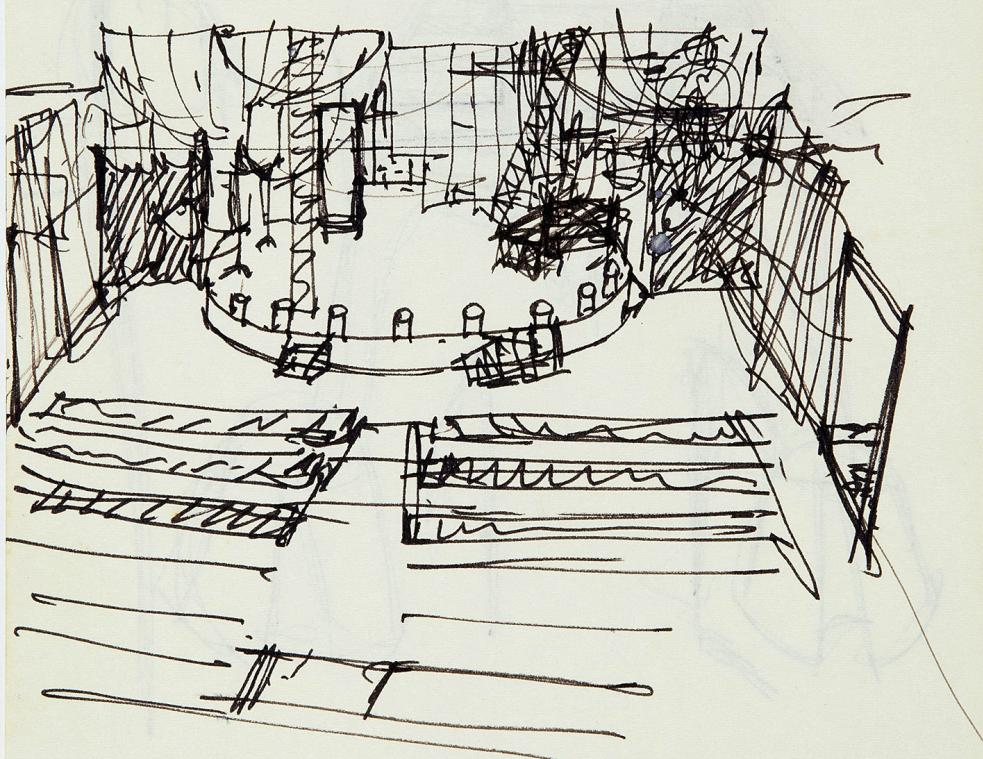


A photograph of a woman performing a dance on a stage. She is wearing a blue sleeveless top and a long, flowing red skirt. Her body is arched back, and her arms are raised, one above her head and the other reaching down towards the floor. The background is a light-colored wall with some faint, colorful markings or graffiti. The overall lighting is dramatic, highlighting her silhouette.

LUCCAS EDUARDO MALDONADO ·
GOVANI T. KURZ · ANGELA TEODORO
GRILLO · FILIPE AUGUSTO GALETI
MAURO · ELISÂNGELA DA SILVA
SANTOS · RAPHAEL SALOMÃO KHÉDE ·
DENILSON LOPES · MICHELLI SCAPOL
MONTEIRO · GEORGE LEONARDO
SEABRA COELHO · JUAREZ JOSÉ
TUCHINSKI DOS ANJOS · JONAS DE
CAMPOS AZEVEDO · AMANDA MIRAGE
· LETÍCIA ASFORA FALABELLA LEME
· CHARLE FERREIRA PAZ · CINTIA
ABRUNHOSA PINTO SADA · TELÊ
ANCONA LOPEZ · BEATRIZ DE FREITAS
CARDENETE · VANESSA MARTINS DO
MONTE · BRUNNO ALMEIDA MAIA ·
SILVANA DE SOUZA RAMOS · MARIANA
DINIZ MENDES

revista [] REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS
Nº. 91 / AGO. 2025

