. cit., p. 282.

33 RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. In: _____. *Linhas tortas*, op. cit., p. 247.

34 Ibidem.

35 Ibidem, p. 250.

Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas”³⁶.

DISTÂNCIAS E PROXIMIDADES ATLÂNTICAS: A MEDIAÇÃO PELAS PALAVRAS

Graciliano Ramos apostava na tradução e na universalidade de sua obra, construída com base na singularidade das coisas nacionais. Houve uma tentativa nos anos 1940 de publicar versões de seus romances em francês pela Atlântica Editora, como se vê na correspondência com Charles Ofaire. Representante suíço da Atlântica Editora instalado no Rio de Janeiro, Charles Ofaire (Karl Hofer) foi o editor de Georges Bernanos no Brasil, durante a Segunda Guerra Mundial; o primeiro a publicar *Monsieur Ouine* (romance finalizado em Pirapora, em 1941), *Lettre aux Anglais* (1942) e *Le Chemin de la Croix-des-Âmes* (quatro volumes, 1943-1945). Editou também *Minha vida de menina*, de Helena Morley, em 1942; e *Mémoires d'un sergent de milices*, versão de Paulo Rónai, em 1944. Ofaire foi representante oficial da *Encyclopédia Francesa* e diretor, no Rio de Janeiro, do Centro de Edições Francesas³⁷. Por causa da guerra, havendo diminuído aqui a importação de livros franceses e crescido a de obras americanas e inglesas, a Atlântica Editora passou a produzir, no Brasil, livros franceses e traduções, e programou verter para o francês uma série de brasileiros, como Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Raul Pompeia, além dos contemporâneos Graciliano, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz. Em setembro de 1942, o jornal *Dom Casmurro* indicou “Uma interessante iniciativa editorial”: novidade na história literária, os tradutores da Atlântica trabalhariam em contato constante com os autores, consultando-os diante de brasileirismos, modismos, expressões regionais, a fim de garantir a fidelidade das versões³⁸.

Leia-se esta carta de Graciliano a Charles Ofaire, escrita a 26 de agosto de 1942:

³⁶ Ibidem, p. 252.

³⁷ Cf. SODRÉ, Muniz. Georges Bernanos e o Brasil. *A França no Brasil*. Fundação Biblioteca Nacional, 2009. Disponível em: <goo.gl/1RNLU5>. Acesso em: 7 maio 2017; SUPPO, Hugo Rogelio. *La politique culturelle française au Brésil entre les années 1920-1950*. Tese (Doutorado). Villeneuve d'Ascq, França: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. 3 v. O Centro de Edições Francesas e as Éditions Desclée de Brouwer publicaram em português e em francês, em 1942, em Bruges (Bélgica), o livro infantil *O circo*, escrito e ilustrado por Santa Rosa. Em carta a Heloísa, de 3 de março de 1937, Graciliano comenta serem maravilhosos os desenhos de Santa do circo de cavalinhos. De fato, o livro venceu em 1939 um concurso do Ministério da Educação.

³⁸ Cf. A AMÉRICA lê livros franceses impressos no Brasil. *Diário Carioca*, seção Homens, Livros e Ideias, Rio de Janeiro, 4 out. 1942; UMA INTERESSANTE iniciativa editorial. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 12 set. 1942, p. 6.

Ilmo. Sr.

Charles Ofaire
Atlântica Editora

Prezado Senhor:

Recebi, por intermédio do nosso amigo Prof. Paulo Rónai, a carta em que V. S. me comunica haver resolvido publicar em francês uma série de romances brasileiros.

Agradeço-lhe a escolha que fez para ela dos meus livros *Angústia*, *S. Bernardo* e *Vidas secas*. Quanto aos direitos de tradução, poderemos fixá-los em um ano, se V. S. achar este prazo conveniente.

Disseram-me há tempo que certa senhora francesa, ou belga, tinha traduzido *Vidas secas*, ou desejava traduzi-lo. Como há falta de tradutores, segundo ouvi quando nos conhecemos, trago-lhe esta informação. Caso ela seja útil, procurarei descobrir a referida senhora e apresentá-la ao Prof. Paulo Rónai.

Renovando os agradecimentos que manifestei, subscrevo-me, com elevada estima e consideração,

Graciliano Ramos³⁹.

Também na correspondência passiva de Graciliano existem cartas da Atlântica Editora: numa de 1945 a editora se oferece para negociar os direitos de tradução com editores, por intermédio de correspondentes na Argentina, nos Estados Unidos, na Inglaterra e pelo escritório que abriam em Paris. Além disso, consta do Arquivo do IEB um contrato de publicação de *S. Bernardo*, de 21 de outubro de 1944. E uma notícia publicada em 26 de janeiro de 1945 em *A Manhã*, do Rio de Janeiro (p. 3), comunicava que “A Atlântica Editora já havia contratado tradutores para a versão francesa dos romances de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado”.

Mas, apesar de todo esse contato com a Atlântica nos anos 1940, em carta de Paris para José Olympio, de 1952, Graciliano afirma supor que em breve teria por aquelas “bandas” alguns livros traduzidos⁴⁰. Isso ainda demoraria alguns anos: o primeiro livro de Graciliano em francês foi *Infância*, que saiu em 1956 pela Gallimard, conforme o contrato mencionado naquela carta da rua do “Curvidor”. Vejam-se as referências das versões da obra de Graciliano Ramos na França, publicadas inicialmente pela Gallimard, na coleção *La Croix du Sud*, dedicada à América Latina, e depois coleção *Du Monde Entier* (o autor havia falecido em 1953):

• *Infância*, em 1956: *Enfance*, mémoires. Tradução de G. Gougenheim. Coleção *La Croix du Sud*. Nova edição em 1991, Coleção *Du Monde Entier*;

39 RAMOS, Graciliano. Carta a Charles Ofaire. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1942. Série Correspondência Ativa, Fundo Graciliano Ramos, IEB-USP.

40 SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 2010, p. 264.

- *Vidas secas*, em 1964: *Secheresse*. Tradução de Marie-Claude Roussel. Coleção La Croix du Sud. Nova edição em 1989. E em 2014: *Vies arides*. Tradução de Mathieu Dosse. Prefácio de Michel Riaudel. Paris: Chandeigne. Coleção Bibliothèque Lusitane;
- *S. Bernardo*, em 1986, com tradução de Geneviève Leibrich. Coleção L'Imaginaire;
- *Memórias do cárcere*, em 1988: *Mémoires de prison*. Tradução, prefácio e notas de Antoine Seel e Jorge Coli. Coleção Du Monde Entier;
- *Angústia*, em 1992: *Angoisse*. Tradução de Nicole Biros e Geneviève Leibrich. Coleção Du Monde Entier;
- *Insônia*, em 1998: *Insomnie: nouvelles*. Paris. Tradução de Michel Laban. Coleção Du Monde Entier.

O PARTILHAR DO “ARRANJO DE NINHARIAS”

Cumpre destacar a amizade de Graciliano Ramos com Paulo Rónai, mencionado na carta a Ofaire como mediador para as traduções em francês. No “Discurso de Graciliano Ramos”, de 27 de outubro de 1942, quando completou 50 anos e foi homenageado no restaurante Lido, em Copacabana, o autor de *Angústia* se referiu ao fato de se encontrarem então no Rio de Janeiro os amigos Aurélio Buarque, José Lins do Rego e ele próprio, nordestinos migrados para o Sul (ele à força, preso), mais Otto Maria Carpeaux e Paulo Rónai, ambos fugidos da Guerra na Europa.

[...] Os acontecimentos forçaram-me a deslocar-me a locais imprevistos. Julgo que se dá isso com toda gente. Há dez anos, na Europa central, Otto Maria Carpeaux e Paulo Rónai andavam pelas universidades e não sonhavam percorrer e estudar um dia a nossa terra e a nossa literatura. [...] As encrencas da Europa lançaram Paulo Rónai e Otto Maria Carpeaux no Rio de Janeiro, onde estes mestres aplicam a sua cultura numa análise fria do material que lhes fornecemos. José Lins do Rego tinha no espírito banguês, canaviais, bagaceiras e casas-grandes. Deu à luz uma região do Nordeste [...]. Aurélio Buarque de Holanda possuía uma avó indefinível – d. Cândida Rosa. Aurélio definiu-a em dois trabalhos, fixou-lhe rigorosamente a língua e a figura. [...] e consertou um dicionário [...]. E aí temos a guerra, os engenhos e d. Cândida Rosa influiu na existência de alguns indivíduos, fazendo que eles imaginassem deliberar conhecer de perto Copacabana e a rua do Ouvidor⁴¹.

Paulo Rónai (Budapeste, 1907-Nova Friburgo, 1992) aprendeu português de forma autodidata, vertendo poemas para o húngaro. Se Graciliano traduziu sonetos do amigo Joaquim Pinto, do francês, o primeiro livro em português que Rónai leu foi *As cem melhores poesias líricas da língua portuguesa*, de Carolina Michaëlis. Professor de latim e de italiano num ginásio de Budapeste, ele encomendou da livraria Perche, de Paris, tal antologia. Nas férias de Natal, o livro lhe chegou às nove da manhã, e, às dez, ele já possuía o único dicionário de português, para o alemão, de Luísa Ey, das

41 RAMOS, Graciliano. Discurso de Graciliano Ramos. In: _____. *Garranchos*. Textos inéditos de Graciliano Ramos. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 208-209.

livrarias de Budapeste. Às três da tarde, Antero de Quental tinha seu soneto “Sonho oriental” em versos húngaros; às cinco, a tradução estava aceita por uma revista⁴².

“Alegre e doce como um idioma de passarinhos”: assim é o português, dissera a Rónai o escritor húngaro Desidério Kosztolányi. Outra bela e interessante imagem, para o futuro crítico naturalizado brasileiro, a língua portuguesa, que ele só conhecia escrita, parecia um latim falado por crianças ou velhos, por gente que não tivesse dentes. Isso porque várias palavras perderam consoantes, como lua (*luna*), dor (*dolor*), pessoa (*persona*), veia (*vena*), as quais ele olhava com espanto.

Por causa das traduções de poemas brasileiros, Paulo Rónai trocou cartas com o poeta Ribeiro Couto, então cônsul na Holanda. E em 1939, quando foi deflagrada a guerra, ele publicou a antologia *Mensagem do Brasil: os poetas brasileiros da atualidade* (*Brazília üzen: Mai Brazil költök*), tradução para o húngaro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, entre outros. Em 1941, fugindo de um campo de concentração, Rónai chegou ao Brasil – conforme Graciliano ressalta no referido “Discurso”.

E justo o encontro de Rónai com um conterrâneo e amigo de Graciliano – Aurélio Buarque – significou fecundo vínculo afetivo e intelectual: desde as trocas de aulas de português e de latim até os mais de 30 anos selecionando e traduzindo contos, transbordou em obras como o *Mar de histórias*, antologia do conto mundial publicada originalmente pela José Olympio, em nove volumes, de 1945 a 1963.

Assim, o olhar para a correspondência com editoras francesas possibilita perceber impasses dos países europeus e dos países de origem colonial. Mas permite também destacar a história pessoal de intelectuais como Graciliano Ramos e Paulo Rónai: os dois amigos foram autodidatas, admiradores da literatura francesa, experienciaram injustiças e sofrimentos (prisão, guerra) e se empenharam pela arte e seu potencial de tradução e compreensão a partir do respeito aos homens em suas semelhanças e diferenças.

Tanto Graciliano como Paulo Rónai eram admiradores da literatura francesa: este veio a coordenar a tradução dos 89 livros da *Comédia humana*, cuja construção, com o “fator econômico”, o romancista brasileiro apreciava. E aqui evoco outro episódio das relações de Graciliano com a França que tem sua graça (embora algo dramático): em carta, de Praga, de 28 de abril de 1952, para “Minha gente”, os filhos, Graciliano conta que não podia escrever porque estava “sem ver as letras”; tinha quebrado os óculos em Paris. Avisa que dona Ló contaria as “aventuras” deles naquelas “civilizações”. E o IEB-USP guarda essa carta de Heloísa, dirigida a “Meus queridos brotinhos” e reveladora da emoção de Graciliano em Paris, palco de escritores que ele tanto admirava:

Não sei mesmo o que menos impressiona. Desde Montaigne ao nosso Danton, Anatole, Balzac, Zola, Vitor Hugo, temos a impressão de que vamos a qualquer momento encontrá-los na rua. Tão viva é Paris. O nosso hotel fica à margem do Sena, no cais

42 Essas informações se encontram em: RÓNAI, Paulo. Como aprendi o português. In: _____. *Como aprendi o português e outras aventuras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

Anatole France. Todo o Sena tem quarteirões com nomes de franceses ilustres e em cada rua lemos em placas de bronze ou mármore nomes de heróis franceses, mortos em combate na última guerra. Grace está sonhando e não quer perder uma hora passada em Paris. Disse agora que não está emocionado, mas que pode morrer a qualquer hora pois realizou o que sonhara aos onze anos⁴³.

Esse sonho realizado, *emoção clássica* de Graciliano em Paris, fala da força local e universal da arte, a qual ele também atingiu, como sintetizam suas palavras sobre *Vidas secas* em carta ao tradutor argentino Benjamín de Garay, de 13 de dezembro de 1937: “O meu bárbaro pensamento é este: um homem, uma mulher, dois meninos e um cachorro, dentro de uma cozinha, podem representar muito bem a humanidade. E ficarei nisto, enquanto não me provarem que os arranha-céus têm alma”⁴⁴.

E o crítico literário Paulo Rónai partilha com Graciliano precisão e originalidade na maneira como traduz as faces material e universal que constroem o drama dos sertanejos em *Vidas secas*: “Em cada instante eles [Fabiano e família] estão com a sua vida inteira no espírito e nos olhos. Por isso o escritor representou essas vidas secas num quadro contínuo, único, de que ele passa a iluminar ora este ora aquele setor”⁴⁵.

Tendo alimentado, na Europa, “sôfrega curiosidade”⁴⁶ pela poesia das palavras brasileiras, justo no Brasil Rónai pôde sobreviver à guerra e frutificar seu “amor ao esforço intelectual”⁴⁷. Também Graciliano resistiu a injustiças por meio da “obstinação concentrada”⁴⁸ no arranjo de palavras, dedicando-se aos romances. Exemplares, sobressaem esses dois intelectuais, que privilegiaram o respeito pelas palavras e pelas pessoas, deixando ver a verdade dos afetos, como nesta confissão de Rónai:

43 RAMOS, Heloísa. Carta para os filhos. Paris, 24 de abril de 1952. Série Correspondência de Terceiros, Fundo Graciliano Ramos, IEB-USP.

44 RAMOS, Graciliano. Carta a Benjamín de Garay. Rio de Janeiro, 13 dez. 1937. In: _____. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, op. cit., p. 69.

45 RÓNAI, Paulo. O mundo de Graciliano. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1948, pp. 2-3; RÓNAI, Paulo. No mundo de Graciliano Ramos. In: _____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 108.

46 Idem. Como aprendi o português. In: _____. *Como aprendi o português e outras aventuras*, op. cit., p. 22.

47 Idem. Uma geração sem palavras. In: _____. *Como aprendi o português e outras aventuras*, op. cit., p. 88.

48 “[...] É uma *obstinação concentrada*, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência estamos tranquilos. Se nos falarem, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem. E como há frequentes suspensões no trabalho, com certeza imaginarão que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade no *arranjo de ninharias*, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha.” RAMOS, Graciliano. Manhã. In: *Infância*, op. cit., p. 21 (grifos meus).

Sempre me faltou coragem para escrever sobre Graciliano Ramos. Sua obra me comunicou emoções muito diretas, e sinto constrangimento em falar no que tenho de tão íntimo. Por outro lado, o exemplo do romancista leva a gente a empregar as palavras com muita cautela, a desconfiar dos epítetos, a abafar o enternecimento e a admiração⁴⁹.

Assim, as letras possibilitam ao escritor firmar-se no “arranjo de ninharias”, etimologicamente “criancices”, da língua portuguesa, latim sem dentes, de velhos, crianças, passarinhos. E os óculos quebrados em Paris relembram a luz da cegueira antiga: na escuridão, Graciliano contribui para que se compreenda “o valor enorme das palavras”.

SOBRE A AUTORA

IEDA LEBENSZTAYN é pesquisadora na Biblioteca Brasileira Mindlin-FFLCH/USP, bolsista do CNPq (166032/2015-8) e autora de *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis* e, com Thiago Mio Salla, de *Conversas e Cangaços*.
E-mail: biolito@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A AMÉRICA lê livros franceses impressos no Brasil. *Diário Carioca*, seção Homens, Livros e Ideias, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1942.
- BICALHO, Ana Maria. *Diálogos interculturais: Graciliano Ramos tradutor/traduzido*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica. *Machado de Assis em Linha*, ano 2, n. 4, dez. 2009.
- BRAGA, Rubem. Velhas cartas; dezembro de 1953. In: _____. *A traição das elegantes*. Crônicas. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967, p. 45-8.
- CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano Ramos (No sétimo dia de sua morte). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1953.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em*

49 RÓNAI, Paulo. No mundo de Graciliano Ramos. In: _____. *Encontros com o Brasil*, op. cit., p. 101.

- alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências?. Tradução de Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscrita*: Revista de Crítica Genética, 15. São Paulo, Associação de Pesquisadores de Crítica Genética/Humanitas, 2007, p. 119-162.
- ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE en Ligne. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Gallimard/103312>>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- GUIMARÃES, Hêlio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2. ed. São Paulo: Nankin/Edusp, 2012.
- _____. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. As figuras machadianas através da crítica e das polêmicas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- MORAES, Marcos Antonio de. Edição da *Correspondência Reunida* de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. *Patrimônio e Memória*, Unesp/Assis – On-line, v. 4, p. 1-14, jun. 2009.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. *Viventes das Alagoas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia; organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: Edufba, 2008.
- _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1980 (Edição especial; MPM-Comunicações); 7. ed. (aumentada). Rio de Janeiro: Record, 1992. 8. ed., 2011.
- _____. Discurso de Graciliano Ramos. In: *Garranchos*. Textos inéditos de Graciliano Ramos. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 208-9.
- _____. *Conversas*. Org. Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- RAMOS, Heloísa. Nota [Rio, out. 1980]. In: RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 6.
- RÓNAI, Paulo. O mundo de Graciliano. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1948, p. 2-3.
- _____. No mundo de Graciliano Ramos. In: _____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.
- _____. *Como aprendi o português e outras aventuras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Fundação Biblioteca Nacional, 2013.
- ROUYER-GAYETTE, François. Gallimard, 1910-2011: un siècle d'édition. *Bulletin des Bibliothèques de France (BBF)*, 2011, n. 4, pp. 97-98. Disponível em: <goo.gl/Ll6Nci>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a Cultura Política: mediação editorial e construção do sentido*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016.
- SÉRIE CORRESPONDÊNCIA Ativa, Passiva e de Terceiros de Graciliano Ramos, Fundo Graciliano Ramos, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP.
- SODRÊ, Muniz. Georges Bernanos e o Brasil. *A França no Brasil*. Fundação Biblioteca Nacional, 2009. Disponível em: <goo.gl/IRNLU5>. Acesso em: 7 maio 2017.
- SORÁ, Gustavo. *Brasileiras*: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 2010.

- STENDHAL. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaſtase*. Révision du texte et préface par Henri Martineau
Paris: Le Divan, 1814. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69451/fl.image.r>>. Acesso
em: 25 jul. 2017.
- SUPPO, Hugo Rogelio. *La politique culturelle française au Brésil entre les années 1920-1950*. Tese (Doutorado).
Villeneuve d'Ascq, França: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. 3 v.
- UMA INTERESSANTE iniciativa editorial. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1942, p. 6.
- UNIVERSIDADE DO PORTO. Faculdade de Letras. Biblioteca Digital. Disponível em: <goo.gl/YjP7OP>.
Acesso em: 30 abr. 2017.

Um espelho invertido da República: a correspondência dos diplomatas franceses no Brasil como objeto histórico (1892-1910)

[*An inverted mirror of the Republic: the correspondence of the French diplomats in Brazil as historical object (1892-1910)*]

Sílvia Capanema P. de Almeida¹

Trabalho realizado com o apoio do programa USP-Cofecub.

RESUMO • O artigo apresenta resultados do projeto de pesquisa sobre a correspondência diplomática dos franceses no Brasil na Primeira República. Explora-se um campo novo na história das relações internacionais, que são também nutridas pelos imaginários e trocas sociais, abordando a correspondência dos diplomatas como fonte de pesquisa e como objeto de estudo. Analisam-se dois elementos presentes na documentação: a polêmica sobre a autorização da emigração francesa para o Brasil entre 1875 e 1908 e a imagem da organização política brasileira na virada do século XIX para o XX. A República é vista através de um espelho invertido e forjado pelos ministros plenipotenciários ou cônsules franceses, que são também atores sociais plenos, com objetivos, estilos de escrita, opiniões e finalidades próprios. A Primeira República brasileira é compreendida como uma construção e uma representação ultrapassando as fronteiras nacionais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Primeira República; correspondência diplomática; relações França-Brasil; imaginários. • **ABSTRACT** • This article presents a part of the

results of the research project on the diplomatic correspondence of the French in Brazil during the First Republic. It is intended to explore a new field in the history of international relations, which are also nourished by the imaginary and social exchanges, by approaching diplomats' correspondence as a source of research, and as an object of study. I will analyze two elements in the documentation: the controversy involving the authorization of French emigration to Brazil between 1875 and 1908 and the image of the Brazilian political organization in the late nineteenth and early twentieth centuries. The Republic is seen through a mirror inverted and forged by the French ambassadors or consuls, who are also full social actors with objectives, styles of writing, opinions and purposes. The First Brazilian Republic is understood as a construction and a representation that goes beyond national borders. • **KEYWORDS** • First Republic; diplomatic correspondence; France-Brazil relations; imaginary.

Recebido em 13 de junho de 2017

Aprovado em 17 de agosto de 2017

CAPANEMA P. DE ALMEIDA, Sílvia. Um espelho invertido da República: a correspondência dos diplomatas franceses no Brasil como objeto histórico (1892-1910). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 165-183, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p165-183>

1 Université Paris 13 – Sorbonne Paris Cité (Paris, França).

O interesse pela correspondência diplomática de franceses no Brasil surgiu no contexto da minha tese de doutorado. Morando na França e buscando fontes alternativas para estudar um acontecimento no Brasil – a revolta dos marinheiros de 1910² –, fui pesquisar nos arquivos diplomáticos que se encontravam então no Quai d'Orsay³. Para minha alegria e surpresa, a documentação encontrada era de grande riqueza e contribuiu de forma excepcional para os resultados da minha reflexão. As missivas demonstraram a importância da revolta dos marujos brasileiros em seu tempo e também como os diplomatas franceses construíam sua própria visão e análise dos fatos brasileiros, geralmente inspirados em seu imaginário e representação do país. A questão racial, lida sob o prisma do olhar imperialista, emergia nos escritos dos diplomatas, que traziam informações complementares sobre a revolta, até mesmo porque o *chargé d'affaires* francês no Rio de Janeiro encontrava-se a bordo de um navio na baía da Guanabara na noite do 22 de novembro, quando a revolta começou. Em uma longa carta, o diplomata relata ao ministro francês os acontecimentos e suas impressões⁴. Essa correspondência também se mostrou uma fonte complementar para se compreenderem os interesses internacionais militares e navais, as encomendas da Marinha brasileira e as rivalidades francesas com outros países europeus, como a Inglaterra e a Alemanha em particular⁵. No entanto, para além dessas dimensões, a documentação me impressionou pela riqueza dos relatos e

2 CAPANEMA P. DE ALMEIDA, S. “*Nous, marins, citoyens brésiliens et républicains?*”: identités, modernité et mémoire de la révolte des matelots de 1910. Tese (Doutorado em História). École des Hautes Études en Sciences Sociales: Paris, 2009.

3 Archives du Ministère des Affaires Étrangères (Amae). Hoje os arquivos se encontram no Centre des Archives Diplomatiques de La Courneuve. FRANCE Diplomacie. Centre des Archives Diplomatiques de La Courneuve. Disponível em: <<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/archives-diplomatiques/accéder-aux-centres-des-archives-diplomatiques/site-de-paris-la-courneuve>>. Acesso em 12/6/2017.

4 Petrópolis, carta do *chargé d'affaires* Lacombe ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. Archives du Ministère des Affaires Étrangères (Amae). Correspondance politique et commerciale, politique Interieure – Immigration, v. 6, 28/11/1910.

5 CAPANEMA P. DE ALMEIDA, S. A modernização do material e do pessoal da Marinha nas vésperas da revolta dos marujos de 1910: modelos e contradições. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 147-169, 2010.

suas formas. Interessante ver o modo como os correspondentes franceses abordavam a política, os homens políticos e a sociedade brasileira. Os testemunhos são com frequência pejorativos, caricaturais, mas também ricos em detalhes “esquecidos” ou “poucos conhecidos” da historiografia. As cartas, missivas, documentos, constituem uma espécie de “wikileaks⁶ do passado”, com informações que podem modificar a própria interpretação da história. Como os de hoje, os diplomatas do início do século passado escreviam revelações “secretas”, mas também julgamentos de valor, considerações, textos carregados de adjetivos, alguns com esforços de estilo para chamar a atenção de seus destinatários.

Na maior parte das abordagens e estudos, a correspondência diplomática é tomada como fonte e não como objeto. Ela é estudada como “uma fonte a mais” para a análise de certo objeto histórico. Ainda são raras as publicações que oferecem edições comentadas de documentos oriundos da correspondência diplomática⁷. Alguns estudos recentes já os consideram, todavia, como objeto privilegiado, como os trabalhos de Juliette Dumont, sobre a diplomacia cultural francesa na América Latina nos anos 1930 e 1940, e os de Cláudio Antônio Santos Monteiro, que apresenta uma análise longa sobre a correspondência diplomática para compreender a interpretação francesa do fim do Império e do início da República (anos 1850-1891)⁸. Nessas e em outras análises, a documentação é de extrema relevância para se compreenderem os processos internos que motivam as tomadas de decisões, bem como a criação dos imaginários culturais, que em muitos dos casos são estruturas de longa duração que conduzem as relações diplomáticas para além das representações oficiais entre os países. Seguindo Robert Frank, é preciso pensar as relações internacionais não somente como um *affaire* entre Estados, ou ainda negociações restritas ao mundo comercial, mas como uma dimensão existente na vida cotidiana, nas relações sociais e entre os imaginários populares⁹. Nesse sentido, uma leitura atenta da correspondência diplomática revela que as cartas e missivas não tratam unicamente de relações “objetivas” entre Estados, mas vão bem além. Os documentos revelam jogos de interesse e de opinião, relatos sobre experiências pessoais na função diplomática, olhares e impressões, representações reveladoras de dinâmicas sociais complexas.

O presente artigo se inscreve nessa perspectiva de avançar na compreensão dos processos históricos através da transformação do estatuto da correspondência

6 Assim como o Wikileaks (<https://wikileaks.org>), esses documentos são fonte de informações confidenciais referentes a ações diplomáticas.

7 Como, por exemplo: RAYMOND, J.-F. de (Org.). *Arthur de Gobineau et le Brésil: correspondance diplomatique du ministre de France à Rio de Janeiro, 1869-1870*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1990.

8 DUMONT, J. *Le Brésil et l'Institut International de Coopération Intellectuelle (1924-1946): le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: Éditions de l'IHEAL, 2009; MONTEIRO, C. A. S. *France et Brésil: de l'Empire à la République (1850-1891)*. Tese (Doutorado em História). Strasbourg: Université Robert Schuman, 2006.

9 Entre outros: FRANK, R. *Images, imaginaire et Europe: présentation*. In: GIRAULT, R.G. (dir.). *Identité et conscience européennes au XXe siècle*. Paris: Hachette, 1994; FRANK, R. *Altérité, représentations de l'Autre*. In: DELPORT, C.; MOLIER, J.-Y.; SIRINELLI, J.-F. (Dir.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. Paris: PUF, 2010.

diplomática: de fonte a objeto. Para tanto, analisei os documentos conservados nos Archives du Ministère des Affaires Étrangères – AMAE (Arquivos do Ministério das Relações Exteriores), abrangendo a correspondência política e comercial entre 1892 e 1910. Esses documentos encontravam-se nos volumes da coleção “Brésil. Politique intérieure. Immigration”¹⁰. São milhares de páginas de correspondência, geralmente cartas manuscritas, com bela caligrafia, às vezes datilografadas, assinadas por cônsules instalados em diferentes cidades brasileiras (Petrópolis, São Paulo etc.) e pelo ministro plenipotenciário no Rio e destinadas ao ministro das Relações Exteriores na França. Encontram-se também manuscritos, cartas de resposta, correspondência mais formal entre ministros (do comércio, de relações internacionais, do interior), muitas delas provavelmente escritas por colaboradores do gabinete e assinadas pelos ministros, cópias de documentos, respostas de diplomatas franceses domiciliados em outras cidades, recortes de imprensa, rascunhos. As cartas são escritas em francês ou traduzidas para esse idioma, contendo às vezes termos afrancesados, como cidade de *Saint Paul* e palavras em português entre aspas, como “fazendeiros” ou “fazenda”.

Neste artigo, colocarei em evidência duas dimensões: a polêmica sobre a questão da interdição da emigração de franceses para o Brasil até a supressão dessa medida em 1908 e a visão que os diplomatas franceses tinham sobre a forma de se fazer política no Brasil. Esses elementos participam da construção de uma representação da República brasileira e, mais do que isso, colaboram para pôr em causa a sua legitimidade. Atores políticos da Terceira República na França (1870-1940), particularmente em um momento em que a República francesa se reforça, se democratiza e se radicaliza¹¹, esses correspondentes enxergam o Brasil através do olhar de seu tempo, com seus limites, mas também seguindo interesses, prestígios e repertórios pessoais que terão consequências para determinadas decisões políticas num sistema de trocas culturais. Escrever sobre a política no Brasil, no contexto, é também uma forma de buscar entender como o sistema republicano se desenvolve nos trópicos. Os diplomatas enxergam através de suas categorias, representações e realidades, como se olhassem para um espelho cuja imagem refletida é o contrário do que desejam ou esperam ver. Mais do que isso, enxergam uma república disfuncional e que incomoda, vista ora com desdém, ora com cobiça, de acordo com suas ambições e referências de atores sociais.

A PROIBIÇÃO DA EMIGRAÇÃO FRANCESA PARA O BRASIL

A interdição – ou não – da emigração francesa organizada por agências brasileiras é talvez uma das maiores preocupações dos diplomatas na documentação estudada. Essa proibição já foi tratada pelos historiadores Mônica Leite Lessa e Hugo Rogério Suppo em artigo que utiliza em grande parte a correspondência do Ministério das

10 Um levantamento sobre essa documentação encontra-se em: EVEN, P. *Guide des sources de l'histoire du Brésil aux archives du ministère français des affaires étrangères*. Paris: Editions de l'IHEAL, 1987.

11 Sobre o contexto, ver, entre outros: REBERIOUX, M. *La République radicale? 1898-1914*. Paris: les éditions du Seuil, 1975. (Coll. Points Histoire.); DUCLERT, V. *La République imaginée – 1870-1914*. Paris: Belin, 2010.

Relações Exteriores francês¹². Lessa e Suppo demonstram que a proibição – estabelecida pela chamada “circular de Meaux” de 1875 e seguindo a determinação de outros países, como Itália e Alemanha – é constantemente criticada pelos diferentes ministros plenipotenciários em razão de seus interesses comerciais com o Brasil. De fato, como relatam os próprios diplomatas, entre 1875 e 1908 a França passa de segundo a quinto principal parceiro comercial do Brasil¹³. Os diplomatas argumentam que a supressão dessa interdição melhoraria a relação entre os dois países e daria maior impulso às relações comerciais, já que a França teria todo interesse em constituir uma elite de emigrantes estabelecida no Brasil. Isso contribuiria também para evitar mal-entendidos sobre a boa vontade do governo francês com relação ao Brasil. A França, no contexto, não era considerada um país com risco de grande emigração devido à sua composição demográfica e necessidade de mão de obra no próprio país.

A partir dessa leitura, convém estudar com mais atenção as tensões realmente envolvidas nesse debate sobre a proibição da imigração ou sua revocação para os franceses na virada do século XIX para o XX, partindo das observações presentes na escrita dos diplomatas, que revelam o íntimo das relações entre os dois países.

No dia 5 de fevereiro de 1892, o ministro plenipotenciário da França no Rio, Auguste Gérard, escreve ao ministro das Relações Exteriores francês para interrogá-lo sobre a recondução da circular de 1875, que proibia a emigração através das agências oficiais para o Brasil. Evocando a possibilidade de revocá-la, ele condiciona: “vossa excelência estima que seria preciso subordinar essa medida ao estabelecimento com o Brasil de um regime comercial próprio que satisfaça nossas indústrias de exportação”¹⁴.

O mesmo diplomata, em uma carta despachada posteriormente e datada de 1º de outubro de 1892, comenta uma lei que estava sendo elaborada no Brasil para autorizar a imigração de asiáticos, japoneses e chineses. Ele revela claramente outros fatores que constrangeriam a aceitação da liberação da viagem de trabalhadores europeus ao Brasil. Com efeito, o recente passado escravocrata brasileiro ainda estaria bem presente na memória e na estrutura social e se relacionaria com a superioridade ou inferioridade racial dos povos:

O Brasil aboliu a escravidão, mas ele se negou a modificar o regime de propriedade e de cultura. Ele não foi capaz de organizar o trabalho livre na pequena propriedade através, ao mesmo tempo, da atração e da sanção... Será que está procurando agora com os chineses aquilo que não conseguiu encontrar na Europa: substitutos para a escravidão?¹⁵.

12 LESSA, M. L.; SUPPO, H. R. A emigração proibida: o caso França-Brasil entre 1875 e 1908. In: LUCA, T. R. de; VIDAL, L. (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 67-103.

13 Ibidem, p. 96.

14 Rio de Janeiro, carta do ministro plenipotenciário Auguste Gérard ao ministro das Relações Exteriores Alexandre Ribot. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 5/2/1892, f. 2. As traduções de extratos da correspondência presentes neste artigo foram feitas por mim.

15 Rio de Janeiro, carta do ministro plenipotenciário Auguste Gérard ao ministro das Relações Exteriores Alexandre Ribot. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 1º/10/1892, f. 8.

É sabido que o debate sobre a vinda de imigrantes asiáticos ao Brasil envolvia também a dimensão racial, dentro da leitura determinista em voga na época e da hierarquia de raças. A hipótese da introdução de imigrantes chineses foi barrada em razão de uma presumida inferioridade cultural e racial¹⁶, enquanto a imigração japonesa será uma solução encontrada a partir de 1908. Interessante ver que a visão da hierarquia de raças também estava presente na interpretação dos franceses, como fica evidente em outro trecho da mesma carta:

A experiência, por outro lado, até hoje, quer nas Índias holandesas, quer no Peru, quer mesmo nas nossas próprias colônias da Martinica e da Reunião, demonstra que o imigrante chinês é de um valor medíocre para a agricultura em geral, nomeadamente para a cultura do café, sobretudo nas montanhas¹⁷.

Anexa a esse mesmo correio, encontra-se uma cópia de um artigo do *Daily Telegraph* denunciando as condições de vida dos imigrantes no Brasil. Em 5 de dezembro do mesmo ano, o mesmo correspondente do Rio de Janeiro retoma essa linha de argumentos em outra carta:

A ideia que, depois da abolição da escravidão (13 de maio de 1888), deu sequência à propaganda brasileira a favor da imigração deve provocar decepções. O Brasil não procurava com a imigração nada mais do que um substituto livre para o escravo. O imigrante desembarcado no Brasil encontrava trabalho e salário: mas a esperança da propriedade lhe continuava quase que proibida. Pois não havia, mesmo no Império, e não há, sobretudo, depois da Revolução Federativa de 1889, nenhuma terra que o Estado possa dar ou vender aos emigrantes. E quanto às grandes propriedades particulares, o “Fazendeiro” [em português no original] não consente em dividi-las ou parcelá-las [...] A França, aliás, não detém sozinha o privilégio das medidas de precaução contra a emigração para o Brasil. A maior parte dos governos europeus a seguiram nessa via. E o próprio governo brasileiro também se resignou, já que é às raças da Ásia que ele pede hoje braços para a cultura do café¹⁸.

Essa correspondência era destinada ao ministro das Relações Exteriores, mas não unicamente a ele, uma vez que uma nota do ministro do Comércio, da Indústria e das Colônias encontra-se anexa à documentação, assinalando a recepção do relatório do ministro da França no Rio relativo à questão da emigração ao Brasil (nota de 27/1/1893).

Mas a questão estava longe de ser decidida. A troca epistolar entre os ministros e os correspondentes no Brasil é contínua, atestando a existência de uma polêmica que

16 COSTA, E. V. da. *Da monarquia à república – momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 1999; COSTA, E. V. da. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Unesp, 1998.

17 Rio de Janeiro, carta do ministro plenipotenciário Auguste Gérard ao ministro das Relações Exteriores Alexandre Ribot. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. 1, 1º/10/1892, f. 8.

18 Ibidem.

exprime as pressões brasileiras, mas também dos diplomatas e cônsules no Brasil, pela derrogação da interdição, como se verá a seguir.

No dia 13 de agosto de 1894, uma nota do Ministério das Relações Exteriores em Paris (subdireção dos *affaires* consulares) é enviada ao ministro plenipotenciário no Rio sobre as razões segundo as quais se mantém a interdição da emigração francesa para o Brasil. A carta, bem mais objetiva e pragmática, provavelmente ditada ou escrita em grande parte por um assessor do gabinete do Ministério, afirma antes de tudo que a circular de 1875 não proíbe a emigração francesa para o Brasil dos colonos que desejam partir de forma individual, expondo-se “aos riscos e perigos”. E mais adiante: “Essa circular proíbe somente as agências de imigração autorizadas a exercer sua indústria na França e proceder ao recrutamento e engajamento de emigrantes destinados às províncias brasileiras”¹⁹.

A partir desse documento, descobre-se que desde 1877 o governo francês indicou que estava pronto a revocar a proibição da emigração francesa para o Brasil particularmente sob as seguintes condições: haver um visto com contrato detalhando os engajamentos do empregador e a intervenção das autoridades brasileiras para facilitar aos emigrantes o despacho de seus passaportes e contratos no consulado francês. Acrescenta-se ainda: “nós temos interesse, a partir de então, em comunicar ao gabinete do Rio que estaremos dispostos a mostrar-nos conciliadores em matéria de emigração no caso em que ele consentir em abaixar, em favor de alguns de nossos produtos, suas tarifas alfandegárias”²⁰.

Assim, percebe-se que a polêmica envolvia também – algo comum nas negociações políticas – o uso das relações de força por parte das autoridades francesas que, caso revocassem a interdição, não o fariam gratuitamente. Exigiam melhorias no processo de emigração, mas também favorecimentos comerciais.

Colonos, ativos agentes de exportação

É com a entrada do consulado de São Paulo nas trocas epistolares que a polêmica ganha uma nova dimensão. Por um lado, o cônsul instalado nessa capital de estado fornece novos elementos e informações bem mais detalhados, mas também mais positivos sobre a condição dos imigrantes. Por outro lado, a presença de um *chargé de mission* em São Paulo, Charles Weiner, que chega ao Brasil em 1896, mudará definitivamente o tom das trocas epistolares. Charles Weiner se mostrará claramente favorável se não à emigração francesa para o Brasil, pelo menos à revogação definitiva da circular de 1875.

Nessa medida, o cônsul Georges Ritt escreve em uma missiva de 9 de agosto de 1895, depois de descrever as diferenças entre os imigrantes que se encontram no Brasil:

19 Paris, S/A, nota do Ministério das Relações Exteriores ao ministro plenipotenciário Antoine Imbert. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 13/8/1894, f. 50.

20 Ibidem.

O Brasil, com efeito, dentre todas as regiões da América do Sul, é ainda aquela onde o emigrante inteligente e ativo pode melhor, mais rápido e mais seguramente, se não fazer fortuna, pelo menos melhorar sensivelmente sua situação e assegurar seu futuro [...]. Infelizmente, enquanto em todas as outras partes do mundo a população é espremida e superabunda em um solo desgastado por excesso de produções e incapaz de retribuir o trabalho incessante dos habitantes e de alimentá-los, o Brasil aparece até aqui como culpado perante a humanidade não tendo feito todos os esforços desejados para povoar e explorar essas imensas terras [...] é, no entanto, uma das faces da questão da imigração cuja importância é enorme e não pode deixar de atrair toda a atenção dos homens de Estado, sobretudo agora que, avançando a passos largos, o socialismo se impõe, apesar da resistência desesperada das velhas organizações sociais, e, em um tempo mais ou menos próximo, acarretará reformas radicais na constituição da família, bem como na das relações sociais e da relação do trabalho com o capital. [...] o estado de São Paulo parece ser o que menos mal compreendeu o problema²¹.

Interessante essa menção do diplomata ao “socialismo” como uma doutrina do progresso, exemplo que não é comum no *corpus* analisado. Se conhecemos a ação de vários mediadores franceses na introdução das ideias socialistas e progressistas no Brasil nos séculos XIX e XX²², no entanto, nas fontes estudadas, essa não parece ser a opção dos diplomatas, pelo menos de forma assumida. Há um silêncio sobre a questão, mas seria preciso analisar a mesma documentação em um intervalo de tempo mais longo para tentar compreender e afirmar – ou não – esse silêncio e as menções feitas às correntes políticas e ideológicas da época. De toda forma, o meio diplomático parece reticente ou “reservado” sobre o assunto. O ministro das Relações Exteriores em Paris decide, por sua vez, escrever ao ministro do Comércio, da Indústria, dos Correios e Telégrafos para que ele possa julgar se não seria oportuno transmitir a análise do cônsul de São Paulo, Georges Ritt, às companhias de navegação francesas. A resposta do ministro do Comércio, numa carta de Paris endereçada a seu “caro colega” em 21 de fevereiro de 1896, é categórica:

Como sabe, é atualmente proibido a nossos agentes de emigração recrutar e embarcar emigrantes franceses com destino ao Brasil. Essa interdição deve durar enquanto a situação dos emigrantes no Brasil não for modificada, e que os nossos egressos nacionais não tiverem obtido as garantias que nós inúmeras vezes pedimos em seu favor. [...] Nessas condições, não me parece haver, pelo momento, grande interesse em comunicar às Companhias de navegação o relatório do nosso cônsul²³.

21 São Paulo, carta do cônsul Georges Ritt ao ministro das Relações Exteriores Gabriel Hanotaux. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 9/8/1895, f. 67.

22 Ver, entre outros: PONCIONI, C. *Pontes e ideias* – Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2010; LUCA, T. R. de; VIDAL, L. (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Unesp, 2009.

23 Paris, carta do ministro do Comércio, da Indústria, dos Correios e Telégrafos Gustave Mesureur ao ministro das Relações Exteriores Marcellin Berthelot. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 21/2/1896, f. 102.

O *chargé de mission* Charles Weiner não hesita, no entanto, em insistir na revocação da interdição. Em uma carta enviada de Santa Catarina, em 16 de agosto de 1896, analisando a situação dos colonos alemães, que seriam 2.500 em Curitiba e 4.000 no interior do estado de Santa Catarina, na maioria comerciantes, ele diz:

A prosperidade desse grupo é grande. Vários colonos são milionários em marcos. Sem mobilizar os capitais da Europa, eles fundaram em seu país de adoção importantes manufaturas de tecido de algodão, de chapelaria, de fósforos, cervejarias etc., etc.

Seria desejável que a lei francesa permitisse a nossos nacionais participar dos benefícios que se encontram em alguns estados do Brasil, como as condições econômicas e a riqueza do solo, em um clima salubre²⁴.

A mesma visão não é compartilhada pelo cônsul de São Paulo. Em uma missiva datada de 1º de junho de 1896, ele explica de que forma respondeu a uma solicitação de Campos Sales, à época presidente do estado de São Paulo, feita aos cônsules de diversas nações europeias para pedir a facilitação da emigração de cidadãos de seus países: “Eu me mantive no domínio das considerações meramente gerais, me exprimindo todavia com uma franqueza ainda maior na medida em que nosso país, de onde os habitantes não emigram e não têm interesse em emigrar, encontra-se absolutamente desinteressado na questão”²⁵.

Mas, sob insistência de Campos Sales, homem político particularmente bem apreciado pelos correspondentes franceses, o enviado especial ao Brasil, Charles Wiener, escreve ao ministro das Relações Exteriores uma carta bem mais clara e ainda mais favorável à suspensão da interdição da emigração, em 14 de junho de 1896. Seria interessante retomá-la quase em sua integralidade:

Afora diversas causas econômicas, uma razão de ordem política pesa sobre nosso comércio no Brasil. Há 20 anos, esse país é objeto de uma medida de exceção; nosso governo proibiu a imigração francesa para lá.

Esse ostracismo, atingindo o amor-próprio da nação brasileira, tem motivado, em contrapartida, uma má vontade constante cujos efeitos desagradáveis se pode a todo momento constatar²⁶.

Uma nota de rodapé desse mesmo documento que está em sequência indica que os navios de guerra Tamandaré, Riachuelo e outros, estragados na “revolução” (proclamação da República) foram consertados na Bélgica por um montante não longe

24 Santa Catarina, carta do *chargé de mission* Charles Weiner ao ministro das Relações Exteriores Léon Bourgeois. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 16/4/1896, f. 108A.

25 São Paulo, carta do cônsul Georges Ritt ao ministro das Relações Exteriores Gabriel Hanotaux. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 1º/6/1896, f. 130.

26 Paris, carta do *chargé de mission* Charles Wiener ao ministro das Relações Exteriores Gabriel Hanotaux. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 14/6/1896, f. 147.

de 1 milhão de francos, valor bem mais elevado que o estimado pelos fabricantes franceses. A escolha dos belgas deveu-se ao fato de não se querer “auferir um lucro – por menor que seja, – a um estaleiro francês...”²⁷. Em seguida, a carta continua:

O senhor Campos Sales, antigo “líder” da câmara, presidente do Estado de St. Paul, me disse: [e cita, segundo a nota, a minuta n. 132 de 6 de março de 1896]: “Sabemos que o francês não é emigrante. Os gostos o fixam em seu país de origem, cuja prosperidade não impõe as necessidades de expatriação, às quais se atribuem as migrações italianas, alemãs etc. Nós não teríamos de contar com ele como colono, e a França não teria a temer seu êxodo para nossos territórios. Mas, do ponto de vista moral, seria necessário e urgente mesmo retomar o dispositivo ao qual eu me refiro para fazer desaparecer o estado de mal-estar que alcançam as relações franco-brasileiras e para destruir a lenda relativa à pretendida antipatia da França com relação ao Brasil” [fim da citação]. Não vou insistir aqui sobre as vantagens que obtêm as nações concorrentes da imigração de seus nacionais nas regiões centrais e meridionais dessa república: a maioria de um milhão de italianos e a quase totalidade dos 200 mil alemães encontraram ali uma forma de criar uma existência abastada. Os colonos tornaram-se ativos agentes de exportação de seus países de origem²⁸.