A vento na rotunda
chuva no cenário



grupo Fânia de Teatro

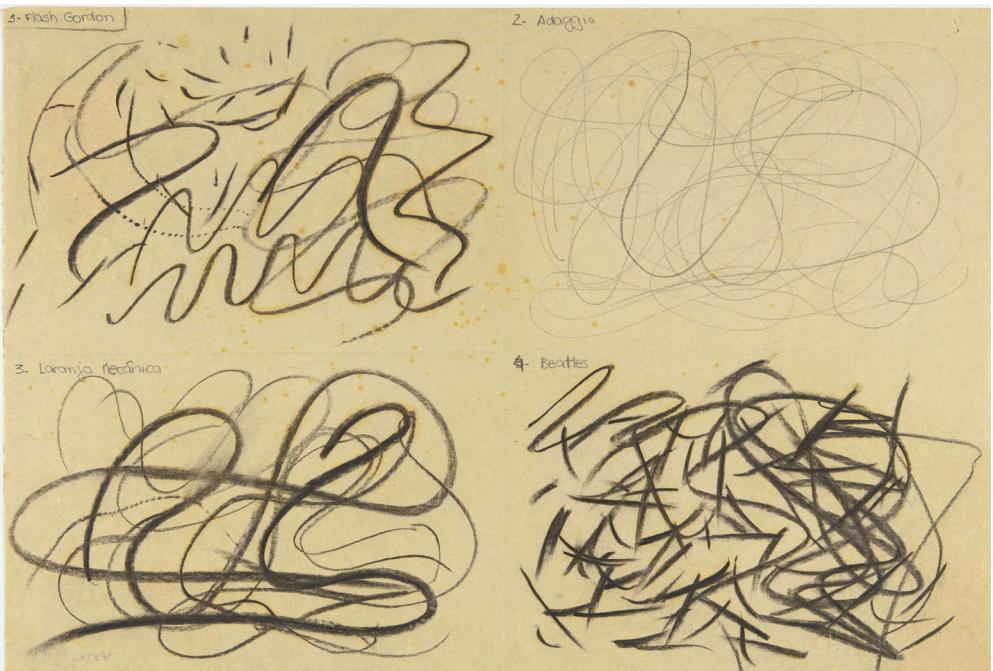
Desenho de cenário para a peça *Pano de boca* com estudo de perspectiva de ocupação do palco do Teatro 13 de Maio, s.d. Caneta hidrográfica sobre papel, 21,9 x 15,6 cm.
Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AC39_RE-d04



Trabalho feito pela aluna Guta Dê para disciplina ministrada por Flávio Império na Faculdade de Belas Artes (Feba-SP), 1982. Colagem de guache sobre papel, 44,6 x 32,4 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AD0003



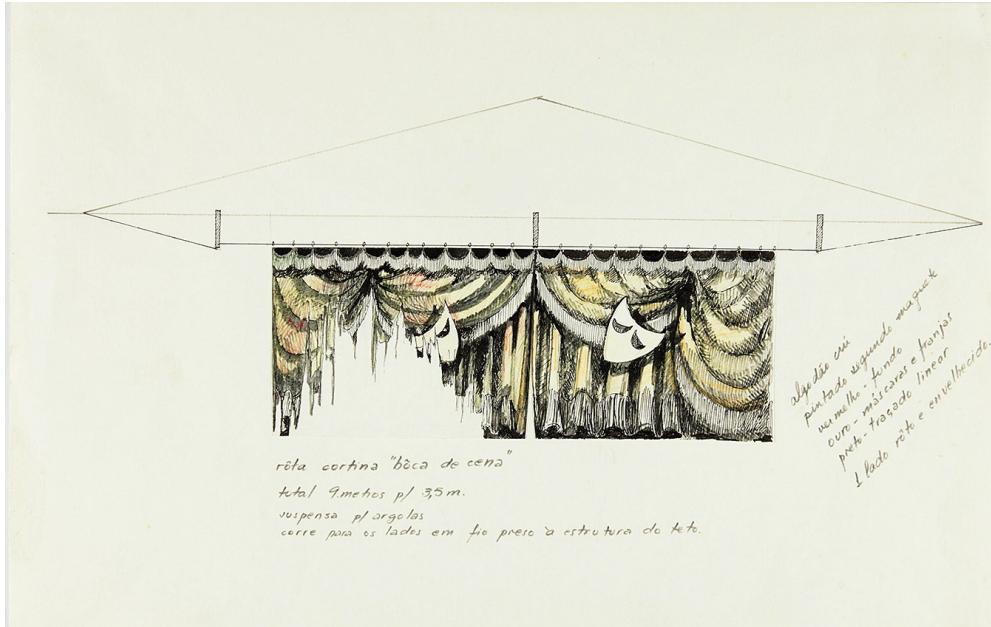
Trabalho com autoria não identificada para disciplina ministrada por Flávio Império na Faculdade de Belas Artes (Feba-SP), s.d. Colagem de guache sobre papel, 49,9 x 35 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AD0006



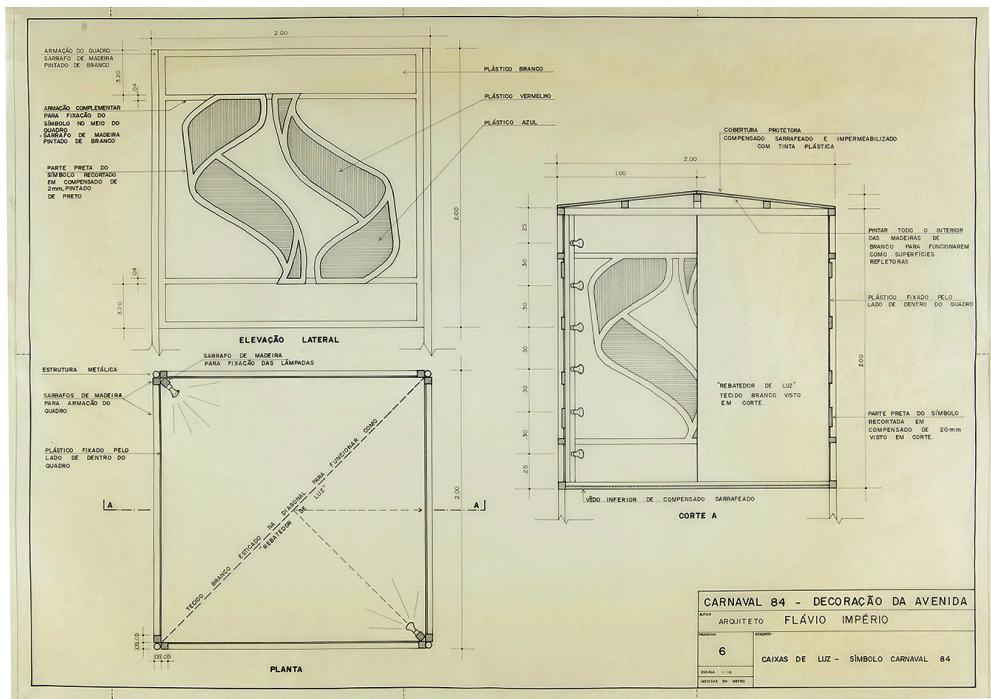
Desenho a partir da escuta de músicas feito pela aluna Vânia Madib para disciplina ministrada por Flávio Império na Faculdade de Belas Artes (Feba-SP), s.d. Giz pastel e grafite sobre papel, 32,3 x 47,4 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-ADoor13



Desenho a partir de músicas feito pelo aluno Ricardo Macedo para disciplina ministrada por Flávio Império na Faculdade de Belas Artes (Feba-SP), s.d. Giz pastel e grafite sobre papel, 32,5 x 47,7 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-ADoor14



Desenho de cenário com projeto de cortina para a peça *Pano de boca* encenada no Teatro 13 de maio, 1976. Nanquim, caneta hidrográfica e grafite sobre papel, 34,2 x 49,2 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AC39_RED15