No entanto, as solicitações de Charles Wiener não serão atendidas de imediato. A interdição da emigração com contrato para o Brasil – o que, não se confunda, não impedia a emigração de fato – somente será retirada mais de uma década depois, em 1908. A atividade de um diplomata em particular, Stephen Pichon, pode ter contado bastante para a supressão, enfim, da interdição. Em 1907, Stephen Pichon, que foi ministro plenipotenciário no Rio de Janeiro, torna-se ministro das Relações Exteriores da França. Seus conhecimentos do país, redes sociais e experiência podem ter contribuído para que visse com um olhar mais favorável, uma vez ministro estabelecido na capital francesa, a demanda dos diplomatas franceses no Brasil.

De fato, Stephen Pichon (1857-1933) foi um jornalista, político e diplomata republicano radical, membro do partido radical-socialista. Considerado como homem de esquerda radical, ele também é reconhecido como ativista da separação do Estado e da Igreja, chegando a pertencer à corrente anticlerical francesa. Foi deputado, senador e ministro das Relações Exteriores. Foi ministro plenipotenciário no Brasil entre 1895-1897²⁹.

No dia 22 de maio de 1908, Albert-François-Ildefonse d’Anthonard, ministro plenipotenciário da França no Brasil enviado em 1907, escreve a Stephen Pichon

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 Ver: PICHON Stephen. Ancien sénateur du Jura. Disponível em: <https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/pichon_stepheno429r3.html>. Acesso em: 12 jun. 2017. Em outro trabalho, analisarei exclusivamente a ação desse diplomata no Brasil, sobretudo no que concerne a sua leitura sobre Canudos e também a seu papel na negociação da fronteira com a Guiana Francesa, temas que merecem um estudo à parte que ultrapassa os objetivos do presente artigo.

pedindo explicitamente a modificação da circular de 1875 por uma autorização condicional³⁰. Após uma série de trocas epistolares entre ministros e representantes franceses na Alemanha e Itália, o ministro do Interior dará, finalmente, o seu acordo para a modificação. Em 6 de junho de 1908, o ministro do Comércio comunica ao ministro das Relações Exteriores que o ministro do Interior e presidente do Conselho, Georges Clemenceau, não é contra a modificação da circular, e uma nova circular, de 4 de julho de 1908, autoriza o recrutamento de emigrantes franceses com destino ao Brasil. Em 11 de fevereiro de 1909, o ministro do Interior escreve ao ministro das Relações Exteriores para informá-lo sobre a partida de famílias de emigrantes franceses que embarcam no porto de Marselha em 16 de dezembro de 1908. São 23 homens, 18 mulheres e 21 crianças menores de 15 anos. A partida se concretiza segundo uma demanda das famílias, que leem no jornal “um anúncio de uma imigração gratuita para o Brasil”³¹. São agricultores que se instalam a quatro horas e meia de caminho de ferro do Rio de Janeiro.

A longa polêmica diplomática e interministerial, analisada do ponto de vista da correspondência entre diplomatas e ministros, possibilita pensar tanto nos imaginários construídos sobre o Brasil, como nas relações de forças entre os países, em que a hegemonia francesa busca sempre se afirmar numa relação diplomática assimétrica. No entanto, a troca de cartas entre diferentes correspondentes permite também entender os interesses comerciais, políticos e as ações de diversos atores que exercem poderes e influências diferentes num mesmo contexto.

O QUADRO POLÍTICO: A REPÚBLICA EM QUESTÃO

Um segundo elemento a ser destacado a partir do *corpus* estudado diz respeito à imagem que os correspondentes franceses elaboravam do mundo político *stricto sensu* no Brasil. Essa imagem é certamente bem distante da visão que a República brasileira desejaria ter aos olhos da República francesa, um dos modelos para o sistema brasileiro³². Os diferentes correspondentes são bastante céticos quanto ao processo político brasileiro e suas consequências sociais e econômicas. Algumas simpatias eram, contudo, possíveis.

Os diplomatas franceses são bastante críticos com relação às instituições brasileiras, muito frágeis aos seus olhos. Como vem demonstrando a historiografia, o processo político da Primeira República brasileira se caracterizava pelas alianças entre grupos, partidos e estados de maior poder, que garantissem a estabilidade política e os interesses

30 Paris, carta do ministro plenipotenciário Albert-François-Ildefonse d Anthonard ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. IV, 22/5/ 1908, f. 74.

31 Paris, carta assinada pelo diretor da administração geral em nome do presidente do Conselho e ministro do Interior Georges Clemenceau ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. IV, 11/2/1909, f. 125.

32 Sobre esse “modelo” francês, real, imaginado ou mesmo “invertido”, ver: LUCA, T. R. de; VIDAL, L., op. cit.; CAPANEMA, S.; COMPAGNON, O.; FLECHET, A. *Os franceses não tomam banho?* Imagens e imaginário da França no Brasil (séculos XIX-XXI). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ 7 Letras, 2017 (no prelo).

econômicos de uma elite agroexportadora, através de uma aparente legitimidade³³. Claro que a República significou transformações, novas simbologias, novos espaços para uma demanda de cidadania – o que de fato ocorria, mesmo se de forma diferente, com a participação popular em revoltas e a crescente presença do povo em protestos públicos nas praças, ruas³⁴ –, a separação entre igreja e Estado, mas também foi alvo de críticas, pois frustrou as expectativas, reconduziu a exclusão e era repleta de contradições³⁵.

Em uma carta de 30 de janeiro de 1896, o já citado cônsul de São Paulo, Georges Ritt, escreve sobre as eleições à presidência do estado, que deveriam acontecer em poucos dias. Ele coloca em evidência os méritos do candidato Campos Sales, do “dito partido Republicano”, bom orador e político que transmitia uma imagem de conciliação. Segundo o diplomata, “não se pode desejar, pelo interesse geral do país, que ele cumpra as promessas contidas em sua profissão de fé”³⁶.

Num contexto em que as eleições eram feitas pelo sufrágio universal masculino e com a exigência de obtenção de 2/3 dos votos pelos candidatos, caso contrário a decisão caberia ao Congresso, o cônsul de São Paulo acrescenta:

Como vossa excelência pode constatar, há nessas disposições da Constituição Paulista, um sistema bastante original, que merece ser assinalado ao Departamento. Eu acrescentaria que, na circunstância, não haverá razão para se recorrer [ao voto indireto] pois nenhuma candidatura séria se opõe à de C. Sales para a presidência e de Peixoto-Gomide, atual presidente do Senado, para a vice-presidência do Estado³⁷.

No contexto em que a presença de militares ainda era bastante sentida, o *chargé d'affaires* no Rio, em uma carta ao ministro de 24 de março de 1896, interroga se:

[...] é permitido se questionar sobre a atitude dos militares que intervêm na política e a do governo que, aceitando tal intervenção, faz correr à nação riscos ainda maiores que a propaganda monarquista. Em todo caso, a República brasileira não parece ainda

33 VISCARDI, C. *O teatro das oligarquias: uma revisão da “política do café com leite”*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001; LESSA, R. *A invenção republicana: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República brasileira*. 3. ed. revista e aumentada Rio de Janeiro: Top Books, 2015.

34 MELLO, M. T. C. *A República consentida: cultura democrática e científica no final do Império*. Rio de Janeiro: FGV/Editora da UFRJ, 2007; MATTOS, H. A vida política. In : SCHWARCZ, L. M. (Dir.). *História do Brasil nação*. A abertura para o mundo, 1889-1930. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 84-131.

35 CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; DELGADO, L. de A; FERREIRA, J. (Org.). *O Brasil republicano*. Volume 1. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006,

36 São Paulo, carta do cônsul Georges Ritt ao ministro das Relações Exteriores Marcellin Berthelot. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 30/1/1896, f. 93.

37 Ibidem.

curada dessa doença comum na América do Sul e com a qual ela se contaminou em seu nascimento³⁸.

A referência à tomada de poder pelo marechal Deodoro da Fonseca (1889-1891) e em seguida por Floriano Peixoto (1891-1894) está presente nas entrelinhas desse trecho, e vê-se que os diplomatas temiam ainda mais a República da espada que a presença dos monarquistas como elemento perturbador da estabilidade política no Brasil³⁹.

Para além da questão das eleições do estado de São Paulo, alguns relatos deixam transparecer as simpatias e boas relações que poderiam existir entre alguns homens políticos locais e diplomatas e a necessidade de causar boa impressão. Em carta de 23 de abril de 1896, Georges Ritt evoca que o novo presidente do estado de São Paulo, Campos Sales, “não perde uma ocasião de falar de seus sentimentos de profunda simpatia pela França, onde ele, aliás, viveu por bastante tempo [...]”⁴⁰. Os esforços de diplomacia do país estariam dando bons resultados, pois havia um “reavivamento” das simpatias pela França, em razão, por um lado, da missão “pacífica e conduzida de forma bem-sucedida” pelo já citado Charles Wiener e, por outro lado,

[...] pela chegada oportuna de Stephen Pichon, o novo ministro da República, cujo discurso, à ocasião da apresentação de sua carta credencial, foi reproduzido em todos os jornais e causou, ao que sou capaz de julgar, a mais excelente impressão na opinião brasileira, bem como no espírito de seus compatriotas⁴¹.

O cônsul em São Paulo, Georges Ritt, escreve uma nova carta ao ministro em 3 de maio de 1896 para informá-lo de seus esforços incomensuráveis para tornar a França um país atrativo para os brasileiros; esforços medidos em cada detalhe. Assim, buscava impressionar e chamar atenção para suas iniciativas pessoais na função de diplomata, a diplomacia sendo um mundo formado por pequenas cortesias e etiquetas:

Como seja, depois da cerimônia oficial de instalação a que eu assistira trajando uniforme ao lado dos meus colegas da Bélgica e da Itália (os outros cônsules, cometendo uma falha de etiqueta, usavam uma simples sobrecasaca, o que foi bastante observado), julguei bem fazer, em companhia de uma delegação da Colônia, uma visita de cortesia e de parabenização ao Palácio à qual o presidente se mostrou ainda mais sensível na medida em que nenhuma outra Colônia Estrangeira havia tomado tal iniciativa⁴².

38 Rio de Janeiro, carta do *chargé de mission* ao ministro das Relações Exteriores Marcellin Berthelot. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 24/3/1896, f. 106.

39 DELGADO, L. de A.; FERREIRA, J., op. cit.

40 São Paulo, carta do cônsul Georges Ritt ao ministro das Relações Exteriores Gabriel Hanotaux. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 23/4/1896, f. 110.

41 Ibidem.

42 São Paulo, carta do cônsul Georges Ritt ao ministro das Relações Exteriores Gabriel Hanotaux. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 3/5/1896, f. 116.

De maneira geral, os diplomatas buscam lançar um alerta ao Ministério das Relações Exteriores francês sobre tudo aquilo que lhes parece perturbar a estabilidade do regime brasileiro, no caso, a República recém-instalada. Assim, o ministro plenipotenciário Stephen Pichon, talvez em sua primeira correspondência na função, em 8 de maio de 1886, busca resumir as manifestações políticas da “quinzena que acaba de passar”. Com uma caligrafia de difícil leitura, ele alerta para o fato de que “os principais representantes da opinião monarquista fundaram um jornal diário no Rio”⁴³ para criticar o governo depois da “Revolução de 1889”, cujo título era *Liberdade*. Porém, como acrescenta, a tranquilidade pública vigora: “Desde já, podemos nos assegurar de que a campanha monarquista não constitui perigo algum para a República”⁴⁴.

Em outra carta, datada de 6 de junho de 1896, o mesmo ministro plenipotenciário Stephen Pichon indaga sobre o futuro do federalismo brasileiro e a vontade do presidente Prudente de Moraes de reforçar o poder da União sobre os estados, os quais, porém, estão “decididos a não se deixarem despossuir de seus direitos”⁴⁵. A mudança constitucional desejada por Prudente de Moraes não se concretizava, na realidade, pois havia

[...] uma dificuldade de conciliar os costumes, os hábitos do norte com os do centro, do sul do leste e do oeste, em um país onde o clima, a natureza, a história e as tradições são tão variadas. Existe um perigo para a manutenção da União, um modo de ação para o separatismo. A verdade seria talvez um meio-termo entre o extremo federalismo e a centralização⁴⁶.

Um simulacro de República

De uma conduta geral de observação sobre o bom comportamento da República brasileira no final do século XIX e primeiros anos do novo regime, uma década mais tarde, os novos diplomatas franceses passam a ser, por sua vez, bem mais críticos. Esse é o caso, por exemplo, das correspondências que relatam o contexto das eleições para a Presidência da República de 1910, consideradas como um tempo de ameaça de ruptura na estabilidade do “pacto republicano eleitoral”, até então garantido por uma alternância de poder limitada, construída e negociada pelos principais estados da federação, como São Paulo e Minas Gerais, em primeiro lugar, mas também Bahia,

43 Rio de Janeiro, carta do ministro plenipotenciário Stephen Pichon ao ministro das Relações Exteriores Gabriel Hanotaux. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 8/5/1886, f. 119.

44 Ibidem.

45 Rio de Janeiro, carta do ministro plenipotenciário Stephen Pichon ao ministro das Relações Exteriores Gabriel Hanotaux. AMAE, Brésil. Politique intérieure. Immigration, v. I, 6/6/1886, f. 141.

46 Ibidem.

Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, a fim de manter no poder as mesmas oligarquias⁴⁷.

Em uma correspondência do dia 1º de agosto de 1909, o correspondente da França no Brasil M. Lacombe escreve ao ministro para fazer algumas observações sobre o sistema político local. Sua visão é bastante negativa:

Sua excelência não ignora que não existem partidos políticos propriamente ditos no Brasil. Diferentes personalidades atraem para si clientes mais ou menos numerosos, tomam o poder nos municípios e nos estados, introduzem nos corpos representativos seus homens, colocam suas criaturas nas funções públicas e, dessa forma, exercem uma autoridade oculta. Eles são os chefes políticos⁴⁸.

Um ano antes, numa carta de 28 de agosto de 1908 sobre a sucessão presidencial, o representante francês no Rio, M. Lacombe, comenta o perfil dos dois candidatos, Hermes da Fonseca, marechal do Exército, representante do lado “militarista”, e Rui Barbosa, jurista, intelectual e humanista, representante da candidatura chamada “civilista”. Sobre Hermes da Fonseca, ele escreve:

No que nos concerne, não teremos, creio, motivos para nos alegrar com a eleição do marechal Hermes. Este último declarou a alguém, para que isto me fosse relatado, que ele não era teria melhor disposição para os alemães ou para os franceses, e ele representa no Exército a influência germânica, influência cuja fonte e força eu fiz conhecer nos meus relatórios precedentes. É de temer que ele confie a questão da instrução do Exército, caso ele a resolva a princípio, a oficiais do imperador Guilherme. Militar ambicioso, sem nenhum valor político, ele seria o porta-voz dos homens que o colocaram no poder e sua administração poderia ser nefasta às forças econômicas do país que nos interessam a um grau bastante elevado como credor⁴⁹.

Vê-se através dessa passagem que a análise dos diplomatas franceses estava frequentemente influenciada pelos interesses do lugar da França na nova ordem geopolítica mundial, bem como por seus interesses econômicos ligados às classes dominantes locais. As decisões políticas brasileiras eram interpretadas nesse

47 Essa aliança entre estados para garantir a permanência no poder das mesmas oligarquias em momentos de alternância era conhecida, pela historiografia tradicional, como política do “café com leite”. Novos trabalhos revisam esse conceito, pois, se havia conchavos entre estados para manter as oligarquias, eles iam muito além da aliança exclusiva entre Minas e São Paulo, sempre com o mesmo objetivo de construir uma república excludente, uma cidadania limitada pois sem direitos sociais e com uma participação política ultralimitada. Ver: VISCARDI, C., op. cit; ENDERS, A. Pour en finir avec la politique du café au lait: État fédéral, intérêts régionaux et intérêts du café sous la Première République (1889-1930). *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 19, 1992, p. 69-91

48 Rio de Janeiro, carta do *chargé de mission* Lacombe ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. AMAE, Correspondance politique et commerciale, politique Intérieure – Immigration, v. V, 1/8/1909.

49 Rio de Janeiro, carta do *chargé de mission* Lacombe ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. AMAE, Correspondance politique et commerciale, politique Intérieure – Immigration, v. IV, 28/8/1908.

contexto de disputas europeias, em que a Alemanha constituía o maior inimigo francês.

As eleições de 1910 iriam ser marcadas por uma ruptura dos pactos tradicionais e uma aliança, contra os outros estados, entre São Paulo e Rio de Janeiro em torno da candidatura de Rui Barbosa, e com certa mobilização popular, o que era raro no contexto. Sobre Rui Barbosa, o mesmo diplomata diz:

Ele passa por ser um jurisconsulto eminente, mas, se admiramos sua ciência e sua erudição, sabemos também que ele é de caráter frágil e pouco capaz de realizar o que concebe e empreende. A julgar por seus planos financeiros tão miseravelmente abortados em 1890 e cujas consequências pesam ainda hoje sobre o Brasil. Poderíamos também taxá-lo de utópico⁵⁰.

Essa imagem de Rui Barbosa, homem fraco e quicá incompetente, em referência aos seus feitos como ministro da Fazenda no início da República (1889-1891), quando foi considerado responsável pela política econômica que gerou uma corrida inflacionária conhecida como “encilhamento”, é bem distante da imagem do intelectual e jurista Rui Barbosa que se construiu no Brasil: ativo na questão abolicionista e na Proclamação da República⁵¹.

O representante francês não toma abertamente nenhum partido nessas eleições. As duas candidaturas seriam, aos olhos de Lacombe, problemáticas. Hermes, do ponto de vista político, e Rui, do ponto de vista financeiro, como diz mais adiante na carta, depositando suas esperanças “nas capacidades dos ministros do futuro governo”. Ele termina a comparação revelando um ponto comum aos dois candidatos, segundo ele, uma característica dos brasileiros em geral: o desejo de aparecer! Em carta de 28 de agosto de 1909: “No entanto, todos os dois têm, aos olhos de seus compatriotas, reforçado o prestígio exterior de seu país e, qualquer que seja o fundamento desse julgamento, não é menos simbólico do traço dominante da personalidade brasileira: aparecer!”⁵².

A candidatura civilista (Rui Barbosa), até mesmo por ser mais frágil do ponto de vista das alianças, mobilizou vários setores populares, principalmente nas grandes cidades e no Rio de Janeiro. Algumas de suas promessas eram a reforma do sistema eleitoral (com o voto secreto), o incentivo à educação básica e o estímulo à imigração. Do outro lado, Hermes agradava os militares com sua lei do “sorteio militar”, dentre outros aspectos⁵³.

Mas o processo político brasileiro em si era bastante criticado pelos

50 Rio de Janeiro, carta do *chargé de mission* Lacombe ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. AMAE, Correspondance politique et commerciale, politique Intérieure – Immigration, v. V, 10/2/1910.

51 ALONSO, A. Flores, *votos e balas*. O movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015; SILVA, E. *As camélias do Leblon e a abolição da escravidão*: uma investigação de história cultural. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

52 Rio de Janeiro, carta do *chargé de mission* Lacombe ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. AMAE, Correspondance politique et commerciale, politique Intérieure – Immigration, v. V, 28/8/1909.

53 Ver: CAPANEMA P. DE ALMEIDA, S. “*Nous, marins, citoyens brésiliens et républicains?...*”, op. cit.

correspondentes franceses, o que dialoga com a imagem de República excludente que a Primeira República tem na história do Brasil. Assim, o correspondente francês Lacombe escreve, no dia 10 de fevereiro de 1910:

Para apreciar tais eleições não se pode esquecer que a federação brasileira constitui na realidade um sindicato de pequenas oligarquias: na maior parte dos estados, onde a civilização é ainda superficial, os chefes políticos exercem uma autoridade bastante incontestada, e dispõem da quase totalidade dos votos, que os eleitores podem, de acordo com suas necessidades, se dispensar de exprimir. O presidente da República elege-se dessa feudalidade: de acordo com ela, ele designa seu sucessor e coloca a serviço da candidatura oficial todos os meios de ação governamental. Um simulacro de eleição vem em seguida sancionar essa escolha⁵⁴.

Essas observações são evidentemente o olhar dos diplomatas franceses sobre um fragmento da República no Brasil. Porém, como a França era o modelo de República para os brasileiros, parecer um “simulacro” aos olhos dos diplomatas franceses significaria, de certa forma, distanciar-se também do projeto que se pretendia para o país.

Os diplomatas franceses, ao representar o Brasil em suas correspondências, participam da construção da Primeira República brasileira como um projeto que ultrapassa as fronteiras nacionais. Vivem em um mundo onde as relações internacionais são mobilizadas pela circulação de ideias, de impressos, de escritos, mas também de pessoas e atores sociais, numa relação entre dois ou vários polos, mesmo que haja assimetrias e que os franceses busquem exercer, o máximo que podem, sua predominância cultural, econômica e política. De maneira geral, nas fontes estudadas, os correspondentes franceses criticam a República brasileira tanto pela ausência de participação popular – crítica frequente na imprensa da época e que já se tornou um lugar-comum da historiografia brasileira⁵⁵ –, como também pela possível instabilidade do regime. Essa falta de estabilidade poderia ser nociva aos interesses da potência europeia no Brasil. A República brasileira não inspirava confiança – quer com relação ao seu sistema político, quer como terra atrativa para a imigração – pois parecia ser um regime de desordem e distante da modernidade europeia ou ocidental. Um mundo em que práticas herdadas da escravidão permaneciam, bem como uma democracia deficiente. Dessa forma, vista através do espelho das representações da correspondência de diplomatas que pertenciam a diferentes correntes do republicanismo francês, a República brasileira parecia desfocada, irreconhecível, o inverso de um dos sistemas que pretendia refletir.

54 Rio de Janeiro, carta do *chargé de mission* Lacombe ao ministro das Relações Exteriores Stephen Pichon. AMAE, Correspondance politique et commerciale, politique Intérieure – Immigration, v. V, 10/2/1910.

55 Entre outros trabalhos já citados, ver também esta crítica da República elitista e da ausência de “povo” através da caricatura: SILVA, M. A. *A caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: CNPq-Marco Zero, 1990.

SILVIA CAPANEMA P. DE ALMEIDA é doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), professora adjunta da Université Paris 13 – Sorbonne Paris Cité e pesquisadora de Pléiade (EA 7338).
E-mail: silvia.capanema@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, A. *Flores, votos e balas*. O movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAPANEMA P. DE ALMEIDA, S. “*Nous, marins, citoyens brésiliens et républicains?*”: identités, modernité et mémoire de la révolte des matelots de 1910. Tese (Doutorado em História). École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, 2009.
- _____. A modernização do material e do pessoal da Marinha nas vésperas da revolta dos marujos de 1910: modelos e contradições. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 147-169, 2010.
- CAPANEMA, S.; COMPAGNON, O.; FLECHET, A. *Os franceses não tomam banho?* Imagens e imaginário da França no Brasil (séculos XIX-XXI). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2017 (no prelo).
- CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COSTA, E. V. da. *Da monarquia à república – momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 1999.
- _____. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Unesp, 1998.
- DELGADO, L. de A.; FERREIRA, J. (Org.). *O Brasil republicano*. Volume I. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- DUCLERT, V. *La République imaginée – 1870-1914*. Paris: Belin, 2010.
- DUMONT, J. *Le Brésil et l'Institut International de Coopération Intellectuelle (1924-1946): le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: Éditions de l'IHEAL, 2009.
- ENDERS, A. Pour en finir avec la politique du café au lait: État fédéral, intérêts régionaux et intérêts du café sous la Première République (1889-1930). *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 19, 1992, p. 69-91.
- EVEN, P. *Guide des sources de l'histoire du Brésil aux archives du ministère français des affaires étrangères*. Paris: Editions de l'IHEAL, 1987.
- FRANCE Diplomatie. Centre des Archives Diplomatiques de La Courneuve. Disponível em: <<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/archives-diplomatiques/acceder-aux-centres-des-archives-diplomatiques/site-de-paris-la-courneuve>>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- FRANK, R. Images, imaginaire et Europe: présentation. In: GIRAULT, R. (Dir.). *Identité et conscience européennes au XXe siècle*. Paris: Hachette, 1994.
- _____. Altérité, représentations de l'Autre. In: DELPORT, C.; MOLIER, J.-Y.; SIRINELLI, J.-F. (dir.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. Paris: PUF, 2010.

- LESSA, M. L.; SUPPO, H. R. A emigração proibida: o caso França-Brasil entre 1875 e 1908. In: LUCA, T. R. de; VIDAL, L. (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 67-103.
- LESSA, R. *A invenção republicana: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República brasileira*. 3. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Top Books, 2015.
- LUCA, T. R. de; VIDAL, L. (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Unesp, 2009.
- MATTOS, H. A vida política. In: SCHWARCZ, L. M. (Dir.). *História do Brasil nação*. A abertura para o mundo, 1889-1930. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 84-131.
- MELLO, M. T. C. *A República consentida: cultura democrática e científica no final do Império*. Rio de Janeiro: FGV-Editora da UFRJ, 2007.
- MONTEIRO, C. A. S. *France et Brésil: de l'Empire à la République (1850-1891)*. Tese (Doutorado em História). Strasbourg, Université Robert Schuman, 2006.
- PONCIONI, C. *Pontes e ideias – Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2010.
- REBERIOUX, M. *La République radicale? 1898-1914*. Paris: les éditions du Seuil, 1975. (Coll. Points Histoire.)
- RAYMOND, J.-F. de (Org.). *Arthur de Gobineau et le Brésil: correspondance diplomatique du ministre de France à Rio de Janeiro, 1869-1870*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1990.
- SILVA, E. *As camélias do Leblon e a abolição da escravidão: uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, M. A. *A caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: CNPq-Marco Zero, 1990.
- VISCARDI, C. *O teatro das oligarquias: uma revisão da “política do café com leite”*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

As cartas de Osman Lins e Hermilo Borba Filho: uma amizade virtual, tocada pelo real

[*The letters of Osman Lins and Hermilo Borba Filho: a virtual friendship, touched by the real*

Nelson Luís Barbosa¹

Versão reduzida deste texto foi apresentada no 4º Colóquio Internacional “Artífices da correspondência” (2016).

RESUMO • Os conterrâneos Osman Lins e Hermilo Borba Filho mantiveram constante e densa correspondência epistolar, entre 1965 e 1976, interrompida pela morte precoce de Hermilo. Tratavam com exclusividade de seus projetos de livros, romances, peças teatrais, e de dificuldades relacionadas com o mundo editorial, questões mais prementes em relação a literatura e escrita e a problemas do país de sua época, sob uma ditadura militar que duraria mais de 20 anos. Vivendo Hermilo no Recife e Osman em São Paulo, nas poucas vezes em que se encontravam pessoalmente, os assuntos de modo geral resvalavam para questões familiares, cotidianas etc. Assim, o espaço das cartas constituiu o universo virtual privilegiado para essa troca de experiências literárias e de escrita criativa, confirmando que as correspondências de escritores se constituem em verdadeiros arquivos de criação e canteiros de elaboração literária criativa. • **PALAVRAS-CHAVE** • Osman Lins; Hermilo Borba Filho; correspondência epistolar; literatura contemporânea brasilei-

ra; teatro brasileiro. • **ABSTRACT** • The countrymen Osman Lins and Hermilo Borba Filho maintained constant and dense epistolary correspondence, between 1965 and 1976, interrupted due to the death of Hermilo. They dealt exclusively with their projects of books, novels, their plays, as well difficulties related to the publishing world, most pressing issues regarding literature and writing, besides problems of the country of their time, given the military dictatorship that would last more than twenty years. Living Hermilo in Recife and Osman in São Paulo, in the few times they met in person, the subjects, in general, usually slipped into familiar, everyday affairs, etc. Thus the space of letters constituted the privileged virtual universe for this exchange of literary experiences and creative writing, confirming the fact that the letters of writers constitute true archives of creation. • **KEYWORDS** • Osman Lins; Hermilo Borba Filho; epistolary correspondence; contemporary Brazilian literature; Brazilian theater.

Recebido em 15 de maio de 2017

Aprovado em 9 de agosto de 2017

BARBOSA, Nelson Luís. As cartas de Osman Lins e Hermilo Borba Filho: uma amizade virtual, tocada pelo real. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 184-203, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p184-203>

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

A relação de amizade havida entre os escritores conterrâneos Osman Lins e Hermilo Borba Filho aconteceu, pode-se dizer, quase que exclusivamente – como se concebe hoje – num ambiente virtual, sem que no entanto o real deixasse de pautar suas intermináveis “conversas”.

A amizade real entre os dois escritores começou, a bem da verdade, por volta de 1959, como o próprio Osman Lins relata num texto de 5 de julho de 1976 que escreveu em homenagem ao amigo então recentemente falecido:

Nossa aproximação datava de 1959. Eu seguia, na Escola Belas-Artes, no Recife, um curso de Dramaturgia que não chegou a ser reconhecido; e Hermilo Borba Filho era um dos meus professores. A classe, que começara com alguns alunos, acabara reduzindo-se a um: eu. Hermilo estava voltando de uma longa temporada em São Paulo, onde desempenhara várias atividades; e publicara, em 1957, seu primeiro romance, *Os caminhos da solidão*. Eu escrevia o meu terceiro livro e tinha a ideia de transferir-me para a cidade que ele acabava de deixar. Natural, portanto, que as aulas degenerassem em conversa sobre a sua experiência de emigrado do Nordeste e problemas de ficção. Mas não: religiosamente, Hermilo dava as suas aulas e eu cumpria os meus deveres de aluno. Depois das aulas, porém, às vezes saíamos juntos.

Que restou, em mim, das conversas então? Pouco. E não creio que as aprofundássemos².

Foi por necessidade de obter algum comprovante de sua participação nesse curso de Dramaturgia que Osman, em 1965, escreveu a Hermilo, solicitando ao amigo orientação para obtenção desse comprovante. Ao que Hermilo lhe responde em 30 de maio de 1965: “Anteontem, se não me engano, o presidente da república assinou, sem

2 LINS, Osman. O invencível Hermilo. In: _____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977, p. 185-189.

vetos, a lei que oficializa o ensino do teatro no Brasil. Chegou, portanto, a hora de você legalizar o seu diploma. Mande uma procuração que cuidaremos disto aqui. Certo?”³.

E Osman escreve sua tréplica em 1º de junho de 1965: “Hermilo. Onde estou eu nessa lei? Qual será meu diploma? Alguém na Escola de B. A. saberá? Abraços do Osman”.

Essa busca de informação sobre a legalização do curso instauraria, assim, uma relação virtual entre eles que seria ainda mais forte do que a própria relação presencial que poderiam a partir disso desenvolver.

E Osman continua em seu texto a falar a respeito das datas inicial (1965) e final (1976) que delimitaram essa relação virtual que alimentaram:

Essas duas datas não vão aí por acaso. Elas delimitam um período muito especial em nossas relações: o da “amizade firme”, que só então nasceu verdadeiramente entre nós e que avultaria com o tempo. Residindo eu em São Paulo e ele no Recife, desenvolveu-se tal afeto *de um modo todo literário*: através das nossas publicações e de uma correspondência que abrangeia exatamente onze anos, sem intervalos notáveis⁴.

Com o aprofundamento dos assuntos e com a frequência com que as cartas eram escritas, quase que diariamente ou ao menos no tempo exato de uma remessa e de uma nova chegada, considera Osman que elas assumiram assim um espaço superprivilegiado de reconhecimento e de elaboração de forte amizade pelos laços afins da literatura e de suas produções ficcionais. Essa realidade virtual parecia-lhes, porém, tão satisfatória, que os momentos reais em que podiam estar juntos raramente os gastavam falando dos assuntos tratados nas cartas. Isso reforça a virtualidade da correspondência até mesmo como espaço de excelência da escrita e da produção textual, como reconhece Osman Lins:

De tudo eu ia tomando conhecimento ao longe, e certa conversa longa, que sempre planejavamos, nunca se realizou. Houve sempre desencontros e imprevistos, de modo que ou nos víamos apressadamente ou em companhia de outras pessoas, sendo-me impossível discutir com esse escritor que me afirmava (Carta de 2.8.1971) sofrer com o mundo e com aqueles que o povoam, certas questões básicas, provocadas pela leitura dos seus livros. Tais questões, em grande parte, diziam respeito a certas aderências entre a sua obra romanesca e esse mundo real com o qual ele sofria. Mas a resposta às minhas perguntas, quem sabe, talvez esteja na simples e lacônica frase com que ele – coisa estranha – encerra, sem mais uma palavra, apenas acrescentando o seu nome, a carta de 30 de março deste ano e a nossa longa correspondência, pois foi a última que me escreveu: “E viva a vida!”⁵.

3 As citações das cartas têm como fonte o dossiê montado por Julieta de Godoy Ladeira depositado no Fundo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), atualmente em pesquisa, visando a elaboração de uma edição anotada das cartas trocadas de 1965 a 1976 entre os amigos. A transcrição de trechos dessas cartas foi feita tal como está escrito.

4 LINS, Osman, 1977, op. cit., p. 186 (grifos nossos).

5 Ibidem, p. 188-189.

A testemunha privilegiada dessa intensa e constante relação virtual foi a então esposa de Osman, Julieta de Godoy Ladeira, que reuniu essas cartas por entendê-las como o espaço exclusivo e especial de desenvolvimento desse rico diálogo entre os autores no período de 1965 a 1976, encerrando-se com a morte de Hermilo:

Com força, humor e energia, os autores levantam seu cotidiano de lutas e procuras, no período em que escreviam suas obras mais expressivas. Período em que dividiram também entre empregos, aulas, palestras, artigos, textos para teatro e TV, problemas de família, e o panorama político de uma nação que além de absoluta insegurança pessoal, só oferecia atos institucionais repressivos, censura, ameaças. Alguns de seus livros mais importantes chegariam a ser contratados, em primeiro lugar, fora do Brasil.

Mas nada os demoveria do objetivo estabelecido na juventude: a danação de escrever, que com seus paraísos e infernos os acompanharia sempre não só de perto, mas de dentro. Lutariam em muitas frentes pelo direito de se viver e de se escrever em liberdade, e por uma sobrevivência mais digna para todos⁶.

É Julieta quem ainda destaca a virtualidade contida nas cartas:

Tanto Osman quanto Hermilo viajavam bastante em função do próprio ofício: escritores atuantes, trabalhavam pela divulgação de suas obras e da literatura brasileira em geral. Nem sempre comunicavam-se durante as viagens. O habitual era trocarem cartas escritas em casa, em suas mesas de trabalho⁷.

E reafirma essa condição virtual:

Outra característica destas cartas é a ausência de preocupações menores. Não há espírito de competição, não há nada senão amizade em seu mais amplo sentido, que, partindo do individual, abrange um modo especial de conviver e de sentir o ser humano. A preocupação constante, essa sim, é a de construir alguma coisa distante de rótulos institucionais e de conceitos acadêmicos, conservadores. Desprezavam título e as chamadas *pompas do mundo*. Queriam renovar e, em sua ingenuidade própria de artistas, desejavam alertar para nossos problemas maiores.

Durante pelo menos o tempo desta correspondência, Osman Lins e Hermilo Borba tentaram, diversas vezes, em visitas a Recife ou a São Paulo, conversar sobre literatura, sobre seus processos, tão diferentes, de criação. Nunca deu certo. Os encontros, rápidos e alegres, em geral incluíam outras pessoas, ou a temática, quando possível, girava distante, sem se fixar no ponto essencial aos dois, sempre mencionada nas cartas⁸.

6 LADEIRA, Julieta de Godoy. Apresentação. Texto de apresentação ao dossiê de cartas trocadas entre Osman Lins e Hermilo Borba Filho depositado no IEB/USP.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

Osman respalda essa virtualidade no texto sobre a morte de Hermilo:

As notícias divulgadas nos jornais, quando morreu, diziam dele: romancista; dramaturgo; Diretor do Departamento de Documentação e Cultura do Recife; produtor de TV; fundador e diretor do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste. Nada disso, porém, tão friamente enumerado, corresponde à verdade. Há por trás de quase todos esses títulos e iniciativas um combate que passa despercebido do público: as incompatibilidades com as funções ou o empenho no sentido de renová-las; o doloroso esforço para arrancar de si certos temas, coisa frequente numa obra como a sua, onde a confissão ocupa lugar de tanta importância; as esperanças – e até as certezas – que se frustram; os longos adiamentos; as aflições de uma inteligência que muito ambiciona diante de um corpo que se recusa a tudo cumprir e, no entanto, executa, obedece; o comovente amor ao seu povo.

Tudo isso fez parte da vida de Hermilo, como sabem todos os que o conheceram ou conhecem a sua obra romanesca (o seu teatro nada tem de confessional), mas foi através das suas cartas, desses onze anos de correspondência, que me tornei uma espécie de testemunha, mais atenta e informada do que nos tempos em que eu era seu aluno e via-o mais de uma vez por semana⁹.

Muito raramente tratavam de alguma questão pessoal, ora de um, ora de outro, como, no caso de Osman, a necessidade de acompanhar a filha em São Paulo para uma cirurgia ou mesmo as questões relacionadas à falta de dinheiro em razão da compra de um apartamento, o que o fez de certa forma depender por um período dos ganhos de Julieta.

No caso de Hermilo, os momentos mais pessoais que aparecem referem-se à sua separação da primeira esposa, Débora, e sua união com uma ex-aluna, a atriz Leda Alves, com quem permaneceu casado até o fim da vida. Ele partilharia com Osman a respeito dos abortos espontâneos sofridos por Leda nas várias tentativas de terem um filho desse casamento.

As questões pessoais relacionadas ao fim do primeiro casamento muito torturaram Hermilo, que se sentia culpado em relação aos filhos tidos naquele relacionamento com Débora, razão pela qual destinou, a título de pensão alimentícia, integralmente seus vencimentos para a manutenção do mesmo padrão de vida que a família possuía junto dele. Essa decisão levou Osman a contemporizar com o amigo sobre a necessidade de uma divisão justa dos vencimentos, expressando-se a respeito de sua própria experiência quando de sua separação e sua consequente relação com a ex-mulher e as filhas.

Também um fato ocorrido na primeira fase da separação o teria levado a questionar a passividade do amigo porque a família, em represália, reteve um manuscrito de Hermilo que continha quase a integridade de uma de suas obras, o que o levaria fatalmente a ter que dar por perdido o escrito e procurar escrever novamente o enredo então retido.

9 LINS, Osman, 1977, op. cit., p. 186-187.

Afora essas questões pessoais e pontuais, como também comentários velados ou sutis – ou muitas vezes nem tanto – a respeito da situação política do país, mergulhado em uma ditadura civil militar que atingia em cheio os escritores e artistas em razão da decretação do AI-5 em dezembro de 1968, as cartas foram exclusivamente um espaço de discussão de questões relacionadas essencialmente aos projetos literários de cada um, seus embates com o mercado editorial e a dificuldade de conseguir editores conscienciosos que efetivamente respeitassem as obras e pagassem justamente por elas. Desse modo, nas palavras de Geneviève Haroche-Bouzinac,

O escritor faz a crônica da obra que se encontra em andamento. Na carta, comenta suas dificuldades e elenca impressões que cercam a elaboração do livro, da alegria ao desânimo, da exaltação ao abatimento. Assim, a correspondência converte-se em diário da obra e fornece, desde que se avance com prudência, as ferramentas necessárias ao estudo genético¹⁰.

Essa característica especial dessas cartas, portanto, em sua integridade, reforça-nos ainda mais a concepção de que essa correspondência se manifesta essencialmente como arquivo de criação dos autores, segundo as considerações de Françoise Leriche e Alain Pagès, para quem:

Uma correspondência se apresenta inicialmente como um arquivo de criação: guardando traços dos documentos utilizados, ela permite conhecer as etapas seguidas pela elaboração de uma obra, oferecendo comentários de escritores sobre seu próprio trabalho de escrita. Mas acontece também de a fronteira entre o testemunho e o próprio texto desaparecer. Deixando de ser um discurso paralelo que acompanha a elaboração da obra, a correspondência se inscreve, de maneira mais ou menos direta, no processo de escrita¹¹.

A condição virtual, portanto, encontra-se registrada nas cartas, tornando-as hoje um instrumento real e sofisticado de reconhecimento do universo dos amigos escritores como nenhum outro documento poderia então, talvez, ter registrado, o que permite, ainda na concepção de Julieta de Godoy Ladeira, ler as cartas numa chave romaneada ressaltando essa escrita como uma criação em todos os sentidos pretendidos.

Da parte de Osman, por sua conhecida disciplina como escritor e sua obsessiva preocupação com os registros do cotidiano e de seu processo de criação, é possível

10 HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Tradução Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016, p. 164.

11 “Une correspondance se présente d’abord comme une archive de la création : gardant la trace des documents utilisés, elle permet de saisir les étapes suivies par l’élaboration d’une oeuvre, offrant des commentaires de l’écrivain sur son propre travail d’écriture. Mais il arrive aussi que la frontière s’estompe entre le témoignage et l’avant texte, la correspondance s’engage, d’une manière plus ou moins directe, dans le processus d’écriture.” LERICHE, Françoise; PAGÈS, Alain. Avant-Propos. In: _____. *Genèse & correspondances*. Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2012, p. I-10 (tradução nossa).

considerar que um dia ele pudesse imaginar que essas cartas viessem à luz como parte de sua produção literária, daí certo empenho em manter nas cartas um tom sempre preocupado com sua obra, para além do cotidiano asfixiante de toda criação artística – a previsibilidade do gesto era uma marca do escritor, sempre preocupado com a matemática do tempo e a geometria dos espaços. Já da parte de Hermilo, por seu temperamento aparentemente atabalhado e entregue aos excessos, sobretudo de trabalho, não parece ser plausível cogitar tal preocupação. É nesse impasse que a figura de Julieta de Godoy Ladeira aparece providencialmente como aquela que recolhe as cartas e organiza esse dossiê, fazendo assim transparecer com/por ele uma história de vida que carecia ser contada por alguém, “materializando” essa virtualidade a tempo de que ela não se dispersasse com a morte dos missivistas: a de Hermilo em 2 de junho de 1976, e a de Osman apenas dois anos depois, em 8 de julho de 1978.

A INTERLOCUÇÃO ANSIADA

Em seu ensaio “Reflexões do jovem escritor”, Sandra Nitrini¹², estudiosa da obra de Osman, com base em suas pesquisas no Fundo Osman Lins sediado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), revela que, na década de 1950 até meados dos anos 1960, pelo menos, o escritor mantinha cadernetas em que anotava tudo o que lhe fosse possível interessar um dia em sua criação. Nitrini reconhece nessas anotações, para além do início do registro consciente de um projeto literário, “um testemunho eloquente de como ele se preparava com cuidado e afincado para lidar com as palavras: dispõem de anotações e reflexões pertinentes ao fazer literário e ao seu entorno, que o acompanharão a vida toda e que constituirão elementos de sua própria ficção”¹³.

Ainda segundo Nitrini, nessas anotações é possível encontrar remissões a projetos que seriam reconhecidos depois em algumas de suas obras do período, como, entre outros apontados no ensaio, o caso de *Os gestos*, cuja anotação revela: “Quero escrever uma história, um conto uma novela: um rapaz esportivo decidido, casa-se com uma jovem simples e, aos poucos, vai sendo dominado por ela”¹⁴, o que segundo a pesquisadora pode ser facilmente lido como ementa do conto “O circo” em que tal realidade se percebe entre os personagens e o enredo.

Essas considerações de Nitrini a respeito das anotações nas cadernetas de Osman podem nos sugerir, até pela própria personalidade um tanto recolhida de Osman Lins, uma solidão em relação a interlocuções. Lembremos que durante muito tempo de sua vida, Lins foi funcionário do Banco do Brasil, função e ocupação que muito o desgastavam até por falta de entrosamento e satisfação com o ambiente profissional, razão pela qual ele jamais aceitou promoções para não ter de se ocupar no banco para além do que já lhe era necessário para sua manutenção, o que lhe roubaria o tempo

12 NITRINI, Sandra. Reflexões do jovem escritor. In: _____. *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2010, p. 22-39.

13 Ibidem, p. 23-24.

14 LINS, Osman. *Os gestos*, apud NITRINI, Sandra. Reflexões do jovem escritor, op. cit., p. 24.

ideal para suas criações, projetos de escrita etc. Sobre essa relação com o trabalho no banco, Julieta conta:

A escolha desse emprego, cujo ambiente e rotina considerava exasperantes, era uma opção consciente e uma renúncia: bancários, na ocasião, trabalhavam meio expediente. Ele teria as manhãs livres para escrever. Isso era o mais importante. Não abriu mão desse direito mesmo quando o horário tornou-se integral. Para conservar essa pequena liberdade passou dez anos sem nenhuma promoção, o que não o abalava, de modo algum: seu objetivo era o de criar uma obra literária¹⁵.

Sua vinda para São Paulo, em 1962, deve ter colaborado também, no início, para esse isolamento. É certo que Julieta, sua segunda esposa, deve bem ter cumprido esse papel de interlocução doméstica, o que ela mesma atesta na “Apresentação” do dossiê das cartas que recolheu, considerando por intermédio disso reconstruir parte da vida do escritor que somente ela pôde de fato partilhar.

Embora se possa crer que Julieta cumprisse esse papel no ambiente doméstico (casaram-se em 1964), até por ser também escritora, publicitária, é possível especular que Osman carecesse de um interlocutor para fora de seu ambiente doméstico, e com o qual pudesse elaborar tão só e exclusivamente essas questões que o afligiam em relação à sua escrita, ainda mais considerando, conforme as pesquisas de Nitrini, que uma dicção muito própria estaria despontando em seu projeto literário pela observação de suas unilaterais cadernetas de anotações, o que demandaria um julgamento ainda mais isento e cru do que o de uma companheira com quem dividia a vida cotidiana e as questões domésticas, sempre muito abrangentes.

Considerando assim essa possível busca de uma interlocução que ultrapassasse, digamos, seu provável isolamento (muito em parte consciente e desejado) em São Paulo, já que Osman não era dado a viver e participar de eventos literários, também considerando o momento de transição por que passavam artistas e escritores pelas condições políticas nacionais e pela transformação e fim da conhecida “vida literária” até então havida à época, é possível pensar que, nesse contexto, comesçassem a desaparecer as “mudas” cadernetas para abrir-se um longo tempo e espaço na rotina diária do escritor para sua ocupação com as cartas, e, nesse aspecto, o conjunto das trocadas com Hermilo é o mais significativo dessa correspondência autoral.

Segundo Marie-Claire Grassi, “no plano ontológico, a carta foi durante séculos um insubstituível intermediário entre a presença e a ausência. É uma escritura fictícia de recriação do real. Ela não tem outro objetivo que dizer que existimos, que estamos bem e, sobretudo, exigir isso em reciprocidade”¹⁶. Evidentemente, a relação de amizade havida alguns anos antes fisicamente entre os escritores pode ter suscitado essa nova realidade de comunicação marcada pela ausência, mas é o próprio Osman quem vai definir que daquelas aulas e momentos vividos na Escola de Belas-Artes pouco havia restado. E completa:

15 LADEIRA, Julieta de Godoy, op. cit.

16 GRASSI, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunod, 1998, p. 6 (tradução nossa).

E não creio que as aprofundássemos [as conversas]. Ficamos, além disso, no nível da camaradagem, as nossas relações não evoluíram no sentido de um convívio mais estreito. Talvez porque ambos fôssemos discretos em relação aos nossos projetos literários e, sentindo que as propostas de trabalho divergiam, receássemos chegar a uma área de atrito¹⁷.

O interesse na obra um do outro, portanto, surgiu, acreditamos, da parte de Osman, nesse momento de busca de interlocução literária, como se pode ainda depreender de seu depoimento:

Tudo isto, note-se, a partir do momento em que, para cada um, a obra do outro passou a constituir, realmente, um centro de interesse. Eu, pelo menos, sentia-me atraído pela evolução do seu trabalho, via nele – como não fora capaz de ver antes – um herói da cultura, um indivíduo que assumira de maneira total as funções interligadas de criar à sua maneira uma obra e de ser um inseminador cultural, um servidor incondicional das letras, lutando sem tréguas contra as dificuldades que cercam esse serviço e que para ele talvez fossem maiores – pois enorme era a sua fé e quase cega sua coragem de empreender – mas disposto a não render-se. Nunca. E quem pode dizer que houve algo capaz de abater o seu ânimo?¹⁸

Certamente Osman visse em Hermilo esse interlocutor ideal e incentivador até mesmo como parte desse momento novo de sua escrita mais autoral, como destacado por Nitrini. Curioso pensar que Osman e Hermilo, literária e pessoalmente falando, eram escritores/pessoas opostos, muito diferentes, e Osman certamente tinha muita consciência disso por ter sido aluno de Hermilo no curso de Dramaturgia na Escola Belas-Artes, no Recife, por volta de 1959 – e vice-versa –, conforme seu depoimento aqui citado inicialmente. Assim, enquanto Osman poderia ser considerado um homem altamente disciplinado¹⁹, extremamente cuidadoso e rigoroso com seu palavreado e expressões que denotavam sua vasta cultura e sofisticação, o mesmo

17 LINS, Osman, 1977, op. cit., p. 185.

18 Ibidem, p. 186.

19 As anotações feitas em suas cadernetas, conforme estudos feitos por Nitrini, permitem tais conclusões, como no caso do projeto de horários ali constante: “5.30-6.00 banho, barba, café / 6.00-9.00 – escrever / 9.00-9.30 – trajeto para o Banco / 9.30-15.30 – Banco com intervalo para almoço / 15.30-15.45 – Trajeto para o Rádio / 15.45-18.45 Rádio / 18.45-20.00 Intervalo para jantar / 20.0-22.00 Rádio / 22-22.30 Trajeto para casa / 22.30 Dormir”. NITRINI, Sandra, 2010, op. cit., p. 39. Sem contar o rigoroso diário por ele elaborado a respeito da criação do romance-ensaio *Guerra sem testemunhas*, publicado em 1969, onde apresenta, como nas colunas de uma tabela, o dia/mês/ano de início e de conclusão da escrita de cada capítulo, o período de dias trabalhados e os números de páginas produzidas em cada uma dessas etapas, explicando ainda detalhadamente todo o percurso, como num verdadeiro relatório de sua produção e método de escrita. Cf. LINS, Osman. Apêndice. In: _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969, p. 281-285. Lamentavelmente, a única reedição desse romance-ensaio feita pela Ática em 1974 suprimiu esse Apêndice. Entretanto, o diário, em sua versão estendida, pode ser consultado no acervo de Osman Lins depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

não se podia pensar a respeito de Hermilo, um homem do teatro, aparentemente desregrado, de opiniões fortes e em tese contrastantes e de uso constante de palavrões e expressões hoje certamente consideradas politicamente incorretas; em suma, um homem visceral, como se depreende do episódio comentado antes de sua separação da primeira esposa, quando abriu mão de todos os seus vencimentos para tentar com isso saldar a dívida que acreditava ter para com a ex-mulher e os filhos.

Apenas a título de ilustração desse comportamento oposto ao de Osman, vejamos suas declarações em uma entrevista:

Bebi de tudo. E muito. Hoje estou limitado ao cretino uísque social, porque tenho que escolher entre mim e ele [...]. Bebia porque gostava de beber, desde cachaça à champanha seca. Tomei porres fantásticos, cheguei a ver o diabo, a Papisa Joana, Taquemada, Macobeba, Ricardo III, Macbeth; briguei como qualquer bêbado, vomitei, fiz papel de safado, até aprendi a beber [...].

Tive todas as oportunidades de ser bicha: doze anos mais moço que meu irmão mais moço, mamando até os quatro anos de idade, longos cabelos louros, roupinha de marinheiro, dormindo na cama dos meus pais, era um campo aberto [...] ²⁰.

E diante da pergunta sobre uma suposta contradição por, apesar de seu uso de palavrões, que lhe teriam dado a fama de um “escritor maldito”, seus romances terem um conteúdo carregado de misticismo, ele adverte:

Eu não acredito em palavrão. Só conheço palavras, com o seu peso, a sua medida, o seu valor. Não tenho vergonha das palavras e as emprego exatamente para, inclusive num sentido popular puro, designar as partes nobres do homem e da mulher, por exemplo. São estas palavras insubstituíveis, como são na conversa, na raiva, no ato do amor. Detesto “o manto diáfano da fantasia” de tantos cretinos metidos a moralista como se o mundo fosse desabar porque chamo bunda de bunda mesmo e não no nojento “pumpum”. Por outro lado, acredito em Deus e não vejo como enquadrá-lo sob um ângulo maniqueísta ²¹.

O ambiente virtual desse encontro de opostos parece, portanto, ter sido prodigioso aos amigos, pois, da parte de Osman, pelo menos, não se verifica maior assiduidade e constância de cartas como a que produziu essa amizade, por pouco mais de uma década, somente interrompida, como visto, pela morte precoce de Hermilo, que já sofrera intervenção cirúrgica em razão de doença cardíaca alguns anos antes, fazendo-o passar, segundo ele, de um “coronário para ser um cardíaco” ²².

Nessa leitura das cartas, além das discussões acerca dos projetos literários, dos

20 CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURICIO, Ivan. *Hermilo vivo*. Vida e obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Comunicarte, 1981, p. 47.

21 Ibidem, p. 52.

22 LIMA, Sonia Maria van Dijck. *Hermilo Borba Filho*: fisionomia e espírito de uma literatura. São Paulo: Atual, 1986, p. 17.

percalços editoriais de ambas as partes, pode-se também perceber o quanto a amizade foi transformadora em muitos pontos da própria relação dos amigos com seus livros e seus projetos de escrita, interferindo cada um a seu modo de maneira decisiva na obra do outro. Conforme o próprio Osman:

Falávamos de nossos planos, do que estávamos realizando, opinávamos – nunca de maneira extensa – sobre os trabalhos do outro, às vezes eu questionava as suas diretrizes e ele as minhas, mas sempre aceitando com respeito as mútuas diferenças: sucedia por vezes pedirmos ao outro um serviço qualquer, comentávamos a situação do país e não omitíamos nossos problemas individuais, deprimidos ou alegres, conforme as circunstâncias²³.

Pode-se ver, assim, que nem sempre a estrita e rigorosa disciplina de Osman, por exemplo, se sobrepôs à suposta “desorganização” de Hermilo, e nem por isso essa suposta “desorganização” deixa de produzir no “rigoroso” Osman uma reflexão a respeito de seu fazer literário e da realização de sua obra dramatúrgica. Mesmo porque os fatos históricos e particulares afetam os dois missivistas que se entregam a essa tarefa de reconstituir seus universos particulares, ainda que construídos por um projeto, eivados de realidades cotidianas, conforme considera, de modo geral, Geneviève Haroche-Bouzinac:

A carta depende de fatores ligados ao contexto histórico: situação das vias e das comunicações postais, estrutura hierárquica das relações sociais, maior ou menor grau de aceitação de uma moda ou etiqueta, acesso à escrita de uma massa variável dos sujeitos que produzem as mensagens. Todos esses parâmetros influem no conteúdo e na forma da mensagem enviada e condicionam igualmente sua concepção²⁴.

Cumprido, portanto, agora, percorrer alguns caminhos desse diálogo epistolar, compreendendo essa interlocução virtual pelo suporte dado de sua época, como de resto nos parece possível também em nossos dias pelas mensagens trocadas via e-mail e outros meios.

O DIÁLOGO PELAS CARTAS

Numa abordagem do universo das cartas, ainda que superficial e com destaque para alguns momentos mais pontuais em razão dos limites deste artigo, encontramos, já na primeira carta que abre o dossiê, uma resposta de Hermilo de 23 de fevereiro de 1965, um dado que remete a uma carta anterior de Osman que seguiu sem assinatura, ao que Hermilo chama a atenção do amigo considerando que um autógrafo seu poderia vir a garantir o patrimônio de seus filhos no futuro, antecipando o sucesso do amigo como escritor nacional. O comentário jocoso revela, na verdade, que ambos

23 LINS, Osman, 1977, op. cit., p. 186

24 HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, 2016, op. cit., p. 26.

se compreendiam como escritores ainda em formação, mas de futuro promissor na literatura nacional. Mas é no parágrafo seguinte que, além de informar sobre o andamento das edições de suas obras, Hermilo insere um dado muito significativo que terá repercussão depois numa das obras de Osman:

Com W ou com V é o mesmo animal. Li as notas e não liguei para elas. Continue sua luta por aí que eu a continuo por aqui. – Mário da Silva Brito pede o meu novo romance, *O pesadelo fluvial*. Que fazer? Do jeito que são todos eles teríamos de brigar com todos e montar uma editora com quê? Thomaz anuncia para breve o lançamento dos meus dois livros: *Espetáculos populares do Nordeste* e *Fisionomia e espírito do mamulengo*, este último sob o patrocínio da Universidade de São Paulo, enquanto a Vozes, de Petrópolis, garante que a minha *A donzela Joana* não passará de fevereiro²⁵.

A referência a “W” ou “V”, como nossa pesquisa aponta, ainda que não tenhamos a carta anterior de Osman Lins que certamente faz alguma referência às letras e comenta sobre a “nota” crítica enviada, é possível crer tratar-se das iniciais do crítico Valdemar de Oliveira que, em substituição ao falecido jornalista Mário Melo do *Jornal do Commercio* (“Crônica da cidade”), teria adotado a letra W para seu nome, fazendo uma alusão ao “M” invertido do jornalista então desaparecido. Valdemar assim se expressa em seu primeiro texto então publicado: “Leve-me Deus a essa nova aventura jornalística, guiando-me pelos mesmos caminhos que Mário Melo palmilhou, sem procurar atalhos ou retardar a marcha. No mais, é questão, apenas de inverter a sigla final: em vez de um M, um W”²⁶. Em sua tese de doutorado, Darcy A. T. Ramos²⁷ comenta essa “apropriação” da ideia da inversão da inicial do nome por parte de Valdemar de Oliveira e associa o contexto ao emprego da sigla WM por Osman Lins, em seu ensaio-romance *Guerra sem testemunhas*²⁸, para o alterego Willy Mompou, tomado de Deolindo Tavares (os poemas do “Ciclo de Willy Mompou”).

A menção à inversão da inicial do nome aparecerá, em seguida, na obra imediatamente seguinte de Osman, conforme podemos saber, também ainda embrionariamente, pela carta sequencial em resposta a essa de Hermilo, datada de 14 de abril de 1965, em que Osman Lins refere estar em gestação sua mais recente produção: “Ainda não tentei articular aquele movimento de que lhe falei: ESCRITOR X EDITOR. Mas continuo pensando no assunto e espero contar com você quando chegar a hora”. Saberemos depois tratar-se do ensaio-romance *Guerra sem testemunhas*, lançado em 1969, em que Osman faz conviver um narrador escritor e seu duplo, o alterego marcado exatamente pela sigla WM conforme comentado por Darcy Ramos.

25 As citações feitas das cartas têm como fonte o dossiê “E viva a vida!”, depositado no Fundo Osman Lins do IEB/USP.

26 PARAÍSO, Rostand. Dois cronistas do Recife. *Jornal do Commercio*, Recife, 9 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0908/art0908.htm>. Acesso em: 23 dez. 2014.

27 RAMOS, Darcy Attanasio Taboada. *Potencialidades do ensaio: convergências poéticas e conceituais (Guerra sem testemunhas, de Osman Lins)*. 2014. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

28 LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969

Mas ainda como preciosa informação sobre projetos de escrita, ainda nesta mesma carta de 14 de abril de 1965, é possível surpreender Osman Lins numa confissão de seu projeto afirmando um dado muito importante de sua produção ficcional e que seria determinante doravante em sua carreira de escritor: “Nada acertado a respeito da *Guerra do ‘Cansa-Cavalo’*. Mesmo porque, ocupadíssimo com um livro que afinal concluí mas que vou reescrever em parte, abandonei todas as outras preocupações. Creio haver feito, pela primeira vez, algo verdadeiramente pessoal no plano da ficção”.

Osman se refere aí, em primeiro lugar, à sua peça teatral *Guerra do Cansa-Cavalo*²⁹ e, depois, mais efusivamente, a *Nove, novena*, seu livro de contos/narrativas lançado no ano seguinte, 1966, pela Martins, e que será um de seus grandes sucessos literários, marcando com certeza sua dicção autoral no campo da ficção, abrindo caminho para as produções seguintes de *Avalovara*³⁰ e *A rainha dos cárceres da Grécia*³¹. Essa crença de que atingira enfim “algo verdadeiramente pessoal no campo da ficção” corresponde àquele momento que Sandra Nitrini³² destaca como crucial em relação à consciência e reconhecimento de um projeto literário que o marcará daí em diante em sua obra, constituindo-se em elemento primordial autoral de sua própria ficção.

Há inúmeras relações como essa presentes nas cartas trocadas entre os escritores, e todas elas vividas intensamente no contexto da virtualidade das cartas, uma vez que, conforme visto, Osman e Hermilo, nos raros encontros que tiveram pessoalmente no período, sempre se abstiveram de conversar sobre seus projetos e percalços literários e editoriais, relegando ao espaço das cartas essa função para ambos.

No âmbito da criação teatral que em princípio unira os amigos e também era assunto de escolha entre os dois escritores, um fato se deu em relação a uma peça de Osman que interessara a Hermilo em benefício de Osman. A proposta feita por Hermilo pretendia que a peça fosse entregue a um de seus filhos, ator, para ser encenada no Rio de Janeiro. Assim, em carta de 4 de setembro de 1970, Hermilo escreve para Osman:

O negócio é o seguinte: meu filho, Alfredo Sérgio, bom ator, juntou-se a outro bom ator, Osvaldo Neiva (consegui para os dois uma ajuda substancial do Serviço Nacional de Teatro) e vão excursionar por todo o Brasil, começando pelo extremo sul. Estavam com duas peças em 1 ato: *História do Zoo*, de Albee, e *Escurial*, de Ghelderode. Convenci-os de que deveriam substituir Ghelderode por um autor nacional: você. Cheguei a dirigi-los duas semanas, armei toda a peça, forneci-lhes todas as indicações. Espero que você confirme a minha deliberação por intermédio da SBAT³³ porque, realmente, trata-se de

29 Peça teatral escrita em 1965 e estreada em 1966, encenada por alunos da Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), sob a direção de Maria José de Carvalho. Prêmio José de Anchieta concedido pela Comissão Estadual de Teatro, do Conselho Estadual de Cultura (SP). Editada em 1967 pela Vozes, de Petrópolis.

30 Idem. *Avalovara*. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1973.

31 Idem. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

32 NITRINI, Sandra, 2010, op. cit., p. 23-24.

33 SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. (N. A.)

dois bons atores, honestos, e que vão por todo o território nacional, coisa que nem todo o mundo faz. Certo? Quanto ao TPN³⁴, os ensaios começarão na próxima terça-feira: *Auto do Salão do Automóvel* e *Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*, esta de José Bezerra Filho. Infelizmente não posso dirigi-las, embora as supervisione. A direção foi entregue a um jovem em quem muito acredito: José Pimentel, com quem já conversei longamente. Estreia: primeira quinzena de outubro, o que vem de encontro aos seus desejos. Não dirijo o espetáculo porque estou proibido pelos médicos: um cardiologista e um psiquiatra. Depois desta terrível crise que atravessei eles querem que eu fique, praticamente, no estaleiro. Mas não tenha cuidado que a encenação será a melhor possível, comigo na supervisão e com Leda na produção.

As condições de encenação pelo filho, colocadas por Hermilo, eram muito boas, e Osman se entusiasmou com a possibilidade de sua peça ser encenada por “todo o território nacional”, mas, rigoroso com as questões autorais e de divulgação de sua obra, em carta de 18 de setembro de 1970, escreve a Hermilo nestes termos:

Estou entregando uma carta à SBAT, com a autorização para o seu filho e o Osvaldo Neiva. *Apenas a autorização só será efetivada pela SBAT depois que eu receber uma relação das cidades onde a peça será apresentada, incluindo as datas aproximadas das estreias. Isto para o meu controle. Pois preciso saber para que lugares a peça continuará liberada. Quer escrever para o seu filho nesse sentido?*

Gostaria, é claro, que você dirigisse aí a minha peça. Não sendo possível, que farei? Paciência. Suponho que o José Pimentel fará um bom trabalho³⁵.

Já na semana seguinte, em carta de 25 de setembro de 1970 (perceba-se a rapidez dessa comunicação por carta), Osman escreve a Hermilo queixando-se de que, afinal, o filho havia recusado a peça, abrindo mão de encená-la, conforme informado pela SBAT em um comunicado cujos termos literalmente são copiados por Osman na carta. A indignação de Lins refere-se aos argumentos para a recusa, que em nada coincidiam com as vantagens colocadas antes por Hermilo:

Achei estranho que falassem (a carta é assinada pelos dois rapazes) em dificuldade de elenco, quando, segundo a sua carta, eles próprios seriam os atores. Também achei estranha a alegação de que teriam dificuldade com os direitos, uma vez que, quando você me escreveu, dando o projeto por certo, eles já sabiam que você não estaria no Rio para dirigi-los.

Osman, na verdade, já não estava muito satisfeito com o fato de a peça não ser dirigida por Hermilo, e sim por José Pimentel, dele desconhecido, razão de algumas desconfianças. E continua:

34 TPN – Teatro Popular do Nordeste, fundado em 1958 por Hermilo Borba Filho junto com Ariano Suassuna e outros amigos. (N. A.)

35 Grifos nossos.

Fiquei triste, pois o projeto me parecia bom. Mas qual será, na verdade, a razão da desistência, uma vez que as alegações dadas parecem pouco convincentes? Não será que eles decidiram mesmo levar a dupla Albee-Ghelderode, preferindo apresentar um espetáculo com dois autores estrangeiros, em vez de um no qual um nacional também tivesse vez?

Em carta de 5 de outubro de 1970, Hermilo responde as cartas de 18 e 25 de setembro e mais um telegrama de 30 do mesmo mês, considerando:

Estranho tanto quanto você a desistência de Alfredo Sérgio em relação ao seu AUTO. Quando saí do Rio deixei a peça toda estruturada em relação ao texto e o Osvaldo Neiva seria capaz de movimentá-la. Nada lhe posso adiantar, meu caríssimo Osman, já que A.S., por causa da minha atitude, está praticamente rompido comigo. Lamento que se tenham de valer de dois autores estrangeiros, mas que se pode fazer?

Ainda nessa carta, Hermilo teve que dar a desagradável notícia de que a encenação de *Buum (Auto do Salão do Automóvel)*, então em preparo pelo TPN, sofrera alteração em sua programação por força da necessidade de reservarem o teatro para uma temporada de um mês, de 15 de outubro a 15 de novembro, a Ary Toledo, que o solicitara. A razão disso seria justificada por Hermilo nos seguintes termos:

Ora, o Ary nos interessa muito, não somente pelo seu divertido espetáculo como, sobretudo, pelo aspecto financeiro, já que ele lotará o teatro todas as noites e o TPN tem 20% da renda bruta, dinheiro, aliás, que nos faltava para a produção do nosso espetáculo, quando já estávamos dispostos a levantá-lo num banco, pois a subvenção federal ainda não nos chegou.

Todos esses reveses certamente irritaram Osman, sempre muito bem programado em seus compromissos. E essa irritação iria tomar forma numa carta escrita em 21 de outubro de 1970, em que Osman começa dizendo a razão por ter escolhido dizer por carta o que o desagradara enormemente até então. Observe-se, especialmente, mais uma vez o fator “carta” como veículo de uma manifestação necessária no contexto em que se travavam todas as discussões literárias entre os escritores:

Procurei-o, após contato com o Pimentel, mas não o encontrei. E já era bastante tarde para eu tentar falar-lhe. Vai então por carta o que tenho a dizer, ou alguma coisa do que tenho a dizer. Concluí, da conversa com o Pimentel e do ensaio, que vi, que ele está bastante errado na sua compreensão da peça. Seria quase impossível estender-me suficientemente a respeito, mas vou ver se consigo tocar ao menos nos pontos principais.

A carta de Osman é muito dura, sobretudo por entender que José Pimentel não o consultara para fazer, segundo suas conclusões, transposições que o desagradaram enormemente, não levando em consideração que a realidade paulistana em nada se referia à realidade do Recife, onde a peça seria encenada:

O Pimentel disse-me que iria rever o problema. Mas faço questão de insistir: não concordo de maneira nenhuma com a transposição. Porque a peça perde o sentido, se transposta. E porque não tenho a mínima vontade de ser visto como um sujeito que, há oito anos fora do Recife e vivendo em S. Paulo, escreve uma peça sobre o trânsito no Recife, numa espécie de fixação inadmissível.

Osman, num tom perceptivelmente enfurecido, passa a listar tudo o que o desagradara na direção de Pimentel – e a carta é longa –, elencando uma por uma as “mudanças” feitas em seu texto, mudanças segundo ele estruturais em relação a personagens, ambiente, situações e – muito pior para ele – mesmo textuais, porque Pimentel inserira numa cena um palavrão: “Nem por sonho os gritos de ‘bicha! bicha!’ que meteram no texto, com o objetivo de fazer graça. A fala de Hamlet aos comediantes continua válida”. Passa a exigir, sugerir e propor soluções para o que entendia ser “equívocos” de Pimentel, indicando como o diretor deveria agir, o que mudar, o que providenciar... E contemporiza:

Olha, Hermilo, eu não quero saber dessa conversa. São pressupostos que não posso aceitar. Não posso interferir na mise-en-scène, mas posso exigir que as minhas intenções sejam respeitadas. Você que, além de homem de teatro, é um escritor, sabe disto. *E sabe que o resto da minha obra, toda ela maduramente meditada, autoriza-me a falar com segurança dos meus próprios trabalhos e a afirmar que, quando escrevo um trabalho, sei o que estou fazendo*³⁶.

Ao final, após fazer todas as exigências, arremata a carta com seu veredito sobre o imbróglio:

Se, por acaso, achar você, como empresário, que as exigências podem trazer resultados comercialmente desastrosos, fica inteiramente à vontade para substituir o texto por outro. Pode ficar certo de que não terei o menor ressentimento por isto. Embora eu esteja ABSOLUTAMENTE convencido de que o desastre estará muito mais próximo da sua porta se o texto continuar alterado como está e se a direção se mantiver no rumo em que estava quando eu assisti o ensaio. *De qualquer modo, prefiro continuar inédito (já estou até habituado ao ineditismo enquanto autor teatral) a aparecer como signatário de um trabalho que não exprime uma concepção minha, ou seja, um trabalho que na realidade não escrevi*³⁷.

Uma semana depois (consideremos o tempo que as cartas levavam para ser entregues), a resposta de Hermilo, em 29 de outubro de 1970, em tudo altamente elegante, recoloca as questões nos devidos lugares:

Como entendi que você deveria ter escrito a Pimentel e não a mim (Pimentel é o diretor da peça e eu não sou empresário de coisa nenhuma. Sou apenas um dos diretores do

36 Grifos nossos.

37 Grifos nossos.

TPN e qualquer resolução é tomada em conjunto, em que pese a minha liderança), entreguei a carta ao nosso amigo, que a responde agora. Claro que também fiz com que o elenco tomasse conhecimento das suas objeções e assisti a um ensaio.

Nessa carta, o que parece curioso é que o então “tresloucado” e “desregrado” Hermilo assume um tom altamente profissional e coerente diante dos “excessos” do sempre “disciplinado” Osman: “Com toda a honestidade acho que Pimentel imprimiu ao seu texto uma dinâmica que ele não tem. Você esmiúça certos detalhes como autor, esquecido de que uma mesma peça, encenada por cinco diretores diferentes, poderá ter cinco visões diferentes”.

O texto de Hermilo revela um aprimoramento e uma sofisticação de pensamento em relação ao seu papel de escritor, de dramaturgo, de diretor de teatro. Enfim, alguém que, muito diferentemente do que pudesse parecer, não se pautava por “invencionices” ou que fosse desprovido de uma sólida base literária, concebendo a figura do leitor, do espectador, do ouvinte nas concepções da criação artística, aliás um tema em franca ascendência nos meios acadêmicos e da crítica de sua época, os anos 1970. E assim ele continua elegantemente argumentando com Osman dentro dessa sabedoria:

Lembre-se de *Hamlet* em roupas modernas, de *A megera domada* musicada, de tantos outros exemplos, não seja intransigente à manutenção de certos subjetivismos do texto, lembre-se de que o drama é uma coisa e o espetáculo outra: a junção do drama com o movimento, movimento no caso implicando, como no seu *Auto*, em ousadas marcas, slides, luz, música. *Pense um pouco, Osman: a interpretação de um romance pertence ao leitor, a de um quadro ao observador, a de um texto escrito para teatro ao encenador.* Claro que tudo o que lhe dizemos, eu e Pimentel, é da maneira mais fraternal possível, dentro da abertura da sua carta, afastadas certas ranzinzeiras, a amizade permanecendo a mesma, quer você dê ou não a sua autorização. Neste último caso, seria uma pena, porque o espetáculo é absolutamente idôneo³⁸.

Hermilo finaliza, portanto, deixando a decisão a Osman, informando seu novo endereço para envio da resposta. O documento seguinte recolhido por Julieta Ladeira insere um lacônico telegrama de Osman a Hermilo: “CONCORDO”.

A passagem aqui em destaque dessa correspondência em especial vem corroborar, portanto, nossa percepção de que esse ambiente virtual das cartas escolhido pelos amigos escritores possibilitou entre eles o desenvolvimento não apenas de sua amizade, mas também de um espaço privilegiado de registro desse riquíssimo diálogo, mostrando o quanto um pôde efetivamente ou não influir na vida e na criação do outro, mas sempre se mantendo o respeito mútuo e o desejo de uma interlocução criativa, exatamente como pretenderam que fosse essa troca de cartas por mais de uma década entre os amigos.

Ainda um último destaque os limites deste artigo permitem fazer: o registro da virtualidade da amizade numa homenagem que Osman presta ao amigo Hermilo em

38 Grifos nossos..

sua última obra publicada, o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*. Em carta de 2 de outubro de 1974, Osman confidencia ao amigo toda a sinopse de seu mais recente projeto de escrita de um novo romance:

O romance que estou escrevendo é um tanto frio. Planto agora em terreno não calcinado pelo AVALOVARA. Um livro cerebral, embora abrandado pelo sentimento. É um falso ensaio, em forma de diário, sobre um romance imaginário, escrito por uma romancista fictícia, natural de Pernambuco e que, por sinal, trocou em vida algumas cartas com você, cartas das quais a obra transcreve uns poucos trechos. Assim, quero que me dê exatamente o período (mês e ano, de tanto a tanto) em que estive em S. Paulo. Outra coisa: tenciono comentar, como se fizesse parte do tal romance, a passagem sobre Carnaval que está num dos volumes da tetralogia sua. Não é certo que o faça, mas o projeto está na minha mira. Autoriza-me?

Percebe-se nessa intenção de Osman, tipicamente marcado por sua obsessão pelo tempo, pelo dado real, pela verossimilhança em sua criação, entre outros pontos marcantes de sua obra, a preocupação em inserir no contexto ficcional a sua própria relação de correspondente epistolar mantida com o amigo, transferindo por meio de um jogo especular a correspondência entre a romancista, pernambucana, e o escritor real, pernambucano vivendo em São Paulo, intermediada pelo personagem autor do ensaio, um professor em São Paulo, que no caso é o narrador do romance, ao surpreender a escritora, uma sua ex-amante, já falecida, na sua relação epistolar criada na ficção.

Hermilo, em carta de 15 de outubro de 1974, todo empolgado com a proposta, expressa claramente sua alegria em participar assim, virtual e ficcionalmente, da obra do amigo, sugerindo, aliás, até mesmo um desdobramento desse jogo ficcional, propondo-se a escrever fictícias respostas a fictícias cartas da tal escritora:

Claro, homem, que você está mais do que autorizado a utilizar o que quer que entenda de minha obra: usar, abusar, virar pelo avesso, melhorar. Período de São Paulo: março de 1952 (eu já estava em idas e vindas desde 51) a fevereiro de 1958. Quer que responda algumas cartas da sua personagem? Que tal a experiência? Pense em coisas e ordene.

O projeto, enfim, se realiza na edição do então atual romance de Osman. Numa espécie de diário do narrador, na data de 6 de maio, lê-se, enfim, a seguinte passagem:

Ouçamos, no limiar do meu possível estudo ou simples comentário (quem sabe entretanto aonde vai quem se enreda em projetos deste gênero?), ouçamos, entre reveladora e sibilina, a voz da romancista: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’”. (Carta de 6/1/70 ao escritor Hermilo Borba Filho)³⁹.

39 LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*, op. cit., p. 3.

Encontramos no excerto do romance, além da leitura do autor-narrador, ou mesmo sua imaginação da voz da personagem escritora, a própria condição do escritor Osman revelada na carta em que sinaliza ao amigo que se trata de um romance em projeto, em fase de redação, após um período de entrega na escrita do romance anterior, período de espera e preparação, também de “rapinagem” – o que seria exatamente essa rapinagem poderíamos imaginar tendo em conta a notícia da carta, a relação entre os escritores, ou mesmo o sequestro da realidade virtual para as páginas desse novo romance construído em etapas e imagens especulares.

A passagem ainda pretendida e anunciada na mesma carta, a respeito de uma retomada do Carnaval de uma das obras da tetralogia de Hermilo, igualmente se verifica no mesmo romance, mais adiante, na descrição do professor-narrador ao perceber reminiscências de sua afetividade na leitura do trecho do romance de sua ex-amante, Julia Marquezim Enone (no excerto inserida pela sigla J.M.E.) em que aparece, enfim, a passagem da obra de Hermilo, devidamente nomeada, *A porteira do mundo*, de 1967:

Lendo o romance, tinha eu a impressão de ouvir em certas páginas não sei que fugidio eco, uma vibração familiar (este, decerto, o efeito que J.M.E. procurava ao inserir no texto letristas populares), sem entretanto descobrir o que uma jovem de apenas vinte anos percebeu à primeira leitura [...].

[...] um mascarado na porta, dançando feito um boneco e gritando para dentro “Olha a Porteira do Mundo, gente, a Porteira do Mundo!”, madrugada alta, *um coro* muito longe entoa a *marcha regresso*, chora a tolerada junto do piano manchando a cara pintada de vermelho, um coração miúdo em cada lado da cara, se lamenta para o homem “*Esta vida é mesmo assim, Hermilo, viver feliz quem me dera*”, Hermilo canta batendo no piano

“Eu sei o que fazer

Para o meu amor não chorar” [...]”⁴⁰.

Infelizmente, Hermilo não pôde ver concretizada essa homenagem ou mesmo essa apropriação da relação virtual dos escritores amigos neste que viria a ser, premonitoriamente, pode-se dizer, o último romance de Osman Lins. Hermilo veio a falecer em 2 de junho de 1976, colocando um ponto final na relação com o amigo, tendo o romance sido lançado em novembro de 1976. Veio a ser este o último romance de Osman, embora houvesse de sua parte o projeto de escrever um romance intitulado “A cabeça levada em triunfo”, que aliás combinara com o amigo Hermilo de ambos escreverem sobre um fato vivenciado por eles quando ainda viviam em Pernambuco. Osman faleceu dois anos depois de Hermilo, aos 54 anos de idade, no dia 8 de julho de 1978.

40 LINS, Osman, 1976, op. cit., p. 87-88.

SOBRE O AUTOR

NELSON LUÍS BARBOSA é pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
E-mail: nelsonlb@uol.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORBA FILHO, Hermilo. *A porteira do mundo*. Um Cavalheiro da Segunda Decadência - II. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURICIO, Ivan. *Hermilo vivo*. Vida e obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Comunicarte, 1981.
- GRASSI, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunod, 1998.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Tradução Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- LERICHE, Françoise; PAGÈS, Alain. Avant-Propos. In: _____. *Genèse et Correspondances*. Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2012, p. 1-10.
- LIMA, Sonia Maria van Dijk. *Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura*. São Paulo: Atual, 1986.
- LINS, Osman. Apêndice. In: _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969, p. 281-285.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. O invencível Hermilo. In: _____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977, p. 185-189.
- NITRINI, Sandra. Reflexões do jovem escritor. In: _____. *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2010, p. 22-39.
- PARAÍSO, Rostand. Dois cronistas do Recife. *Jornal do Commercio*, Recife, 9 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0908/arto908.htm>. Acesso em: 23 dez. 2014.
- RAMOS, Darcy Atanasio Taboada. *Potencialidades do ensaio: convergências poéticas e conceituais (Guerra sem testemunhas, de Osman Lins)*. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

Crônicas e cartas como laboratório multidisciplinar: a infância como *tópos* e o esboço de um *éthos* da província no Modernismo brasileiro

*[Articles and letters as a multidisciplinary laboratory: the childhood as a *tópos* and the outline of an *éthos* of the province in Brazilian Modernism*

Silvana Moreli Vicente Dias¹

RESUMO • Pretende-se, aqui, discutir como a “infância” é dimensionada como *tópos* literário e se entrelaça com as perspectivas provinciana e brasileira a partir da correspondência pessoal e da obra publicada de escritores regionalista-modernistas nordestinos, tais como Gilberto Freyre, Jorge de Lima, José Lins do Rego e Manuel Bandeira. Arquivos da vida privada abrangem documentos plurais e heterogêneos, em meio aos quais as cartas ocupam espaço privilegiado como centro irradiador de relações intertextuais amplas. Veremos, assim, dispositivos afetivos e intelectuais na construção de imagens contraditórias da infância, da família e da província, sedimentadas a partir de um diálogo tenso, por exemplo, entre rural e urbano, público e privado, província e metrópole, tradição e vanguarda. • **PALAVRAS-CHAVE** • Epistolografia moderna; Gilberto Freyre; Jorge de Lima; José Lins do Rego; Manuel Bandeira. • **ABSTRACT** • The objective of this essay is to discuss how the

childhood becomes a literary *tópos* that relates to the provincial and the Brazilian perspectives taking as a basis of analysis the personal correspondence and the published work of some modernist-regionalist North-eastern writers, such as Gilberto Freyre, Jorge de Lima, José Lins do Rego, and Manuel Bandeira. Private archives can include diverse and plural documents, among which the letters of writers, intellectuals and artists occupy privileged space as radiating centre of broad intertextual relations. We will see, therefore, affective and intellectual devices in the construction of contradictory images of the childhood, the family and the province, regimented by a tense dialogue, for example, between rural and urban, public and private, province and metropolis, tradition and avant-garde. • **KEYWORDS** • Modern epistolography; Gilberto Freyre; Jorge de Lima; José Lins do Rego; Manuel Bandeira.

Recebido em 24 de maio de 2017

Aprovado em 7 de agosto de 2017

DIAS, Silvana Moreli Vicente. Crônicas e cartas como laboratório multidisciplinar: a infância como *tópos* e o esboço de um *éthos* da província no Modernismo brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 204-220, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p204-220>

¹ Universidade Veiga de Almeida (UVA, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

O decênio de 1920 foi um marco para o adensamento do projeto intelectual de Gilberto Freyre. Ensaísta brasileiro de maior projeção internacional no século XX, autor de alguns dos pilares da interpretação do Brasil, como *Casa-grande & senzala* (1933) e *Sobrados e mucambos* (1936), sua obra continua a instigar. Porém, seu percurso de formação, complexo, contraditório e inovador em muitos aspectos, ainda pede tanto um cuidadoso trabalho de arqueologia em busca de textos fundamentais (de modo a perfazer sua *opera omnia*), quanto um esforço hermenêutico que o posicione junto às principais linhas de força do movimento moderno no Brasil, frequentemente representadas pela ruptura vanguardista capitaneada pelos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, de um lado, e pelo projeto nacionalista de Mário de Andrade, de outro. Este artigo pretende palmilhar um universo de textos normalmente tidos como marginais, como cartas e crônicas, postos à sombra da obra canônica de autores, quer sejam estes prestigiados ou não. Desse modo, cartas e crônicas de Gilberto Freyre e seus amigos regionalista-modernistas, muitas delas inéditas ou nunca reunidas em livro, podem oferecer a base para se compreenderem aspectos da dinâmica de determinada produção literária, artística e intelectual do Modernismo, em grupos espalhados para além dos centros econômicos e políticos do país na época, como Rio de Janeiro e São Paulo.

O eixo a guiar este estudo é delineado pela própria expectativa dispersa nesses discursos epistolares e cronísticos no sentido de se edificarem figurações de uma “brasilidade autêntica” – delineada pelos autores como não postiça, não estática, não acrítica, não arremedo das vanguardas europeias – que também contemplasse uma leitura original, à época, da formação do Brasil moderno. Obviamente não se quer encobrir o caráter ideológico desse projeto, nem afirmar anacronicamente a

possibilidade de se delimitar um tal *éthos*². De outro modo, revisitar esses textos com olhar atento às suas especificidades seria uma maneira de se compreenderem singularidades processuais desses discursos cuidadosamente arquitetados, e muitas vezes paradoxalmente alinhavados, num determinado momento de nossa história. Com importantes reverberações até os dias de hoje, esses textos procuram estabelecer uma relação – em via de mão dupla – entre constatação inferida e projeção utópica das bases simbólicas de um país e de uma sociedade que se lançava na aventura da modernização. Assim sendo, muito embora seja indiscutível que, sobretudo nos estudos dedicados a Gilberto Freyre³, temos à disposição um volume crítico considerável, o objetivo, neste artigo, é – em perspectiva filológica, genética e crítica – rastrear os meandros dos discursos que se formam, se entrecruzam, se projetam e se sedimentam, com fisionomia própria, em textos efetivamente inseridos no universo da arte e da cultura brasileira.

É possível dizer que a crítica já reconheceu uma espécie de *continuum* relativamente coerente do pensamento de Freyre retrçado a partir sobretudo de seu primeiro livro, *Casa-grande & senzala*, de 1933, mas pouco ou insuficientemente considera a produção do decênio de 1920 até 1933, constituída em estreito diálogo com as vanguardas históricas e com projetos de modernização que reelaboram esteticamente elementos da cultura popular e da língua brasileira, dentre outros escopos que materializam processos singulares da produção literária, artística e cultural do país. Nesse sentido, Gilda de Mello e Souza, por exemplo, destaca convergências notórias entre Freyre e Mário de Andrade ao refletirem sobre a

-
- 2 Com relação à riqueza das acepções que conceitos como “província” e “provinciano” adquirem nos anos 1920, dialogando com a concepção de um *éthos* da mistura tal como definido pelo próprio Gilberto Freyre, cf.: DIAS, Silvana Moreli Vicente. Perfis da província e máscaras da modernidade: uma leitura da correspondência de Gilberto Freyre com Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Rodrigo Melo Franco de Andrade. *Letras de Hoje*, n. 49, n. 2, 2014; DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas*: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. São Paulo: Global, 2017; OLIVEIRA, Lucia Lippi. Gilberto Freyre e a valorização da província. *Sociedade e Estado*, v. 26, n. 1, Brasília, jan.-abr. 2011.
- 3 A trajetória multifacetada, polêmica e inovadora de Gilberto Freyre foi objeto de importantes estudos críticos; restaria, portanto, imparcial qualquer tentativa de tecer panoramas. Para o leitor que queira se iniciar na obra de Freyre, recomenda-se: CANDIDO, Antonio. Gilberto Freyre crítico literário. In: AMADO, Gilberto et al. *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962 (para quem a prosa do autor é marcada por uma “ambiguidade dinâmica”); LIMA, Luiz Costa. A versão solar do patriarcalismo: *Casa-grande & senzala*. In: _____. *A aguarrás do tempo*: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989 (que destaca uma flutuação conceitual entre determinação racial, climática, cultural e econômica em *Casa-grande & senzala*, aproximando-a da oralidade); ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala* e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994 (que revisita exemplarmente os “antagonismos em equilíbrio” no interior da obra de Freyre dos anos 1930, inclusive destacando a qualidade ensaística de sua prosa); BASTOS, Elide Rugai. *As criaturas de Prometeu*: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira. São Paulo: Global/Fundação Gilberto Freyre, 2006 (que observa, na dialética entre decadência e sobrevivência, como antagonismos que poderiam ser irreconciliáveis se estabilizam na cultura patriarcal); PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005 (a qual percorre as influências antagônicas, sobretudo britânicas, na formação de Freyre).

obra de Cícero Dias, conexões de dois “chefes-de-fila” em plena década de 1920: “É o momento em que ambos pensam o Brasil moderno sem perder o contato com a cultura popular e a contribuição do passado, embora cada um realize essa tarefa [...] segundo seu temperamento e anseio cultural”⁴.

Ler atentamente documentos da vida privada, como cartas, ou recuperar crônicas dispersas do período, como aquelas publicadas no jornal *A Província*, em fase dirigida por Freyre ao lado de José Maria Bello, entre 1928 e 1930, oferece outras pistas para redimensionar o alcance das propostas estéticas e intelectuais do jovem sociólogo em período de plena efervescência artística e cultural. Aliás, o fundamental texto de Antonio Dimas sobre o “pantagruélico, rabelaisiano”⁵ manifesto regionalista de 1926, publicado em 1952 e possivelmente reescrito – quiçá escrito – nessa ocasião, chama a atenção para a importância de se lerem outros documentos do período em que o projeto nascente de mergulho em “nosso *éthos*” fique mais patente, tais como a complexa e original produção registrada no *Livro do Nordeste*, Livro Comemorativo de 1925, com interesses multidisciplinares de envergadura inovadora, publicado no centenário do *Diário de Pernambuco*. A década de 1920 constitui, de fato, um período rico em sugestões para esses escritores e artistas em estreito contato. O próprio ensaísta, nesse polêmico *Manifesto de 1926*, enfatiza, por exemplo, a relevância do jornal *A Província*, entre 1928 e 1930, como um: “[...] jornal em que se prolongou o Regionalismo do Congresso e do Centro Regionalista da Rua do Paissandu e no qual colaboraram os melhores escritores e artistas da região”⁶. A esses nomes, acrescentam-se ainda outros do Rio de Janeiro e de São Paulo, como Bandeira, Joanita Blank, Ribeiro Couto e o próprio Mário de Andrade, o que demonstra uma tentativa deliberada de construir – reforço aqui o caráter eminentemente narrativo e nada transparente dessa aventura intelectual – uma espécie de *éthos* da mistura e da fusão entre regional e nacional, tradição e modernidade: “Pois o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez a principal bacia em que se vêm processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangues e valores que ainda fervem”⁷.

Em particular, a ação cultural de Freyre produz ressonâncias, de modo difuso, na trajetória intelectual de inúmeros escritores do período fora do eixo Rio-São Paulo, mais tarde reunidos sob a rubrica de Movimento do Nordeste, cujos principais representantes, segundo Otto Maria Carpeaux, teriam sido José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, Graciliano Ramos e Jorge

4 SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005, p. 51.

5 DIMAS, Antonio. Um manifesto guloso. *Léguas & meia*: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, ano 3, n. 2, 2004, p. 23.

6 Continua Freyre, em introdução não paginada ao manifesto: “Entre outros, José Américo de Almeida, Jorge de Lima, Pontes de Miranda, Luiz Jardim, José Lins do Rego, Barbosa Lima Sobrinho, Cícero Dias, Olívio Montenegro, Sílvio Rabello, Rafael Xavier. ‘A província’ foi também jornal em que se estrearam jovens talentos da região, entre outros Nehemias Gueiros, José Antônio Gonçalves de Melo Neto e Mário Lins”. FREYRE, G. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.

7 Ibidem, p. 70.

Amado, além do próprio sociólogo⁸. De fato, é possível encontrar análises de relativo fôlego que avaliam a presença de Freyre na literatura regionalista-modernista da década de 1930, seja para reforçar encontros fecundos, seja – em outro extremo – para destacar a idealização fundamentalmente acrítica da miséria e dos efeitos da exclusão social ou um pendor excessivamente nostálgico a prejudicar uma percepção lúcida e crítica de seu objeto –, o que demonstra quão díspar tem sido a recepção crítica de sua obra⁹. Nesse sentido, mostra-se relevante ler a obra de Freyre e de seus interlocutores pontuando convergências e divergências na condição processual desses discursos, bem como oferecendo visadas consequentes e polifônicas da dinâmica intelectual do período¹⁰. Trata-se, portanto, de escrita plural, que se desenha no mesmo passo em que particulariza o “funcionamento peculiar do tempo brasileiro”, captado em seu aspecto constelar, capaz de abalizar avanços e retrocessos, polirritmias, descompassos, anacronismos e acelerações vertiginosas em sua própria constituição – aproveito-me aqui das palavras de Ettore Finazzi-Agrò na leitura que faz da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, as quais me parecem muito precisas também para caracterizar a escrita ensaística e plástica de Freyre nesse período¹¹.