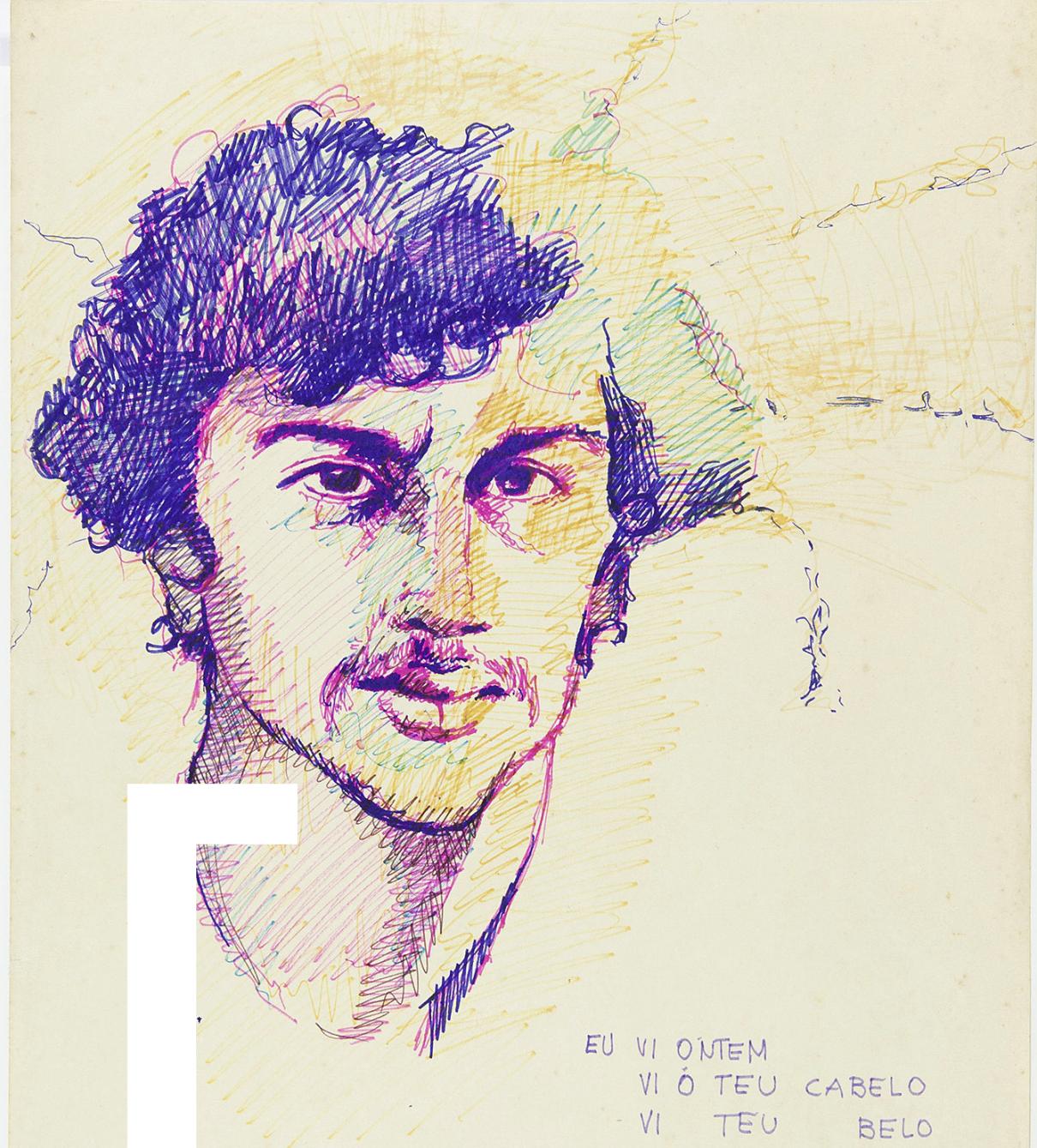
Projetos de caixas de luz para o Carnaval 1984 na Av. Tiradentes a pedido da Prefeitura de São Paulo, 1984. Nanquim sobre papel vegetal, 51 x 72 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AC62 RE-do6



Desenho de figurino do personagem “Bolota” da peça *A Patética* encenada no Auditório Augusta, s.d. Grafite sobre papel vegetal, 27,3 x 21,9 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AC49_RE-dio



Desenho de figurino para a personagem "A Rainha" da peça *O melhor juiz é o rei* encenada no Teatro de Arena, 1963. Nanquim e caneta hidrográfica sobre papel vegetal, 29,6 x 21 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FIAC16_RE-d47



EU VI ONTEM
VI Ó TEU CABELO
VI TEU BELO
EU

Desenho de rosto masculino, s.d. Caneta hidrográfica sobre papel, 47,7 x 32,7 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-APo475



Universidade de São Paulo

**Prof. Dr. Carlos Gilberto
Carlotti Junior
REITOR**

**Profa. Dra. Maria Arminda do
Nascimento Arruda
VICE-REITORA**



**Profa. Dra. Monica Dantas
DIRETORA**

**Profa. Dra. Luciana Suarez Galvão
VICE-DIRETORA**



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
(I) 3091-1149
www.ieb.usp.br

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X • n. 91, 2025 • agosto

CONSELHO EDITORIAL: **ANNAIS FLÉCHET** (HISTÓRIA) – UNIVERSITÉ DE VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES (UVSQ) – FRANÇA; **JULIE KLINGER** (GEOGRAFIA) – UNIVERSITY OF DELAWARE (UD) – EUA; **PABLO ROCCA** (LITERATURA) – UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (UDELAR) – URUGUAI; **SUSANA SARDÓ** (ANTROPOLOGIA) – UNIVERSIDADE DE AVEIRO (UA) – PORTUGAL.

EDITORES RESPONSÁVEIS **Ana Paula Cavalcanti Simioni** (IEB-USP); **Dulcilia Helena Schroeder Buitoni** (IEB-USP); **Marcos Antonio de Moraes** (IEB-USP)

PRODUÇÃO DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO (IEB-USP)

EDITOR-EXECUTIVO **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

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

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

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 MÜRGEL 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** (UWNIV. 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); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SÉRGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

Capa: Aluna durante disciplina ministrada por Flávio Império na FAU/USP, 1973. Digitalização de negativo fotográfico colorido, 6 x 6,2 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, A1G2P8.1.1_011