A divulgação recente de edições fidedignas de cartas e de estudos críticos sobre a epistolografia no Modernismo brasileiro vem, de modo paulatino, possibilitando situar a missiva, como objeto e como fonte, no centro de importantes debates. Além de colaborar para um enfoque sob o ponto de vista da “literariedade impura”¹², cartas – uma forma indiscutivelmente híbrida – podem ser abordadas, por exemplo, sob vieses biográficos, testemunhais, memorialísticos ou documentar os bastidores da vida intelectual, literária e artística de determinado período. Contíguas ao conceito de “arquivo da criação”, permitiriam mapear as diferentes etapas construtivas de uma

8 Cf. CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

9 Destaco, respectivamente nesses extremos, os seguintes trabalhos: CASTELO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961; D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

10 Infelizmente, nos dias de hoje, parece ainda difícil pontuar, em perspectiva analítica, a amplitude da ressonância que Freyre teve na vida intelectual brasileira ao longo do século XX. Antonio Candido, por exemplo, afirma, no ensaio “Raízes do Brasil”, prefácio à quinta edição do livro de Sérgio Buarque de Holanda, datado de 1969, o impacto de *Casa-grande & senzala* (1933): “O jovem leitor de hoje talvez não possa compreender [...] a força revolucionária, o impacto libertador que teve esse grande livro. Inclusive pelo volume de informação, resultante da técnica expositiva, a cujo bombardeio as noções iam brotando como numa improvisação de talento, que coordenava os dados conforme pontos de vista totalmente novos no Brasil daquele tempo”. CANDIDO, Antonio. *Raízes do Brasil*. In: _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 136. Tempos depois, afirmaria em entrevista: “Quero dizer ainda que aos poucos fui vendo outros lados do livro, nem sempre favoráveis. Creio que o li inteiro umas cinco vezes, e uma coisa que acabou parecendo negativa foi a visão senhorial”. CANDIDO, Antonio. Entrevista com Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, out. 2001, p. 7.

11 FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

12 Cf. DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas...*, op. cit., p. 270-290.

obra¹³, o que poderíamos estender também para os projetos em ebulição nos anos mais combativos e experimentais da década de 1920 no Brasil. No ensaio “A epistolografia como desafio à história e à teoria da literatura”, depois de constatada a importância de futuros estudos nessa área, João Cezar de Castro Rocha afirma: “Os ‘estudos sobre cartas’ deverão respeitar o caráter plural do objeto e, na medida do possível, apresentar uma análise de tipo fenomenológico da correspondência, atentando-se para as circunstâncias de sua produção e recepção”¹⁴. E, mais, considerando que “*la sincérité de l'épistolier n'est qu'un mythe auquel d'aucuns se sont laissé prendre*”¹⁵, seria crucial ler a correspondência de escritores por meio de cuidadosas mediações, atentas para a historicidade e para a característica performática dos documentos da vida privada que acessamos, confrontando-os, quando possível, com outros documentos de época, com obras efetivamente publicadas em vida pelos autores e também com os projetos geracionais que circulavam no *hic et nunc* da enunciação – perspectiva essa que observa o texto para além de sua condição de fonte de sentidos acabados ou índices de outros textos estáveis. Levando em conta tais características que permeiam os estudos de correspondência, este artigo pretende destacar a importância de uma perspectiva multidisciplinar como pano de fundo para se perceberem os projetos em gestação em plena década de 1920, o que prepara, de certo modo, o terreno para as conquistas formais e temáticas, no contexto do Movimento do Nordeste, que seriam consolidadas sobretudo na década de 1930.

Nesse sentido, um dos procedimentos que recorrem nos escritos desse período é a tentativa de dar configuração literária a imagens relacionadas ao universo infantil. Os papéis desempenhados na infância em seu “minipalco”, antes da cristalização do si mesmo arcaico, proporcionariam o entendimento de como os futuros papéis, com acertos e erros, viriam a ser representados pelo adulto no meio social¹⁶. Observe-se como a temática aparece em carta inédita de Gilberto Freyre a José Lins do Rego, datada de 27 de junho de 1927 e enviada a propósito do recebimento dos originais de um poema de Jorge de Lima (1893-1953):

Recife, 27 de junho de 1927.

Meu querido Lins:

Chegou-me anteontem sua nota, lembrando-me a carta que lhe devo. Já recebera os livros tão gentilmente enviados pelo seu amigo Dr. Jorge de Lima. Li o poema com

13 Remeto aqui, em especial, ao artigo: MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan.-mar. 2007.

14 ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios críticos*. Chapecó: Argos, 2008, p. 153.

15 HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L'épistolaire*. Paris: Hachette Livre, 1995, p. 13.

16 Essa afirmação se baseia em Tzvetan Todorov, para quem, “em parte, nosso comportamento é o resultado de fatores múltiplos, passados e presentes; mas também, é preciso acrescentar, nosso comportamento ilustra o exercício de nossa liberdade e preserva, por esta razão, uma parte irreduzível de mistério”. TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum*. Ensaio de antropologia geral. Trad. Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Ed. Unesp, 2014, p. 181.

interesse e simpatia – assunto é dos que mais me prendem como você sabe¹⁷. Há umas coisas duras na linguagem, brigando com o assunto e com a intimidade do poema, como por exemplo: “o sol e as crianças vão deitar-se” quando “o sol e os meninos vão se deitar” ficaria cem vez mais próprio e interessante. A expressão “Mãe negra noite” é das mais felizes. (Por que as aspas em “Mãe negra” – não compreendo.) “E os sabugos de milho muge[m] como bois de verdade” é outra coisa deliciosamente feliz no poema. Há umas palavras elegantes demais para o ambiente de imaginação de menino que o poema procura criar. Por exemplo: galantear (o senhor D. Gallo deixa de galantear). Mas a verdade é que, no conjunto, o poema é (no assunto) das coisas mais doces que tenho lido em português – tão tristemente pobre nestas coisas; e fico contente de possuir um exemplar – eu que ultimamente venho antes encontrando alegria em me desfazer de livros do que em adquiri-los. O romance, lidas as primeiras páginas, e um bocado aqui, outro adiante – francamente, não tive coragem de ler; não sei se o título, ou o que, fez que se engraçasse dele o Dr. Germano Guimarães, que me pediu p’ra levar, e eu dei; você não fique zangado com isso; você sabe que eu sou assim mesmo[...]¹⁸.

O ano de 1927 marca o rompimento de Jorge de Lima com o parnasianismo. Por intermédio de José Lins do Rego, percebemos que o poeta enviou a Freyre, naquela ocasião, dois livros. Um deles seria *O mundo do menino impossível*, ao que tudo indica, em edição artesanal, publicado com tiragem de 300 exemplares ilustrados pelo autor e coloridos por seu irmão, Hildebrando de Lima. A carta de Gilberto Freyre enviada a José Lins do Rego indica como o sociólogo atuava animando os “provincianos”

17 Gilberto Freyre se refere ao poema que compõe o livro de Jorge de Lima intitulado *O mundo do menino impossível*, transcrito a seguir na íntegra: “Lusco-fusco./ As primeiras estrelas/ vêm ouvir/ os derradeiros sinos/ As velhas luas/ vêm chorar/ com os últimos poetas...// Os ninhos vão dormir/ Os pintinhos vão sonhar/ O senhor D. Gallo/ deixa de galantear...// E as duas únicas/ cousas novas deste mundo:/ o sol e as crianças,/ vão deitar-se...// Mas ainda vela/ o menino impossível/ ali do lado/ enquanto todas as crianças/ mansas/ dormem,/ acariciadas/ por ‘Mãe-Negra’ Noite...// O menino impossível/ que destruiu/ os brinquedos perfeitos/ que os vovós lhe deram...// O urso de Nuremberg,/ O velho barbado yugo-eslavo,/ As *poupées* de Paris *aux cheveux crépes*,// O carrinho português feito de/ folha de Flandres,/ A caixa de música checo – eslovaca,/ O polichinello italiano,/ *made* na Inglaterra...// O trem de ferro de U.S.A./ e o macaco brasileiro/ de Buenos Ayres/ *moviendo la cola y la cabeza*...// O menino impossível/ que destruiu até/ os soldados de chumbo/ de Moscou/ e furou os olhos de um ‘Papá Noel’,/ brinca com sabugos de milho,/ caixas vazias,/ tacos de pau,/ pedrinhas brancas do rio...// ‘Faz de conta que os sabugos/ são bois...’/ ‘Faz de conta...’/ ‘Faz de conta...’// E os sabugos de milho/ muge[m] como bois de verdade...// E os tacos que deveriam ser/ soldadinhos de chumbo são/ cangaceiros de chapéu de couro...// E as pedrinhas balem!// Coitadinhas das ovelhas mansas/ longe das mães,/ presas nos curraes de papelão...// Faz lusco-fusco/ no mundo que o menino impossível/ povoa sosinho...// É tão tarde!// A mamãe cochila./ O papai cabecêa./ O relógio badala...// E vem descendo/ uma noite encantada/ da lâmpada que expira/ lentamente/ na parede da sala...// O menino poisa a testa e sonha/ dentro da noite quieta/ da lâmpada apagada/ com o mundo maravilhoso/ que ele tirou do nada...// Chô! Chô! Pavão!”. LIMA, J. de. *O mundo do menino impossível*. Ilustrado pelo Autor. Colorido por Hildebrando de Lima. Rio de Janeiro: Typographia, 1927. Foi mantida a grafia original.

18 Carta inédita de Gilberto Freyre e José Lins do Rego, com datação “Recife, 27 de junho de 1927”. Original sob a guarda do acervo do Museu José Lins do Rego. Funesp-PB.

a se expressarem com autenticidade ao: sugerir expressões mais características de variantes do português falado no Brasil, que tende, por exemplo, à próclise ao invés da ênclise; e destacar, ainda, a importância de uma seleção lexical típica da oralidade. Freyre, portanto, demonstra uma consciência precursora acerca da linguagem a destacar aspectos estruturais das variedades faladas do português brasileiro que seriam, somente décadas depois, objeto de pesquisa sistemática. Nesse sentido, busca uma aderência ao universo popular por meio da linguagem artisticamente trabalhada, destacando a importância de se lastrear a imagética do universo infantil na experiência cotidiana. Propõe, portanto, que a linguagem se dispa das perspectivas idealizadas, lusitanas e elitistas de modo a aproximarem-se língua falada e língua escrita. É certo que a sociedade hoje pode ver com naturalidade proposições como essa – muito embora, em termos linguísticos, permaneçamos, em geral, extremamente conservadores; entretanto, à época, questionar princípios da norma padrão, sobretudo no Brasil de história colonial e escravocrata, funcionava como energia transgressora e modernizadora indiscutível¹⁹. Mais ainda, Freyre percebe nessa questão uma potência estética: quando afirma a atmosfera da “imaginação do menino” e a “intimidade do poema”, chama a atenção para a autonomia do texto que permite engendrar um mundo singular, em que o poético é regulado por uma economia própria, em busca da surpresa e do “autêntico” da experiência.

Ao revisitar a infância e ter diante dela uma perspectiva “autêntica”, na linha do que afirma Ricardo Benzaquen de Araújo sobre Freyre, se criaria a impressão de que as “afirmações se referem a uma verdade absolutamente pessoal e incontrolável, próxima daquela que é sustentada nas confissões e nas autobiografias, posto que fruto de seu ‘pertencimento’ à própria sociedade que está examinando”²⁰. Aproxima-se, assim, da expressão “autêntica” e do ímpeto provinciano, que pode lançar mão inclusive das máscaras, da ironia e da violência para dar sentido pleno ao seu relato. Como afirmou Lionel Trilling em *Sinceridade e autenticidade*, a etimologia da palavra “autêntico” remete ao grego *authentēs*: não somente senhor

19 O caráter ideológico da normatização linguística tem sido bem demonstrado, em tempos atuais e com consistente embasamento teórico, por linguistas como Carlos Alberto Faraco, Dante Lucchesi e Marcos Bagno. Contudo surpreende como esse debate ainda está longe de um consenso mínimo mesmo no campo acadêmico, o que nos permite constatar que pensadores como Freyre e outros modernistas tocaram de leve questões centrais que não foram posteriormente desenvolvidas em profundidade a ponto de desmontar os mitos conectados à normatização linguística no Brasil. Segundo Lucchesi: “[...] a Linguística talvez seja a ciência que menos dialoga com a sociedade. Para romper esse isolamento – e superar as forças sociais às quais esse isolamento interessa –, os linguistas terão que promover essa interação entre as questões que dizem respeito ao conhecimento científico da língua e questões da língua que hoje dizem respeito à sociedade”. LUCCHESI, Dante. *Língua e sociedade partida: a polarização sociolinguística do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 304. Essa interação foi precisamente intuída por alguns de nossos escritores modernistas, como podemos ver neste ensaio.

20 ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de, op. cit., p. 186.

absoluto e fazedor, mas também destruidor, perpetrador, assassino, suicida²¹. O cerne da autenticidade abarca, portanto, sentidos contraditórios e até aporéticos, muito distantes de qualquer idealização, complacência ou nostalgia acrítica. Portanto, os pendores autobiográfico e biográfico – percorridos e defendidos inclusive em escritos da vida privada, como cartas – concorreriam para se construir uma atmosfera de autenticidade, de equilíbrio discursivo delicado, contraditório e precário, atenta aos – mas não protegida dos – perigos da estilização, da estereotipia e das tautológicas repetições, como veríamos nos escritos de Freyre sobretudo após a década de 1940²². O autor não estaria, portanto, imune a uma visão interpretativa ideológica, narcísica e, nesse sentido, parcial, mas também não se furtaria aos incômodos, às culpabilidades, aos constrangimentos e às violências – assim como aos prazeres sadomasoquistas – perpetrados por actantes da sociedade em que está inserido.

Mais ainda, é revelador descobrir que o próprio Freyre, enquanto estimulava essa visão da infância como voz poética potente em um Jorge de Lima, gestava, ele mesmo, uma obra centrada na vida de menino no Brasil em fins da década de 1920, o que lembra ainda outras obras seminais como *Menino de engenho*²³, que seria publicado em 1932 por José Lins do Rego, um de seus interlocutores mais próximos. Leia-se carta enviada por Freyre a Manuel Bandeira com datação “Recife, 6 de maio de 1929”:

Recife, 6 de maio de 1929.

Meu caro Baby Flag:

Vai esta com a nota de *confidential* porque é assunto que desejo fique encoberto dos literatos. Agora que estou ganhando um pouco mais (embora reunindo responsabilidades e deveres de três indivíduos) estou empregando as economias na compra de livros referentes à vida íntima do Brasil (muitos deles só de passagem), a estudos sociais, em geral, sobre a família e especialmente sobre a vida e a história da criança, em vários países e em diferentes condições de cultura. Já estou com um bom começo de biblioteca especializada e outros desses livros me estão a chegar. Esse trabalho e essa reunião de livros – como você é um dos raros a saber – prende-se a um estudo,

21 “Os procedimentos do grande movimento artístico do início do século podem servir para nos conscientizar dos violentos sentidos que a origem grega da palavra ‘autêntico’ explicita. *Authenteo*: ter pleno poder sobre, cometer assassinato. *Authentes*: não somente senhor absoluto e fazedor, mas também perpetrador, assassino e suicida”. TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade. A vida em sociedade e a afirmação do eu*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Ed., 2014, p. 147.

22 Ricardo Benzaquen de Araújo, em seu incontornável *Guerra e paz*, conclui seu livro destacando a necessidade de se aprofundarem os estudos de Freyre pela trilha do ensaísmo de natureza autobiográfica. Dá a entender, nesse sentido, que da fraqueza do relato como documento nasce sua riqueza como escrita literária e testemunho. ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de, op. cit. Seria, portanto, desejável que se ampliassem os estudos sobre os textos memorialísticos do sociólogo e – como desenvolvo aqui – os meandros da interlocução do autor com sua geração. Ainda, para quem busca considerações bastante pertinentes sobre o caráter autoinventivo dos textos de Freyre, deve-se conferir, desde a introdução: PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia, op. cit.

23 REGO, José Lins. *Menino de engenho*. 74. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

sob o ponto de vista psicológico e histórico, que há anos me prende, e adiado pela falta absoluta de entusiasmo e falta de recursos de estudo e leitura aqui. Sucede que apareceu uma fagulhazinha de entusiasmo e, em vez do miserável dinheiro que me trazia sempre em dívidas, estou ganhando (embora com sacrifício de conforto e saúde) o bastante para me dar ao luxo de adquirir livros sobre um estudo especializado como o que me vem há tempos ocupando a um estudo da vida de menino no Brasil. Esse estudo teria de começar pela vida de menino entre os nossos índios. Aqui você me pode ajudar no seguinte: na parte referente às cantigas de ninar meninos entre os índios; cantigas de brinquedos infantis entre eles; sobrevivência no moderno canto infantil brasileiro dessas influências. Roquette-Pinto fala um pouco – muito pouco – do assunto em *Rondônia*. Você não podia ver se ele tem outros estudos no assunto? E se no Museu Nacional não há mais a respeito? Tudo isso muito discretamente. Também se no Museu não há bonecas de palha ou outros brinquedos índios que pudessem ser fotografados. E livros alemães de etnografia sobre o Brasil – não há na Biblioteca Nacional? Seu Baby Flag, vamos ver se você se toma de interesse pelo assunto. Estou reunindo material. Toda a minha economia é para isso. (É claro que ninguém por fora sabe). Bigodão já acha demais tanto livro caro. Mas o assunto é fascinante. [...] ²⁴.

E, voltando um pouco no tempo, é possível flagrar outras conexões entre o ensaísta pernambucano e a poesia moderna brasileira: por exemplo, Jorge de Lima teria escrito seu primeiro poema modernista sob influxo de um outro poema modernista, “Evocação do Recife”, de Bandeira, feito a pedido de Freyre, em carta, para figurar na edição comemorativa do *Livro do Nordeste*, concebido com viés multidisciplinar e organizado pelo ensaísta por ocasião do centenário do periódico pernambucano. Quem testemunhou a gênese da modernização poética de Jorge de Lima foi o próprio Lins:

Manuel Bandeira é culpado em muito desses poemas do jovem poeta de Alagoas.

O caso do príncipe dos poetas alagoanos foi muito simples. Foi uma conversão como a do drama de H. Ghéon: o autor Genest que se converteu representando a vida de S. Adriano. Um dia Jorge de Lima leu a “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira. E quis fazer uma pilhéria com o belo poema de Bandeira. Quando terminou, não era mais o príncipe Jorge de Lima, era apenas um poeta. A brincadeira custara-lhe a coroa que lhe dera “O acendedor de lampiões”, o seu soneto de dó de peito, para quem Osório Duque Estrada andou marcando lugar nas antologias ²⁵.

Por trás dessa “inflexão provinciana” na literatura brasileira está Gilberto Freyre, como uma espécie de maestro invisível, buscando um tônus diferenciado à expressão poética que escava a memória para compor a história, com suas arestas e contradições e sempre com um interesse multidisciplinar, que se tornaria característico em sua

²⁴ DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas...*, op. cit., p. 40-41.

²⁵ REGO, José Lins. Jorge de Lima e o modernismo. In: _____. *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 53.

extensa obra. A infância que se desenha no contexto do patriarcalismo é, por exemplo, aquecida e mesmo resguardada pela afetividade que exala da senzala silenciada. Sendo mágica, essa meninice é refratária às mercadorias produzidas no contexto do capitalismo, como se antevê no “Mundo do menino impossível”, de Jorge de Lima. Na “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira, a infância permite, dentre outras leituras, compor uma crônica da vida urbana nascente permeada por signos da vida rural. O sentimento com relação ao passado parece pendular, oscilando ora à nostalgia ora à melancolia, transmitido pela atmosfera elegíaca que se delineia pela repetição da imagem do “avô morto” e do “Recife morto”, em outras palavras, da própria infância morta, recriada poeticamente, construindo alianças entre a memória e a história, entre a linguagem e a vida:

Recife...
Rua da União...
A casa de meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade
Recife...
Meu avô morto.
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô²⁶.

Entretanto, na infância também atua a força repressora e da *hybris* (excesso e arrogância) que deforma personalidades em vias de formação, como se percebe pelo fechamento de *Menino de engenho*, de José Lins: “Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. [...] Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio./ Menino perdido, menino de engenho”²⁷.

Nesse contexto, a infância não é somente um tema com múltiplas reverberações: constitui uma espécie de energia visceral, uma porta de entrada para um universo múltiplo, rico, escorregadio às lentes burguesas que teriam tomado de assalto o Brasil sobretudo após a transferência da corte portuguesa ao país em 1808, caracterizando o início de um período de embate de forças tensivas, polarizadas entre a tradição patriarcal e a ocidentalização individualizante²⁸. Nuances de tempos descontínuos seriam captadas em especial por meio de *topoi* como a infância, que facilitam a apreensão da pluralidade da linguagem e da sociabilidade que se constrói no país em acelerado processo de modernização, palco de uma confluência peculiar de forças contraditórias, em vias de intensa urbanização e diferenciação social. Nesse sentido, não admira que o ímpeto pela reconstrução da memória familiar se manifeste no diálogo dos missivistas que se dedicam à reconstrução do universo da criança, como notamos na carta enviada por Freyre a Lins por ocasião da morte do avô de José Lins, José Lins Cavalcanti de Albuquerque, com datação “Sexta-feira, 29 de maio de 1924”:

26 BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974, p. 214.

27 REGO, José Lins. do. *Menino de engenh*, op. cit., p. 82.

28 Cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 14. ed. São Paulo: Editora Global, 2003.

Meu caro:

Acabo de receber sua carta: li-a com ansiosa delícia. Já não compreendia seu silêncio – sabendo-o o amigo cheio de ternura que é, que tem sido há um ano; e cuja amizade eu muito prezo.

Boa figura de senhor de engenho deve ter sido aquele seu avô. Eu não sei qual é o gosto de ter um avô: o materno já era morto quando eu nasci e o paterno morreu quando eu era muito pequeno. O último morreu senhor de engenho. Só tenho recordações da minha avó materna. Tinha oito ou nove anos quando ela morreu e chorei muito. Gostava muito dela. Fui muitas vezes à missa na sua companhia: ela queria que eu fosse ser padre – talvez o meu verdadeiro destino. Não sei. É difícil dizer [...] ²⁹.

É possível observar como essa carta alinhava questões prementes da trajetória de Gilberto Freyre e José Lins do Rego. As relações pessoais – sobretudo os laços de família vistos sob o prisma da infância – ocupam lugar de destaque para propiciar o suporte afetivo e intelectual dos escritores que aos poucos delineiam seus projetos de escrita desde a província. Mesmo quando a infância não é particularmente referenciada, ainda assim é indiretamente revisitada pelo esboço da convivência com os avós. A ocasião em que a carta foi escrita é bastante precisa: é o primeiro documento de Freyre enviado a José Lins após a morte do avô deste. Nascido em 3 de junho de 1901, no Engenho Tapuá, em São Miguel de Taipu, Paraíba, sendo seus pais João do Rego Cavalcanti Sobrinho e Amélia Lins Cavalcanti de Albuquerque, cedo José Lins foi mandado para a casa do seu avô materno, José Lins Cavalcanti de Albuquerque, após a morte prematura da mãe. Na apresentação a seu livro de memórias *Meus verdes anos*, de 1956, afirmou:

A vida idílica se desviava em caminhos espinhentos. O neto de um homem rico tinha inveja dos moleques da bagaceira. A separação violenta de minha segunda mãe marcou-me a sensibilidade de complexo de renegado. A ausência do pai que não era bem visto pelos parentes maternos fez de mim uma criatura sem verdadeiro lastro doméstico. Sempre fui um menino criado pelo avô, assim como um enjeitado, apesar de todas as grandezas do avô ³⁰.

E, mais adiante, no livro de 1956, analisou essa figura modelar em seu processo de individuação e autoconhecimento:

29 Gilberto Freyre dedicou seu primeiro livro, *Casa-grande & senzala*, aos seus avós: “à memória dos meus avós/ Francisca da Cunha Teixeira de Mello/ Alfredo Alves da Silva Freire/ Maria Raymunda da Rocha Wanderley/ Ulysses Pernambucano de Mello”. FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

30 REGO, José Lins. *Meus verdes anos*: memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 3.

Olhava eu o meu avô como se fosse o engenho. A minha grandeza da terra era a sua grandeza. Fixara-se em mim a certeza de que o mundo inteiro estava ali dentro. Não podia haver nada que não fosse do meu avô. Lá ia o gado para o pastoreador, e era dele; lá saíam os carros de boi a gemer pela estrada ao peso das sacas de lã ou dos sacos de açúcar, e tudo era dele; lá estavam as negras da cozinha, os moleques da estrebaria, os trabalhadores do eito, e tudo era dele. O sol nascia, as águas do céu se derramavam na terra, o rio corria, e tudo era dele. Sim, tudo era do meu avô, o velho Bubu, de corpo alto, de barbas, de olhos miúdos, de cacete na mão. O seu grito estrondava até os confins, os cabras do eito lhe tiravam o chapéu, o dr. José Maria mandava buscar lenha para a sua cozinha no Corredor, e a água boa e doce nas suas vertentes. Tudo era do meu avô Bubu, o Velho da boca dos trabalhadores, o Cazuza da velha Janoca, o papai da tia Maria, o meu pai da tia Iaiá³¹.

Meus verdes anos, livro de memórias tardio de José Lins, aborda a infância do escritor e demonstra claramente como o avô materno foi figura inspiradora para que se delineasse o perfil do avô de Carlinhos, José Paulino, de *Menino de engenho*, de 1932, livro, por sua vez, de pendor mais ficcional. As convergências são muitas, de modo que *Menino de engenho* desponta como uma espécie de “autoficção” *avant la lettre*, antecipando (apesar da ausência de patente ou clara identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, típica desse gênero pós-moderno) o pendor autobiográfico que seria mais fortemente desenvolvido na contemporaneidade³². De qualquer modo, a construção do personagem do avô não só reverbera na trama narrativa, na sequência dos acontecimentos, mas fornece também uma matriz narrativa³³ com a qual o narrador híbrido, que tateia a verdade no movediço terreno entre o histórico e o ficcional, pode fazer escolhas esteticamente verossímeis para representar o complexo universo patriarcal, contrabalançado problemáticamente entre intimidade e autoritarismo. A vida da criança equilibra-se entre o idílico e o espinhoso, precariedade que é recriada ficcionalmente já no livro de estreia do autor.

Desse modo, a infância revela-se como uma construção literária tensiva, que oscila entre a nostalgia e a melancolia, o épico e o trágico, a história e o mito. Ela mesma é um tema que revela poder estruturador ao alinhar, de modo

31 Ibidem, p. 21.

32 O termo foi empregado por Serge Doubrovsky em 1977 para descrever as narrativas em que há identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista. Segundo afirma Doubrovsky, o livro *Fils*, de 1977, foi escrito em resposta à “casa cega” presente no quadro produzido por Philippe Lejeune em *O pacto biográfico* (1975). Esse espaço abrangeria a existência da homonímia e a forma ficcional, estilizando o conceito de autenticidade como contíguo à introspecção sincera, rigorosamente autobiográfica. DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

33 Para Luís Bueno, ao lado da velha Totonha, o avô constitui um modelo de narrador que já “caminha em direção ao mundo letrado. Embora também orais, as histórias do avô, sempre tratando do passado da família, são obra ‘de cronista’. [...] A realidade que o cronista pode imprimir a sua história, porém, não vem da estreiteza dos horizontes [...] mas de um alargamento de perspectiva que é capaz de localizar a grandeza dos valores familiares no corpo geral da história do país”. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006, p. 154).

problemático, disposição afetiva e disposição intelectual, popular e erudito. Àquela época, indiscutivelmente sua evocação, ao lado da evocação da província, trazia possibilidades literárias praticamente inexploradas na literatura brasileira; sua plausibilidade era, outrossim, buscada sobretudo em dados concretos da experiência e do cotidiano. O papel de mediação de Gilberto Freyre se revela na consistência de suas proposições e estímulos difundidos entre colegas e amigos. Foi assim que pediu o poema “Evocação do Recife” a Manuel Bandeira, que figurou na edição comemorativa do *Livro do Nordeste* com destaque. Aliás, esse foi um momento de verdadeira inflexão poética rumo à província natal, mediada pelo olhar infantil, como se procurou articular no livro *Cartas provincianas*³⁴. Porém, para se compreenderem as especificidades ambíguas desse dinâmica da vida de criança que se mistura com o “*éthos* da província”, seria crucial constituir, especificamente, um lugar *entredisciplinar*³⁵, espaço de intercâmbio, negociação, fluxo, largo espectro que não se identifica nem com a “nostalgia da origem”, nem com a “teleologia utópica”, embora com elas possa se relacionar de forma tensiva, ora tendendo aos discursos sobre a formação da nacionalidade brasileira – os quais têm, obviamente, uma indelével marca construtiva –, ora buscando dialogar com a ruptura vanguardista, ousadia pendular que vemos, de modo bem marcado, no poema “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira.

Assim, quando Freyre e seus amigos procuram delimitar o que se denomina “*éthos* da província”, normalmente o relacionam a aspectos fugidios do passado que teriam deixado uma inapagável marca no presente. Notamos em crônica de Manuel Bandeira inédita em livro, publicada em *A Província*, na edição comemorativa pelos dois anos do jornal, no dia 28 de setembro de 1930 – portanto, às vésperas da revolução de 1930 (iniciada em 3 de outubro) e do consequente exílio de Freyre na Bahia, Portugal e depois Estados Unidos –, o esforço no sentido de se construírem identidades formais misturadas. Leia-se a seguinte passagem:

Passei o dia de hoje mergulhado na leitura do número do segundo aniversário da última fase de *A Província*. Foi como uma evasão para a longínqua província querida. O tempo favorecia-a, com um desses dias de chuva peneirada em que faz frio até o mais fundo do coração. Santa Teresa estava toda sitiada de névoas espessas, de sorte que eu me sentia bem confinado no meu quarto. E o meu quarto era Pernambuco, pelo sortilégio afetoso dos bons amigos de *A Província*.

34 DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas...*, op. cit.

35 Tomo emprestado um termo que foi empregado por Marcos Siscar ao refletir sobre a poesia moderna e contemporânea e o discurso literário da crise: “Designar a literatura com lugar, usá-la inclusive como designação de um determinado interesse sobre as relações de troca, nos levaria a constituir um lugar da enunciação – que eu chamaria *entredisciplinar* – a partir do qual fosse possível compreender inclusive a lógica dos outros discursos (sociais, científicos, religiosos) com o auxílio dos instrumentos que a convenção ou a tradição literária traz em sua esteira (análise da linguagem, ênfase nas aporias, estratégias de formulação do conhecimento)”. SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 40.

Logo nas primeiras palavras de editorial vinha lembrado o meu nome a propósito do conceito provinciano de jornalismo. *A Província* nestes dois anos soube honrar incessantemente aquele conceito. De ordinário sob provincianismo se entende somente as ingênuas fraquezas dos meios pequenos. Esquecem-lhes todos as genuínas excelências. Ora o atual diretor de *A Província*, que é bom conhecido pelo seu gosto das coisas simples e genuínas, conseguiu na esfera do jornalismo ilustrar o melhor sentido da palavra. Não estandardizou o jornal à americana. Antes timbrou em relacioná-lo sempre aos recursos, às necessidades e às aspirações da vida pernambucana. [...]

A direção de *A Província* fala constantemente na sua pobreza. É na verdade pobreza de casa nobre, que enche de orgulho o coração dos amigos que a frequentam. [...]

Há quem pense que só os jornais agitados, gritadores, escandalosos possam assumir personalidade atraente. [...] Todos os camelots se parecem. Mas o sujeito inteligente e bem educado da província que a gente um dia encontra na Avenida Rio Branco, sujeito que viveu em Nova York, conhece Londres e Paris, mora no Recife sem falar em nada disso, trabalha no Recife, gosta do Recife, se interessa pelo Recife... É a impressão de um sujeito assim que me dá um jornal como *A Província*, que Deus conserve na sua cor atual³⁶.

Esse seria uma espécie de *éthos* que reforça o equilíbrio entre experiências contrastantes, sentido esse que Bandeira sugere ao relacionar a impressão do modesto sujeito cosmopolita que se enraíza na província, o que lembra a trajetória do amigo e então editor Freyre. Essa leitura seria comunicada a vários intelectuais da época, amigos próximos e distantes, transmitindo uma ideia de atmosfera em ebulição, do ponto de vista tanto estético quanto ideológico, a partir da qual livros como *Casa-grande & senzala* (Freyre, 1933), *Menino de engenho* (Lins, 1932) e *Libertinagem* (Bandeira, 1930) – que revisitam, cada qual a seu modo, a formação do ser individual, sua relação com a sociedade e a complexa constituição de um povo –, por exemplo, tomariam corpo.

Portanto, Freyre se tornou referência para uma geração de artistas e intelectuais que se lançaram a uma pesquisa deliberada por índices da nacionalidade que pudessem ser considerados verossímeis, autênticos e representativos para pessoas oriundas de um largo espectro social, político e cultural. Só para citar um dos novos núcleos de sociabilidade dos anos 1930, a editora José Olympio torna-se centro de reunião para vários expoentes do Nordeste, e seu cuidadoso trabalho editorial passa a ser símbolo do novo espaço de agregação e de efervescência intelectual que consagraria vários desses novos escritores, representando bem o ímpeto desbravador

36 BANDEIRA, Manuel. Em louvor de um jornal provinciano. *A Província*, n. 225, 28 de setembro de 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128066_o2&PagFis=27132>. Acesso em: 28 jul. 2017.

daqueles tempos³⁷. Nesse sentido, o tema da infância e correlatos como a província e a família ocupam um lugar de destaque no sentido de organizarem as experiências estéticas e históricas conduzidas por sujeitos que impulsionam os debates públicos – em um viés claramente multidisciplinar – lastreados desde o Nordeste brasileiro, em um primeiro momento, mas que posteriormente reverberam em todo o país, sobretudo após a Revolução de 1930.

SOBRE A AUTORA

SILVANA MORELI VICENTE DIAS é pós-doutora pelo IEB/USP, pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza” e professora da Universidade Veiga de Almeida (UVA).
E-mail: silvana.dias@uva.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz*. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 23, n. 2, p. 191-212, nov. 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.
- BASTOS, Elide. *Rugai As criaturas de Prometeu*: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira. São Paulo: Global/Fundação Gilberto Freyre, 2006.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Gilberto Freyre crítico literário. In: AMADO, G. et al. *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.
- _____. Raízes do Brasil. In: _____. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. Entrevista com Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 47, p. 5-30, out. 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CASTELO, José Aderaldo. *José Lins do Rego*: Modernismo e regionalismo. São Paulo: Edart, 1961.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta*: Gilberto Freyre e a literatura regionalista. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

37 Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, “Dessa forma, o chamado romance regionalista ganhou expressão pública com a aposta de José Olympio na nova geração, acrescida da promoção de José Lins do Rego, o primeiro a virar autor da instituição, por ele denominada de ‘casa’”. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo social*, Revista de Sociologia da USP, v. 23, n. 2, p. 191-212, nov. 2011.

- DIAS, Silvana Moreli Vicente. Perfis da província e máscaras da modernidade: uma leitura da correspondência de Gilberto Freyre com Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Rodrigo Melo Franco de Andrade. *Letras de Hoje*, n. 49, n. 2, 2014.
- _____. *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. São Paulo: Global, 2017.
- DIMAS, Antonio Um manifesto guloso. *Léngua & meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, ano 3, n. 2, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos*. São Paulo : Editora Unesp, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.
- _____. *Casa-grande & senzala*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Sobrados e mucambos*. 14.ed. São Paulo: Editora Global, 2003.
- FREYRE, Gilberto et al. *Livro do Nordeste*. Introdução de Mauro Mota e prefácio de Gilberto Freyre. 2. ed. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979. Edição Comemorativa do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*. Edição fac-similar ao original de 1925.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L'épistolaire*. Paris: Hachette Livre, 1995.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita M. G. Noronha; trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LIMA, Jorge de. *O mundo do menino impossível*. Ilustrado pelo autor. Colorido por Hildebrando de Lima. Rio de Janeiro: Typographia, 1927.
- LIMA, Luiz Costa. A versão solar do patriarcalismo: Casa-grande & Senzala. In: _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LUCCHESI, Dante. *Língua e sociedade partida: a polarização sociolinguística do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.
- MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan.-mar. 2007.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Gilberto Freyre e a valorização da província. *Sociedade e Estado*, v. 26, n. 1, Brasília, jan.-abr. 2011.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- REGO, José Lins. Jorge de Lima e o modernismo. In: _____. *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Meus verdes anos: memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- _____. *Menino de engenho*. 74. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios críticos*. Chapecó: Argos, 2008.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum*. Ensaio de antropologia geral. Trad. Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.
- TRILLING, Lionel. *Sinceridade & autenticidade*. A vida em sociedade e a afirmação do eu. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Ed., 2014.



Mário de Andrade, no jardim de sua casa, com
suas alunas Oneyda Alvarenga, Susy Chagas,
Climene de Carvalho e Sônia Stermann [1934]
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP

Para além das fronteiras: o particular e o cultural nas cartas de Casais Monteiro e Ribeiro Couto

[*Beyond the frontiers: the particular and the cultural in the letters of Casais Monteiro and Ribeiro Couto*

Mirhiane Mendes de Abreu¹

[LEITE, Rui Moreira (Org.). *Correspondência – Casais Monteiro e Ribeiro Couto*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

Adolfo Casais Monteiro (1898-1963) e Rui Ribeiro Couto (1908-1972) corresponderam-se por décadas. O acesso a esse diálogo está hoje disponível graças à organização de Rui Moreira Leite, que percorreu diversos arquivos pessoais para oferecer ao público a sustentação de uma profícua amizade, registrada em 125 documentos produzidos entre 22 de junho de 1931 e 30 de maio de 1962. A esse conjunto, anexou ainda dois documentos de Ribeiro Couto (um ofício encaminhado ao Serviço de Cooperação Internacional do Itamaraty e uma carta passiva de Múcio Leão), uma entrevista de Casais Monteiro à revista portuguesa *Árvore*, um discurso não proferido de Cecília Meireles por ocasião de conturbada premiação pela Academia Brasileira de Letras e reproduções fac-similares de várias imagens de livros com dedicatórias de um ao outro e também a terceiros. Trazida a lume pela Editora da Unesp em 2016, essa correspondência coloca o leitor diante do processo formativo de dois intelectuais, um português e um brasileiro, e dos temas inerentes ao cenário cultural transatlântico.



ABREU, Mirhiane Mendes de. Para além das fronteiras: o particular e o cultural nas cartas de Casais Monteiro e Ribeiro Couto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 222-228, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p222-228>

¹ Universidade Federal de São Paulo (Unifesp, São Paulo, SP, Brasil).

Na primeira metade do século XX, as chamadas políticas luso-brasileiras de estreitamento de laços se concretizaram em programas, acordos e tratados, os quais almejavam avizinhar econômica e culturalmente os dois países. Quando vista pela correspondência pessoal de intelectuais – isto é, afastada do âmbito institucional e protocolar –, essa proximidade é uma experiência singularizada, mas acaba por produzir efeitos na esfera pública. Firmado na troca de cartas, o vínculo afetivo entre Casais Monteiro e Ribeiro Couto caracteriza-se com este balanço: movimenta-se do pessoal ao público com consequências culturais marcantes para os dois lados. Isso pode ser percebido retrospectivamente a partir de um exemplo concreto. Em 1972, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) publicou postumamente o livro *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*, de autoria de Casais Monteiro². Assíduo leitor da nossa literatura, mais do que seu mero promotor cultural, o escritor português constituiu-se crítico das letras brasileiras e investiu nessa atividade um exercício intelectual cujo processo foi pouco a pouco estabelecido pelo diálogo estreito com Ribeiro Couto, conforme lemos na dedicatória do livro citado:

À memória de Ribeiro Couto – porque das suas mãos, antes ainda de nos conhecermos, veio a oferta dos livros de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade, que, com os seus, foram o ponto de partida do interesse que desde então, mais de vinte anos antes de vir para o Brasil, sempre teve para mim a literatura deste país. Mas sobretudo porque o homem cordial por excelência que foi Ribeiro Couto desvendou para mim uma realidade, foi o ponto de partida duma experiência humana que tornou profético aquele verso que não posso lembrar sem emoção, quando, no poema *Correspondência de Família*, me dizia: / “Com que amor pisarás um dia a terra da nova Nação.” / Ao amigo inesquecível, a homenagem deste livro é pobre testemunho duma gratidão que as minhas palavras não sabem exprimir³.

Uma visão de causa e efeito se enuncia nessa dedicatória e sublinha o papel

2 MONTEIRO, Adolfo Casais. *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: IEB, 1972.

3 Ibidem (grifos meus).

relevante da amizade entre eles quer para a vida em geral, quer para as atividades críticas em particular de Casais Monteiro, as quais ganharam terreno fértil no âmbito privado da correspondência. O diálogo epistolar entre os dois significou um mecanismo de experimentação cultural e crítico-literária, anunciada desde a primeira carta da série que se encontra no volume, com declarações do seguinte teor: “a sua poesia foi para mim uma revelação imensa” (p. 30); “a sua poesia está tão próxima de mim, e não tanto de minha poesia, mas duma maneira de ser [...]” (p. 30); ou ainda “encontro afinidade consigo” (p. 31). Ao lado dessas declarações, o missivista analisa o “aspecto descritivo” dos poemas do amigo e conclui: “O Ribeiro Couto descreve como eu queria descrever” (p. 31). Salta aos olhos na leitura que se segue o entusiasmo do então jovem português com o diálogo concedido pelo já diplomata e poeta Ribeiro Couto. Tal entusiasmo dá lugar ainda a dois outros interesses: a literatura brasileira contemporânea e a revista *presença*, cujas páginas, oscilando entre o provincianismo e o cosmopolitismo, estampavam obras e estudos de autores de diversos lugares do mundo, incluindo o Brasil⁴.

Além da *presença*, inúmeros periódicos são mencionados nesse diálogo epistolar, a saber: *Atlântida*, *Boletim de Ariel*, *Lanterna Verde*, *Le Journal des Poètes*, *Mundo Literário*, *Portucale*, *Revista de Portugal*, *Seara Nova*, para citarmos apenas os mais referidos. Como se sabe, a produção de periódicos propiciou formulações estéticas no contexto de efervescência cultural dos anos de 1920 no Brasil, em Portugal e no mundo e se tornou prática contínua nos anos subsequentes. As revistas sistematizavam o que se compreendia como procedimento artístico, arregimentavam colaboradores afinados com o ideário proposto e tornavam disponíveis produções artísticas. Ainda que esses dispositivos fossem desiguais (tanto por acabamento formal, quanto por divergência de concepções estéticas e culturais), a adesão às diretrizes programáticas de um grupo se fazia sentir pelos editoriais esboçados muitas vezes aos moldes de manifestos. Entre Casais Monteiro e Ribeiro Couto, os periódicos da ocasião, mesclados a quaisquer outros assuntos, foram o tema mais assíduo de apreciação, fosse pelo aspecto gráfico, fosse por força de eventuais colaborações, fosse até por circunstâncias financeiras, notadamente no que dizia respeito à revista *presença*. Diante disso, cabe uma observação: na primeira metade do século XX, cartas e revistas exerciam função seminal e pronunciavam-se igualmente como atividades culturais agregadoras. O exame de periódicos modernistas nos expõe um gênero multiforme, capaz de abrigar poemas, contos, fragmentos de romances e peças teatrais, ensaios, imagens, notícias, propagandas e outros. Essa também é a feição da correspondência e muito particularmente da correspondência que temos em mãos, a de Ribeiro Couto e Casais Monteiro. Os correspondentes, mergulhados nessa pluralidade discursiva, viviam sob o signo de uma modernidade (ainda que periférica) e exprimiam os modos como foram construídos e dissolvidos os pares

4 Expondo as limitações da vivência da vanguarda em Portugal, Fernando Cabral Martins analisa o papel da revista *presença*, periódico que, segundo o estudioso, exprimiu “a própria impossibilidade de continuação da Vanguarda” e que apostou no “regresso às formas e gêneros que correspondem a um paradigma anterior à convulsão daquilo a que José Régio dá o nome de Modernismo”. MARTINS, Fernando C. *Mário Cesariny e O virgem negra*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 27.

opositivos nacional/estrangeiro e centro/periferia, elementos com os quais se urdiu o tecido da modernidade nos dois países.

Quanto ao gênero, revistas e cartas aproximam-se pelo caráter multiforme. E afastam-se por uma particularidade: aquelas são públicas; estas, pessoais. No entanto, mesmo essa pessoalidade se traduz, em alguns casos, em caráter gregário, o que ocorre quando determinado exemplar adquire a feição de carta circular⁵, destinando-se a uma pequena e selecionada pluralidade de leitores. Assim, Casais Monteiro alude à admiração estética que, como ele próprio, Ribeiro Couto nutria por Jules Supervielle e Léon-Paul. E sabia disso porque “o Gaspar Simões leu-me algumas de suas cartas” (p. 30). Salta aos olhos, na continuidade dessa declaração, que o registro epistolar desenha também a formação intelectual e poética de cada um deles no que esse processo possui de individual e de partilha. É o que registra Ribeiro Couto numa carta:

Releio (uma vez ainda) tudo o que me diz a propósito da sua formação. Da sua revelação poética. Todos estes nomes que v. cita, José Régio (que grande poeta!), Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa – dois mestres admiráveis, e que pena que o primeiro se tenha acabado tão tristemente! – são familiares à minha alma graças ao João Gaspar Simões. (Mário de Sá-Carneiro, estou à espera da publicação das obras completas, anunciadas pela *presença*). Porém, dos três é o que conheço menos. O Fernando Pessoa, de quem Jules Supervielle me falava há dias com tanta admiração, é um dos casos europeus mais notáveis. Tenho lido na *presença* tudo que, sob quatro assinaturas diversas, ele publicou ali” (p. 36).

Contemporaneidade: eis o que interessava a cada um dos missivistas. De um lado, consideravam as respectivas produções literárias; de outro, debatiam sobre os escritores identificados sob o signo da modernidade. A meu ver, é desse ponto de vista que decorre a proximidade intelectual entre eles e, genericamente, entre a produção cultural portuguesa e a brasileira daqueles anos. Quando percorremos esse diálogo epistolar, notamos facilmente as coincidências de leituras que se tornaram ativas como atividades críticas tanto de Ribeiro Couto, quanto de Casais Monteiro. E nisso residem o gosto e a reflexão que ambos cultivaram pelas obras de Manuel Bandeira e Antônio Nobre, sobre os quais discutiram procedimentos estilísticos e formas de análise. Além disso, a revista *presença* publicou cartas inéditas de Antônio Nobre organizadas por Casais Monteiro e seus estudos sobre Ribeiro Couto, Bandeira,

5 A matéria epistolar tem sido objeto de reflexão e sistemático exame investigativo. No contexto teórico, Geneviève Haroche-Bouzinac aborda, dentre outros aspectos, a “variedade das formas”, isto é, a adaptabilidade de usos e formatos como uma propriedade da carta. Elencando um conjunto de operações do gênero epistolar, a autora trata da “carta circular” como aquela que é dirigida a uma comunidade mais ampla em função do conteúdo e da coesão do grupo. HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016, p. 54.

Drummond e Alcântara Machado, segundo se depreende das notas elucidativas que o organizador acrescenta a essa correspondência⁶.

Ressalvadas as particularidades críticas de cada um dos correspondentes, Ribeiro Couto e Casais Monteiro coincidem no exame estético do tempo que lhes era atual: “Gostaria de dedicar um livro inteiro à literatura actual do Brasil” (p. 75), afirma o português, privilegiando, assim, o momento presente. A convergência desses interesses indicia uma tendência forte nesse diálogo e na poética que produziram. Por caminhos pessoais ou mais gregários, ambos chegaram à fundamental perspectiva: tornar-se intelectual do próprio tempo equivalia a fazer o presente cultural conhecido por informações providas em cartas, estampadas em revistas e revolvidas em exames investigativos. Inversamente, divergem quanto aos posicionamentos políticos, os quais, por fim, acabam por afastá-los, embora o diálogo seja posteriormente retomado. No rastreamento dessa correspondência, porém, assistimos às consequências na vida pessoal de Casais Monteiro: prisão, desemprego e, nesse torvelinho, a boa-nova da paternidade. Fase difícil, mas permanentemente assistida pelo generoso amigo brasileiro, que tornou exequível a partida definitiva do estudioso português para o Brasil e a quem forneceu imprescindível colaboração institucional. É como identificamos no ofício encaminhado por ele ao Serviço de Cooperação Internacional do Itamaraty datado a 3 de setembro de 1937, onde se lê: “Tudo isso me leva a recomendar a Vossa Excelência, com especial empenho, o Sr. Adolfo Casais Monteiro, para que o Serviço de Cooperação Intelectual, se possível, lhe remeta tudo que seja aconselhável entre as publicações poéticas de nosso país” (p. 288).

Do ângulo pessoal ao público, do descontraído ao institucional, os dois escritores aqui examinados pela correspondência aproximaram-se por suas atitudes intelectuais organizadas entre a partilha e a reflexão. Poetas do tempo presente, as cartas mostram que ambos olharam para a atualidade e fizeram desse encontro epistolar um instrumento de aproximação e formulação do que os inquietava intelectualmente. Buscavam o atual, mas não deixaram de ser brasileiro e português, condição indispensável na manutenção e nos efeitos do vínculo.

A reciprocidade intelectual entre brasileiros e portugueses da primeira metade do século XX vem sendo objeto de exame e discussão por parte da crítica literária, como se pode perceber pelo trabalho de Claudia Poncioni e Virgínia Camilotti, que organizaram a correspondência entre João do Rio e João de Barros no livro *Muito d'alma: cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros*⁷. Tania Martuscelli, em *[Des]conexões entre Portugal e o Brasil – séculos XIX e XX*, propõe uma discussão dessa proximidade intelectual pelo espaço das revistas no âmbito dos estudos culturais⁸. Em *Modernismo brasileiro e modernismo português*, Arnaldo Saraiva realizou o

6 Além das notas que completam as informações das cartas, o organizador acrescentou também uma imagem com a primeira página do ensaio “A mensagem do lusíada António Nobre”, estudo de Ribeiro Couto sobre o poeta português publicado na revista lisboeta *Litoral* (p. 41, 52 e 195).

7 PONCIONI, Claudia; CAMILOTTI, Virgínia. *Muito d'alma: cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909 a 1921*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Garamond, 2015.

8 MARTUSCELLI, Tania. *[Des]conexões entre Portugal e Brasil – séculos XIX e XX*. Lisboa: Colibri, 2016.

levantamento e a divulgação de documentos até há pouco inéditos, que colaboram para elucidar as relações culturais e literárias entre Brasil e Portugal naqueles anos⁹. Estudos monográficos, artigos e teses acadêmicas têm contribuído para o aprofundamento do debate sobre o tema. A bibliografia sobre as relações entre os dois países é crescente e permite perceber a construção de um campo cultural comum, formado por trocas efetuadas por meios diversos, de que as cartas entre Casais Monteiro e Ribeiro Couto se mostram partícipes.

A *Correspondência – Casais Monteiro & Ribeiro Couto*, soma-se à bibliografia sobre as proximidades culturais entre os dois países. Incide também sobre a revitalização da prática analítica da crítica literária contemporânea, notadamente quanto ao manuseio de fontes primárias – a exemplo das cartas – conservadas em arquivos pessoais abrigados em instituições e universidades. Não se trata apenas de reunir uma massa informe de documentos, mas de organizar criticamente como se pode operar a leitura de um específico diálogo epistolar. Nessa organização, constitui-se o processo de anotação, que irá conduzir o raciocínio crítico e interpretativo do leitor. Do ponto de vista teórico-metodológico, Colette Becker, considerando o grau de subjetividade do crítico-organizador, reconhece no conteúdo da anotação o rumo da leitura e a construção do público ao qual a nota se dirige¹⁰. Essa observação é relevante porque muitos editores de correspondência evitam sobrecarregar seus volumes com notas, o que evidencia uma opção crítica. Rui Moreira Leite fez sua escolha, e ela foi, por assim dizer, minimalista: admitiu o valor de algumas informações preponderantemente bibliográficas a fim de completar o sentido das cartas e as anotou. A posição-chave do organizador acerca da matéria interpretativa foi aglutiná-la em forma de apresentação, na qual expôs os quatro momentos cronológicos desse diálogo epistolar, deles extraíndo o timbre temático. Em síntese, na edição preparada por Moreira Leite, a convergência das notas e da apresentação exerce funcionamento na leitura do diálogo epistolar e postula uma concepção crítica e analítica sobre os modos de editar e ler correspondências pessoais.

Como resultado, podemos acompanhar uma conversa transatlântica, por meio da qual Ribeiro Couto e Casais Monteiro transgrediram muitos lugares-comuns. Criadores e leitores críticos, ambos demonstraram, em suas cartas, que o indispensável para a preservação de um diálogo intercultural tão longo não é nem o protocolo, nem um relacionamento desigual pautado por índices de fonte e influência. Parece-me digno observar que a sustentação dessa amizade culturalmente operacional entre um intelectual brasileiro e um português deve-se ao registro epistolar, através do qual ambos superaram as fronteiras geográficas, culturais, etárias e ideológicas. Materializado nas cartas, o diálogo entre eles fez com que um repertório pessoal e subjetivo se concretizasse como página incontornável da história da cultura dos dois países.

9 SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

10 BECKER, Colette. O discurso de escolta: as notas e seus problemas. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. In: *Patrimônio e Memória*, v. 9, n. 1. Assis: Unesp, 2013.

SOBRE A AUTORA

MIRHIANE MENDES DE ABREU é professora adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).
E-mail: mirhiane.abreu@unifesp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

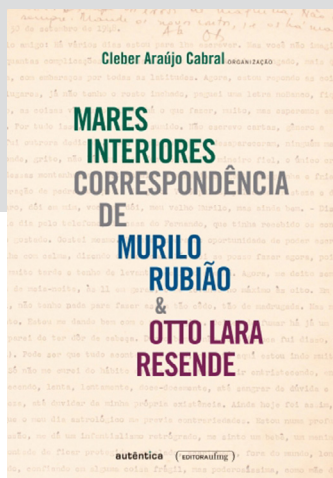
- BECKER, Colette. O discurso de escolta: as notas e seus problemas. Trad. Ligia Fonseca Ferreira. In: *Patrimônio e Memória*, v. 9, n. 1. Assis: Unesp, 2013.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Trad. Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- MARTINS, Fernando C. *Mário Cesariny e O virgem negra*. Lisboa: Documenta, 2016.
- MARTUSCELLI, Tânia. *[Des]conexões entre Portugal e Brasil – séculos XIX e XX*. Lisboa: Colibri, 2016.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: IEB, 1972.
- PONCIONI, Claudia; CAMIOTTI, Virgínia. *Muito d'alma: cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909 a 1921*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Garamond, 2015.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

O duro ofício de viver

[*The hard job of living*]

Emerson Tin¹

[CABRAL, Cleber Araújo (Org.) *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ed. UFMG, 2016, 222 p.



É de longa tradição, na literatura ocidental, a comparação da vida a uma embarcação à deriva no mar, ao sabor das intempéries. Basta lembrar que Ernst Robert Curtius dedicou à chamada “metáfora náutica” algumas páginas de seu clássico *Literatura europeia e Idade Média latina*. Não à toa, tem sido imagem querida para dar nome a obras que pretendem dar conta da trajetória de uma existência. Tal é o que vemos, por exemplo, em *A barca de Gleyre*, de Monteiro Lobato, título que não só associa a metáfora náutica à troca epistolar entre o escritor taubateano e o mineiro Godofredo Rangel, mas também alude à célebre tela do suíço Marc-Charles-Gabriel Gleyre.

TIN, Emerson. O duro ofício de viver. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 229-233, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p229-233>

¹ Faculdades de Campinas (Facamp, Campinas, SP, Brasil).

É sintomático, assim, que Cleber Araújo Cabral, ao organizar e anotar a correspondência de Murilo Rubião e Otto Lara Resende, tenha a ela recorrido, pescando, de modo sagaz, a expressão “mares interiores”, que aparece primeiramente em carta de Murilo Rubião (datada de 5 de agosto de 1948) e reaparece na de Otto Lara Resende (datada de 2 de dezembro do mesmo ano), para nomear o livro que a Autêntica Editora e a Editora da UFMG publicaram em 2016.

Justifica-se muito bem a escolha da expressão. Afinal, nesse grande oceano da existência, a correspondência aparece, muitas vezes, como a tábua de salvação ou o farol que guia os desorientados navegantes para um porto seguro. Estando os correspondentes entre aflições, “mistérios da vida” (carta 20), “mergulhado num mar de dívidas, eu, que nunca soube nadar nem em felicidade!” (carta 18), “úmido de melancolia” (carta 22), as cartas que vêm e que vão aparecem como “um consolo, um aviso aos navegantes, réstia de farol entrevisto no negro mar alto das dívidas bancárias” (carta 21).

A minuciosa reconstituição dessa correspondência permite-nos um vislumbre de duas existências de carne e osso, com suas alegrias, suas aflições, suas ansiedades, suas angústias, suas incertezas. É o que vemos, por exemplo, na dolorosa constatação de Otto Lara Resende, em carta de 30 de setembro de 1948: “Duro ofício, este de viver. Vivo a dizer que não me sinto apto para ele, que o ignoro, que não sei por onde começar”. Ou, anos mais tarde, em carta de 17 de setembro de 1957: “Que pena tudo! Bom, viver é sofrer.” Angústia de que compartilha também Rubião, em carta de 20 de maio (provavelmente de 1949): “Estou acostumado ao fracasso e a minha vida está marcada – duramente marcada – pelos insucessos”.

Esse vislumbre fica mais evidente quando confrontado com os “perfis biográficos” que o organizador acrescentou imediatamente em seguida às cartas. Enquanto estas esboçam um retrato “vivo”, em que os correspondentes aparecem em todas as suas fragilidades, suas contradições, suas aflições cotidianas, aqueles apresentam uma imagem *post mortem*, “cristalizada”, estabilizada, em que se ressaltam os elementos da vida pública, os sucessos da carreira profissional, desaparecendo as nuances que caracterizam a natureza humana.

Voltemos à correspondência. Como se lê no prefácio, “no conjunto epistolar que ora se apresenta, é possível notar três momentos”. O primeiro, de 1945 a 1952,

contempla o maior número de cartas e, poderíamos dizer, aquele em que a amizade e a formação de ambos os escritores se consolidam.

Podemos encontrar nessas cartas, além das considerações de leitura trocadas pelos missivistas, verdadeiros achados, que poderiam constituir, até mesmo, germes de narrativas, como se vê na carta de Murilo Rubião, de 23 de março de 1949: “Não me abandonem, velhos amigos! A mensagem de vocês poderá evitar a transformação de um homem em árvore. Árvore sem flores”. Certamente um conto poderia ter surgido daí...

Nessa primeira parte, também estão as cartas que consolidam a amizade epistolar, com demonstrações de cuidado com o destinatário, como se lê logo na segunda carta do volume, escrita por Otto Lara Resende e datada de 3 de novembro de 1947:

Recebi seu livro hoje. E hoje mesmo já o li todo. Acabo de fechá-lo neste momento. Parei a manhã me deliciando com ele, enquanto a chuva cai lá fora, disposta a não parar mais.

Minha intenção é escrever um artigo sobre seu livro. Se tivesse máquina aqui, faria agora mesmo esse artigo que estive coçando os dedos.

O missivista sente a necessidade premente de escrever ao destinatário, apresentando-lhe, de imediato, suas impressões de leitura e sua intenção de elaborar um artigo sobre o livro. O mesmo cuidado se nota em carta de Murilo Rubião, de 8 de setembro de 1948: “O papel é péssimo, mas é o único e a ternura não admite novos adiamentos”.

Como se nota, a necessidade de se corresponder é maior que qualquer impedimento: falta de uma máquina de escrever, papel ruim... É como se a carta recebida queimasse nas mãos do destinatário, enquanto não lhe dá resposta. É verdade que, por vezes, ela queima por meses a fio, ferindo as mãos daquele que a recebeu e não consegue lhe dar sequência, o que motiva cartas cujo objetivo é apenas justificar o incômodo silêncio que se interpôs entre os correspondentes, como lemos na escrita por Rubião em 25 de outubro de 1948: “Não irei longe com esta carta. Ela se destina apenas a justificar o atraso da outra”. Ou ainda, do mesmo remetente, em 23 de junho de 1950: “Por diversas vezes, nos dois últimos meses, sentei na máquina para lhe escrever. Como nada tivesse de importante para contar, senão tristezas de dromedário longe do deserto, aproveitava o papel para reescrever contos”.

Por vezes, também, a sequência que se dá à correspondência não era a desejada, como lemos na carta de Lara Resende de 2 de agosto de 1950: “Há já muito tempo, recebi uma carta sua, a que estou devendo resposta, sempre adiada. Mas não é dessa omissão que lhe quero falar agora; é de outra”.

Em outra ocasião, é a dúvida sobre a disponibilidade do destinatário que paira sobre o remetente, numa verdadeira demonstração de reafirmação do pacto epistolar, como se observa na carta escrita por Murilo Rubião em 19 de fevereiro de 1949: “Não sei se minhas cartas chegaram às suas mãos. Também não sei se a sua vida atual permite o exercício epistolar”.

Todos esses cuidados que lemos nas cartas do primeiro momento em que se divide a correspondência assentam suas bases e consolidam a amizade entre os missivistas,

o que permite compreender os longos silêncios entre uma carta e outra não como descuido, mas como excessivo cuidado com o outro.

É, no entanto, do segundo momento do diálogo, entre 1957 e 1959, uma das cartas mais instigantes: a de número 62, enviada de Bruxelas a 17 de setembro de 1957 por Otto Lara Resende para Murilo Rubião, que, nessa ocasião, residia em Madri. Nela encontramos uma leitura minuciosa que o autor de *O braço direito* fez do conto “Teleco, o coelhinho”, então ainda em gestação. O primeiro impulso que o leitor tem, após ler a carta, é buscar o conto de Murilo Rubião e confrontá-lo com as “pequenas observações”, com as “notinhas à margem” de Lara Resende, que, segundo também se lê na correspondência, foram todas aceitas por Rubião. Ali também se descobre que o nome de uma das personagens sofreria modificação na forma definitiva do conto (Teresa chamava-se, então, na versão lida e comentada por Otto Lara Resende, Dalila...). Mais ainda, constata-se que uma das frases estampadas no conto (“a versatilidade é o meu fraco”) foi uma das “anotações” enviadas na carta a Rubião. Consagra-se, assim, nesse exemplo, a correspondência como espaço privilegiado para a generosa circulação de ideias e para o amadurecimento da obra de um escritor. Desse modo, tal carta é uma preciosidade para os pesquisadores dos contos de Rubião, sobretudo aqueles dedicados à gênese da obra.

O terceiro momento, finalmente, englobando o longo período de 1966 a 1991, contempla 19 documentos (numerados na edição de 77 a 95, sendo um cartão de visita, um curto bilhete, quatro telegramas, um rascunho de telegrama e doze cartas), que, confrontados com os dos períodos anteriores, podem apresentar menos interesse do ponto de vista literário, mas são fundamentais para a história da literatura e para a história de um dos mais importantes veículos de divulgação literária da segunda metade do século XX: o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Pela correspondência, tomamos conhecimento dos pormenores do projeto de publicação de um número do periódico que seria dedicado a Rubem Braga, mas que nunca foi aos prelos. Novamente, aqui, o leitor mais curioso passa a dar tratos à bola e imaginar como teria sido o caderno dedicado ao cronista de *Ai de ti, Copacabana*, com as contribuições previstas de Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Antonio Callado, Fernando Sabino, entre outros.

Completam o volume, além do prefácio e da correspondência propriamente dita, os perfis biográficos já mencionados e uma série de anexos – textos de circulação restrita, garimpados cuidadosamente pelo organizador. A edição, ricamente anotada, enriquecida por fotografias, apresenta, porém, pequeninos deslizes, “picuinhas” “sem nenhuma importância”, como poderíamos dizer, tomando de empréstimo expressões empregadas por Lara Resende em uma das cartas. Duas referências em nota de rodapé aludem a notas inexistentes no livro (a nota de número 118 recomenda “ver [...] nota 250”; a de 138, “ver nota 299”; o volume, contudo, tem ao todo 209 notas...), possivelmente resquícios de versão publicada na tese de doutorado do autor, na UFMG. Outra nota, a de número 71, denuncia o diálogo entre o organizador e os editores: “Gentileza alterar o texto da nota para o seguinte [...]”. Por fim, algumas notas talvez ficassem mais bem localizadas em outros pontos do livro: por exemplo, a nota biográfica sobre Israel Pinheiro, sogro de Otto Lara Resende, que aparece na carta 68, poderia ter aparecido na carta 43, salvo engano, a primeira menção feita ao

ex-governador de Minas Gerais. “Coisa de somenos”, como diria Otto Lara Resende, fazendo-me lembrar o célebre aviso com que se fecha *O bibliófilo aprendiz*, de Rubens Borba de Moraes: “Este livro foi redigido, composto, revisto e impresso por seres humanos e não por máquinas exclusivamente. Esse fato, por enquanto inelutável, explica os enganos e erros que contém”.

SOBRE O AUTOR

EMERSON TIN é professor de Língua Portuguesa das Faculdades de Campinas (Facamp).
E-mail: emersontin@gmail.com

Coerência como resistência: *Teresa* 17

[*Coherence as resistance: “Teresa” 17*

Nicola Gavioli¹

GINZBURG, Jaime (Org.). *Teresa – revista de literatura brasileira* n. 17 (dossiê Autoritarismo e Violência). Editores responsáveis: Jaime Ginzburg e Marcos Flaminio Peres. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2016.

“Autoritarismo” e “violência” são núcleos temáticos fortes da pesquisa de Jaime Ginzburg, responsável pelo número 17 da revista *Teresa – revista de literatura brasileira*. Ginzburg é autor de ensaios acadêmicos, livros (*Crítica em tempos de violência*, Edusp/Fapesp, 2012; *Literatura, violência e melancolia*, Autores Associados, 2013), coorganizador dos volumes *Escritas da violência I e II* (em colaboração com Márcio Seligmann-Silva e Francisco Foot Hardman, 7 Letras, 2012), *Walter Benjamin: rastro, aura e história* (com Sabrina Sedmayer, UFMG, 2012) e de dossiês da revista *Literatura e autoritarismo* (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM). A coerência não é apenas detectável na organização dos materiais que compõem esse número de *Teresa*, mas caracteriza o percurso acadêmico de Ginzburg

no seu conjunto. A revista é a contribuição mais recente de um pesquisador que se ocupa criticamente de representações da violência na literatura brasileira há muitos anos.

GAVIOLI, Nicola. Coerência como resistência: *Teresa* 17. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 234-238, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p234-238>

¹ Florida International University (FIU, Miami, Flórida, EUA).

Nas seções que constituem *Teresa* 17 – Artigos, Documentos, Entrevistas, Resenhas, Contribuições – se detectam ecos e preocupações comuns. O organizador privilegiou a coesão entre todas as partes da revista, evitando coletar uma miscelânea de textos só parcialmente pertinentes ao tema escolhido. As três fotografias em preto e branco de Otto Stupakoff (Acervo Instituto Moreira Salles), inseridas nas primeiras páginas, oferecem um inquietante portal de acesso aos ensaios. O corpo de uma jovem mulher, bela e parcialmente despida, contida como uma crisálida num enorme saco de plástico deitado numa substância líquida (os dedos de suas mãos tentando resistir ao material que a encapsula); um menino com a cabeça encostada na parede à procura de uma passagem impossível (que deve ser rabiscada para ela poder existir); o mesmo menino, dessa vez numa postura de castigo, com a cabeça novamente rebaixada, e novos rabiscos na parede. Solidão, claustrofobia, castigo, e vulnerabilidade.

A apresentação de Jaime Ginzburg explicita as razões dessa publicação, seu conteúdo, a influência crítica (Walter Benjamin) e a vontade de despertar debates. Contra “a apatia acadêmica” e contra “o fascismo em todas as suas faces” (p. 9-10), *Teresa* 17 é um projeto que inclui nomes consagrados da ensaística brasileira e pesquisadores mais jovens (como a norte-americana Sophia Beal). A revista demonstra como um trabalho acadêmico sério é constituído por algumas características imutáveis: o foco num tema específico, o rigor nas argumentações e a tentativa de comunicar a complexidade aos leitores.

A divisão em seções segue a organização tradicional da revista *Teresa*, com uma novidade importante: o espaço dedicado às entrevistas-ensaios é, em relação aos números anteriores, considerável (com exceção dos números 10 e 11, nos quais havia entrevistas com escritores contemporâneos, mas que não tinham a mesma densidade teórica desse número 17).

Algumas informações gerais sobre a seção Artigos:

- a) privilegia-se o gênero romance, com exceção de dois contos de Caio Fernando Abreu e de recentes obras de *não ficção*;
- b) o Brasil é o contexto principal em todos os artigos, mas há referências a outras

situações de violência (em particular, na Argentina e nos Estados Unidos);

- c) a ordem dos artigos segue afinidades temáticas: a “violência de estado” e os aspectos psicológicos do terror, em Joachim Michael e Marcus Rogério Salgado; o contexto urbano e a violência, em Leila Lehen e Sophia Beal; a tortura, em Tásia Souza e Jovita Noronha e em Rosani Umbach;
- d) o artigo final dessa seção (de Vitor Blotta) se destaca por ser o único texto em inglês da revista, pela abertura a gêneros não tradicionais, como o romance gráfico e a reportagem, mas sobretudo por enfrentar o tema controverso do “monopólio do lugar de fala” na narrativa do trauma;
- e) perpassa os vários textos a ideia da literatura como o espaço de antagonismo e de resistência contra a retórica de discursos políticos e midiáticos mais conservadores e autoritários. *Fake news* e aspirações autoritárias se deram as mãos no passado (aconselha-se visitar o museu da ex-Esma – Escola de Mecânica da Armada argentina, cuja sede foi um centro clandestino de detenção e tortura durante a ditadura militar e que hoje abriga o Espaço Memória e Direitos Humanos, em Buenos Aires: numa de suas salas se encontra a impressionante amostra de jornais e revistas importantes que *se renderam* à ditadura); hoje a difusão da informação *on-line* adiciona mais um elemento de possível manipulação das notícias a serviço de poderes autoritários.

O ensaio de Joachim Michael, “Memória do desaparecimento: a ditadura no romance *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski”, problematiza a passagem do ensaio ao romance por parte de Kucinski, evidenciando a capacidade que a literatura tem para representar os efeitos emotivos e sociais do trauma, denunciar as técnicas perversas do poder, e ao mesmo tempo questionar seus próprios limites e incapacidades (“o romance deixa transparecer uma visão cética da literatura” – p. 28). O romance *K.*, de Kucinski, é considerado uma referência da literatura sobre desaparecidos na América Latina, e foi já objeto de numerosos ensaios. O belo ensaio de Joachim Michael teria se beneficiado ao estabelecer um diálogo com outros estudos publicados sobre esse romance.

Marcos Rogério Salgado dedica seu texto “O tirano e o látego: um estudo sobre a violência de Estado em dois romances de Dyonélio Machado” a uma produção menos conhecida do autor rio-grandense-do-sul. Como no ensaio de Michael, Salgado considera os aspectos psicológicos do terror. Um elemento de destaque desse ensaio é a reflexão sobre a paranoia como instrumento de repressão.

Os ensaios de Leila Lehen (“Cartografias da cidadania diferenciada em Luiz Ruffato e Guillermo Saccomanno”) e de Sophia Beal (“Espaços movediços e conflitantes na Manaus de Milton Hatoum”) colocam perguntas sobre cidadania, marginalidade e desigualdade social presentes nas grandes cidades da América Latina. A nova narrativa latino-americana (Ruffato, Saccomanno, Hatoum) mostra sua sensibilidade em relação a temas de “política do espaço” (Lehen, p. 54) e seu engajamento contra imaginários esquemáticos e banais sobre as cidades.

Em “A coroa de Cristo x O beijo de Judas: *Batismo de sangue* e a denúncia da violência”, Tásia Oliveira Souza e Jovita Maria Gerheim Noronha defendem a capacidade da narrativa (nesse caso, de um texto híbrido entre o literário e o memorialístico) para denunciar e desconstruir memórias falsas e ignominiosas preservadas na história por um jornalismo manipulador. A tortura é aqui tratada, como no ensaio de Rosani Úrsula Ketzer Umbach (“Tortura e violência de Estado em dois contos de Caio Fernando Abreu”), como um dos crimes mais destrutivos para a personalidade. Rancière e Arendt oferecem a Umbach o aparato teórico para pensar a tortura em textos de Abreu.

O último ensaio da seção Artigos é “‘You will never understand’: the monopoly of the place of speech through cultural trauma narratives in Brazil”, de Vitor Blotta. Nele, o autor problematiza o “monopólio” – termo infeliz para indicar a “autoridade” atribuída a certas vítimas – do lugar de fala do trauma. O texto oferece instigantes perspectivas sobre a possível crítica desse “monopólio” através da análise de reportagens e romances gráficos brasileiros. Talvez uma análise mais aprofundada dos recursos verbais e gráficos neles adotados (e um *corpus* bibliográfico mais reduzido) teria beneficiado esse texto teoricamente exigente.

A seção Documentos enriquece a revista com introduções e análises de textos de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Pedro Luís, Gregório de Matos, Manuel Antônio de Almeida, Taunay e Machado de Assis. Os textos estão todos relacionados com a violência: revolução, mau governo, guerra, opressão colonial, e até violência sádica doméstica (em Machado).

A terceira seção é constituída pelas entrevistas de Jaime Ginzburg com nomes fundamentais da crítica brasileira. Trata-se de longas entrevistas (não entrevistas jornalísticas, mas densas entrevistas-ensaios), que têm como ponto de partida um livro ou artigos dos entrevistados. As perguntas são teóricas, complexas, pressupõem uma elaboração crítica por escrito (pode-se apreciar também as diferenças estilísticas e pessoais de cada entrevistado). Existe também uma preocupação “concreta”, didática e metodológica: “Poderias dar exemplos, de acordo com suas pesquisas, em que a ideologia patriarcal teria contribuído para a falta de reconhecimento de obras literárias importantes?” (entrevista com Rita Terezinha Schmidt, p. 261), “Especificamente, em caso de textos literários que abordam a violência, como conhecimentos de psicanálise poderiam beneficiar a qualidade de reflexões acadêmicas sobre esses textos?” (entrevista com Christian Ingo Lenz Dunker, p. 312).

A seção de entrevistas começa com as reflexões mais teóricas de Francisco Foot Hardman e Roberto Vecchi. Seguem – em síntese – considerações sobre literatura colonial (João Adolfo Hansen), historiografia literária, cânones e pedagogia (Rita Terezinha Schmidt), realismo contemporâneo (Karl Erik Schollhammer), poesia, violência, literatura “marginal” e testemunho (João Camillo Penna), Machado, João Guimarães Rosa e o papel dos intelectuais hoje (Luiz Roncari), Érico Veríssimo (Maria da Glória Bordini), literatura e psicanálise (Christian Dunker). Todos os entrevistados mostram preocupação com o estado presente do país. Rita Terezinha Schmidt afirma, por exemplo, que nos ambientes intelectuais brasileiros se assiste a um “recrudescimento” do conservadorismo “apesar de tantos avanços no campo da teoria” (p. 257). Francisco Foot Hardman denuncia a “onda reacionária” na política do

país (p. 230). O conjunto dessas entrevistas leva o leitor a pensar o que a literatura e o ensino da literatura podem fazer para nomear e enfrentar os aspectos conservadores e autoritários circulantes nos discursos políticos, mediáticos e pedagógicos do ano 2017.

Na parte conclusiva da revista, três resenhas pertinentes ao tema da violência, uma entrevista com o pesquisador italiano Ettore Finazzi-Agrò por Antonio Dimas, e uma resenha sobre uma coletânea de poesia erótica brasileira.

Teresa 17 não é obra de divulgação, mas de aprofundamento e questionamento. Embora o formato *on-line* favoreça a sua difusão, o número mereceria ser impresso e colocado nas bibliotecas universitárias, junto a obras de referência sobre violência e literatura.

SOBRE O AUTOR

NICOLA GAVIOLI é professor de Literatura Brasileira na Florida International University de Miami. Organizou, com Vinicius Mariano de Carvalho (King's College, Londres), o volume de ensaios *Literature and ethics in contemporary Brazil* (Routledge, 2017).
E-mail: ngavioli@fiu.edu

1. Ponto 27

Carta de Mário de Andrade para
Oneyda Alvarenga, 27/8/1933
Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP

Oneyda

Recebi sua carta no meio da mais ter-
rível das gripes que já aguentei na minha
vida. Estou apenas milhorado agora
e num abatimento físico e moral
completo. É com enorme esforço que
me resolvo a lhe escrever e vou
escrever pouco. Seu caso é realmente
desagradabilíssimo e de qual quer for
sua vontade não deverá saltar pro qua-
to a companhia em que estava. Falei
com o Samuel. Se você demora-
r aí seu ano será perdido e você
rá fazer exames como pessoa e
ao Conservatório, o que acarretará
muita. Não seria mais conveni-
ente representar uma neurose
assim, e vir já pra' uma pen-
são excreveria aos Rebelsos com tan-
tos pedidos de desculpas. Você aqui fe-
zemos, explicando que sente
a vontade de estar aí. Talvez fosse
já... Até breve. Que recomende ao
seus. Com as saudades do pro-
prietário de Indaiatuba

DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)

Treze cartas inéditas de Mário de Andrade

[*Thirteen unpublished letters from Mário de Andrade*]

Marcos Antonio de Moraes¹

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves²

MORAES, Marcos Antonio de; NEVES, Rodrigo Jorge Ribeiro. Treze cartas inéditas de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 240-242, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p240-242>

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

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

A ANTONIO CANDIDO

Em 1946, Antonio Candido divulga, na *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo, “Mário Andrade”, homenagem ao escritor falecido em 25 de fevereiro de 1945. O crítico literário avalia a importância das cartas do criador de *Macunaíma*: “a sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito”³. De fato, o prognóstico vem se confirmando, tendo em vista a extensa bibliografia da produção epistolar mariodeandradiana atualmente conhecida, bem como o número expressivo de estudos críticos. Além do que se encontra esparsamente em periódicos e como matéria documental de dissertações e teses universitárias, conhecemos quase quarenta volumes de suas cartas, com perspectivas reais de ampliação, considerando as edições em preparo por diversos organizadores, muitas delas a serem difundidas proximamente na Coleção Correspondência Mário de Andrade, pela Edusp/IEB, com a participação de outras editoras. As cartas de Mário contribuem substancialmente para o desenvolvimento de muitas áreas do saber, que fazem uso da epistolografia enquanto fonte de informações. Essa rica documentação, mantida em tantos acervos públicos e privados, vem sendo coligida para compor, nos próximos anos, a publicação da *Correspondência reunida de Mário de Andrade*, pesquisa em processo de Marcos Antonio de Moraes, no IEB/USP.

Este número da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* – RIEB compartilha com os leitores um conjunto de cartas inéditas do escritor, apresentadas por estudiosos no assunto. Com o intuito de padronizar a metodologia de transcrição das cartas e cumprir o objetivo de publicação de textos fidedignos, procedemos ao cotejo e estabelecimento do texto a partir dos manuscritos originais ou de fotocópias de que dispomos. Adotamos os seguintes critérios normativos, em consonância com os pressupostos editoriais da Coleção Correspondência Mário de Andrade: atualização

3 CANDIDO, Antonio. Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, jan.-fev. 1946. Ano XII, volume CVI, p. 69. (Edição fac-similar. *Revista do Arquivo Municipal*. Departamento do Patrimônio Histórico, São Paulo, 198, 1990).

da ortografia conforme o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor; reconhecimento das idiossincrasias linguísticas do autor modernista (como “inda”, “rúim” e “desque”); apresentação do cabeçalho da carta com lugar, dia, mês por extenso e ano completo; formatação em itálico de títulos de livros e periódicos, com exceção de substantivações de nomes próprios, como em “Klaxons”; manutenção de sublinhados, de expressões estrangeiras sem formatação e de abreviações, como em “*Rev. Acadêmica*”; substituição das formas “si”, “sinão”, “milhor”, “mamãi” pelos seus respectivos vocábulos atualizados; correção conjectural de erros de datilografia, como “linpos” e “pâdega”. Mantivemos a pontuação original. Quanto aos nomes próprios, atualizamos “Mário” (nas cartas, “Mario”), “Oneyda” (“Oneida”) e “Gandhi” (“Gandi”).

Ao concretizar a publicação das treze cartas inéditas de Mário de Andrade que contribuem para o conhecimento de aspectos de sua biografia e de seus vínculos de amizade intelectual, agradecemos a Daliana Cascudo e a Camilla Cascudo, do Ludovicus – Instituto Câmara Cascudo; ao Centro Cultural Martha Watts, Universidade Metodista de Piracicaba – Unimep; à professora Alice E. D. Olivati; a Elisabete Marin Ribas, supervisora técnica do setor de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e sua equipe; e a Marco Antonio Teixeira Júnior, bolsista de iniciação científica do Programa Unificado de Bolsas, USP, no IEB.

SOBRE OS AUTORES

MARCOS ANTONIO DE MORAES é professor de Literatura Brasileira do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e organizador de *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944* (2010).
E-mail: mamoraes@usp.br

RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES é pesquisador de pós-doutorado do IEB/USP e bolsista Fapesp, com o projeto “Edição de texto fidedigno e anotada da correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda”.
E-mail: rodrigorjrn@gmail.com

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CANDIDO, Antonio. Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, jan.-fev. 1946. Ano XII, volume CVI, p. 69. (Edição fac-similar. *Revista do Arquivo Municipal*. Departamento do Patrimônio Histórico, São Paulo, 198, 1990).

“eu estou cada vez menos sabendo o que é o Brasil”

["I know less and less what Brazil is"]

Leandro Garcia Rodrigues¹

RODRIGUES, Leandro Garcia. “eu estou cada vez menos sabendo o que é o Brasil”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 243-248, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p243-248>

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

CARTA A AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

A relação entre Mário de Andrade e Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) pode ser caracterizada pela tensão e pelo desencontro, especialmente por conta das ideologias díspares e dos projetos literários que cada um realizava: Mário na revisão da tradição e numa constante evolução estilística e formal, enquanto Schmidt insistia em manter (e até ressuscitar) fórmulas antigas da expressão poética, principalmente o seu declarado apreço pela forma parnasiana e pela temática simbolista. Ideologicamente, uma outra tensão: o conservadorismo político e religioso de Schmidt *versus* o ceticismo de Mário em relação não apenas à religião (católica) institucionalizada, mas também aos rumos políticos do Brasil na década de 1930. Vale lembrar que Schmidt foi um fervoroso defensor do Estado Novo varguista, enquanto Mário foi uma vítima deste.

Ora, toda essa confusão foi motivada pelo lançamento de *Pássaro cego* (1930), quarto livro de Schmidt, precedido por *Canto do brasileiro* (1928), *Canto do liberto* (1929) e *Navio perdido* (1929). Talvez pela insistência do autor no termo “canto” para os títulos dos seus livros, Mário e Bandeira o intitulam – pejorativamente – de o “Novo canto do Brasileiro”².

Augusto Frederico Schmidt, embora tenha conhecido e convivido com os modernistas de 22, já que morou certo tempo na capital paulista, na década de 1920, nunca escondeu certo distanciamento pela ideia de vanguarda poética, pelos radicalismos e experimentalismos tão próprios daquele grupo. Ao retornar ao Rio de Janeiro, no começo de 1928, Schmidt tornou-se sócio do Centro Dom Vital e ficou amigo de Jackson de Figueiredo, escritor católico conservador, que tinha o intuito de (re)organizar a intelectualidade brasileira em torno de um projeto reacionário de catolicismo, cujo “diário oficial” era a revista *A Ordem*, importante periódico de circulação nacional, porta de entrada para diversos jovens escritores daquele momento, inclusive o próprio Schmidt, que nela publicou diversos textos críticos e literários. Por isso, a expectativa do próprio Mário de Andrade: “Queria que você penetrasse bem no meu íntimo pra saber o jeito com que, recebendo a Ordem, larguei

2 Lembrando que em 1934 saíria, pela Editora Nacional, o seu livro *Canto da noite*.

do que estava fazendo e me refestelei numa poltrona boa pra gozar mesmo o que imaginava estupendo”.

Nessa carta de Mário a Schmidt fica explícita a aspereza do autor de *Macunaíma* em relação não apenas ao livro em questão, então publicado por Schmidt, mas à obra deste como um todo. Certamente, eram projetos paradoxais de nação que atingiam a produção artística de cada um, conforme o próprio Mário de Andrade ironizou na tentativa de Schmidt – “num momento de gênio” – de colaborar nesse apostolado nacionalista.

Em nome do que “a lealdade mandava dizer, em resposta à carta sua”, Mário não poupou o seu correspondente de certa acidez. Todavia, esse tom árido, porém sincero, era comum na epistolografia mariodeandradiana, na qual a correspondência também exerce a função de um espaço privilegiado para debates e construção de conhecimentos. E, pelo que se percebe, Schmidt pediu uma resposta a Mário... Afinal de contas, “Se você [Schmidt] não tivesse me escrito guardava tudo pra mim, ou quando muito comentava sem impiedade com os amigos do peito”. Ou seja, carta pede resposta, leva à interlocução, facilita o retorno e mantém o diálogo entre os interlocutores, ainda que este se dê pelos desencontros ideológicos e artísticos, como é o caso de Mário e Schmidt.

Eis aí apenas uma carta daquela que foi, certamente, uma bela e intensa correspondência. Sabe-se que as cartas de Schmidt a Mário estão salvaguardadas no acervo deste, no IEB/USP. Infelizmente, a outra parcela da correspondência se encontra perdida, já que Schmidt era conhecido pelo não arquivamento de documentos, especialmente cartas, que certamente eram descartadas após a devida leitura. Exceto essa, que apresentamos e comentamos, salva por um golpe de sorte. Na verdade, em 2012, o meu grande amigo Luiz Paulo Horta era presidente do Centro Dom Vital (CDV), entidade cultural ligada à Arquidiocese do Rio de Janeiro. O CDV, fundado em 1922, teve um importante papel na vida intelectual do país nas décadas de 20 a 50 do século passado, atraindo políticos, artistas e escritores, dentre os quais, Augusto Frederico Schmidt. Não se sabe como essa carta de Schmidt a Mário foi parar lá, mas talvez isso tenha intrigado Luiz Paulo Horta, que me chamou certa tarde daquele ano e entregou-me a mesma, dizendo confiar no destino que eu daria a ela. Considero que o IEB seja o melhor espaço de sua preservação, tendo uma função pública para consulta, pesquisa e publicação, como ora se faz.

O conteúdo dessa carta ilustra bem o que deve ter sido a troca missivista não apenas entre esses dois poetas mas, principalmente, entre esses dois grandes pensadores e correspondentes que criavam e pensavam – cada um numa direção diferente – os rumos do nosso primeiro modernismo e a revolução cultural e estética por este trazida.

São Paulo, 17 de novembro de 1930.

Seu Schmidt.

Recebi sua carta, poeta redivivo do Novo canto e sou obrigado a lhe escrever com toda a sinceridade mais desabrida que também os poetas excelentes fazem merdas integrais e tal é

o caso do Novo canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt. Queria que você penetrasse bem no meu íntimo pra saber o jeito com que, recebendo a Ordem, larguei do que estava fazendo e me refestelei numa poltrona boa pra gozar mesmo o que imaginava estupendo. Imaginava por quê? Uns versos do Novo citados pelo Tristão, que de tão ruim crítico de poesia, imagina mesmo que foi você que repôs na poética brasileira os ritmos ímpares (é, tirando tudo o que desde 1922, Menotti, e depois Guilherme, até eu, e principalmente o Ascenso fizemos de ritmos ímpares, foi você sim): enfim os tais versos citados pelo Tristão como do Novo, me deram má impressão. Mas como falei pro Alcântara que os censurava pra mim, nada achando neles: uns versos apenas não podem dar a medida dum poema e das obras mais admiráveis, muitas vezes se pode tirar até bobagens completas. O fato é que estava pois só com bom-humor e saudade. Sentei na poltrona e fui lendo. Fui gozando, fui gostando, fui não gostando, fui detestando e acabei safado da vida. Então, Schmidt, você repõe dentro da poesia brasileira a sonoridade larga e ondulante, cheia de maciez do verso parnasiano, se conservando no verso-livre (invenção estupenda e essa bem de você porque eu que estava tentando fazer isso fiquei muito na rabeira desde logo) então você descobre pra poesia brasileira, e sem surrealismo, a intimidade lírica da vagueza de expressão (e como ninguém depois conseguiu), então você chega a escrever alguns poemas admiráveis em que com uma nitidez quase palpável paira o sentido terrível da morte pra depois vir desaguar no Novo canto! Fixe! Não valia a pena. Seu novo poema é apenas uma repetição e tem como principais razões de desvalor: o ensimesmamento petulante, a fraqueza das ideias e em principal o ter gorado. Vejamos a forma. É evidente que você copiou a forma dos meus “Poemas acreanos”. Chegou a dar pro primeiro dos dois até o mesmo título, só que você chamou de “Descoberta” o que eu chamei de “Descobrimento” (bem típica esta variação) porque o que me impulsionava liricamente era o ato de descobrir que eu fazia, ao passo que em você não era a ação de descobrir, mas a descoberta poética que você imaginava estar fazendo. Infelizmente você trocava a honestidade dum trabalho sincero, penoso e gradativo em favor de descobrir [ilegível]³ maneiras de ser do Brasil, por aquela vaidade até ignorante, desculpe, dos menottis e cassianos e mais rabulagens que reduziram a pó de traque o descobrimento expressivo interior e ambiente do Brasil a uma frase de dedão na cava do colete: – Eu é que sou brasileiro, gente! Eu é que descobri o Brasil! Porra! O Brasil é muito mais que isso e muitíssimo mais difícil de se saber o que é. E se você acredita que num momento de gênio, entre dois dias de trabalho livreiro, você realizou o Brasil um bocadinho mais que o grupo Verde, ou o grupo Verdamarelo, deixe que eu lhe diga com toda a franqueza que depois de trabalho intenso, gastos enormes, viagens penosas e um amor que não para nunca e jamais descamba pro diletantismo, eu estou cada vez menos sabendo o que é o Brasil. Por isso é que entre os desvalores que matam o Novo canto, eu falei que havia um ensimesmamento petulante. Você copiou uma forma construtiva alheia e uma ideia. Isso tudo é perfeitamente permissível desde que se faça melhor. Mas a obrigação única, o dever, a salvação única é fazer melhor. Ora será que você tem a mínima ilusão sobre o Novo canto ser melhor aos “Poemas acreanos”? Mas não é possível Schmidt! Isentando completamente os “Poemas acreanos” da minha colaboração pessoal, aliás pequena neles, critique sem amor de si mesmo os dois poemas e você há-de concordar comigo. Dos seus como dos meus, o melhor é o primeiro poema. O meu se distingue pela maior humanidade da invenção, por um desejo

3 Trecho rasgado em decorrência da oxidação da tinta no papel.

cordial de humanidade que o seu não tem. Você se limita aliás em versos bons a descobrir o Brasil. Mas é isso que irrita mesmo. Afinal das contas você se reduz ao ato do Osvaldo de Andrade que, segundo a frase de Paulo Prado, foi descobrir o Brasil do umbigo da praça Clichy. Mais um que descobriu o Brasil, vamos a ver o que descobriu. E vem o segundo poema. Franqueza Schimdt será que você tem a mínima ilusão também sobre o que descobriu? Com toda a lealdade acho que o segundo poema não passa duma enumeração bastante balofa e incolor, que não é possível comparar como riqueza nem de anotações, nem de beleza de realização com as numerosíssimas que já se tem feito na poética moderna brasileira. Só tem uma coisa a mais: a insistência das notações religiosas que acabam redundando na pascacice do beatério. Acho sinceramente que muito mais descobridor de Brasis e muito mais intimamente brasileiro você tem sido especialmente no *Canto (Velho) do brasileiro*, e nos demais livros. O de agora não passa duma repetição de coisas mais bem-feitas e muito feitas. Será ainda a preocupação modernista de ser antimoderno que está levando você agora a andar cinco minutos só atrás dos outros? Enfim minha opinião que me esforço por fazer a mais livre e mais sincera possível, é que o Novo canto é uma coisa absolutamente gorada, que só retardatários, ou interessados, ou despeitados, ou ignorantes da vida poética brasileira, podem considerar como valendo alguma coisa mais que alguns bons versos e algumas anotações felizes.