**LUCCAS EDUARDO MALDONADO • GIOVANI T.
KURZ • ANGELA TEODORO GRILLO • FILLIPE
AUGUSTO GALETI MAURO • ELISÂNGELA DA SILVA
SANTOS • RAPHAEL SALOMÃO KHÉDE • DENILSON
LOPES • MICHELLI SCAPOL MONTEIRO • GEORGE
LEONARDO SEABRA COELHO • JUAREZ JOSÉ
TUCHINSKI DOS ANJOS • JONAS DE CAMPOS
AZEVEDO • AMANDA MIRAGE • LETÍCIA ASFORA
FALABELLA LEME • CHARLE FERREIRA PAZ • CINTIA
ABRUNHOSA PINTO SADA • TELÊ ANCONA LOPEZ
• BEATRIZ DE FREITAS CARDENETE • VANESSA
MARTINS DO MONTE • BRUNNO ALMEIDA MAIA
• SILVANA DE SOUZA RAMOS • MARIANA DINIZ
MENDES • LUCCAS EDUARDO MALDONADO •
GIOVANI T. KURZ • ANGELA TEODORO GRILLO •
FILLIPE AUGUSTO GALETI MAURO • ELISÂNGELA DA
SILVA SANTOS • RAPHAEL SALOMÃO KHÉDE
DENILSON LOPES • MICHELLI SCAPOL MONTEIRO
• GEORGE LEONARDO SEABRA COELHO •
JOSÉ TUCHINSKI DOS ANJOS • JONAS DE CAMPOS
AZEVEDO • AMANDA MIRAGE • LETÍCIA ASFORA
FALABELLA LEME • CHARLE FERREIRA PAZ •
ABRUNHOSA PINTO SADA • TELÊ ANCONA LOPEZ
• BEATRIZ DE FREITAS CARDENETE • VANESSA
MARTINS DO MONTE • BRUNNO ALMEIDA MAIA
• SILVANA DE SOUZA RAMOS • MARIANA DINIZ
MENDES • LUCCAS EDUARDO MALDONADO •**

EDITORIAL • EDITORIAL)

- e10761 **Brasis: prismas**

ARTIGOS • ARTICLES)

- e10732 **O arquivo pessoal e a biblioteca de Paulo Duarte na Unicamp: a origem de uma política de aquisição de acervos pessoais** [*Paulo Duarte's personal archive and library at Unicamp: the origin of a policy for acquiring personal collections*] • Luccas Eduardo Maldonado
- e10741 **“Retém o instante, desconfia da memória”: a crítica genética de Telê Ancona Lopez** [“*Retain the moment, distrust memory*”: Telê Ancona Lopez's genetic criticism] • Giovani T. Kurz
- e10730 **Mário de Andrade, estudioso do preconceito e da linha de cor no Brasil** [*Mário de Andrade, scholar of prejudice and the color line in Brazil*] • Angela Teodoro Grillo
- e10723 **No tacho de Piaimã – gigantes de Rabelais e Mário de Andrade** [*In the pan of Piaimã – giants of Rabelais and Mário de Andrade*] • Filipe Augusto Galeti Mauro
- e10728 **As cartas brasileiras na trama epistolar de José Enrique Rodó (1898-1910)** [*Brazilian letters in the epistolary web of José Enrique Rodó (1898-1910)*] • Elisângela da Silva Santos
- e10755 **A viagem de Jakobson ao Brasil através da sua correspondência inédita com Mattoso Câmara e Boris Schnaiderman** [*Jakobson's trip to Brazil through his unpublished correspondence with Mattoso Câmara and Boris Schnaiderman*] • Raphael Salomão Khéde
- e10729 **Para desejar o impossível: diários queer de Lúcio Cardoso e Roland Barthes** [*To wish the impossible: queer journals by Lúcio Cardoso and Roland Barthes*] • Denilson Lopes

- eio753 **Entre reproduções e exposições: a circulação de *Independência ou morte!*, de Pedro Américo** [*Between reproductions and expositions: the circulation of "Independência ou morte!", by Pedro Américo* • Michelli Scapol Monteiro
- eio722 **Movimento Bandeira e propaganda eleitoral: a campanha em prol da eleição de Armando de Salles à presidência da república (1936-1937)** [*Bandeira Movement and electoral propaganda: the campaign for the election of Armando de Salles to the presidency of the republic (1936-1937)* • George Leonardo Seabra Coelho
- eio749 **Escrituras infantis nas colunas da jornalista Yvonne Jean (Brasília, 1962)** [*Children's writings in the columns of journalist Yvonne Jean (Brasília, 1962)* • Juarez José Tuchinski dos Anjos
- eio751 **Um sertão abismo** [*A sertão abyss* • Jonas de Campos Azevedo
- eio750 **Deuses que riem e o Antropoceno: uma leitura contemporânea de Maíra, de Darcy Ribeiro** [*Laughing gods and the Anthropocene: a contemporary reading of "Maíra" by Darcy Ribeiro* • Amanda Mirage
- eio748 **Noêmia Mourão: a Marie Laurencin das Américas?** [*Noêmia Mourão: the Marie Laurencin of the Americas?* • Letícia Asfora Falabella Leme
- eio733 **A face não tão oculta das políticas públicas de democratização do acesso à educação superior no Brasil** [*The not-so-hidden face of public policies for democratization and access to higher education in Brazil* • Charle Ferreira Paz • Cintia Abrunhosa Pinto Sada