Acredite que lamento muito desiludir tanto você pois pelo fraseio da sua carta derradeira, me parece que você alimenta sobre o Novo canto enormes e sagradas ilusões. Sagradas afinal nem tanto assim, porque derivam muito desse cultivo de vaidade que tanto vai prejudicando a obra de você. Cultive o orgulho, companheiro, aquele imenso orgulho pelo qual a gente joga a vida inteirinha com franqueza e paixão numa aventura, não poupando esforço nem temendo se reconhecer inferior, meu caro. Quero dizer não é que catolicamente me reconheça inferior a todos os poetas do mundo, não. Sou incapaz dessas sentimentalidades falsas. Sou incapaz de humildade falsa. Minha humildade consiste apenas em pedir diariamente pra Deus de-noite e de-dia que me fecunde as obras com a iluminação que só me pode vir Dele e não de mim. Isso faço com sinceridade e me basta. O que quero dizer é que tenho a coragem de reconhecer os meus defeitos, não temo voltar pra trás, me esforço, trabalho com volúpia pra me corrigir e pra ultrapassar Dante e Camões. Sei que não ultrapasso, mas cumprio com minha obrigação social de homem e de criatura que tudo pode alcançar do seu Criador. Aprendo com todos e de todos tiro um bocadinho até dos piores, sem vaidade nenhuma, apenas buscando me enriquecer. Muitas vezes também leio, visivelmente contra mim, frases de muita gente atacando os que se imaginam brasileiros por causa do emprego dum “pra”. É impossível que uma coisa dessas possa ferir de longe um espírito de formação seja mediana apenas. É incontestável que meu trabalho vai muito mais fundo e mais largo que isso, você sabe. Mas se vai, é mesmo por causa do meu orgulho que não se satisfaz absolutamente com suponhamos 33 invençõezinhas técnicas que já fiz nesta vida e umas mais outras menos sempre pegaram. Está claro, por outro lado que, apesar do Novo canto, você continua pra mim o admirável poeta que tantas vezes já provou ser admirável. Lamento é que você esteja custando a se definitivar, isso só devido à sistematização da incapacidade de trabalho que você fez e é o último resquício de primeira mocidade que resta pra você, péssimo resquício. Jogue fora a ingenuidade falsa com que você resguarda e desculpa as cabeçadas que anda fazendo e tenha a coragem duma ingenuidade mais legítima, aquela que chega ao “Errei”, arrepende com verdadeira correção e não esperando

na perigosa facilidade dos perdões de confessionário. Na vida, não basta a intenção de se corrigir, carece corrigir mesmo. Falo isto imaginando no tal de artigo seu sobre o Legalismo também falso. Não li o artigo mas aqui causou uma irritação muito parecida com coisa mais feia em muitos. Eu sou dos menos dispostos a perdoar isso aliás porque de todos os católicos que em nome de não sei que ordem, se julgam com razões pra defender legalismos infames e infamantes, de todos os uoshintistas do mundo, incruentos e apaziguadores, só percebo uma coisa: falcatrúia. Falcatrúia moral, falcatrúia de ideais, falcatrúia sempre. Têm olhos e não veem? Crimes em nome da religião. Repito, não sei o que você falou no tal artigo nem quero saber porque não se trata de julgar você e de fato não julgo, digo apenas que a tristeza que recobriu você quando falou nisso e no afastamento que imagino momentâneo do Manuel, me deixa longínquo, muito frio, não posso dizer nada que te auxilie, insensível.

E, pois, Schmidt, eis uma carta que eu não queria que tivesse de dizer tudo o que disse. Disse, aliás, porque a lealdade mandava dizer, em resposta à carta sua. Se você não tivesse me escrito guardava tudo pra mim, ou quando muito comentava sem impiedade com os amigos do peito. Espero que você saiba não dar ao que aqui vai mais que uma importância minha aliás. Outros pensarão de outro jeito e é mesmo isso que nos salva a todos. Mas fiquei banal de repente e desculpe, coloco você acima dessas duas últimas frases. Corte elas. Mas não corte o abraço que aqui vai sincero.

Mário.

Carta datada: "S. Paulo, 17-XI-30", datiloscrito fita preta; autógrafo a tinta preta; papel branco; 2 folhas; 32,5 x 22,0 cm; rasgamentos nas bordas; f.i: furo e marca de corrosão resultante de oxidação da tinta; procedimento de restauro do papel. Nota de terceiros.

SOBRE O AUTOR

LEANDRO GARCIA RODRIGUES é professor de Teoria Literária da UFMG e especialista em Epistolografia. É autor de *Alceu e Drummond* (Editora da UFMG, 2014), *Cartas de esperança em tempos de ditadura* (Vozes, 2015) e *Correspondência Mário de Andrade e Alceu Amoroso Lima* (Edusp/PUC-Rio, no prelo).
E-mail: prof.leandrogarcia@hotmail.com

“Mário de Andrade da Câmara Cascudo”

[“Mário de Andrade da Câmara Cascudo”]

Marcos Antonio de Moraes¹

MORAES, Marcos Antonio de. “Mário de Andrade da Câmara Cascudo”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 249-254, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p249-254>

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

CARTAS A LUÍS DA CÂMARA CASCUDO

No arquivo de um escritor, verifica-se, frequentemente, o nomadismo das cartas. A longa missiva do folclorista norte-rio-grandense Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) a Mário de Andrade, em 5 de julho de 1929, partilhando o seu conhecimento acerca “de um resto de romance que se cantava no Boi”, deixou de ser guardada pelo destinatário nas pastas de sua correspondência, mas foi inserida entre os papéis que vinha amalhando para a elaboração de um extenso estudo sobre o folclore musical brasileiro, *Na pancada do Ganzá*. Outras três missivas, subscritas por Mário, endereçadas ao amigo potiguar, desgarram-se do conjunto de mensagens que, no acervo de Câmara Cascudo, testemunhava o diálogo travado com o paulistano desde 14 de agosto de 1924, perdurando até 13 de agosto de 1944. Esses quatro fragmentos da vigorosa interlocução entre dois estudiosos da cultura popular brasileira, não tendo sido ainda catalogados pelos pesquisadores em 2010, deixaram de integrar o livro *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944*².

As peças dispersadas podem ser agora reinseridas no tecido da edição da correspondência, cujo ideal de integralidade raramente o organizador alcança. As três cartas de Mário de Andrade trazidas a lume pelos laboriosos pesquisadores do Ludovicus – Instituto Câmara Cascudo, datadas de 11 de janeiro de 1931, 31 de setembro de 1941 e 18 de março de 1942, reafirmam a boa sintonia construída com o seu interlocutor nordestino ao longo de duas décadas, erigindo uma amizade evidentemente não isenta de tensões e de antagonismos. Linhas de força do projeto nacionalista empreendido por ambos – cada qual à sua maneira, cumprindo, contudo, trocas fecundantes – transparecem nessas missivas.

Em 1931, Mário, ao lado do historiador Paulo Prado e do ficcionista Antonio de Alcântara Machado, coloca em marcha a *Revista Nova*, no esforço de superar o caráter preponderantemente literário dos periódicos modernistas na década de 1920. Pretendia-se propiciar um conhecimento mais denso da experiência nacional, o “repertório do Brasil”. Mário recorre ao estudioso Cascudo, partilhando, em

2 ANDRADE, Mário de; CASCUDO, Luis da Câmara. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944*. Organização e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Global, 2010.

carta, o ideário da publicação, seus modelos nacionais e estrangeiros, insistindo na participação do companheiro nessa empreitada séria. A revista perdura de 15 março de 1931 até 15 de dezembro de 1932, o último número, triplo, 8-10. Em sua tiragem inaugural, o índice estampa o nome de Câmara Cascudo, que se debruça sobre “A escravaria na evolução econômica do Rio Grande do Norte”; no terceiro número, em 15 de setembro do mesmo ano, ainda subscreve “Álvares de Azevedo e os charutos”. Oferece também à publicação, como informa a carta de agosto de 1931, o longo ensaio “Poética sertaneja”, o qual, por fim, não apareceria nas páginas da *Revista Nova*. Os três estudos contam da amplitude de interesses do periódico e dos diferentes instrumentos tocados por Cascudo naquele momento: a história, a economia, a literatura, o folclore.

Câmara Cascudo, em 7 de maio de 1941, difunde em *A República*, de Natal, os estatutos de uma “Sociedade Brasileira de Folclore”, que se propunha a cumprir “a pesquisa, estudo e sistematização do Folclore local e nacional”. A ela Mário se refere quando, em carta de 31 de setembro desse ano, em tom de brincadeira, dirige-se ao amigo, “ordenando[-o]” a nomeá-lo como “sócio correspondente” do grêmio. Em novembro, já podia escrever a ele agradecendo, pois se via alçado ao posto de “sócio fundador”. O empenho de Cascudo em suas atividades investigativas no campo do folclore deu ensejo à criação, em Natal, de uma agremiação nos moldes da paulistana Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), que, em sua fundação, em maio de 1937, teve Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, como presidente, e a professora francesa Dina Lévi-Strauss, versada em etnografia como prática científica, como primeiro secretário. Em 24 de novembro de 1941, segundo Mário, a SEF paulista mostrava-se inativa, “não está morta nem viva, está em estado de beatificação”.

Gestos frutíferos de troca de saberes nos trajetos de pesquisas vicejam na correspondência. Se, por exemplo, em abril de 1941, Cascudo, traduzindo *Travels in Brazil*, de Henry Koster, recorre a Mário, colocando em pauta a terminologia de instrumentos musicais no século XIX, em 18 de março de 1942, o autor de *Macunaíma*, pela vez dele, se socorre de quem lhe podia valer em um momento de “precisão de verdade”. Desejava uma cópia de artigo de Cascudo, “Os animais fabulosos do Norte”, saído numa *Revista do Centro Polimático*, em Natal, no ano de 1921”. Prontamente Mário receberia o escrito que, segundo o remetente, convalidava a sua “velha dedicação ao folclore”, embora, como se sabe, diversos chamados e curiosidades o levassem para tantos outros campos de exploração.

Se a dimensão intelectual, no diapasão dos interesses comuns, vigora no diálogo epistolar entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo, os afetos cimentam os vínculos. As carinhosas formas de tratamento empregadas por Mário nessas três mensagens (“Cascudinho”, “Cascudinho, folha fumadinha de Jurema” e “Luisito”) evidenciam a consistência dos laços de amizade construída no campo letrado. Na expressão “Mário de Andrade da Câmara Cascudo” que surge na carta de 1931 desenha-se não apenas a figuração fantasiada de uma consanguinidade, mas aquela de um parentesco espiritual entre sujeitos que aspiram ao conhecimento do Brasil em suas camadas mais profundas.

Cascudinho.

Recebi sua carta agorinha mesmo e já respondo pela vontade que tenho desta chegar aí antes da partida de você. Porque tem um assunto importante. Acabamos de fundar, Paulo Prado, Alcântara Machado e eu, uma revista, pra qual vamos dar todo o nosso esforço coletivo. Não se trata mais, é evidente, de Terras Roxas nem Klaxons. É uma revista séria, que, espero, prosseguirá a tradição da *Revista Brasileira* e da *Revista do Brasil*. Nada de tendências das chamadas “modernistas”, apenas: contemporaneidade, como as duas que citei. Terá 150 páginas, formato mais ou menos da *Revue d'Allemagne* ou da *Nouvelle Revue Française*, e, no primeiro ano será apenas trimestral. Depois, conforme o sucesso, ficará bimestral ou quem sabe se já mensal, tudo dependendo do sucesso. Já sabe que todas as despesas correm por conta nossa, dos três, e já feitos os cálculos, na melhor das hipóteses teremos no primeiro ano um déficit de dois contos e pico, isso na melhor das hipóteses! A situação é clara: não se pode pagar colaboração. Mas contamos com a seriedade da revista que certamente não³ desprestigiará quem se publicar nela e mais em nossas amizades, que principalmente do Paulo Prado são importantes e numerosas. Está claro que da nossa tripartida parte faremos toda a dedicação por uma coisa que queremos, se possível, ótima. Darei colaboração minha importantíssima, o melhor que eu puder, pra Revista. Só que, entende-se, isso não pode ser logo nos primeiros números, pois que revista dirigida por nós, não deve ser feita pra nós três nos produzirmos nela. Assim: só as crônicas serão nossas nos primeiros números, e escreverei uma aliás longa e importante no primeiro número, sobre a Poesia em 1930. Ora carecemos de coisas importantes que tenham o “Continua” pra que dure dois ou três números, ou mais mesmo. Pensei em você que tem três livros prontos e sem publicação, ideia que foi logo aplaudida pelos outros dois. Que acha? Num país de parquíssima leitura como o nosso, publicação em revista não é que invalidará publicação em livro depois. Quanto mais que você sabe já de experiência também pessoal a pouca repercussão que têm os nossos livros. Ora se você desse pra nós um dos seus livros, de interesse mais geral, pensei no marquês de Olinda, sairia lindamente, nos dava uma ajuda enorme, e tenho a certeza que não invalidava o livro de você. Está claro que o processo de publicação será em cada número trechos suficientemente longos, como fazem nas revistas europeias, não⁴ só pra não picotar o livro todo, como pra que cada parte em si, tenha interesse independente, ou pelo menos real em si. Já sabe: grátis. Não pagaremos coisa nenhuma, pelo menos no princípio. É certo que Paulo Prado é rico, mas no caso ele não é menos pobre que eu porque as despesas serão tripartidas: ele dá o nome o que já não é pouco. Pense, resolva e veja se manda alguma coisa, prefiro livro, mas se não for livro, conto com algum artigo de grande importância como você pode fazer. E tenha toda a franqueza porque coisinha comigo, da parte de você, era besteira, me’rmão.

O caso da casa em Areia Preta está ótimo assim. Isso sempre me deu uns pensamentinhos desagradáveis, e você, como o Antonio Bento devem de ter percebido no início a extrema reserva com que custei a pedir a coisa, fui protelando, até o ultimatum de você, depois da minha vinda já, que mandasse procuração pra vocês tratarem dos meus negócios aí. Só penso é na caceteação que dei pro coronel Cascudo e pra você, me perdoem. E que saíamos limpos numa coisa em que entramos limpos, é a única coisa que desejo. Só resta é a saudade

3 No manuscrito: “nas”.

4 No manuscrito “na não”.

de Areia Preta... Mas essa eu mato porque o dia em que quiser e puder tenho família no Rio Grande do Norte, este Mário de Andrade da Câmara Cascudo, memeim, manda fazer um bolo de mandioca pra mim, manda? E o bolo de mandioca virá, tenha certeza.

Bravos à empresa em que você se meteu, puxa! O Luís por aqui, vai ser uma pândega. Você há-de ver um Mário que você nunca imaginou junto do Mário que você quer bem e vale a pena. Um Mário solitário, um Mário de quarto que cada vez tem menos relações, que cada vez vive mais intensamente, tendo escolhido pra isso a pura solidão. Você há-de encontrar este vosso quarto, carregadinho de livros e mais livros, uns quadros, uns enfeites comprados a prestação no geral, uma família feliz que receberá você com simplicidade e a pureza dum conhecido velho. Sente e a casa é sua. Tudo o que é meu em São Paulo, é de você também, já sabe. Só faça o impossível pra que sua estadia em São Paulo, não seja por junho nem por julho, pois esses dois meses não poderei estar aqui. Creio até que já contei pra você: tenho que passar dois meses no Rio por causa de certos estudos a fazer na Biblioteca Nacional e no Museu de lá. Falar em data, o primeiro número da *Revista Nova*, sairá dia 1 de março, por isso o que mandar mande já.

E agora ciao, que hoje é segunda-feira e não é dia de escrever carta. Mas inda tenho que escrever outra, diabo! Saudades pra todos, pra todos, até pro meu futuro afilhado de crisma, que já estou adorando feito rei mago. Hei-de⁵ levar pra ele incenso, mirra e... pratinhas. Um beijo pra mamãe, outro pras mãos de sua mulher. Como vai Cotinha? Ando muito é com vontade de escutar uma daquelas aventuras de cangaceiros contadas pelo coronel Cascudo, o homem que melhor sabe contar que já encontrei. E pra você um bruto dum abraço arrojado do Mário.

São Paulo, 11 de janeiro de 1931.

Carta datada: "S. Paulo 11-I-31", datiloscrito. Fotocópia. (Ludovicus – Instituto Câmara Cascudo).

São Paulo, 31 de setembro de 1941.

Cascudinho, folha fumadinha de Jurema,

estou danado com você. Ia mesmo lhe escrever, ou rompendo relações ou ordenando a você me convidar pra sócio correspondente da Sociedade Brasileira de Folk-lore, que se escreve Folclore. Desaforo!

Não consegui desde ontem descobrir o endereço certo do Belmonte. Ele trabalha no Dep. Estadual de Imp. e Propaganda, mas é tal a bagunça lá que a carta pode se perder. Mande pro Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, rua Marconi 87, edifício Anchieta, 4º andar, que nos encarregaremos de entregar.

Mas continuo indignado com você e não te abraço.

Mário.

Carta datada: "S. Paulo 31-VII-41", autógrafo; 1 folha. Fotocópia. (Ludovicus – Instituto Câmara Cascudo).

5 No manuscrito: "hai-de".

São Paulo, 18 de março de 1942.

Luisito.

Você escreveu um artigo uma vez que eu preciso dele com precisão de verdade. E por aqui não hai. É um tal de “Os animais fabulosos do Norte”, saído numa *Revista do Centro Polimático*, em Natal, no ano de 1921, II, pgs. 7 a 13. Você não pode agarrar um dos seus alunos, pedir pra ele copiar isso em datilografia ou letra boa de ginasiano e mandar a cópia pra mim? Era um favor de fato e lhe ficaria na mesma gratidão de sempre, aliás, que não pode mais aumentar.

Já viu o livro do Renato? Ficou ótimo. O nosso companheiro teve mesmo um trabalho pasmoso, mas resultou. Fiquei feliz, por ele.

E vós? Que fazedes? Sua gente como vai? Você nunca mais me mandou retrato de herdeirinho, pra eu seguir a subida das forças e da altura. Não esqueça disso, de vez em quando. Lembranças carinhosíssimas a todos os seus e este abraço velho e o mesmo do Mário.

Carta datada: “S. Paulo, 18-III-42”, autógrafo; 1 folha. Fotocópia. (Ludovicus – Instituto Câmara Cascudo).

SOBRE O AUTOR

MARCOS ANTONIO DE MORAES é professor de Literatura Brasileira do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e organizador de *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944* (Global, 2010).

E-mail: mamoraes@usp.br

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Mário de; CASCUDO, Luis da Câmara. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944*. Organização e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Global, 2010.

“Tive o desejo apenas de lhe dar todos os esclarecimentos que podia”

[“I simply had the wish to clear all things up as best as I could”

Ricardo Gaiotto de Moraes¹

MORAES, Ricardo Gaiotto de. “Tive o desejo apenas de lhe dar todos os esclarecimentos que podia”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 255-262, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p255-262>

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

CARTAS A GRACO SILVEIRA

Os caminhos de Mário de Andrade e Graco Silveira² se cruzaram quando aquele era diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. O professor Graco Silveira, então lente da Escola Normal de Itapetininga, interior do estado, recebeu um convite de Mário de Andrade para que colaborasse com uma comunicação no I Congresso de Língua Nacional Cantada, ocorrido em 1937. Graco Silveira, em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 11 de abril de 1970, seis meses antes de sua morte, atesta que as relações dele com Mário de Andrade, “a princípio formais, tornaram-se mais amistosas” depois do Congresso. Transcreve, no artigo, um trecho do convite de Mário de Andrade em carta de 19 de março de 1937.

Graco Silveira responde em 14 de abril, agradecendo o convite e descrevendo uma frase toada de uma cantiga que registrara em povoado isolado, na zona da Ribeira, às margens do rio Etá, sudeste do estado de São Paulo. Considerava tratar-se de uma “genuína música de viola”. A anotação, além de textos publicados por Graco da Silveira no jornal *O Estado de S. Paulo*³, pareceu despertar em Mário de Andrade profundo interesse pelos conhecimentos em pesquisa de folclore do remetente.

O estudo sobre a fala dos moradores da região do Etá foi apresentado na comunicação “Alguns traços do dialeto caipira e do subdialeto da Ribeira”, no I Congresso de Língua Nacional Cantada, transcrita nos *Anais do evento*⁴. No início do texto, Graco Silveira expressa estar em consonância com o objetivo do congresso de estabelecer um padrão de pronúncia para algumas expressões culturais brasileiras, ainda que considere a fala como um espaço de variação linguística.

Na comunicação, o autor elenca aspectos da pronúncia que ocorria na região da “Zona da Ribeira”, baseando-se nas pesquisas de Amadeu Amaral, que então já publicara *Dialeto caipira*, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Leôncio C. de Oliveira,

2 Graco Silveira Santos (São Roque, 1900-Santos, 1970), casado com Circe Prado da Silveira Santos, foi professor de Português, no Instituto de Educação Peixoto Gomide, em Itapetininga, filólogo, escritor e poeta.

3 Como o próprio Graco Silveira observa: “Alguns trabalhos nossos, publicados em *O Estado*, aguçaram-lhe o interesse folclórico pelo que nos propôs um estudo em conjunto” (*O Estado de S. Paulo*, 11 abr. 1970, p. 52)

4 Conforme informa a carta de Mário de Andrade para Graco Silveira, 17 ago. 1937.

mas anotando as especificidades que observara na fala dos moradores da região. Nota, por exemplo, na prosódia, que “o fraseio dos ribeirinhos pode ser representado por uma espiral em direção oblíqua”⁵.

Apesar do número aparentemente pequeno de cartas, o diálogo entre Mário de Andrade e Graco Silveira parece se estabelecer a partir de afinidades que incluem, além do interesse comum na pesquisa da forma de falar dos moradores da região do rio Etá, a concepção de língua sujeita a mudanças e variações. No artigo “A linguagem e a sociologia”⁶, Graco Silveira diferencia, por exemplo, o ensino de língua portuguesa, baseado em uma norma, da abordagem que qualifica como linguística, na qual estaria incluída a observação do fenômeno linguístico em si. A análise não se limitaria à fala, estudando, por exemplo, a colocação pronominal em Machado de Assis e destacando a diferença em relação àquela empregada em Portugal. Além de aceitar participar de um congresso que tinha por objetivo determinar um padrão para a língua nacional cantada, o que, de certa forma, denota aderência ao projeto encabeçado por Mário de Andrade, Graco Silveira também sugere a necessidade de o estudioso de literatura observar certo padrão da língua literária no Brasil, o que viria dois anos depois, em 1939, a ser defendido por Mário de Andrade no rodapé “Vida literária”, do *Diário de Notícias* (RJ).

As cópias das cartas de Mário de Andrade chegaram até mim pela professora Alice E. D. Olivati quando nos encontramos numa disciplina ministrada por mim, em um curso de pós-graduação, em Itapeva. Agradeço à professora Alice pela grande generosidade. As cartas de Graco Silveira a Mário de Andrade encontram-se na Série Correspondência Mário de Andrade, no arquivo do escritor, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

São Paulo, 22 de abril de 1937.

Meu caro confrade, sr. Graco Silveira

Recebi sua carta com enorme prazer. Me permito, mais uma vez e com maior intimidade, insistir na sua presença ao nosso Congresso, pelo menos por duas ou três reuniões como o sr. me promete, e no envio de alguma comunicação sua. Ninguém melhor do que o sr. poderá representar a contribuição paulista aos Anais do Congresso. Já tenho o apoio das duas academias de letras, a brasileira e a paulista, bem como a presença certa do professor Sousa da Silveira e a colaboração entusiástica do professor Antenor Nascentes. Este com o poeta Manuel Bandeira estão organizando uma série de frases contendo os fonemas mais diferenciados entre uma e outra regiões brasileiras. Com isso farei gravar em disco, por uma pessoa culta e outra inculta, todas as pronúncias regionais nossas. Como vê a parte linguística do Congresso já tem boa garantia de excelência, além de outras adesões importantes que estou esperando.

Quanto ao caso da melodia que o sr. colheu de caipiras do rio Etá, a honestidade não me permite lhe dar desde logo uma opinião mais minha, diante apenas de uma frase de

5 SILVEIRA, Graco. Alguns traços do dialeto caipira e do subdialeto da Ribeira. In: *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada (julho de 1937)*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. p. 510.

6 SILVEIRA, Graco. “A língua do Brasil”. *O Estado de S. Paulo*, 27/II/1938, p. 9.

quatro compassos. Pela observação dessa frase, não contendo ela mais do que um tetracorde, é difícil fixar qualquer opinião sobre caráter regional. O tetracorde é pequeno demais e obriga por isso à criação dum muito diminuto número de arabescos melódicos. Nas melodias muito primárias de qualquer país que use o semitom (e são quase todos), o sr. encontrará com certa facilidade frases muito semelhantes, como arabesco, à que me enviou. O que se pode afirmar da frase enviada é que ela, harmonicamente falando, é resolutamente tonal, empregando a tonalidade europeia por nós importada. E realmente entoando a frase, só posso observar a sua profunda pobreza melódica. Isso é constante, de-fato, na melódica caipira. Mas frequenta com muita abundância a melódica infantil ou aplicada à infância, de qualquer país europeu. E tenho realmente uma profunda sensação... infantil ao entoar a frase que o sr. me mandou. É curioso mesmo que o vício de tradições muito fixadas em mim, me obriga a entoar a frase em andamento bem mais rápido que o proposto na grafia enviada. O sr. indica “Lento”, quando eu sinto um “Allegretto” ou pelo menos um “Andantino”.

Deus me livre de dizer com isso que a sua indicação está errada. Pelo contrário: me sirvo disso para lhe dizer que esse elemento, essa lentidão é que traz alguma... alguma estranheza à frase e a liberta um pouco mais do seu vago internacionalismo tanto tonal como de arabesco melódico.

Por tudo isso não lhe poderei dar uma opinião mais a contento. Diz o sr. que a melodia lhe parece “genuína música de viola”. É bem possível, não só por caber perfeitamente dentro do conceito harmônico do instrumento, que é tonal, como porque o sr., conhecendo melhor a melodia completa, poderá melhormente identificá-la que eu.

Há porém um problema que me preocupa. A melodia foi cantada a duas vozes, formando terças ou sextas, ou foi cantada solisticamente? Pergunto isto porque a frase proposta não se assemelha às formas musicais mais geralmente usadas pelos caipiras com acompanhamento de viola. Estas “formas” ou coisa parecida são a moda, o cateretê, o cururu e a cana-verde. Todas estas formas são executadas quase obrigatoriamente a duas vozes em falso-bordão. Sucede porém que o caipira entoe toadas solísticas, acompanhadas de viola. As toadas rurais do Brasil, no geral se caracterizam pela fórmula poética, estrofe e refrão, mais raras nas danças que citei atrás e raríssimas na forma da moda. No caso da melodia colhida ser solista, talvez se trate mais propriamente duma toada. O sr. colheu os versos também? Os versos ajudam muito a reconhecer pra que forma pende um documento musical nosso.

Infelizmente o folclore músico nacional ainda tem essa agravante de variar demais. Tudo está muito incerto e a própria terminologia musical do nosso povo é duma hesitação pasmosa. A impressão que tenho, depois de muitos anos de estudo honesto e penoso, é que estamos em pleno período de formação tonal, formal e melódica. E ao mesmo tempo em pleno período de decadência, ocasionada principalmente pelo disco, pelo rádio, pelo piano, pelo nomadismo da nossa gente (o verso “Vou-me embora, vou-me embora” é um dos mais frequentes do nosso folclore) e da facilidade das comunicações do litoral.

Desculpe esta digressão longa e que não adianta senão melancolia. Tive o desejo apenas de lhe dar todos os esclarecimentos que podia.

A sua comunicação sobre os tabaréus do Etá me despertou porém uma ideia.

Já tenho aqui na Discoteca Pública, do Departamento, uma máquina portátil de gravação, que fiz adquirir justamente para dar aos estudos de folclore, etnografia e fonética nacional uma orientação mais estritamente científica. Por que não fariamos o Departamento e o sr. uma obra séria de colaboração, a respeito do folclore desses tabaréus?

O sr. estudaria o folclore oral, anedotas, provérbios, poética, superstições, medicina, linguística e o Departamento gravaria as músicas, transcreveria as peças colhidas, e as estudaria bem como aos instrumentos e colheria objetos de interesse folclórico. E de todo esse trabalho fariamos uma comunicação longa e pormenorizada, que seria publicada na *Revista do Arquivo*, com separata.

Em qualquer caso eu estaria disposto a gravar as cantigas desses caipiras, caso a viagem não seja muito árdua, pois o transporte da máquina e seus dois funcionários exige dois automóveis. Peço-lhe pois os esclarecimentos necessários sobre a viagem de Itapetininga ao Etá.

Muito cordialmente

Mário de Andrade

Carta datada: "São Paulo, 22 de abril de 1937", datiloscrito; autógrafo; papel timbrado: "Prefeitura do Município de S. Paulo/ Departamento Municipal de Cultura". Fotocópia.

São Paulo, 16 de junho de 1937.

Meu caro prof. Graco Silveira.

Recebi sua carta com certo atraso, ontem. Telegrafo-lhe hoje pedindo se possível o adiamento da nossa court d'amour de violeiros famanados, e agora lhe explico a razão. Em fins de maio fui nomeado pelo Ministério da Educação, apesar de duas recusas preliminares, "assistente técnico" do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e logo me punham à disposição uma verbinha de oito contos, correspondente ao trimestre abril-julho, com incumbência de fazer um recenseamento perfunctório do Estado quanto à arquitetura colonial, e os reparos na igreja de S. Miguel. Isso me obriga a aproveitar os dias 23 e 24 pra ir a S. Luís do Paraitinga e Ubatuba, conforme plano traçado, que implica no momento apenas o vale do Paraíba e litoral norte, mais não posso fazer. E não posso fazer porque esse trabalho preliminar tem de ser apresentado nos primeiros dias de julho e conjuntamente à prestação de contas, que assim determina a burocracia federal!

Assim, se a 23 estarei por outras bandas, já a 30 não poderei mais fazer viagens de tombamento, meu trabalho estará provavelmente concluído ou por concluir e poderei viajar pra Taquaral. Se lhe for possível arranjar pra 29 a festa, muito que bem, se não for possível, durante o Congresso em que terei a alegria de lhe apertar a mão aqui, combinaremos novo plano futuro, o que dará no mesmo. Muitíssimo obrigado por tudo, e creia-me seu

adm^{or} e amigo,

Mário de Andrade

Carta datada: "S. Paulo, 16-VI-1937", datiloscrito; autógrafo; 1 folha. Fotocópia.

São Paulo, 17 de agosto de 1937.

Ilmo. Sr.
Graco Silveira,
Itapetininga

Esta Diretoria vem expressar a V.S. os seus melhores agradecimentos pela sua preciosa colaboração para o Congresso da Língua Nacional Cantada, com a apresentação de um interessante trabalho, que foi relatado em sessão e que será publicado nos Anais do Congresso já em elaboração, dos quais esta Diretoria terá o prazer de lhe enviar um exemplar.

Aproveitando-se do ensejo que se lhe apresenta, esta Diretoria junta as suas
Cordiais saudações
Mário de Andrade
Diretor.

Caixa Postal, 2867
S. Paulo

Carta datada: "São Paulo, 17 de agosto de 1937", datiloscrito; papel timbrado: "Prefeitura do Município de S. Paulo/ Departamento Municipal de Cultura"; 1 folha. Fotocópia.

São Paulo, 13 de outubro de 1937.

Meu caro Graco Silveira.

A Oneyda Alvarenga ainda não voltou das suas férias epitalâmicas, e por isso nada posso combinar, por enquanto, quanto à nossa viagem.

E sua saúde? Voltou integralmente?

Esta é para lhe pedir umas indicações. Poderia o sr. com o que sabe me organizar uma pequena lista cronológica de festas tradicionais populares ou popularizadas, tanto profanas como religiosas aí da zona, incluindo de outras zonas o que por acaso souber? A Soc. de Etnografia e Folclore está organizando para divulgação e uso um calendário de festas mais ou menos fixas, congados, cateretês, são-jões etc. em que se possa estudar povo.

Precisaria disso, se possível, até o dia 25 deste, para ler suas indicações em reunião da Soc.

Com a melhor amizade grata
do
Mário de Andrade

Carta datada: "S. Paulo 13-10-37", autógrafo; papel timbrado: "Prefeitura do Município de S. Paulo/ Departamento Cultura"; 1 folha. Fotocópia.

São Paulo, novembro de 1937.

Ilmo. Sr.
Graco da Silveira
Rua Campos Salles, 21
Itapetininga

O Departamento de Cultura está interessado em recensear, para catalogação dos tesouros existentes no Estado de São Paulo, todas as coleções particulares, de qualquer gênero, feitas pelos cultos paulistas.

Vem, nesse intuito, solicitar de V. S. a grande gentileza de lhe indicar qual a pessoa ou pessoas de seu conhecimento que colecionam obras de arte, objetos de arte, iconografia nacional e estrangeira, etnografia, folclore, moedas, selos, etc.

Pessoas há também que, sem serem propriamente colecionadores, guardam consigo obras de grande valor histórico, artístico ou documental. Seria também grande favor indicar essas pessoas.

Caso V.S. se disponha a favorecer-nos com sua resposta, esta deverá ser endereçada ao Departamento de Cultura, Diretoria, rua da Cantareira, 216, São Paulo.

É inútil dizer quão preciosa será a colaboração de V.S. neste caso, contribuindo desse modo para melhor ordem e sistema na conservação documentária dos tesouros de nossa terra.

Certa de ser atendida em seu apelo, esta Diretoria apresenta a V.S. as suas mui cordiais saudações.

Mário de Andrade
Diretor

N.B. Para melhor coordenação dos nossos trabalhos, solicitamos em sua resposta que a cada nome de colecionador ou pessoa possuidora de obras valiosas que indicar, seja mencionado também o gênero da coleção ou das coleções que possui e, se possível, a residência.

Carta datada: "São Paulo, novembro de 1937", datiloscrito; papel timbrado: "Prefeitura do Município de S. Paulo/ Departamento Municipal de Cultura"; Nota do destinatário: "Resp. em 16.12.37". Fotocópia.

SOBRE O AUTOR

RICARDO GAIOTTO DE MORAES é doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professor do mestrado em Linguagens, Mídia e Artes (Limiar) e da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).
E-mail: rgaiotto@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SILVEIRA, Graco. “A língua do Brasil”. *O Estado de S. Paulo*, 27/II/1938, p. 9.

_____. Alguns traços do dialeto caipira e do subdialeto da Ribeira. In: *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada (julho de 1937)*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. p. 510.

“já não será demais o que vai aqui dentro!”

[“what goes in here is no longer too much”

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves¹

NEVES, Rodrigo Jorge Ribeiro. “já não será demais o que vai aqui dentro!”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 263-269, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p263-269>

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

CARTAS A CARLOS LACERDA

Em *O cartão-postal*, Derrida destaca, em um dos “Envios”, a reconfiguração do sujeito no instante em que se remete/inscreve ao/no outro, em uma operação não necessariamente intercambiável, mas que é, com o perdão deste arriscado vocábulo-anátema, impossível evitar: “quando eu lhe escrevo você continua, você transfigura tudo (a transmutação vem de trás das palavras, ela opera em silêncio [...])”². A carta não enviada interrompe e abre um intervalo de tensões no diálogo epistolar, visto que se afasta do estabelecimento de uma correspondência. Portanto, qual é o lugar dessa carta? Como determinar a distância não percorrida? A quem se destina? A quem pertence?

Durante o desenvolvimento do projeto “Edição de texto fidedigno e anotada da correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda”, pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), localizei duas cartas de Mário escritas para o jornalista carioca, mas não remetidas, no Arquivo do escritor, no IEB/USP. Em um primeiro momento, era possível supor que fossem rascunhos ou cópias de cartas efetivamente enviadas por Mário, algo raro em seu acervo, no entanto, pelo estabelecimento da correspondência feito até então, constata-se que Lacerda não recebeu nenhuma delas. A única carta de 1942 enviada por Lacerda e recebida por Mário, ano das missivas aqui publicadas, é de 6 de fevereiro. Depois disso, o jornalista só voltaria a escrever mais de um ano depois, em 11 de dezembro de 1943.

A primeira carta, de 28 de maio de 1942, é, na sua materialidade e no seu conteúdo, irrequieta e ressentida. A caligrafia no manuscrito original é irregular e descuidada, algo atípico nos autógrafos de Mário. Ainda assim, praticamente não há rasuras. Não era apenas o avançar das horas e a possível ebriedade trazida do Franciscano, o bar-restaurant frequentado por ele e outros intelectuais na Sé, muito menos o frio glacial que costuma invadir a Pauliceia nessa temporada. O artigo “Sinceridade e poesia”, publicado por Carlos Lacerda na edição número 60 da *Revista Acadêmica*, de

2 DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*: de Sócrates a Freud e além. Trad. Simone Perelson; Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 206.

maio daquele ano, desperta no escritor paulista profundas e conflituosas emoções. Se, por um lado, Mário reconhece ter lido um texto “profundamente elogioso” sobre a sua poesia e uma das “páginas mais belas, mais intensas, mais dramaticamente humanas” escritas por Lacerda, por outro, desagrada-lhe a leitura cheia de “injustiças necessárias” e o tom “impiedoso” e “cruel” do jornalista. Em carta escrita no dia seguinte a Murilo Miranda, amigo em comum dos dois missivistas, Mário ressalta que o artigo é “de uma beleza de estilo, de uma força de paixão humana, de uma eloquência verdadeira intensíssima, nada oratória, verdadeira, convincente”, embora não concorde “com ele nessa atitude de seccionar assim com preto e branco” a sua poesia do resto de sua obra³.

O artigo de Carlos Lacerda, cujo subtítulo é “Waldo Frank, Orson Welles, o pan-americanismo, a BBC, a guerra e a paz”, parte de um programa transmitido pela rádio londrina em que seriam lidos os “Dois poemas acreanos”, de Mário de Andrade, no instante em que Lacerda estava com a reunião da obra poética do escritor paulista em mãos. Lacerda concatena a análise dos poemas com o lugar ocupado pelo poeta em tempos de guerra, de sombrias incertezas, de esperanças dilaceradas, de afetos sufocados pela atmosfera densa da destruição, não o poupando das críticas incisivas que já havia arremessado em cartas anteriores. Mário estava atravessando um período difícil, o que, provavelmente, contribuiu para acentuar sua mágoa.

Na carta seguinte, escrita quase um mês depois, Mário felicita Lacerda pelo nascimento do seu segundo filho, o editor Sebastião Lacerda, batizado com o mesmo nome do avô paterno. O tema da guerra volta como uma das constantes inquietações durante o período crepuscular da vida do missivista. É importante também destacar a questão de gênero presente aqui, aspecto ainda pouco explorado pela crítica sobre o modernismo brasileiro e as relações intelectuais e de poder entre seus integrantes, mas que mereceria perspectivas e cuidadosas abordagens. Em relação à discussão com Alceu Amoroso Lima na casa de Murilo Miranda, consultei pessoalmente o professor Leandro Garcia Rodrigues, estudioso da obra de Alceu, que afirmou desconhecer qualquer referência a essa polêmica nas cartas que já organizou até então. Agradeço a ele pela sua prestimosa colaboração.

Aproveito ainda a oportunidade para estender meus agradecimentos a todos os funcionários e estagiários do Arquivo do IEB, mas dedico especialmente estas cartas e apresentação a Denise Almeida, Mariana Ananias e Eduardo Sato, que gentilmente me ajudaram no processo de transcrição do texto a partir do autógrafo original, reconhecendo palavras de difícil identificação para este pesquisador. A publicação desta documentação também se deve muito ao profissionalismo exemplar, ao exímio conhecimento técnico e à atenção abnegada e afetuosa desses e de todos os demais profissionais do Arquivo.

3 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. prep. por Raúl Antelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. III2.

São Paulo, 28 de maio de 1942.

Meu Carlos,

não posso! Eu tenho mesmo que largar de tudo (este capítulo sobre arte inglesa, que martírio!), pra escrever a você imediatamente. Recebi ao meio-dia a *Rev. Acadêmica* e reli seu artigo sobre mim. Eu tinha lido ele aí no Rio que o Murilo me mostrou. Mas então eu estava bem acolchoado, amigos, chope, felicidade, e aguentei bem. Mas hoje, li, e o seu artigo me comoveu extraordinariamente. Cheguei a sentir um gosto de lágrima e parei comigo. Me meti logo continuando esta arte inglesa, a coisa roncando por dentro, só às 23 horas fui no Franciscano, que não me aguentava mais, mas levando a *Acadêmica* debaixo do braço, neste frio que não deixa mão fora de bolso. Bebi que mais bebi, resolvi que só escreveria a você, já me acalmado, só na semana que vem. Mas chego em casa, são três horas e é isto: não posso mesmo sem lhe escrever já.

Bom, já quando lera o artigo de você aí no Rio, ressaltava a interpretação falsa, mesmo injusta que você fizera dos meus versos de “Manhã”, quando eu invoco Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, peço que “se assentem um bocadinho” pra eu deixar “um disfarce de festa” neles. Não é possível você perceber “gratuidade” nisso, Carlos. É apenas uma carícia humana a homens escolhidos, estimados, como você encontrando um “homem bom” que faz dois dias não dorme no seu trabalho, você dará seu ombro, o ombro que foda-se se doer, pra o homem bom descansar. Não é possível imaginar que eu quisesse tirar Lenine ou Gandhi de seus caminhos humanos, fazendo eles caírem na farra eterna! Quis lhes dar um “disfarce de festa” onde recobrassem mais forças pra cumprir seus destinos enormes. Qualquer interpretação diferente não chega a ser injusta, é pueril.

Bom, mas eu sabia que se, no momento, você interpretava assim meus versos é porque isso servia. Achei que estava certo. O seu artigo, eu sei, é profundamente elogioso, mas está cheio também dessas injustiças necessárias. E que eu servisse a você pra tirar lutas maiores que nós, lhe juro que isso me enche de dignidade. Eu me presto muito bem e me gosto de me prestar para as coisas necessárias que você quis dizer. E ainda me comoveu muito ter sido o motivo para uma das páginas mais belas, mais intensas, mais dramaticamente humanas que você já escreveu. Realmente você consegue por vezes uma força, uma paixão de participação social lancinante, é convincente. Há por todo o artigo uma eloquência verdadeira, sem a menor sombra de demagogia, dessa eloquência que nasce mesmo do ímpeto da verdade e do desespero do coração.

Mas até fica grã-fino, fica “estético” estar assim constatando a beleza dramática, admiravelmente bem escrita do artigo, como se a gente estivesse no ano dois mil conversando calminho, numa sociedade já assentada, sobre a concepção sthendaliana da fornicação. Não. Eu participo integralmente, apaixonadamente da paixão de você e só exalto o que você escreveu porque é grito, é pranto de vida humana.

Mas não posso deixar de sofrer porque você foi cruelmente injusto comigo por causa... dos outros. Por causa de todos?... É injusta a insistência de você sobre as minhas “safadezas”, sobre as minhas “indecisões”, sobre as minhas “puerilidades”, etc. Aí é que eu me separo de você.

Não tem dúvida que ainda aí eu compreendo você. É sempre uma homenagem, é ainda um elogio e dos enormes. Se você tem de atacar um mundo errado, é forte que você ataque o Serviço do Patrimônio ou eu. Você não ataca, não perde tempo em atacar o Instituto do

Livro nem o Cassiano Ricardo que se esboroam por si mesmos, mas você ataca entidades e seres que se sustentam, que valem.

Mas o que eu sofro, Carlos, meu Carlos, é que eu me pergunto até que ponto a noção moral de verdade permite a você dizer certas, nem sei como chamar, certas inverdades. Até que ponto você pode esculhambar a grandeza de um futuro humano, sacrificando a noção da verdade e do bem, pragmaticamente. Não é uma imoralização do seu, de você, próprio ser e da verdade que você representa, do futuro que você representa?

Vejamos: você desnuda as minhas “indecisões”, que indecisões? Quando a minha vida humana vai se processando num completamento, lento eu sei, mais gradativo de acrescentamento humano? Isso ainda pode ser uma atitude pragmática e não fere muito, mas me parece que você foi um bocado impiedoso para o meu silêncio, para a minha dúvida (não é possível esquecer que eu não tenho certeza, venho de um mundo que não me dá certeza, essa certeza que tantos proclamam de boca pra fora, prontos a recusá-la ao primeiro segundo de utilitarismo pessoal), você foi impiedoso para com o meu drama que você conhece, me fazendo assim de bode expiatório das indecisões e das “safadezas”... dos outros! “Safadeza”, eu! Aí você foi mais que impiedoso, foi cruel, Carlos. E todo o meu dia isto me passou roncando e é a razão única de eu estar escrevendo já. Não faz mal eu sofrer, prefiro você impiedoso porque eu necessito saber. O horrível é esta traição até das cartas da gente imaginar que os outros pensarão que se está posando pro futuro. Eu lhe peço, suplico pelo que você tem de mais digno e resguarda mais em si mesmo que você rasgue esta carta mas eu careço saber que ato meu, que palavra você considera safadeza. Seja mais cruel, se possível, mas diga, que essa ideia de praticar safadeza me horroriza.

Eu não sou melhor que os outros, mas do fundo familiar e moral de que eu vim, posso ser um pouco diferente de muitos. Eu ainda venho daquela noção católica da culpa que exige a reatuação no reconhecimento da culpa. Eu não posso ter a consciência de uma safadeza minha sem procurar me consertar, palavra que não posso. Eu tenho errado muito, tenho sido muito ineficaz botando o imediatismo do útil onde ele não era imediato. Mas também no dia em que eu pretendi confessar isso em público no Testamento da minha geração, você foi dos que me impediram de publicar minha verdade atual. Depois disso ninguém imagina como eu tenho me debatido, numa ânsia danada de me acertar. E a gente, a vida corre, tem a tendência natural pra esquecer os inícios da vida. Eu me lembro, não sei se você lembra, uma das primeiras cartas minhas, talvez a primeira de já entrados no terreno da camaradagem, carta inesquecível pelo custo que me deu de confessar lealmente a você que eu não poderia corresponder às esperanças e exigências de você, moço de outra idade e ideias e confessava ser um indivíduo que não tinha certeza, que acreditava em Deus, que por mais próximo de você em conclusões simplesmente humanas, estava inexoravelmente separado de você em possíveis conclusões políticas.

Carlos, meu Carlos e Carlos meu, vamos parar, agora não posso mais mesmo, não posso de não posso, são quatro horas. Eu estou sacudindo você pelos ombros, com brutalidade de bem-querer. Carlos, acorda! Acorda por favor! Eu não quero mudar você um passo, um milímetro do seu caminho. Se eu não tenho a certeza do meu! E me envergonho de não ter certeza! E se eu não posso deixar de ser um homem que veio do século das luzes, do século que tinha certeza! Se eu adoro, amo a certeza e não posso largar o meu desejo de certeza!...

Nos acalmemos. Não para a vida dessa vida humana, mas pra com o dentro de nós. Eu tenho que insistir, embora nisto talvez eu é que esteja sendo cruel. Mas eu preciso que você

me conte no que eu fui safado, as safadezas que eu pratiquei. Pra me penitenciar. O que que eu posso comigo mais que não ser aquele individualista? Meus versos, meus estudos e atos, minha honestidade pública, meu pragmatismo, uma merda. Meu amor desinteressado dos homens, da realização humana, sim, possivelmente uma dignidade. A realização moral pública e humana do meu ser, isso é uma exigência imprescindível. Só o controle disso, eu posso exigir de você que é dos meus amigos. Estou chorando, Carlos. Vou fechar esta carta já, nem releio. Vou mandar sem pensar. Já não será demais o que vai aqui dentro! O resto é o homem com o seu mistério.

Carta datada: “São Paulo, 28-V-42”, autógrafo a tinta preta; papel branco, filigrana; 3 folhas; 26,2 x 20,6 cm; borda superior irregular. (Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).

São Paulo, 26 de junho de 1942.

Carlos.

Quis lhe telegrafar, telefonar, não sei, fiquei tão assanhado, ainda me surpreende o milagre da criação. Deve de ser extasiante ter um filho... Depois imaginei que o telegrama não achando você nem Ziloca em casa, iria deixar um recadinho apenas por baixo da porta, “Procure telegrama na Central”. E você teria que ir até lá pra receber mais um abraço e apenas. A prática telegráfica é esta aí no Rio, como é em São Paulo? Resolvi lhe escrever carta mais recebível sem chateação.

O mesmo que diria no telegrama é o abraço carinhoso e muito verdadeiro que vai aqui pra você com Ziloca. (Que dianho! Me esqueci de saber como se escreve o Z de Ziloca. Também são duas e meia da manhã...). O mesmo abraço e mais o desejo que Deus proteja o machinho novo. O machinho novo... Me contaram que vocês desejavam mulher... Não sei, pode ser o problema “estético” de criar um casal. Mas eu, solteirão insolúvel, o “Solteirão Impossível” ou “Ausente” como diriam os da escola poética do Augusto Frederico Schmidt, sempre que minha irmã está pra ter filho, também desejo mulher. Há-de haver, é necessário haver, nisto, uma desistência covarde diante do mundo contemporâneo... A vida pra mulher foi sempre mais difícil, mas nos momentos de agora a vida do homem se tornou mais difícil. Carne pra canhão, Gestapos e sobretudo a interrogação dolorosíssima “E agora, o que fazer?” como no livro do Batini. A mulher, pelo menos, está com os gestos mais livres e vem atrás. Quase sempre, vem atrás...

Bem, não vale a pena recordar – e quanto me impressionou! – a sua discussão com o Alceu na casa do Murilo. Você quase integralmente esteve com a razão, me parece, mas fundamental, essencialmente, digamos mais uma vez “funcionalmente”, o Alceu talvez estivesse com a razão. O pivot do problema – uma questão de atitude ativa – é o mesmo que me tem feito discutir noites e cartas com amigos mais moços. Mas agora decidi não discutir mais. É sempre odioso mandar que os outros se sacrifiquem e sofram, a gente se escondendo atrás da própria idade pra não ir pra guerra mais, nem se sacrificar. E sofrer apenas de reflexo. Resolvi não discutir mais.

Assim, o que que eu posso desejar mais pro machinho novo senão aquilo que eu desejava ter pro meu coração? Um mundo nítido, Carlos, um mundo preto ou branco. O ideal seria um mundo só branco, mas isso eu desconfio que jamais virá pra humanidade. Pelo menos

enquanto viva... Mas imagina só, meu Carlos, um mundo só preto e branco, em que não haja indecisões nem temores de engano, em que ninguém cruze os braços à espera que os sucessos decidam nosso primeiro gesto! É sempre uma espécie de felicidade, quando as outras se tornam mitos inatingíveis.

Não tenho, não posso ter a leviandade de escrever desejando todas as felicidades (prazeres) pro machinho novo. Eu imagino que você está num segundo extasiante de sua vida que talvez eu vá quebrar. Assim, esta carta não irá antes da segunda-feira, mesmo porque meu secretário fidelíssimo só a porá, no mais próximo, domingo no correio. Por isso posso bem pôr aqui meus desejos de que seu filho seja de um tempo nítido, um homem nítido, dum tempo solucionado. Que ainda seja de guerra? Não faz mal, meu Deus! Mas de um tempo mais nítido, bem nítido, bem solucionado, oito ou oitenta, preto ou branco, em que cada gesto humano se confunda com a honestidade interior. Será tão lindo!... Tão claro!...

Com o abraço melhor do

Mário

Carta datada: "São Paulo, 26-VI-42."; autógrafo a tinta preta; papel branco, filigrana; 1 folha; 26,1 x 20,5 cm. (Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).

SOBRE O AUTOR

RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES é pesquisador de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e bolsista Fapesp, com o projeto "Edição de texto fidedigno e anotada da correspondência de Mário de Andrade e Carlos Lacerda". Foi pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa e pesquisador-visitante da Universidade de Princeton.
E-mail: rodrigorjrn@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. prep. por Raúl Antelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Simone Perelson; Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

“necessariamente ‘musicada’”

[“once it has been ‘sung’, it has also necessarily been ‘turned to music’”]

Virginia Camilotti¹

CAMILOTTI, Virginia. “necessariamente ‘musicada’”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 270-274, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p270-274>

¹ Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep, Piracicaba, SP, Brasil).

CARTAS A JOÃO CHIARINI

As cartas que aqui se transcrevem, subscritas por Mário de Andrade, escritas e remetidas a menos de dois meses de seu falecimento em 25 de fevereiro de 1945, destinaram-se a João Chiarini (1917-1988), ele também, contumaz estudioso das tradições populares brasileiras, sobretudo musicais. Desde sua inserção no jornalismo, em finais dos anos 1930, e por mais de 50 anos, Chiarini não apenas reuniu uma vasta bibliografia relacionada à cultura folclórica brasileira, como recolheu e catalogou expressões próprias dessa cultura nas suas mais diferentes linguagens. Procedendo da mesma forma em relação aos materiais de divulgação relativos à ocorrência dessas manifestações, como os resultantes de suas próprias ações de agitador cultural à frente do Centro de Folclore de Piracicaba, Chiarini constituiu um acervo bibliográfico de 25 mil volumes, além de recortes de jornais, programas, panfletos, correspondências, fotografias, gravações – testemunhos da chamada cultura caipira – ainda por ser estimado na sua totalidade. Sem que se soubesse de sua existência até uma década atrás, estas duas missivas de Mário de Andrade sobreviveram à verdadeira errância² de que padeceu o fabuloso acervo do folclorista pela cidade de Piracicaba até que encontrasse sua guarda definitiva, em 1996, junto à Universidade Metodista de Piracicaba.

Uma fina intuição, atuante no processo de organização dessa documentação, com vistas à sua disponibilização pública pelo Espaço Memória do Centro Cultural Martha Watts, em 2006, inscreveu as duas cartas de Mário de Andrade em uma série documental, intitulada “Cartas anteriores a 1960”, composta especialmente da correspondência passiva de João Chiarini, na figura de estudioso do folclore paulista e na figura de presidente do Centro de Folclore. Série documental que,

2 O acervo de Chiarini inicialmente ficou sob a guarda e nas dependências do antigo jornal *O Diário de Piracicaba*, depois, foi para o prédio da Faculdade de Odontologia, na rua D. Pedro; em seguida e por muito tempo, nas salas do antigo Fórum de Piracicaba, na rua do Rosário, onde se instalaram a Academia Piracicabana de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba. Cf. ELIAS NETO, Cecílio. Almanak de Piracicaba, Suplemento de *A Tribuna de Piracicaba*, agosto de 1996, p. 1.

por si só, constitui expressivo testemunho do curso da comunicabilidade, da direção das trocas e da natureza dos intercâmbios estabelecidos entre aqueles que, a partir dos locais de produção dessa cultura, alimentavam a ânsia de conhecimento de intelectuais e acadêmicos e a necessidade de outros que, por obrigação dos cargos públicos ocupados, deviam, além de conceber, implantar políticas de preservação.

As cartas de Mário, ainda que antecedendo em pouco a criação do Centro de Folclore³ e toda a sucessão de intercâmbios entre esse Centro e as autoridades oficiais e acadêmicas do estado, dirigem-se especificamente a Chiarini, estudioso e interessado da cultura musical da região do Médio Tietê. O contato é iniciado com o agradecimento de Mário por receber o programa da festa de cururu⁴, realizada em Piracicaba. O Mário de Andrade que, então, rascunha uma sequência de pedidos encontrava-se em pleno exercício do método que desenvolveu para constituir-se intelectual especialista da chamada cultura brasileira. De um lado, indaga e toma, àqueles, como Chiarini, estreitamente próximos das manifestações culturais que lhe interessavam, os seus precisos contornos; de outro, instrui, revisa e, sobretudo, controla as formulações dos mesmos quando se aventuram na sistematização e decifração das formas e nas genealogias dessas manifestações.

Nesse sentido, podemos ver nas duas missivas aqui consideradas, sucessivamente, o questionamento do autor do *Dicionário musical brasileiro*⁵ sobre o léxico relacionado à prática do cururu e, de outro, a oferta de leitura, revisão e controle da linguagem, de conceitos e nomenclaturas adotados na construção de conhecimento sobre o duelo poético⁶.

São Paulo, 4 de janeiro de 1945.

Meu caro João Chiarini.

Estou escrevendo a você para lhe enviar o meu abraço de início de ano-novo.

Recebi o programa da festa de Cururu, realizada aí, e creio que a coisa foi interessante.

Acontece que lendo o programa deparei com uma palavra “canturiões”. Será isso mesmo,

3 Criado em 30 de maio de 1945 e declarado de utilidade pública pela lei n. 303, de 9 de junho de 1949, do governo do Estado de São Paulo.

4 Nos termos do próprio João Chiarini, cururu é “disputa, combate poético”. Cf. CHIARINI, João. Cururu. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano XIII, vol. CXV, Julho/Agosto/Setembro de 1947, p. 81-198; para a citação p.86.

5 Trata-se do Projeto de Mário de Andrade que até a altura de seu falecimento havia concluído 3.600 verbetes. A partir dos manuscritos deixados pelo escritor, atualmente no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, o projeto seria levado a termo por Oneyda Alvarenga e Flavia Camargo Toni, sendo publicado, em 1986, pela Editora Itatiaia.

6 Sob o pseudônimo de O Patriota, Chiarini participou do Concurso de Monografias sobre o Folclore Musical Brasileiro, patrocinado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, em 1946, com um estudo monográfico sobre o cururu, publicado na *Revista do Arquivo Municipal*. Ano XIII, vol. CXV, jul/ago./set. de 1947, p. 81-198 e em separata pelo próprio Departamento de Cultura. Na segunda carta, Mário menciona um livro sobre o tema, mas não há indícios dele, apenas esse estudo.

ou um erro tipográfico? Caso esteja certo será uma palavra que eu não conhecia, e que irá enriquecer o meu dicionário de termos musicais, em elaboração.

Queira receber o abraço de
Mário de Andrade

P.S. “Canturiões” é o mesmo que “cantadores”? Se não for mande me dizer, por favor.

Carta datada: “S. Paulo, 4 de janeiro de 1945”, datiloscrito a fita preta; autógrafo a tinta preta; papel branco, 1 folha; 28,4 x 21,4 cm. (Acervo João Chiarini, Centro Cultural Martha Watts, Unimep).

São Paulo, 10 de fevereiro de 1945.

Meu Caro Chiarini.

Só agora posso acusar recebimento sua carta e recortes. Muito obrigado por tudo. A conferência creio que não posso fazer, ando tão sem jeito, negando, negando pra todo lado. Se aceitasse abria um precedente danado.

Guardei os recortes com muito carinho pra meu uso. Mas quando?... Quando poderei mexer nessas coisas!... Aliás, sei que você vinha preparando um livro folclórico sobre o cururu, como vai ele? A sua terminologia musical é muito indecisa, creio que já lhe falei nisso. É natural porque você não é especialista. Ainda nestes recortes reparo nisso. “O cururu é uma festa cantada e musicada de fundo folclórico”, você principia um dos artigos. O que você quer dizer com isso? Se é “cantada”, é necessariamente “musicada”. Eu temo⁷ que o seu livro traga incertezas assim, porque fatalmente falará muito de música. Se você quiser depois de pronto ele, eu me ofereço pra ler os originais e controlar suas expressões musicais⁸. Estou às suas ordens com o maior prazer, gosto de ajudar. E é só por hoje. Com o abraço grato do

Mário de Andrade.

Carta datada: “S. Paulo, 10-II-45”, autógrafo a tinta preta; papel branco; 1 folha; 28,4 x 21,4 cm. (Acervo João Chiarini, Centro Cultural Martha Watts, Unimep).

7 Rasura: “tenho”.

8 “musicais”, acrescentado em uma segunda etapa de escrita.

SOBRE A AUTORA

VIRGINIA CAMILOTTI é docente da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Unesp-Franca, autora de *João do Rio: ideias sem lugar* (EDUFU, 2008) e coorganizadora, com Márcia Naxara, de *Conceitos e linguagens: construções identitárias* (Intermeios, 2013) e, com Claudia Ponce, de *Muito d'alma – cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros – 1909-1921* (Garamond, 2015).
E-mail: vicamilotti@terra.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIARINI, João. Cururu. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano XIII, vol. CXV, Julho/Agosto/Setembro de 1947, p. 81-198; para a citação p.86.
- ELIAS NETO, Cecílio. Almanak de Piracicaba, Suplemento de *A Tribuna de Piracicaba*, agosto de 1996, p.1.

eida,

hoje fiz uma descoberta muito importante. Fui comprar uma fita de nta pra esta máquina, porque a parte preta desta fita em uso, já não dava nitivamente mais nada. Comprei, mas vindo pra casa, desgostoso com mais esse gasto de sete mil e quinhentos, me lembrei que como não usara nem gosto usar, a parte vermelha, ela ainda sobrava e podia durar bem uns dois meses escrevinhação e economia. Fiquei tão radiante que você nem imagina, e eis é a razão porque durante quanto der esta fita, vocês terão que me aguentar vermelho, paciência, maninha.

Recebi sua carta, teve uma bruta de inspiração e quis responder imediatamente. Mas não havia tempo, e as aulas a preparar. Mas agora, faltam quinze dias dezanove e as dezanove vou jantar com uns amigos: quinze minutos pra ética Oneyda Alvarenga Peixoto mineira. Deixa de pensamentos, minha nhora, poesia é assim mesmo. Quantas vezes não imaginei que a fonte tinha acabado e me lembro das vezes que o Manuel me falava a mesma coisa sobre e... Um dia, um tempo a coisa volta. É certo que as preocupações demasiadamente tensas e absorventes em que você vive, impedem uma continuidade de fluidético. Os mais constantes em fluido poético são aqui como além-mar os de da não menos intensa está claro, mas com mais claros, mais estendidos de prupações absorventes. Um Reiner Maria Rilke, um Murilo Mendes ou Jorge de ma, está claro que não-de fazer poesia manual, nós não. Mas há também que sistir e buscar os jeitos de favorecer o fluido, o tal de fluido. Ler, por exemplo, ler muita poesia. Você devia fazer mais isso, apesar das suas prupações. Não sei até que ponto você não conhece os nossos poetas do passado, ha que le-los. Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Varzea, Castro Alves, rcau, Gregório de Matos, na satírica... Leu a antologia parnasiana, compenada pelo Manuel? É a antologia romântica. São ambas ótimas pra não esterndó excessos de inutilidade. Mas Claudio Manuel, Dirceu, o Vraguai, são coi que me parece importante ler. É a convivência também é ótimo pra apresr a chegada do fluido, mas isso aí em S. Paulo me parece quase impossívelulista é besta, tem vergonha de ler poemas, dar poemas pros outros lerem, mentar poemas. Mas quem sabe si com o Fernando, não ponha o Paulo Magaães na roda, com o Fernando você poderá entreter maiores relações poéticas trocando com ele poemas.

E, meu Daus! comigo, com o Manu. Apoi os tais de poemas que ha horríveis pra mim. Direi com toda a sinceridade que é necessário o que acho. Começo eu, mandando aqui o único poema que fiz de anabarádas que você gostou. Desta poesia menos é o Manu gostou o tem nome. Diz assim:

Olha o balão subindo!
Mas quem foi o louco varrido
Que em novembro se lembrou de o soltar?...
-É o luar! é o luar!

E as casas! olhe pros arranha-céus,
Parece que estão se movendo
Com tantas janelas a chamar?...
-É o luar! é o luar!

E este céu cor-de-cinza,
E este mar cor de prata,
E o Cristo do Corcovado,
Olhe! parece um palhaço,
Parece um filósofo, parece até Cristo mesmo
Trepado no altar?...
-É o luar! é o luar!

[informe)ieb

especial
| **ANTONIO CANDIDO**
24/7/1918
12/5/2017

Instituto de
Estudos
Brasileiros

USP

Antonio Candido



**A VOZ QUE PERDURA
ALÉM DESTES TEMPOS QUE PENSO SER MEU
PALAVRA SEM DATA
A VOZ QUE PERDURA
A VOZ QUE SE LÊ
QUE O TEMPO RESSOA
NA FORÇA DE SER**

Telê Ancona Lopez

Professora emérita – IEB/USP





editorial

Este número especial do *Informe IEB* vem a público, na data de hoje, 24 de julho de 2017, em que Antonio Candido comemoraria seus 99 anos. É mais uma homenagem que o IEB presta ao grande mestre, que nos deixou há dois meses. A primeira se deu um mês depois de sua morte, com a divulgação de um vídeo inédito, no qual o professor relembra sua experiência na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

Nesta segunda homenagem, Antonio Candido se faz presente através das vozes das ex-alunas e orientandas Telê Ancona Lopez, Adelia Bezerra de Meneses e Ligia Chiappini; do ex-aluno ouvinte e interlocutor assíduo Antonio Dimas; de Carlos Augusto Calil e Stelio Marras, frequentadores de sua casa, que usufruíram de longas e saborosas conversas com o professor; de Fernando Paixão, que acompanhou à distância e com admiração sua colaboração com a Editora Ática nos anos de 1980 e recebeu seu incentivo quando decidiu mudar da profissão de editor para a de professor; dos leitores Jaime Ginzburg, Paulo Iumatti e Walter Garcia, docentes de gerações mais novas, que muito aprenderam com seus escritos e que confirmam o vigor de seu pensamento a ser difundido e debatido com os estudantes de nossos dias.

A essas vozes do espaço acadêmico, que rememoram momentos de encontros intelectuais, pessoais e afetivos com Antonio Candido, junta-se a de sua neta mais velha, Clarisse Escorel, que torna públicos flashes da comovente relação entre ela e seu avô, desde a infância até recentemente, pois seu último encontro com ele foi poucos dias antes de sua morte. A voz da neta adulta nos mostra, na intimidade familiar, a relação vital de Antonio Candido com a literatura, aqui tão bem lembrada, celebrada e analisada nos textos dos colaboradores deste número especial. Relação vital que, entre outros fatores, fez de Antonio Candido o grande intelectual, crítico, historiador e professor de literatura, um grande homem, um homem bom, um homem generoso, um homem elegante, um homem lúcido até o fim. Seus escritos e ensinamentos perdurarão entre nós.

Sandra Margarida Nitrini

Diretora – IEB/USP

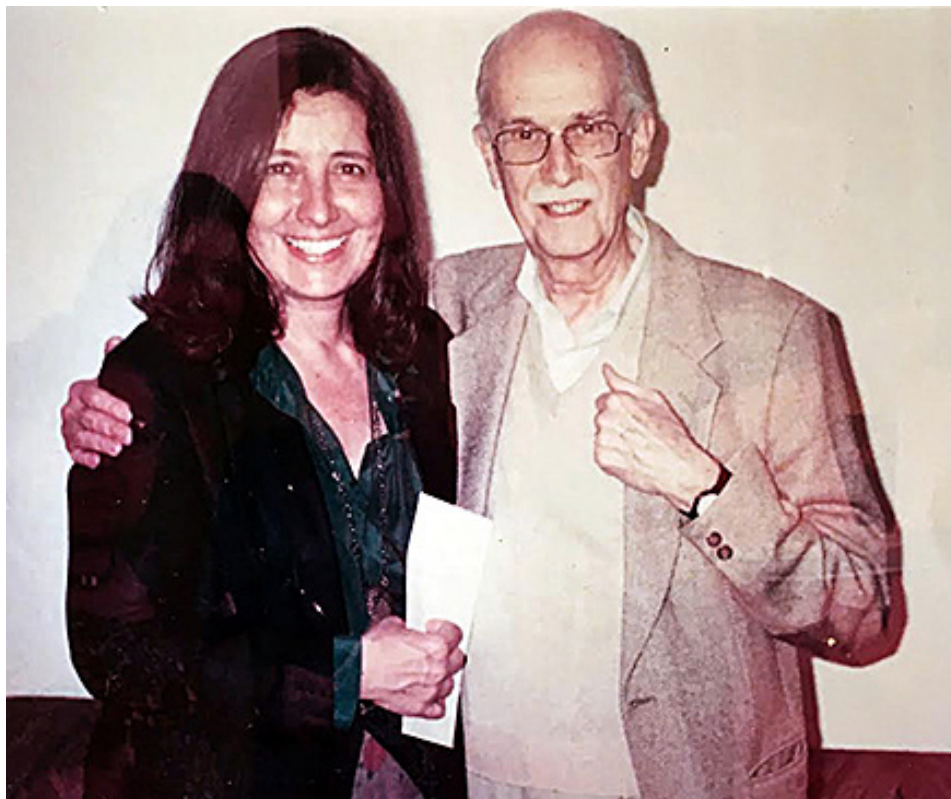
ANOTAÇÕES DE AULA

Num caderno de folhas amareladas e um tantinho puídas, escrito com caneta tinteiro, a primeira página ostenta um título: “Teoria da literatura”; um subtítulo: “Introdução aos estudos literários”; e uma data: 1962. Guardado ciosamente por tanto tempo, sobrevivendo a mudanças de casa e às turbulências da vida, algo de precioso há de conter: com efeito, trata-se de anotações das aulas de Teoria Literária dadas pelo professor Antonio Candido para o 1º ano do Curso de Letras, na Maria Antonia (a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, antes da sua mudança forçada para a Cidade Universitária, na sequência da guerra estudantil travada com o Mackenzie). Há 55 anos. A caloura entusiasmada do Curso de Letras Clássicas deve ter anotado com fidelidade o que então ouviu, pois aquilo que dessas aulas foi registrado iria ressoar nas outras falas do professor, tanto na graduação como na pós (seja do “Regime Antigo”, em 1967, seja do “Regime Novo”, já nos barracões da Cidade Universitária, em 1972, seja nos seminários de orientandos, que se estenderam até o doutorado, em 1982), bem como em conversas pela vida afora, até o dia 12 de maio de 2017, quando a voz – fisicamente – se calou, mas não o pensamento.

Teoria Literária era na década de 1960 uma disciplina nova, implementada no *curriculum* de Letras em 1959; optativa, mas cursada por todo mundo. Alguns anos mais tarde, essa disciplina se desdobraria, engendrando o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH (e também o Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, que o professor Antonio Candido fundou na Unicamp, em 1975, levando orientandos seus para trabalharem lá).

Volto ao caderno de 1962, do qual seleciono as anotações (ora em estilo semitaquigráfico, ora com frases inteiras reproduzindo a fala do mestre), que comparecem logo nas primeiras páginas, sob o tópico de “Função da literatura”. Elas dizem, literalmente, da importância da literatura como fator de humanização do homem; da possibilidade de iniciação numa ordem de valores que nos fazem mais humanos; dessa disciplina humanizadora que torna o homem capaz, não de se ajustar, mas de se sentir suficientemente inquieto para mudar o seu tempo. E ainda: a literatura fornece uma visão do homem e do mundo; cada livro de literatura deve alterar nossa sensibilidade, mudar a visão de mundo.

Com 17 anos de idade eu tinha escolhido Letras porque gostava de literatura (e de psicologia), mas de repente alguém me formulava os motivos pelos quais valeria a pena empenhar toda a energia intelectual nesse projeto de estudo e de vida. E mergulhar no ofício de professora. Não preciso dizer que essas aulas aurorais, as primeiras de centenas a que eu viria assistir do professor Antonio Candido, pautaram a minha vida – não apenas intelectual. Essas aulas me ajudaram (e ajudam) na aventura de viver. E estabeleceram um paradigma de alta exigência do que é ser professor(a). Já no início do curso eu me perguntava o que mais marcaria essa extraordinária personalidade do mestre da Maria Antonia: a inteligência poderosa ou a força da sua generosidade – generosidade atuante não só na relação individual com as pessoas, mas em termos da sociedade: ele via o “outro” social, pensava o Brasil e o



mundo no recorte da *polis*. Daí a sua militância para intervir nas estruturas, tendo participado da formação de dois partidos políticos de viés socialista. Daí ter cunhado a categoria de “pensamento radical”, nas suas análises da cultura brasileira, assumindo a perspectiva do dominado e não da oligarquia.

Em 1962 os calouros das Letras podiam ainda não se dar conta do privilégio imenso de termos aula com o criador da teoria literária (sabíamos apenas que estávamos diante do autor de *Formação da literatura brasileira*, publicado três anos antes), mas creio que ninguém ficou imune ao cruzar o caminho com esse intelectual radical, sociólogo dublado em crítico literário, pensador do Brasil que ele nos ajudava a entender, militante político e também um esteta, mas, fundamentalmente: professor. E que nas aulas de Teoria Literária nos forjava sensibilidade e visão de mundo, nos confrontava sem mediação com a poesia e abordava a literatura enquanto sistema, mostrando-nos a relação literatura/sociedade; dirigia o nosso olhar às coisas brasileiras, devidamente equacionadas em seu quadrante universal, e apontava a literatura como um fator humanizador.

E assim chegamos novamente àquele tópico da primeira aula assistida de Teoria Literária, relativo à função humanizadora da literatura, que frequenta o pensamento e a prática do mestre, como um *leitmotiv*. Esse *tópos* será desenvolvido numa conferência na XXIV Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), de 1972, intitulada “A literatura e a formação do homem” (publicada posteriormente na *Revista*

*Ciência e Cultura*¹); e será cabalmente desabrochado na palestra sobre “Direitos humanos e literatura”, organizada pela Comissão de Justiça e Paz, em 1988, com o título: “O direito à literatura”. Aqui esse tema, redimensionado, recebeu sua formulação definitiva, sendo publicado no livro coletivo² que recolheu as demais conferências sobre direitos humanos; e também, a partir de 1995, figurará no livro *Vários escritos*, do próprio Antonio Candido³.

Eu gostaria de focalizar essa singular visada do militante esteta, a saber, a defesa do direito à literatura como um dos direitos humanos fundamentais. Ele parte da própria dificuldade em discriminar o que é essencial ou não em termos de direitos humanos – pois há os óbvios e inequívocos direitos à vida, à saúde, à alimentação, à liberdade; e há aqueles bens que respondem a “necessidades profundas do ser humano, necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas, sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora”⁴. Pois bem, diz Antonio Candido, a literatura, que exprime o homem, e depois atua sobre ele, é força humanizadora, da qual ninguém deveria ser privado. Ela corresponde a uma necessidade universal e “confirma no homem a sua humanidade”, fazendo-nos exercer aquilo que fundamentalmente faz de nós seres humanos: reflexão, senso da beleza, relação com o outro, percepção da complexidade do mundo e dos seres, afinamento das emoções, procura da verdade etc. E isso é imprescindível. Mas o autor avança: vai mostrar que na literatura, que é um objeto construído, e em que o conteúdo só atua por causa da forma, é a forma que traz, virtualmente, a capacidade de humanização. Diz ele que, “quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo e da vida”⁵. Um poema, por exemplo, funciona apresentando-nos um tipo de ordem, “sugerindo um modelo de superação do caos”, mesmo que esse processo se dê o mais das vezes no nível inconsciente: mesmo um poema de difícil inteligibilidade teria esse efeito organizador – é a forma que organiza.

Assim, a literatura, propiciando aos nossos estados amorfos e não nomeados uma passagem para a forma construída, corresponde a um desses bens que, garantindo a integridade espiritual, não poderiam ser negados a ninguém. E se é verdade que a literatura, “pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, nos organiza, nos liberta do caos e nos humaniza”, privar dela o pobre seria espoliação. Poderia haver exemplo mais instigante e generoso de “pensamento radical”?

Não se cruza com alguém assim impunemente.

Adelia Bezerra de Meneses

Professora – FFLCH/USP

Professora – IEL/Unicamp

¹ CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Revista Ciência e Cultura*, v. 24, set. 1972.

² FESTER, Antonio Carlos (Org.). *Direitos humanos e...* São Paulo: Brasiliense, 1989.

³ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul, 2004, p. 235-263.

⁴ Ibidem, p. 241.

⁵ Ibidem, p. 245.

Antonio Candido

Pra espantar o susto adiado, fui aos retalhos que guardo, acumulados faz tempo, desde um remoto 1959, quando o conheci no vigor de seu 40 anos completos. Ressabiado diante de dois jovens colegiais indóceis, permitiu-nos assistir ao curso que dava sobre *Iracema*, na Faculdade de Letras de Assis. “Então, vocês querem ser alunos-ouvintes? É isso? Tudo bem. Mas prestem atenção: Aluno ouvinte ouve”. Mais que necessária a experiente advertência. Garrulice não era com ele, descobri isso bem mais tarde.

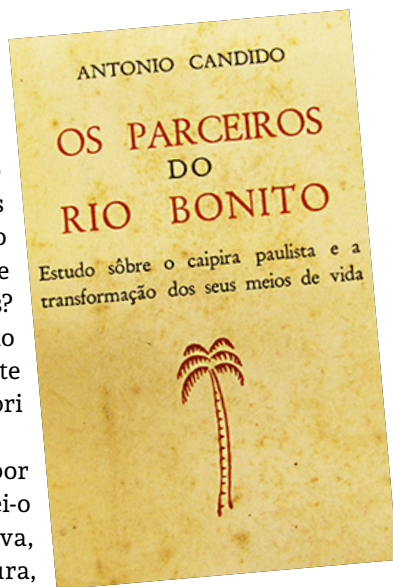
Iracema tinha até roteiro, copiado depois por outros professores, sem menção à fonte. Guardei-o com carinho. Gesto material de quem estreava, por gosto e por decisão, no ensino da literatura, esmerando-se pra escapar do biografismo e do achismo. Gesto de quem enxergava a técnica literária a serviço da persuasão ficcional. Gesto de quem não tinha receio da simplicidade enganosa do expediente didático. Um exemplo curto, roubado do roteiro: “Na discussão prévia de *Iracema*, chegou-se à seguinte conclusão, tomada como hipótese de trabalho sujeita à retificação eventual da análise: há predominância do Ambiente sobre os outros elementos relativos à matéria; do Estilo sobre a Técnica, no que respeita aos de fatura; da Coerência sobre a Verossimilhança. Mas a verificação de um significado geral só pode decorrer do conhecimento minucioso proporcionado pelas leituras atentas, no correr das aulas e sessões de estudo”.

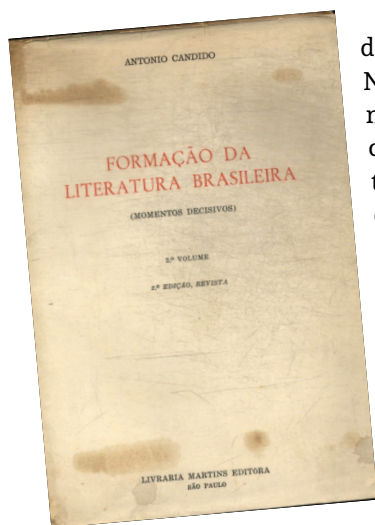
Ao detalhe funcional bem como à simplicidade da linguagem, sem tecnicismo exibicionista, resistir... quem haveria de?

Aliás, um dos caminhos para melhor entendê-lo e absorvê-lo é o de nunca perder de vista o triângulo em que se movia: simplicidade, organicidade e funcionalidade. Porque seu magistério pessoal e bibliográfico sempre se pautou pela desmontagem da máquina do mundo sem gabolice acadêmica, nem descolamento da realidade empírica. Se o romance de Alencar funcionava como exercício analítico do texto, as aulas sobre o valor e o significado das primeiras edições, por mais inalcançáveis que fossem, não perdiam o sabor, dado que nunca se emaranhavam em terminologia absconsa.

Na despedida formal da sociologia, brindou-nos com um ensaio no qual dá vigoroso relevo à vida do caipira, cerne de nossa formação, ao qual se juntou, depois, o migrante. Sem sectarismo teórico e com o máximo respeito à essência existencial desse grupo interiorano, recortou-o contra um pano de fundo que se esforça por modernizá-lo à revelia até hoje, triturando-lhe os valores e desrespeitando-lhe as crenças. Por coincidência diabólica, seus *parceiros do rio bonito* vêm a público, sem alarde, em 1964, ano em que, mais uma vez, forjávamos uma modernização destemperada.

Se o adeus à sociologia se deu de forma discreta, o ingresso no ensino formal





da literatura não se deu de forma diferente. Não se tratava de transposição automática, nem de transferência às pressas, movidas pelas circunstâncias. Já vinha de longe esse namoro, que também não era clandestino. Que o comprovem os anos de crítica literária militante em jornais paulistas, da qual resultaram rodapés semanais ainda hoje repletos de vigor e de perspicácia. Foi com eles que construiu e legitimou sua carreira futura, consolidada com sua magnífica *Formação da literatura brasileira* (1959), cujos dois volumes se ocupam de momentos nevralgicos para a constituição de um sistema literário. E nos quais, mais uma vez, se acentua a funcionalidade de um organismo, esquadrihado no passo lento de sua formação, de que participam alencares e macedos, sem

detrimento recíproco.

Ao vetor da funcionalidade, expressa com simplicidade, agrega-se, agora, o da formação, porque o que lhe interessava era e é – mais do que tudo – a constituição de cidadania, lição de que jamais nos despreharemos, não obstante sua falsa ausência. Independente de paixões partidárias ou de devoções ideológicas, sua linha reta e despojada era a da criação de uma sociedade sem calombos assustadores e na qual a dignidade fosse traço natural e constitutivo.

E esse desejo seu já vinha de longe.

No viço de seus 20 e poucos anos, na década de 1940, Antonio Candido, otimista sempre, já confessava, em público, seu desejo secreto:

“[...] este desejo de estudar que caracteriza a mocidade de agora [...]vai desempenhar um papel decisivo para a nossa formação. Tenho o palpite que, daqui a uns dez anos, quando o terreno semeado pela poeira dos ensaios e artigos se puser a frutificar nos livros e nos estudos alentados, muitos dos nossos problemas mais agudos serão aclarados por pontos de vista justos”¹.

A aula está dada, portanto.

Cabe-nos disseminá-la e não permitir que se desmanche em corredores palacianos, nem em tribunas retóricas. Devagar e sempre, em trabalho de formiguinha, como gostava de dizer em conversas informais esse proseador emérito, disfarçado de intelectual, professor em tempo integral permanente. Dele, disse um dia, que sua orientação ultrapassava, de longe, o âmbito da literatura.

Redigo, lavro e dou fé.

Antonio Dimas
Pesquisador sênior – IEB/USP

¹ CANDIDO, Antonio. Conduta. In: _____. Textos de intervenção. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, p. 256. (Coleção Espírito Crítico).



Um homem bom, etc....

Em 2005 publicamos em Berlim uma antologia de textos de Antonio Candido, traduzidos para o alemão, intitulada *Literatur und Gesellschaft* (Literatura e sociedade). A seleção foi proposta por mim e quase totalmente aceita por ele, que sugeriu a substituição de um texto por outro que julgava melhor e menos conhecido, bem como o acréscimo de um ensaio, que acabara de escrever e que tinha relação mais direta com a Alemanha. Algum tempo depois, o tradutor dos textos para o alemão, dr. Marcel Vejmelka, viajou para São Paulo e conheceu pessoalmente Antonio Candido. Na sua volta a Berlim, perguntei-lhe o que havia achado do professor. A resposta que me deu parece simples, mas, na verdade, expressa sensível, racional e sinteticamente as grandes qualidades de Antonio Candido, como pessoa e como intelectual: “Um homem bom”.

Tantos anos depois, ainda com o coração pesado pela perda do mestre e amigo, o que me ocorre para homenageá-lo são pequenos *flashes* de alguns de nossos encontros dentro e fora da Universidade de São Paulo. Cronologicamente e em conjunto, eles podem talvez ilustrar essa impressão/definição de Vejmelka.

1968

A estudante do 4o ano, vestindo o eterno blusão do curso de Letras, desce apressadamente as escadas da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, na rua Maria Antonia, atrás do professor Antonio Candido, com quem acaba de ter uma aula, na qual ele vem de anunciar: “O seminário não funciona, por isso continuaremos com as aulas expositivas”.

Zangada por essa decisão contra um método, reivindicado nas chamadas reuniões

paritárias, ela insiste em defender o seminário como prática formadora, atacando, atrevida: “O senhor está sendo preconceituoso”.

Calmamente, sem deixar de descer as escadas, o professor alega que, afora ela, ninguém dos demais estudantes leu o texto de Lukacs, “Arte e verdade objetiva”, que deveria ser discutido nesse dia. E fecha a discussão com este argumento irrefutável: “Não, a senhora se engana, porque preconceito vem antes do conceito e minha decisão vem depois de constatar a inoperância de seus colegas”.

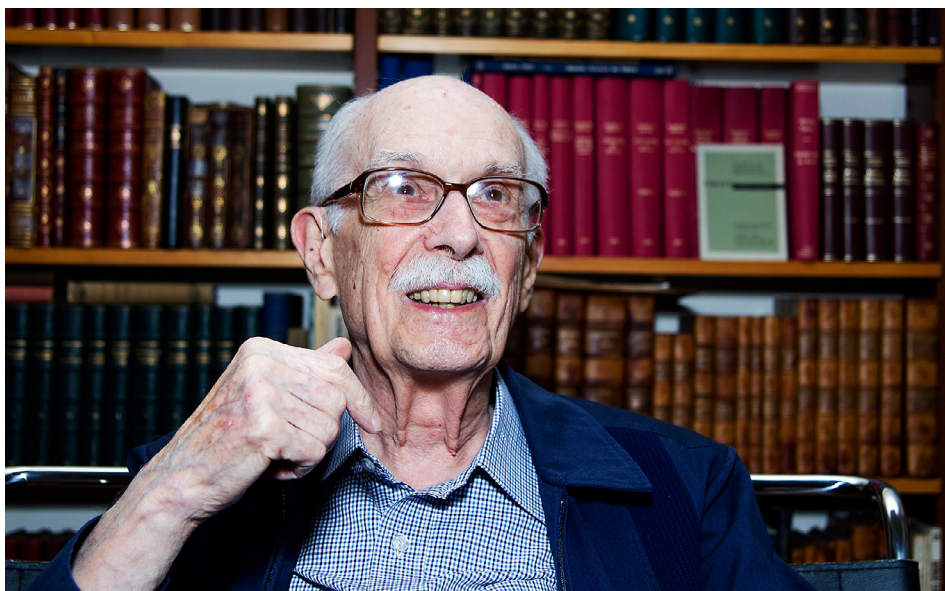
1969

Retomando o curso, já na Cidade Universitária, depois da invasão da FFCL pelas forças da ditadura, o professor surpreende a aluna ao propor à classe um curso baseado em seminários, em que cada estudante deve apresentar e desenvolver um conceito básico para o estudo da literatura. Cabe a ela expor o conceito de realidade, mas resolve mudar o tema, sem pedir licença, para “A literatura como forma de conhecimento da realidade”. Cada apresentação deve durar cerca de 15 minutos, mas ela fala mais de 40, deixando cinco minutos para o comentário final do professor e preparando-se para enfrentar a esperada reprimenda. Mas o que ouve a surpreende novamente: “O seu seminário mostrou-se, em si mesmo, uma forma de conhecimento. Parabéns!”.

1970

A estudante inscreve-se no mestrado, e o professor a incentiva a fazer um projeto para solicitar apoio à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

No intervalo de um curso de pós-graduação, o professor, andando para lá e para cá



no corredor, como costumava fazer, comunica à estudante que é possível que não saia a bolsa solicitada e talvez não possa mais ser seu orientador, porque os militares estariam na iminência de fazer com ele o que estão fazendo com vários de seus colegas, prendendo e cassando-lhes o direito de exercer a profissão. O melhor seria buscar um substituto, que não corresse o risco de ser cassado.

1972

A estudante pesquisa sobre o regionalismo gaúcho e sua relação com o modernismo, tema do doutorado. O professor, sabendo que ela precisa ampliar seu conhecimento da ficção regionalista brasileira e que anda fragilizada pela perda recente do pai e pela maternidade um tanto precoce, resolve matar dois coelhos de uma cajadada só, pondo à sua disposição os livros dessa tendência literária, guardados na biblioteca da casa de sua família em Poços de Caldas, e, ao mesmo tempo, proporcionando-lhe e à sua família um descanso da dura rotina paulista.

Quando a estudante chega lá, depara-se com uma pilha de livros, enfileirados no chão do escritório, devidamente organizados na ordem em que seria mais fácil cumprir a tarefa de lê-los e fichá-los em 15 dias. Tudo foi pensado para tornar possível o duplo objetivo, inclusive a cozinha e o serviço da casa, a cargo da eficiente e simpática caseira, d. Manuelina.

Antes de partir, concluído o trabalho, meio envergonhada, ela deixa sobre a mesa, com um bilhete explicativo, uma pequena quantia em dinheiro para ressarcir pelo menos os telefonemas desses 15 dias. Mas, ao reencontrar o professor, já de volta a São Paulo, ele lhe devolve o dinheiro, sem comentários e sem margem para discussão

1974-1979

A tese de doutoramento é defendida. Nos anos seguintes, a aluna continua a pesquisar, agora sobre João Simões Lopes Neto, visando à livre-docência. Mas diminui o ritmo, dividida entre a USP e outros empregos suplementares, principalmente aqueles que lhe permitiam oferecer cursos de reciclagem a professores de primeiro e segundo graus, passando a interessar-se cada vez mais por esse tema e suas implicações práticas, na militância por melhores condições de trabalho para esses profissionais.

O professor entende e valoriza essa escolha, mesmo quando o ritmo da tese de livre-docência se torna mais demorado ainda, porque, juntamente com a pesquisa sobre João Simões Lopes Neto, a estudante resolve fazer um pós-doutorado na França, sobre “O ensino da literatura”. Na volta, continua lentamente o trabalho para a livre-docência.

DÉCADA DE 1980

Outro Antonio e outro tema se imiscuem nos seus planos antes da livre-docência: Antonio Callado e o “Nacional popular”. O mestre continua apoiando a ex-aluna, com sua experiência, sua sabedoria, sua gentileza e sua generosidade, sendo o coordenador da comissão examinadora no concurso de livre-docência.

No dia da prova escrita, sorteado o ponto, entre dez itens previamente divulgados, a candidata tem três horas para consultar material pertinente ao tema, e uma para escrever o texto, que deve apresentar, logo a seguir, em leitura pública. A escrita da prova se dá na hora do almoço. Os membros da comissão saem para almoçar e só voltam à tardinha. Mas o professor fica supervisionando. De repente, pede desculpas por interromper e se oferece para lhe comprar um lanche na mesma lanchonete da Faculdade, onde comerá o seu sanduíche. Ela aceita de bom grado, percebendo, então, a sua grande fome. Encomenda um bauru e um suco de laranja, que ele traz minutos depois, juntamente com uma sobremesa inesperada: um delicioso chocolate, que, ele justifica, tem o poder de repor as energias, necessárias à finalização da prova com sucesso.

1990-1995

Em 1989, a livre-docente é convidada a passar um semestre como professora visitante em Berlim, no Instituto Latino-americano da Freie Universität. Em 1990 faz o concurso aí para professora titular de Literatura e Cultura Brasileira (Brasilianistik). Depois de várias hesitações por parte da universidade alemã, decorrentes do novo contexto da Alemanha recém-unificada, mas também do fato de ela ter sido orientanda de Antonio Candido, o que a tornava suspeita de ser “adepta” do marxismo-leninismo, é cinco anos depois, finalmente, chamada para ocupar o cargo. Antonio Candido acompanha tudo sem maiores comentários e, quando ela lhe comunica que vai aceitar o novo cargo e morar na Alemanha, ele apenas diz: “Isso é destino!”.

DAÍ PARA A FRENTE

Nos primeiros anos, quando, voltando ao Brasil, ia visitá-lo, o diálogo se dava com a participação de d. Gilda, que também foi professora da mesma estudante e com quem sempre foi um prazer conversar. Falávamos sobre tudo, da literatura, da arte e da vida, no Brasil e na Europa; da esperança de um mundo novo se gestando pela mistura de etnias, gêneros e culturas e pela superação do preconceito e da pobreza.

O professor, que se dizia desinteressado do mundo atual, mostrava-se, na verdade, bastante bem informado e inconformado com a banalidade do mal. Em nossa última conversa, em sua casa, no final de março deste ano, estava preocupado principalmente com os conflitos na Síria, responsáveis também pelos sobreviventes errantes e indesejáveis nos países corresponsáveis pela sua desgraça. E também os maus ventos no Brasil, o golpe, a corrupção em todos os níveis das instituições e o desmonte dos direitos conquistados nos últimos 15 anos. Mas o mestre amava a vida e era um otimista, como gostava de dizer. Por isso, nessa ocasião, depois de comentar tais atrocidades, mudou o tom da conversa e me brindou com um mergulho prazeroso no passado de um menino curioso e também no presente do um idoso, que, embora tenha perdido a maioria dos amigos, amigas e parentes, não perdeu até o final o gosto pela vida.

“Um homem bom”, de “alma forte e coração sereno”, como diria Simões Lopes, aproximando-se da concepção aristotélica de homem virtuoso, segundo a qual este

se constrói quotidianamente, com temperança, razão e ação, teoria aliada à prática, inteligência, sensibilidade e disciplina, mas também com alegria. Porque o valor mais alto a alcançar é a felicidade. E esta, uma busca contínua, para além dos meros momentos de prazer, uma busca do próprio bem, cultivando o respeito ao bem comum e à felicidade alheia. Antonio Candido trabalhou quase 100 anos para ser isso: um homem virtuoso e, por isso, um homem político, contemplativo e ativo. E, nessa tarefa, ensinar, e ensinar especialmente literatura, muito o ajudou. Viu que isso era bom e morreu feliz.

O que resta da estudante atrevida é uma ex-aluna grata e saudosa, que nunca parou de aprender com o mestre e ainda aprende mesmo depois que ele nos deixou, por meio de lembranças como essas e da leitura de seus textos. Ela, que, desde os idos de 1968, ele ensinou a ser menos atrevida sem matar a teimosia na luta por um Brasil e um mundo mais justo, tem hoje 72 anos e reivindica às forças do destino pelo menos mais 26 anos de vida, para tirar a prova dos 9, demonstrando que, de fato, aprendeu o essencial do grande professor.

Ligia Chiappini

Professora – Universidade Livre de Berlim

Professora – FFLCH/USP



O homem que sabia demais

Antonio Candido atendia pessoalmente o telefone e agendava a visita. Na sala do apartamento da rua Joaquim Eugênio de Lima invariavelmente encontravam-se pilhas de livros, por ele amarrados com barbante, acomodados perto da porta. Perguntado, respondia que estavam destinados a bibliotecas. No plural? Sim, para atender aos inúmeros pedidos de doação. Cada pilha era conscienciosamente agrupada em função da instituição beneficiária. A atitude prosaica estava, no entanto, carregada de significado. Gilda de Mello e Souza contou-me que Candido tinha horror à ideia de ter sua biblioteca reconstituída sob o seu nome. Ao distribuí-los, cuidava para que os livros jamais pudessem se reunir novamente.