CRIAÇÃO · CREATION)

- ei0752 **A palavra na pintura ou Oscar Wilde (1854-1900) & Francis Bacon (1909-1992)** [*The word in painting or Oscar Wilde (1854-1900) & Francis Bacon (1909-1992)*] • Telê Ancona Lopez

DOCUMENTAÇÃO · DOCUMENTS)

- ei0760 **Cartas pela liberdade: escritas de mulheres escravizadas em Minas Gerais no século XVIII** [*Letters for freedom: writings by enslaved women in eighteenth-century Minas Gerais*] • Beatriz de Freitas Cardenete · Vanessa Martins do Monte

- ei0759 **Vestir o corpo com palavras: moda e literatura nos escritos de Gilda de Mello e Souza** [*Dressing the body with words: fashion and Literature in the writings of Gilda de Mello e Souza*] • Bruno Almeida Maia · Silvana de Souza Ramos

RESENHAS · BOOK REVIEWS)

- ei0756 **História das mulheres: tema de nicho?** [*Women's history: a niche topic?*] • Mariana Diniz Mendes

MORTE E VIDA SEVERINA

Cartaz da peça Morte e Vida
Severina encenada no Teatro
Experimental Cacilda
Becker, 1960. Xilogravura
sobre papel, 66,5 x 31,7 cm.
Coleção Flávio Império,
Coleção de Artes Visuais do
IEB/USP; FI-AC09 _RE-cz02

QUINZENA
TEATRAL
TEATRO
SALA AZUL
NOVEMBRO
3 A 18

JOÃO
CABRAL
DE
MELLO
NETO

COLABORAÇÃO
de casas
Eduardo
CALÇADOS

TEATRO EXPERIMENTAL CACILDA BECKER

EDITORIAL

EDITORIAL

BRASIS: PRISMAS

Entender o Brasil como uma realidade concreta e simbólica produzida por meio de narrativas, histórias e representações constitui uma das linhas de investigação centrais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Artistas, escritores, intelectuais são percebidos tanto como sujeitos quanto como objetos de tais construções, as quais não se fazem a despeito dos processos de arquivamento e institucionalização de suas produções.

Em “O arquivo pessoal e a biblioteca de Paulo Duarte na Unicamp”, Luccas Eduardo Maldonado aborda os motivos que levaram o intelectual a vender seu acervo para a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) nos anos 1970. O artigo contribui para uma discussão cara ao IEB: a formação de uma política institucional para a aquisição de acervos pessoais no Brasil. Nesse sentido, o acervo de Mário de Andrade, incorporado em 1968 e desde então salvaguardado pelo Instituto, é um caso paradigmático. Composto de documentos de tipologia variada, como manuscritos, cartas, livros e obras de arte, o acervo de Mário permanece um laboratório vivo de reflexões renovadas. É imprescindível reconhecer a atuação, nesse processo, de Telê Ancona Lopez, presente neste número em duas situações. Como tema do artigo “Retém o instante, desconfia da memória: a crítica genética de Telê Ancona Lopez”, no qual Giovani T. Kurz aborda sua relevância para o campo epistemológico e metodológico da crítica genética, no qual ela é, indubitavelmente, uma referência nacional e internacional. E, como autora, Telê assina o ensaio interdisciplinar “A palavra na pintura ou Oscar Wilde (1854-1900) & Francis Bacon (1909-1992)”, na seção Criação.

É justamente por meio da crítica genética que Angela Teodoro Grillo, em “Mário de Andrade, estudioso do preconceito e da linha de cor no Brasil”, revisita documentos textuais produzidos pelo autor, os quais permitem identificar sua compreensão sobre um preconceito de cor, particular ao país, que se assemelha ao que hoje é denominado por racismo institucional. Já a faceta ficcional de Mário é, por sua vez, abordada por Fillipe Augusto Galeti Mauro em “No tacho de Piaimã – gigantes de Rabelais e Mário de Andrade”, no que vincula Macunaína, uma “rapsódia antropofágica”, à tradição satírica de romances de François Rabelais.