Candido incomodava-se com a consagração que recebia em vida, julgada descabida. Não aceitava a ideia de ultrapassar a estima que o dr. Aristides, seu pai, angariara como eminente médico. A biblioteca dele foi doada à Unicamp pelo filho ilustre para ser conservada em sua homenagem.

Nosso relacionamento se construiu a partir da amizade com Paulo Emílio. Sou da geração que ficou órfã de seu mentor muito cedo e foi de certo modo adotada por Antonio Candido, então presidente da Cinemateca Brasileira, criada pelo amigo de geração de *Clima*, instituição que na época se reconstruía. Seu apoio foi decisivo nessa jornada; em confiança, assinava a papelada oficial sem sequer ler.

Não fui seu aluno, infelizmente. Todos os relatos convergem: aulas claras, precisas, cronometradas. Presenciei conferências que confirmam a vocação de professor. Numa delas, proferida na Biblioteca Mário de Andrade, Candido falou com alento sobre as leituras da sua geração. Mas a plateia reagiu, esperava que discorresse sobre as leituras de sua formação intelectual. O palestrante recusou-se: “o trabalho do crítico só começa quando ele ultrapassa a sua pessoa”.

Em outra oportunidade, numa Primavera dos Livros realizada no Centro Cultural São Paulo (*foto*), discorreu sobre o hábito da leitura, com grande poder de sedução. Da juventude, evocou a cumplicidade do vendedor João Vilela da excelente livraria de Poços de Caldas, que lhe emprestava os livros inacessíveis; desse modo pôde ler um dos raros exemplares de *Serafim Ponte Grande* no jardim central. Culminou com a defesa do “caráter estritamente pessoal da leitura e da reflexão para colocá-las a serviço de sua época”.

A comunicação fácil com alunos e ouvintes decorria do talento de conversador. Exibia uma prosa encantadora, feita de histrionismo e senso de humor – era um imitador insuperável –, ao mesmo tempo que demonstrava plena adequação ao interlocutor. Candido sabia encontrar o tom que atraísse o seu público, em qualquer escala. Dotado de memória prodigiosa, temperava a conversa com citações e referências no limite da cultura do ouvinte. Nunca ultrapassava o repertório dele.

Se a conversa desviava do plano intelectual ou político, Candido buscava uma ponte pessoal, com seu inesgotável repertório de genealogias locais ou de nobrezas remotas. Um intelectual monarquista podia perfeitamente saciar-se com ele dos enredos escondidos no *Almanaque Gotha*. De algum modo éramos todos primos. Reconstitui para mim a migração da família de minha mãe do sul de Minas ao interior de São Paulo, até fixar-se em Araraquara, fuga da Revolução Liberal. Com



verve, apresentou-me um antepassado que, assim que recebia o valor da safra de café, montava no seu calhambeque e partia para uma temporada de gozo, abraçado a dois “trens” – duas moças da zona local.

Esther Hamburger, companheira em inúmeras visitas, cujos pais foram colegas de Candido na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, um dia relatou-lhe a descoberta de antecedentes familiares na alta esfera financeira e política na Europa do século XIX. Referia-se ela a um antepassado banqueiro judeu que financiou o projeto de unificação da Alemanha. Candido imediatamente acusou: “Bleichröder”. Levantou-se, foi até o seu escritório e de lá retornou com um exemplar de *Gold and iron, Bismarck, Bleichröder and the building of the German Empire*, de Fritz Stern, que lhe ofereceu.

Na sala de seu apartamento há uma estante ao lado da mesa com os santos barrocos que contém apenas exemplares de Proust, em diversas edições críticas de *Em busca do tempo perdido*. Era sua obra preferida, à qual o crítico jamais dedicou uma única linha. Hesitante, perguntei o motivo. “Não estou à altura”.

Com sua discreta elegância pessoal – calcada na do ator norte-americano Franchot Tone –, que era também elegância moral, intelectual, para Antonio Candido a crítica era “instrumento do conhecimento”.

Carlos Augusto Calil
Professor – ECA/USP

Carta ao mais cândido dos antônios brasileiros



Professor, eu ainda não me perdoo por ter deixado as atribulações da vida me impedirem de visitá-lo mais uma vez (e seria a última...) desde que nos falamos por telefone em fevereiro passado. Como de costume, o senhor disse que me receberia “com grande prazer” após o carnaval para mais uma tarde de conversa sobre tudo o que nos desse na telha, como têm sido nossos encontros regulares e ininterruptos desde 1997. Sem dúvida que voltaríamos a falar, como de regra, sobre Poços de Caldas, assunto que, nunca deixei de notar, lhe enchia a alma e o fazia falar por horas a fio. Era eu chegar na sua casa, na rua Joaquim Eugênio de Lima, e nossa cidade mineira de imediato surgia para disparar e conduzir essas nossas longas conversas. Eu entendia que falar sobre Poços integrava esse “grande prazer” (últimas palavras que ouvi do senhor pelo telefone) que o animava a me receber toda vez. Entendia, enfim, que, como homem já deslocado do mundo de hoje (levando a sério o que o senhor dizia sobre si mesmo), aquelas nossas tardes caldenses em São Paulo pareciam ter o condão de novamente situá-lo na existência.

Sei que sou um tanto injusto com o destino porque reclamo de barriga cheia, já que fui agraciado por incontáveis encontros com o senhor. Mas confesso que encontrá-lo se tornou um vício ao longo dos anos para mim. Como adicto de sua

candura, parece que eu nunca me satisfazia de ter contigo e queria mais e mais. Creia, professor, que, de Vieira a Jobim, o senhor foi o antônio (as marias, os joões, os josés...) que mais exerceu ascendência sobre mim. Foi mesmo o mais cândido dos brasileiros e não brasileiros, intelectuais ou não, com quem já tive a sorte de privar. Porém, ainda mais, aprendi com o senhor que a candidez pessoal é o mais belo e digno acesso para a comunicação intelectual que se queira realmente eficaz e penetrante. Conheço grandes intelectuais acadêmicos, professor, mas é apenas no senhor que reconheço o clímax do homem intelectual, porque sua figura unia o melhor do homem e o melhor do intelectual.

Mas não é bem de unir essas partes que se trata. Digo isso porque nunca consegui divisar no senhor a dimensão do homem e a dimensão do intelectual. Ao contrário, a cada vez que o encontrava, pessoalmente ou nos textos, essas duas dimensões passavam a sempre aparecer inelutavelmente juntas, uma se confundindo com a outra na mais virtuosa retroalimentação. Talvez o senhor não concorde, mas, quanto ao modo como me influenciou, hoje já não faz sentido algum para mim distinguir entre o espírito que fala e aquilo de que fala o espírito. Era apenas considerando essa sua generosidade inata que eu podia um pouco aplacar a sensação que nunca me abandonou nesses nossos encontros: a de que eu não era merecedor deles.

De março a maio, professor, permaneci assoberbado de obrigações com um congresso de antropologia que teve como tema o neologismo “Entreviver”. Prometi a mim mesmo que o visitaria assim que o evento terminasse. Bem, ele estava para começar quando, em 12 de maio, veio a notícia de sua morte. Eu sei que, pela sua idade avançada, professor, a notícia não deveria causar tanta surpresa. Mas causou mesmo assim. E então ali passamos a experimentar uma particular e intensa sensação de entremorrer com o senhor. Sim, mas quero fazer minhas (nossas) as palavras de minha professora e mestra Maria Lúcia Montes, antropóloga aposentada do Departamento de Antropologia da USP, que assim se referiu ao luto em que o senhor nos deixou:

“O que mais guardo na memória não é o intelectual militante que foi Antônio Cândido, mas o ser humano de uma simplicidade ímpar e de uma delicadeza desconcertante. Um pedaço do Brasil e da minha alma estão indo embora junto com Antônio Cândido. Ficamos um pouco mais pobres e desamparados, agora que ele se foi. Mas não, não se foi. Sei que, amando Guimarães Rosa, concordaria comigo em dizer de outro modo. Simplesmente, encantou-se. É lá no reino de Aruanda dos congados de Poços de Caldas que de agora em diante, para sempre, irei encontrar o querido professor”.

Agora é assim: em Poços, nas congadas, na sala de aula e nas lutas políticas, por onde quer que se deite minha atenção ora distraída, ora concentrada, que repentinamente o senhor, tão vivo, ressurgir. Seguimos juntos, professor.

Stelio Marras
Professor – IEB/USP

RODAPÉ SOBRE ANTONIO CANDIDO

Por certo as relações de Antonio Candido com a Editora Ática constituem apenas uma nota de rodapé em sua trajetória. Mas não deixam de mostrar as qualidades críticas e morais que envolveram a sua figura; flagrante de um intelectual que se guiava por ideias e afinidades. Essa pequena história permite vê-lo por uma fresta específica, objetiva e ligada ao seu tempo.

Era ainda a época da ditadura: anos 1970. A editora estava indo muito bem, liderando uma renovação profunda na apresentação do livro didático brasileiro, de modo a torná-lo mais acessível aos novos leitores, que emergiram com a ampliação do ensino promovida pela dita “Revolução”. O grande mentor dessa empreitada foi um médico, de origem humilde, que abandonou a medicina em nome do ensino e do sucesso que teve na editora. Seu nome: Anderson Fernandes Dias.

A esposa de Anderson era professora de português em escola pública — levando-a a opinar também sobre os livros didáticos da editora. Mas, além disso, o gosto de Carmen Lydia pela literatura levou-a a fazer um doutorado sobre o escritor paulista Valdomiro Silveira, no qual reconhece o resgate de uma realidade sertaneja, “genuinamente brasileira, prestes a desaparecer ante a ‘invasão civilizadora’”¹. E o orientador da dissertação era Antonio Candido.

Foi nessa mesma década que Anderson decidiu ampliar os horizontes da editora. E começou com uma área inovadora: a publicação de teses universitárias relevantes. Surgiu então a coleção Ensaio, que se manteve ativa até o início da década de 1980, dedicada a diversas áreas do conhecimento. Contou no seu Conselho Editorial com nomes da envergadura de Alfredo Bosi, Haquira Osakabe e Ruy Coelho.



Antonio Candido na 9a. Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) em 2011

É difícil dizer o quanto Candido esteve envolvido nesse projeto – já que muitas vezes ele evitava o protagonismo. Mas é certo que contribuiu com diversas publicações de seus orientandos, a começar pelo estudo que inaugurou a coleção, em 1974: No calor da hora: a *Guerra de Canudos nos jornais*, de Walnice Nogueira Galvão.

Anos depois, foi no campo da crônica que a parceria do intelectual com a editora se renovou. No início dos anos 1980, era notável o sucesso alcançado pela coleção Para Gostar de Ler, dedicado ao gênero breve e que apresentava textos de quatro dos melhores cronistas brasileiros vivos: Drummond, Sabino, Braga e Paulo Mendes Campos. Depois de alcançar a marca de algumas centenas de milhares de exemplares vendidos, o volume 5 encerraria o projeto, para não incorrer em repetição.

Candido mantinha amizade com todos esses cronistas e não receou em aceitar o convite para escrever no livro. Foi então publicado pela primeira vez o texto “A vida ao rés-do-chão”, que se tornou um clássico sobre o assunto. Ao comentar os autores da antologia, aponta a crônica como um meio salutar de quebrar o artifício da escrita literária, aproximando-a do “que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo”².

Na sequência, Candido reuniu algumas anotações de aulas dadas nos cursos da universidade e daí surgiu o livro *Na sala de aula: caderno de análise literária*, de 1985, dentro da coleção Fundamentos, coordenada por Benjamin Abdala Júnior. Quatro anos depois, é publicada a coletânea *A educação pela noite e outros ensaios*, que reúne textos seminais como “Literatura e subdesenvolvimento” e “A revolução de 1930 e a cultura”. Com a morte de Anderson no final dos anos 1980, esmoreceu a colaboração do intelectual com a editora, que tomou rumos mais comerciais.

Mas o que o redator desta nota de rodapé tem a ver com isso? Como trabalhei no departamento editorial da Ática durante esses anos todos, pude acompanhar as publicações citadas acima de uma ou de outra maneira. Tive a sorte de acompanhar essas iniciativas de perto. E é por isso que a capa verde do estudo de Walnice, a foto rara com os quatro cavaleiros cronistas na sede da editora e a leitura das provas de *A educação pela noite* se embaralham na memória.

Os poucos contatos que tive com Antonio Candido foram principalmente profissionais, para lidar com questões editoriais. Algumas vezes o visitei em sua casa, em conversas que se estenderam pela tarde. Quando decidi mudar de vida profissional – isso foi exatamente há uma década –, ele teve a gentileza de me enviar uma carta de estímulo e camaradagem. E com isso termino este singelo rodapé, em memória de Antonio Candido.

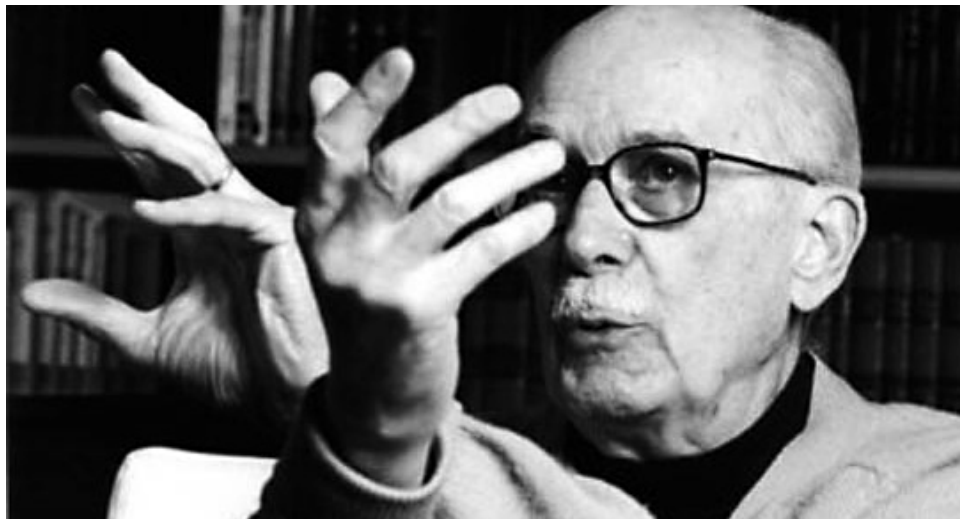
Fernando Paixão
Professor – IEB/USP

1 DIAS, Carmen Lydia de Souza. *Paixão de raiz* (Valdomiro Silveira e o regionalismo). São Paulo: Ática, 1984, p. 249. Esse livro foi publicado também na Coleção Ensaio, volume 102.

2 CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: Para gostar de ler. V. 5, *Crônicas*. São Paulo: Ática, 1980, p. 6.

Antonio Candido e as perguntas dos nossos alunos

O ensaio “A verdade da repressão”, de Antonio Candido, foi publicado na revista *Opinião*, em 1972, e posteriormente incorporado ao volume *Teresina etc.*¹. Esse trabalho é exemplar pela maneira como constituiu uma intervenção crítica. O estudo é dedicado a relações entre polícia, literatura e cinema. O início provoca um impacto que chama o leitor à reflexão ao apontar para o “papel que a polícia estava começando a desenvolver no mundo contemporâneo”. Desde a primeira frase, o texto pode ser compreendido de modo polissêmico. Em um nível imediato, a frase se refere a um escritor específico, Balzac. Para além disso, um leitor inserido no contexto da ditadura militar brasileira tem condições de desenvolver uma associação de ideias. Qual seria, de fato, o papel da polícia em um regime autoritário e, mais especificamente, no Brasil? Essa associação de ideias depende de uma mediação. O leitor precisaria fazer, por sua própria iniciativa, um movimento de leitura pautado por uma perspectiva inquietante, em que cada frase deve ser observada não apenas uma vez, mas também uma segunda vez, e talvez ainda outras, quantas vezes o leitor pudesse ultrapassar o nível referencial de uma remissão a Balzac, em direção a um regime de tensão conflitiva, em que forças históricas e sociais se encontram no discurso. A palavra ditadura aparece ainda no primeiro parágrafo, estimulando uma leitura contextualizada no Brasil. Ao longo do texto, expressões como “A polícia de um soberano absoluto é ostensiva e brutal”, “A polícia aparece então como um agente que viola a personalidade, roubando ao homem os precários recursos de equilíbrio de que usualmente dispõe”, “a imposição de um comportamento não intencional” e “o baralhamento da verdade”, entre outras, podem ser interpretadas em relação com práticas institucionais militares durante o contexto autoritário do período. A motivação para esse movimento interpretativo é acentuada por um parágrafo que fala de uma “organização dupla” e de “funcionamento duplo” da polícia. A duplicidade, atribuída às práticas policiais, pode ressurgir como perspectiva hermenêutica, não apenas para ler imagens literárias, mas para compreender o alcance do ensaio de Antonio Candido. O ensaio integra uma perspectiva de estudo de obras literárias e de um filme, articulando elementos referentes à violência e ao autoritarismo político, e um trabalho de intervenção, que propõe ao leitor condições de verbalizar expressões diretamente relacionadas com o momento histórico. Em tempos de dificuldade por parte de intelectuais para realizarem, no espaço público, críticas ao autoritarismo e à violência de Estado, “A verdade da repressão”, ao integrar um estudo acadêmico com elementos de uma manifestação de resistência, atinge uma alta relevância ao cumprir uma função da crítica literária: o confronto com princípios de legitimação da repressão. Esse confronto pode ser encontrado em muitos trabalhos ao longo de sua produção. Ao articular as observações sobre literatura e cinema, propostas por Candido, com as tensões do país em 1972, o leitor pode empreender um pensamento crítico dialético, de modo que uma análise do passado do tempo de



Balzac esteja relacionada, de modo mediado, com o presente da enunciação do crítico e com a proposta editorial da revista *Opinião*.

Antonio Candido foi responsável pelo estabelecimento e pelo desenvolvimento de um campo intelectual, no contexto da USP e, a rigor, na América Latina. Esse campo é caracterizado pela valorização de reflexões críticas sobre conflitos sociais, pelo confronto com ideologias autoritárias e repressoras, e pela abertura continuada ao debate. As obras de Candido estão presentes, neste ano de 2017, nas ementas de muitas disciplinas do curso de Letras. Muitos entre nossos alunos reconhecem nos textos de Candido uma referência em clareza e uma base para a maturação do pensamento.

O ensaio “A verdade da repressão”, para além da função crítica desempenhada em 1972, é de uma impressionante atualidade. Vivemos tempos de fortalecimento, em diversos países, de forças políticas e sociais conservadoras. Entre a presente situação política no Brasil e as regressões que ocorrem em países como os Estados Unidos, diante de contextos em que o “baralhamento da verdade” se constitui como prática institucional em espaços públicos, a necessidade de que nossos estudantes sejam capazes de pensar de modo crítico e contundente é uma prioridade. Para além de lembrar Antonio Candido, cabe a nós, professores, mediar o diálogo constante entre suas ideias e as perguntas que novos alunos nos propõem, a cada novo semestre, na FFLCH.

Jaime Ginzburg
Professor – FFLCH/USP

1 CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

A voz dos ensaios de Antonio Candido

Confesso que depois de ler o belíssimo texto do nosso Stelio Marras me senti órfão de não ter conhecido o homem Antonio Candido. Porém, acredito que o teor humano evocado, a simplicidade, a candura, estão presentes sim nos textos do grande mestre. E talvez isso tenha me atraído neles em particular, para além da grande visão panorâmica e norteadora, insubstituível mesmo, que encontrei nos ensaios de *Teresina etc.* e *A educação pela noite e outros estudos*, quando comecei a estudar a vida intelectual brasileira nos anos 1930 e 1940. Anos depois, encontrei esse mesmo teor em outras obras, como o belo e angustiante *Os parceiros do Rio Bonito*. Sei que a história das artes e ciências no mundo está repleta de grandes obras feitas por pessoas não tão grandes, movidas por sentimentos não tão nobres. No entanto, há um encanto, uma força particular nas obras motivadas pela honestidade, pela solidariedade, pela candura. É isso que me leva a pensar na voz de Antonio Candido, em seus ritmos particulares, na poesia de sua prosa, em sua força.

Vieram-me imediatamente à mente algumas formulações de Henri Meschonnic, as quais me parecem totalmente apropriadas ao caso. Que mistério seria esse o da voz de Candido, o da sua corporeidade transmutada em fluxo fônico silencioso, nos transmitindo alertas, iluminações, ponderações e ensinamentos, mas também gestos, olhares, interjeições, humor?

Acredito que na obra de Candido se pode encontrar, em primeiro lugar, a voz do professor. Mas a voz em sua íntegra, trazendo o homem na totalidade de suas opções existenciais e políticas. Ou seja, a voz da realização máxima da transmissão do conhecimento dentro de um projeto humano que visa fazer com que outro se enriqueça espiritualmente, descobrindo mundos, e cresça. Ao mesmo tempo, respeitando-o profundamente. Estabelecendo pontes dentro da distância que preserva a alteridade. Esse me parece ser o torno que molda os argumentos nos textos de Antonio Candido.

E, no entanto, não concordo totalmente com o argumento de que a literatura serviria para acrescentar, enriquecer a experiência humana. Penso que isso só ocorre quando há processos paralelos e independentes de apropriação da literatura em contextos humanos enriquecidos, já em processos de abertura e transformação. É exatamente essa a medida em que o que há de grande no indivíduo, a generosidade dos ideais e sentimentos que o movem, se deixa tocar, de forma mais fecunda, pela grande literatura. Esse seria, me parece, o terreno em que floresce o desenvolvimento intelectual do professor, que se enraíza tão fortemente nesses ideais e sentimentos que não pode deixar de produzir frutos e mais frutos, sementes e mais sementes, árvores e florestas, ao longo dos anos.

É de se pensar mesmo, essa articulação entre homem e obra. Os ideais humanistas e sua consonância com o modo como se estrutura a personalidade transparecem nos ensaios, de modo que aquilo que a voz dos textos emana passa a ser mais do que o discurso sobre um objeto e pode carregar, também, uma nítida aura de sabedoria.

É certo que, no caso dos textos de Candido, essa dimensão se encontra também comunicada em tom de relato pessoal, quando ele menciona, por exemplo, o ambiente

literário que vivenciou e os intelectuais que conheceu, colorindo seus quadros sinópticos com pormenores concretos que fazem reviver toda uma atmosfera social e intelectual. Um pouco à moda, talvez, de parte dos grandes escritores que analisou.

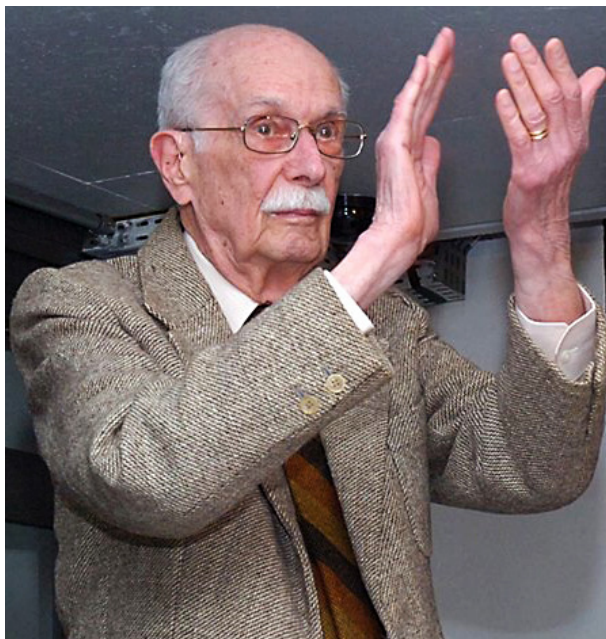
Mas evidentemente sua escrita traz bem mais do esse tipo de conhecimento que advém do testemunho e da experiência – não compartilhados, aliás, por mim enquanto leitor. Há também, de um lado, a amplitude de visão, que remete à amplitude da alma; e, de outro, a assombrosa agudeza analítica. Com Antonio Candido, entramos em contato com as possibilidades e limites de nossa condição de intelectuais em um país periférico. De certa forma, tal como na literatura, é também um saber sobre a vida e a morte o que marca a voz dos seus ensaios.

Paulo Iumatti
Professor – IEB/USP



Congada em Poços de Caldas, citada no texto do professor Stelio. Foto: Henri Ballot

Conceitos, análises e ideias de Antonio Candido para quem estuda a canção popular



A crítica literária de Antonio Candido mobiliza conceitos e desenvolve análises que também são fundamentais para quem estuda a canção popular-comercial no Brasil. Para ficar em apenas três exemplos:

1) pode-se entender que a chamada MPB é um sistema, cujo ponto de consolidação se deu com a obra de João Gilberto, a partir de 1958 (diga-se de passagem, esse sistema vem ruindo desde pelo menos a década de 1990). Nesta perspectiva, entende-se que a MPB seja um conjunto articulado de:

a) produtores – compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos – e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, “funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer”¹; b) receptores, “os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive”²; c) meios técnicos de gravação e reprodução, aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda – meios de transmissão e locais de venda que põem em contato obras/produtores e receptores; e onde atuam diversos intermediários: programadores, apresentadores, repórteres, críticos, pesquisadores, publicitários, divulgadores, balconistas etc.³;

2) pode-se também entender que uma das diferenças essenciais entre os discursos da MPB e os discursos do rap de cidades como São Paulo esteja na distância entre a atuação “radical” e a “revolucionária”. Assim, de um lado, ao expressar pensamentos radicais, a MPB forma um “contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou” no Brasil⁴. De outro lado, ao ser produzida, difundida e consumida “na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes”, a MPB, mesmo chegando, por vezes, “a um teor de ousadia equivalente à do pensamento revolucionário”, permanece no seu confortável lugar de classe, e seus discursos acabam por contemporizar⁵;

3) deixando o exemplo mais evidente para o final: quando se estuda o samba e a

malandragem, é incontornável retomar o célebre ensaio “Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*)”, cuja primeira publicação se deu na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros⁶.

Entretanto, para quem estuda canção popular-comercial realmente interessado ou interessada nas relações entre construção artística e processo histórico, o exemplo de Antonio Candido não se restringe a seus estudos: sua participação na vida social e suas convicções políticas também merecem ser debatidas. Em 2006, ele inaugurou a biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandes, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), na cidade de Guararema (SP). Na década anterior, Candido, Callado, Houaiss e Tom Jobim haviam se reunido no Rio de Janeiro. O encontro está registrado em um programa televisivo e também em um livro, *3 Antônio e 1 Jobim: histórias de uma geração*⁷. No bate-papo, Houaiss propôs que identificassem o “processo pelo qual certas formas humanas de usufruir a vida têm que impor, para a humanidade restante, formas de não usufruir a vida”; Candido, então, disse:

“O socialismo nasceu junto com o capitalismo. Ele é uma forma de correção do capitalismo. Tudo o que o capitalismo tem de mais humano não foi fruto da sua natureza, mas de pressões feitas por socialistas e similares. De maneira que, apesar de tudo o que se diz hoje sobre a crise do socialismo, [...] só um tipo de organização social em que os problemas de distribuição sejam mais relevantes que os da produção poderia atenuar essa desgraça para a qual estamos marchando”.

E, mais adiante, como Callado lhe perguntasse por que “o Brasil está nesse passo de jocotó desde que eu me entendo por gente”, Candido respondeu:

“É preciso lembrar que o Brasil foi um país que se desenvolveu num regime de escravidão, e a escravidão contamina. [...] A única coisa que eu constato no Brasil é realmente o absoluto domínio da classe senhorial. O Mário Pedrosa dizia assim: ‘As classes dominantes brasileiras são as mais cruéis, as mais atrasadas e incompetentes do mundo’. Eu retifico: podem ser as duas primeiras coisas, mas incompetentes, não. Elas estão há quatrocentos anos com a rédea na mão... E ainda são capazes de cooptar os imigrantes... Vira tudo classe dirigente brasileira. A classe dirigente é sempre a mesma, com famílias e grupos diferentes”.

Walter Garcia Professor – IEB/USP

1 CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira* (resumo para principiantes). 2. ed. São Paulo: Humanitas, 1998, p. 13.

2 Idem. A literatura como sistema. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. Volume I. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23.

3 Cf. CANDIDO, A. *O método crítico de Sílvia Romero*. São Paulo: Edusp, 1988, p. 9.

4 CANDIDO, A. Radicalismos. In: *Vários escritos*. 3. ed., rev. e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 265.

5 Ibidem, p. 266-267.

6 Idem. Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 67-89.

7 *3 Antônio e 1 Jobim – histórias de uma geração*. O encontro de Antonio Callado, Antonio Candido, Antônio Houaiss, Antonio Carlos Jobim. Entrevistas: Zuenir Ventura; organização: Marília Martins e Paulo Robe



Antonio Candido entre os bisnetos Valentina e Antonio Candido, no almoço de Páscoa em 2016. Foto: Clarisse Escorel

A pedra preciosa

Eu sempre achei que comemoraríamos os seus 99. E que poderíamos comemorar os 100.

As crianças volta e meia me perguntavam, alegres, como se já convidadas para um evento único: “Mãe, a gente vai ao centenário do Vovô Xará?”. Eu respondia dizendo que achava que sim. Porque achava que sim.

Iríamos à sua casa para um almoço. Na chegada você viria nos receber na porta. Talvez você estivesse mais frágil, mas o sorriso ao me ver seria o mesmo. Você estaria vestindo dois pulôveres, um cardigã por cima de um colete de lã e de uma camisa de botão. Eu seria acolhida pelo seu abraço apertado. “Ô, Clarisse, que bom ver você!” Já haveria uma garrafa de vinho tinto aberta, respirando, envolta em um guardanapo de linho branco em cima do aparador. A conversa entraria noite adentro. E eu voltaria para casa já com saudades.

O mês de julho sempre foi o nosso mês. O seu, o meu e o do seu xará. O mês de celebrar você no dia 24, eu, que, apesar do desejo explícito da minha mãe de que nascesse no mesmo dia, teimei e nasci dia 22, e o seu xará, que escolheu um dia

só para ele, tornando o mês de julho ainda mais especial para todos nós com uma celebração sem fim.

Você me ligaria para me dar os parabéns, que eu retribuiria dois dias depois. No dia 31 nos falaríamos novamente quando você telefonaria para me dar um beijo pelo seu xará.

Julho chegou diferente este ano. Foi como se eu não notasse a sua chegada e ainda estivéssemos em junho, não sei, talvez maio ou abril, quando você ainda estava aqui. Este ano julho chegou em silêncio junto com o frio.

A sua ausência e a sua presença atravessam o nosso dia a dia. Sei que elas seguirão comigo num emaranhado de amor e dor. E é por isso que a cada novo mês de julho eu celebrarei você, meu avô.

Julho de 1975. Ele parou a Brasília vinho recém-comprada no acostamento. Chovia muito. “Vamos esperar um pouco. Assim não dá para seguir. Tenho uma carga muito preciosa aqui”, disse, olhando para o banco de trás, onde estávamos eu e minha mãe a caminho de Poços de Caldas. “A carga preciosa era você, e não eu”, minha mãe me disse, anos depois, achando graça.

Muito já se escreveu e certamente ainda se escreverá sobre Antonio Candido. Além da dimensão familiar, onde o Vovô Candido é tão nosso, ele é caro a muitos, e sua ausência será sentida para sempre. Mas é no âmbito familiar que se encontra a nossa relação. Onde nasce o afeto entre avô e neta. Entre um avô que dá nome ao filho da neta que tem o nome da mãe do avô. E é a presença dele que se coloca para nós.

Na trama da nossa história, tecida ao longo dos anos, passamos pelo Rio de Janeiro, onde nascemos os dois, por Poços de Caldas, onde passei todas as férias da minha infância – com algumas idas inesquecíveis a Araraquara –, e por São Paulo, onde ele morou a maior parte da vida e que para mim estará para sempre ligada a ele e ao melhor lugar da cidade: a sua casa.

Em Poços eu gostava de ficar com ele no escritório onde havia a coruja de louça cujos olhos acendiam de noite. Pedia histórias sem parar. Tantas que tinha pesadelos: ia para a cama com a cabeça povoada por contos chineses, princesas que dançavam a noite toda e gastavam a sola dos sapatos, rainhas más, dragões furiosos, peixes voadores e feiticeiras horrendas com verrugas no queixo. Ele contava e encenava as histórias. Lia e inventava com prazer. A voz mansa, a dicção perfeita, o timbre só dele. Lembro de umas férias em que minha avó Gilda precisou me dar chá de alface à noite – várias noites –, das piores coisas que já tomei, e ligou para minha mãe no Rio reclamando: “Assim não é possível, ela ouve histórias do seu pai o dia inteiro e à noite acorda com pesadelos”.

Depois de repreendidos os dois, avô e neta, fizemos, contrariados, uma combinação: “só” três histórias por dia. Uma de manhã, uma à tarde e uma à noite. Funcionou.

Quando ele se referia a essa época, dizia feliz: “A Clarisse parecia um canguruzinho quando era pequena. Não desgrudava de mim”. E completava: “Ela sempre teve necessidade de avô”.

Bem pequenininha, ganhei um pincel para fazermos a barba juntos. O meu era uma versão menor do dele. Base de osso e pelo natural. Era um ritual matutino em Poços. No quarto dos meus avós, em frente ao espelho da mobília cor de mel, passávamos espuma no rosto todo e, enquanto ele tirava a dele com a navalha, eu passava as costas de um pente retirando meticulosamente a espuma, copiando os gestos que eu via pelo espelho.

No Rio era a alegria pelo afeto daquele avô que vinha sempre e tinha um apartamento no terceiro andar do nosso prédio. Ele que descia a rua comigo para irmos à papelaria e à Ondinha. Na Ondinha, uma pequena loja de doces que compõe o cenário da minha infância, eu podia escolher o que quisesse. Guaraná Antártica ou Coca-Cola na garrafinha de vidro pequena, croquete de carne, doces à vontade. E ainda subíamos a ladeira com uma bandejinha embrulhada em papel branco e vermelho e mais docinhos para comer em casa. Ele gostava dos caramelados, e comíamos ouriços felizes da vida.

Na papelaria não era diferente. Eu podia uma Bic de cada cor, lápis, borracha, papel almaço, durex e cola Pritt. Tudo para brincar de escritório na escrivaninha dele, cedida sem a menor hesitação. Ele era o avô que abria a porta para mim com um sorriso doce e me abraçava apertado, alegre por me ver. Lembro do toque da campainha e dos passos dele ou da minha avó a caminho, a chave girando e a porta rangendo para abrir porque agarrava um pouquinho no chão. Aí, o calor do seu abraço.

Em São Paulo tenho uma lembrança querida da casa da vila. Estávamos no escritório, no segundo andar, onde ficava a escrivaninha paulista e a televisão. Então ele abriu o armário e, quando olhei, ele vestia o que para mim pareceu um chapéu, feito sob medida, pois cobria exatamente a parte onde não havia mais cabelo. Era de seda azulão com estrelinhas amarelo-douradas bordadas. Fiquei encantada e não ousei, naquele momento, fazer qualquer pergunta. Não precisava. Afinal, eu sabia que era o seu chapéu de sábio.

Anos depois comentei esse episódio com a minha mãe, que caiu na gargalhada me explicando que aquilo era um quipá que ele tinha ganho de um amigo querido e usava em cerimônias judaicas ou para aquecer a cabeça quando estava em casa no inverno rigoroso de São Paulo.

A imagem dele circulando pela casa da vila com seu chapéu de sábio permanece comigo. Um dia, já adulta, numa viagem a Paris, passeando pelo Marais, entrei numa lojinha e avistei um peso de papel redondo de vidro maciço no mesmo azulão e com as mesmas estrelinhas amarelo-douradas do seu chapéu de sábio. Trouxe de presente para ele e então contei minha fantasia infantil e toda a história sobre o chapéu de sábio. Rimos muito, juntos.

Há outra lembrança paulista mais recente. Meus filhos, Antonio Candido e Valentina, hoje com 9 e 7 anos, circulando pelo apartamento onde ele morou nos últimos 20 anos.

Comecei a levá-los a São Paulo para visitar o “Vovô Xará” em 2012, quando tinham 5 e 2 anos. De início entravam resabiados naquele que para eles era um território desconhecido e não se aproximavam muito do bisavô. Aos poucos foram se soltando e me pediam para ir a São Paulo. Abraçavam as pernas do Vovô Xará ao chegar e ao

sair, ouviam interessados as histórias, a conversa dos adultos e exploravam a casa à vontade.

Numa tarde avistei os dois Antonios Candidos sentados lado a lado nas poltronas de costas para a varanda. Meu avô contava para o meu filho que havia dez Antonios Candidos na nossa família e que ele, seu bisneto, era o décimo. Lembro do olhar do meu filho para o bisavô, da roupa que vestiam e da chuva que se preparava para cair lá fora.

No meu casamento os bem-casados foram embalados, a meu pedido, em papel crepom branco e envoltos com uma fita fina de cetim vermelho. Ele não pôde vir ao Rio naquele junho de 2005. Minha avó, com a saúde abalada, precisava dele perto.

Fiz então uma homenagem silenciosa ao colocar as fitas vermelhas nos bem-casados, lembrando do conto chinês *O Lago das Pedras Preciosas*, contado por ele inúmeras vezes a meu pedido, que narrava a história de amor em que os personagens centrais tinham sido ligados de forma mágica e invisível ao nascer por uma fita fina



Antonio Candido e a neta Clarisse no almoço do aniversário de 98 anos. São Paulo, 24 de julho de 2016. Foto: Eduardo Escorel

de cetim vermelho amarrada ao tornozelo esquerdo de cada um, o que, de acordo com a crença local, determinava o destino amoroso das crianças chinesas. Foi uma homenagem a ele – que esteve presente no meu casamento dessa forma – e também a meu marido, a quem eu estava dizendo, de maneira silenciosa, que nosso encontro esteve traçado desde sempre, como no conto chinês, pois sempre estivemos ligados por uma fitinha fina de cetim vermelho.

Através de uma das suas histórias, meu avô serviu de inspiração para o amor que se celebrava naquele dia.

Hoje de manhã esbarrei nos cartões de visita onde ele costumava escrever nos meus aniversários. Guardo esses cartões no meu armário junto com uma foto dele com minha avó e uma imagem de Santo Antônio. Arranjei ali, há muito tempo, um altar particular para aqueles de quem sou devota. Na sua letra precisa, desejos de felicidade para mim em todas as suas variações ao longo dos anos.

Neste outono não tem chovido. Os dias têm estado deslumbrantes. De uma beleza cortante como só quem vive no Rio pode entender. Dolorosamente belos. Olho para trás. Caberá a mim, a partir de agora, cuidar de uma carga preciosa. Toda a trama desse tecido de vida que você generosamente dividiu conosco.

Meu avô dizia acreditar que “quando morre acaba” e eu sempre pensei dessa forma. Ao me deparar com a morte dele, a repercussão dentro e fora do círculo familiar, vejo que terei que rever a minha posição.

Dentro da zona cinzenta da sua ausência, que me fez enxergar o mundo em câmera lenta, o que sentimos é, na verdade, a sua presença. É “essa grandeza que ainda vamos levar muito tempo para assimilar” – palavras de José Miguel Wisnik das quais eu me aproprio. Não saberia ser mais precisa. Ouso dizer, porém, que ele não acabará nunca e seguirá conosco, presente em todos os lugares, nos transformando sempre.

Clarisse Escorel (neta mais velha de Antonio Candido)
Mestre em Direito Internacional pela USP

Vídeo – Antonio Candido: Maria Antonia

FOR DIFUSIB: 12/09/2017

O IEB homenageia Antonio Candido com a publicação de um vídeo inédito no qual o grande mestre relembra sua vida na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na rua Maria Antônia.



Assista também a vídeos de PO Castro

2º semestre de 2017
12/07/2017

Resultado da apuração eletrônica dos votos
09/07/2017

Jornada de estudos "O trabalho do crítico"
05/07/2017

Chamada para Artigos - Dossiê "Samba, 1913-2017"
29/06/2017

Jornada Internacional - Governar com Mapas
28/06/2017

INFORME IEB

INFORME CULTURAL - INFORME IEB / NOTÍCIAS / PUBLICAÇÕES
Informe IEB nº 4
01/06/2017

O IEB homenageia Antonio Candido com a publicação de um vídeo inédito no qual o grande mestre relembra sua vida na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na rua Maria Antônia.

www.ieb.usp.br/antonio-candido/

[expediente)

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Prof^a. Dr^a. Sandra Margarida Nitrini

Diretora

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

Vice-diretor

DIVISÃO CIENTÍFICO-CULTURAL

PRODUÇÃO

Cleusa Conte Machado

Revisão e preparação de textos

Flavio Alves Machado

Diagramador

Pedro B. de Meneses Bolle

Difusão Cultural

MISSÃO

A *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* tem como missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

Condições gerais

- A *RIEB*, de periodicidade quadrimestral, tem caráter multidisciplinar e publica artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros (em português, espanhol, francês, italiano e inglês).
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* devem ser submetidos em formato digital através do portal SciELO de submissões: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/login>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo consideradas a autenticidade e a originalidade do trabalho.
 - a) Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
 - b) Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
 - c) O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial e padrão gráfico.

RESPONSABILIDADES

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*.

- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens.
- A *RIEB* não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.
- Os autores asseguram que o artigo é inédito e não está sendo avaliado por nenhuma outra publicação.

FORMA E PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS

Padronização do trabalho enviado:

1. Formatação

- Programa: Word, edição 97-2003, formato .doc; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: times new roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

2. Quantidade de caracteres

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços).
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços).
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços).

3. Citações

A forma de citação deve seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação). Para a indicação da fonte, deve-se utilizar o **sistema francês** (em notas de rodapé) e não o sistema americano (autor, ano, página, no corpo do texto), no mesmo formato das referências bibliográficas que devem constar no final do texto. Ver: **item 7.1 Notas de referência** (ABNT NBR 10520/2002).

A numeração das notas de rodapé relacionadas a citações é feita com algarismos arábicos, devendo ser única e consecutiva, abrangendo outras notas que não sejam de fonte de citação (notas explicativas). Não se inicia a numeração a cada página.

- Citações diretas com até três linhas devem entrar no corpo normal do texto, entre aspas duplas. Aspas simples devem ser utilizadas para indicar citação dentro de citação.
- A partir de quatro linhas, as citações devem estar separadas por uma linha (antes e depois) do corpo do texto (na margem)
- Supressões, interpolações, comentários devem estar indicados com o uso de colchetes: [...], [ainda de acordo com ele] etc.
- Quando a citação incluir texto traduzido ou destaque tipográfico realizado pelo autor, além dos dados da obra de que foi extraído o trecho, na nota de rodapé relacionada à citação deve constar: (tradução nossa) ou (grifos nossos).
- Toda citação deve ser seguida de número de nota. A primeira citação de uma obra, na nota de rodapé, deve ter sua referência completa, com os mesmos dados que constam nas Referências Bibliográficas.
- Citações subsequentes da mesma obra devem ser referenciadas de forma abreviada: *Idem* (mesmo autor, outra obra), *Ibidem* (mesma obra, seguido do número da página).
- Para indicar que a obra foi citada anteriormente, sem ser de forma subsequente, deve-se utilizar: *op. cit.* (após o sobrenome, nome do autor) – BASTOS, Fernanda, *op. cit.*
- Se houver mais de uma obra do mesmo autor que já foi citada, indicar o ano: BASTOS, Fernanda, 2008, *op. cit.*
- Se forem duas obras do mesmo autor, de mesmo ano, indicar a obra que já foi citada de forma abreviada: BASTOS, Fernanda. *A saúde da população ribeirinha...*, *op. cit.*

4. Notas, bibliografia, resumo/abstract

- Em página inicial, separados do corpo do texto, devem constar: título do artigo, em português e em inglês; nome(s) do(s) autor(es); filiação institucional (instituição, cidade, estado, país); breve registro da qualificação profissional; e-mail.
- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição ou tenha sido baseado em algum outro artigo, essa informação deve ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es), e conter, no máximo, 360 caracteres.
- Resumo e *abstract* – incluindo de três a cinco palavras-chave/*keywords* – devem conter, juntos, de 1.300 a 1.700 caracteres (contando-se os espaços).
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer as respectivas legendas.

- O artigo deve obedecer à norma ABNT NBR 6023/2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), colocando-se as referências em notas de rodapé, e não no formato americano (autor, data).
- As notas explicativas e bibliográficas devem constar no rodapé devidamente numeradas, de acordo com as disposições da ABNT. Exemplos:

BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador 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/ol.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?* – a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). 2004. 338 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- É necessário inserir o DOI (Digital Object Identifier) de cada referência bibliográfica – quando houver – (que pode ser encontrado no site www.crossref.org), conforme o exemplo abaixo:

SOBRENOME, PRENOME(S). Título: subtítulo (se houver). Nome do periódico, local de publicação, volume, número ou fascículo, mês abreviado, ano. Disponível em <DOI:10.1086/599247>. Data de acesso.

UTILIZAÇÃO DO OPEN JOURNAL SYSTEMS – OJS NO PORTAL SCIELO

I. Cadastro

- Os autores devem realizar seu registro através do link: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/login>>

2. Avaliação por pares cega

- Para assegurar a integridade da avaliação por pares cega, para submissões à revista, deve-se tomar todos os cuidados possíveis para não revelar a identidade de autores e avaliadores entre os mesmos durante o processo. Isso exige que autores, editores e avaliadores (que podem enviar documentos para o sistema como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:
 - a) Os autores do documento devem excluir do texto nomes, substituindo por “Autor”.
 - b) Em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento, no menu “Arquivo/Propriedades”, iniciando em Arquivo, no menu principal, na sequência: “Arquivo > Salvar como... > Ferramentas > Opções de segurança... > Remover informações pessoais do arquivo ao salvar > OK > Salvar”.
 - c) Em PDFs, os nomes dos autores também devem ser removidos das Propriedades do Documento, em Arquivo no menu principal do Adobe Acrobat.

3. Submissão on-line

- Os autores poderão enviar seus trabalhos a partir do seguinte *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/about/submissions#onlineSubmissions>>
- Os artigos devem ser enviados de acordo com as normas de formatação e condições para submissão de artigos da Revista.
- O tamanho máximo permitido para *upload* de arquivos no sistema OJS é de 10MB.
- As imagens, bem como as respectivas legendas (com referência completa de autoria e instituição detentora), devem ser numeradas, indicando sua posição no corpo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar (passo 4 do sistema eletrônico de submissão). Em caso de aceite do artigo, essas informações deverão ser inseridas posteriormente, na etapa de revisão, juntamente com uma pequena apresentação biográfica (até seis linhas), com nome completo, titulação e instituição.