Cartas e diários têm se mostrado documentos preciosos para compreender o contexto de produção, assim como as motivações, hesitações e diálogos que envolvem seus autores. Por meio do estudo da epistolografia do escritor uruguaio José Enrique Rodó, produzida entre 1898-1910, Elisângela da Silva Santos, em “As cartas brasileiras na trama epistolar de José Enrique Rodó (1898-1910)”, traça a circulação de suas ideias e a formação de uma rede de sociabilidade letrada na América Latina no período mencionado. O artigo “A viagem de Jakobson ao Brasil através da sua correspondência inédita com Mattoso Câmara e Boris Schnaiderman”, de Raphael Salomão Khéd, aborda as cartas trocadas entre o célebre linguista russo Roman Jakobson e Mattoso Câmara (1904-1970), e Mattoso Câmara e Boris Schnaiderman (1917-2016), iluminando seus diálogos e traçando o esforço necessário para viabilizar a viagem do intelectual ao Brasil, ocorrida em 1968. Já os diários de Lúcio Cardoso são investigados por Denilson Lopes, em “Para desejar o impossível: diários queer de Lúcio Cardoso e Roland Barthes”, por meio de uma leitura que transcende os cânones heteronormativos, mergulhando nas dimensões estéticas e éticas de tais textos.

A imprensa constitui outra fonte frutífera de pesquisa sobre as muitas construções do e sobre o Brasil. No campo das artes visuais, permite entender como se deu a circulação e a recepção da célebre tela *Independência ou morte!*, produzida por Pedro Américo, a qual configura um discurso central para a consolidação de certo imaginário social sobre a independência do país, tema do artigo “Entre reproduções e exposições: a circulação de *Independência ou morte!*, de Pedro Américo”, de Michelli Scapol Monteiro. São também as páginas da revista *S. Paulo* (1936) e do jornal *Anhanguera* (1937) que permitem a George Leonardo Seabra Coelho apreender o ideário bandeirista na construção de Armando de Salles como personalidade nacional, analisado em “Movimento Bandeira e propaganda eleitoral: a campanha em prol da eleição de Armando de Salles à presidência da república (1936-1937)”. Já o olhar das crianças sobre seu próprio tempo, tão raras vezes notado e levado em consideração, é recuperado por meio das páginas do jornal *Correio Braziliense* por Juarez José Tuchinski dos Anjos em “Escrituras infantis nas colunas da jornalista Yvonne Jean (Brasília, 1962)”.

A produção artística, seja ela literária, visual ou musical, constitui um dos pilares da vida cultural do Brasil e, como tal, um campo privilegiado de reflexões. O modo com que a produção escrita molda certo imaginário sobre o país, vinculada à questão da paisagem, particularmente do sertão, é tematizado por Jonas de Campos Azevedo em “Um sertão abismo”. O espaço, em suas múltiplas dimensões, e a literatura são também interpelados por Amanda Mirage a partir da leitura calcada na noção de Antropoceno, no artigo “Deuses que riem e o Antropoceno: uma leitura contemporânea de Maíra, de Darcy Ribeiro”. A produção artística, embora seja produzida “no” país, não pode ser compreendida fora de um amplo fluxo de circulações de ideias, autores, valores, instituições. Em “Noêmia Mourão: a Marie Laurencin das Américas?”, Letícia Asfora Falabella Leme contribui para que isso se torne visível por meio do estudo do caso da pintora Noêmia Mourão, a qual após tomar contato com a célebre pintora francesa Marie Laurencin, durante os anos em que esteve em Paris (entre 1935-1940), transformou significativamente seu estilo, o que impactou a recepção de sua obra.

Por fim, a seção Artigos da RIEB encerra-se com a análise sobre as políticas públicas de acesso à educação superior no Brasil, avaliando os modelos de democratização em curso a partir de uma revisão crítica da literatura existente, tema que atravessa todos nós, envolvidos com a universidade pública no país. Para tanto, convidamos à leitura de “A face não tão oculta das políticas públicas de democratização do acesso à educação superior no Brasil”, de Charle Ferreira Paz e Cintia Abrunhosa Pinto Sada.

As seções Documentação e Resenha, tematicamente conectadas, iluminam aspectos da história de mulheres e do feminismo no Brasil, presentificando notáveis lutas sociais e atuações intelectuais, entre os séculos XVIII e XX.

Beatriz de Freitas Cardenete e Vanessa Martins do Monte, atuantes no grupo de pesquisa M.A.P. – Mulheres na América Portuguesa (USP/Fapesp), em “Cartas pela liberdade: escritas de mulheres escravizadas em Minas Gerais no século XVIII”, apresentam e transcrevem, em bases filológicas, duas missivas que trazem a assinatura das escravizadas Joanna Jacinta e Maria Thereza. Essas mensagens, “instrumentos de luta e de ação sobre o mundo”, superando o silenciamento, somam-se agora aos raríssimos testemunhos de mesma natureza que chegaram até nós, difundidos em trabalhos de Luís Mott, Klebson Oliveira e Maria Cristina Cortez Wissenbach, por exemplo.

Bruno Almeida Maia e Silvana de Souza Ramos, em “Vestir o corpo com palavras: moda e literatura nos escritos de Gilda de Mello e Souza”, divulgam dois manuscritos inéditos da filósofa e professora de estética da USP, falecida em 2005. Esses documentos, localizados em pesquisas no seu fundo pessoal, no IEB, densos em perspectivas críticas, são posteriores à publicação de seu pioneiro estudo *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (1987), baseado em sua tese, de 1950. A estudiosa, que vê a “moda como forma de pensamento e expressão artística”, manteve-se atualizada, adensando a abordagem do tema.

Mariana Diniz Mendes subscreve a resenha do livro *Josephina, Ignez e Délia: a literatura combativa das mulheres de letras no Brasil de fins do século XIX* (2024), de Laila Thais Correa e Silva. Dialoga criticamente com a autora, sublinhando o vigor investigativo do ensaio. Favorece a ampliação do debate em torno da literatura e da produção jornalística feminina, guardando no horizonte “a importância de uma postura interdisciplinar para rever o cânone literário”.

O presente número da revista presta ainda homenagem ao artista, cenógrafo, figurinista e professor Flávio Império (1935-1985), cujo acervo, composto de mais de três mil itens, foi doado pela família em 2016, e desde então está salvaguardado pelo Instituto. Juntamo-nos assim à exposição em cartaz na Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, intitulada *Flávio Império: tens a vontade e ela é livre*, com curadoria de Yuri Quevedo, que traz um panorama abrangente e inédito de sua produção, para a qual o IEB cedeu 38 obras (PRADO, 2025). Flávio Império foi um autor central para diversos campos da cena cultural brasileira, atuando especialmente durante as décadas de 1960 e 1970. Em plena ditadura, realizou trabalhos em múltiplas linguagens, pautando-se sempre por um engajamento crítico e político.

Neste número optamos por lembrar de sua atuação como professor, tendo em vista que entre 1962 e 1977 foi docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Ministrhou diversas disciplinas, com uma

prática pedagógica marcada pela inovação, liberdade e criatividade, procurando desenvolver a experimentação sensorial dos discentes, com “jogos de participação física e relaxamento muscular (expressão corporal), jogos de participação física com elementos espaciais, placas, cores, luzes, som etc., leitura visual e física e registro fotográfico e cinematográfico para exame posterior e documentação” (FLAVIO..., s. d.). Importante notar que, em um período de cerceamento das liberdades políticas e individuais, tal prática pedagógica adquiria contornos políticos contundentes, mas sem perder o humor e a leveza. Consideramos que tais elementos estão bem traduzidos na imagem da capa, uma fotografia proveniente de uma das aulas de Flávio Império, na qual sua aluna move-se pelo edifício da FAU, como se seu corpo flutuasse em meio à grande massa de concreto. Uma boa metáfora do que suas propostas significaram naqueles anos “de chumbo”. Agradecemos aos familiares de Flávio Império (Esther, Vera, Fernando, Sonia e Cao Hamburger) por nos permitirem publicar as imagens do acervo no presente número, bem como às colegas da Coleção de Artes Visuais do IEB (Bianca Dettino e Vanessa Costa Ribeiro) pelo apoio fundamental

Ana Paula Cavalcanti Simioni¹, Marcos Antonio de Moraes², Dulcília Helena Schroeder Buitoni³

Editores

REFERÊNCIAS

- FLAVIO Império. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP (1962-1977). Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/projeto/508958>. Acesso em: ago. 2025.
- PRADO, Luiz. Flávio Império ousou ser livre durante a ditadura militar. *Jornal da USP*, 4 de julho de 2025. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/flavio-imperio-ousou-ser-livre-durante-a-ditadura-militar/>. Acesso em: ago. 2025.

SOBRE OS AUTORES

ANA PAULA CAVALCANTI SIMONI é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
anapcs@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-9305-6139>

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

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

³ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

MARCOS ANTONIO DE MORAES é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
mamoraes@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-7127-9254>

DULCÍLIA HELENA SCHROEDER BUITONI é professora sênior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
dbuitoni@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-2695-5529>

Recebido em 1º de agosto de 2025

Aprovado em 12 de agosto de 2025

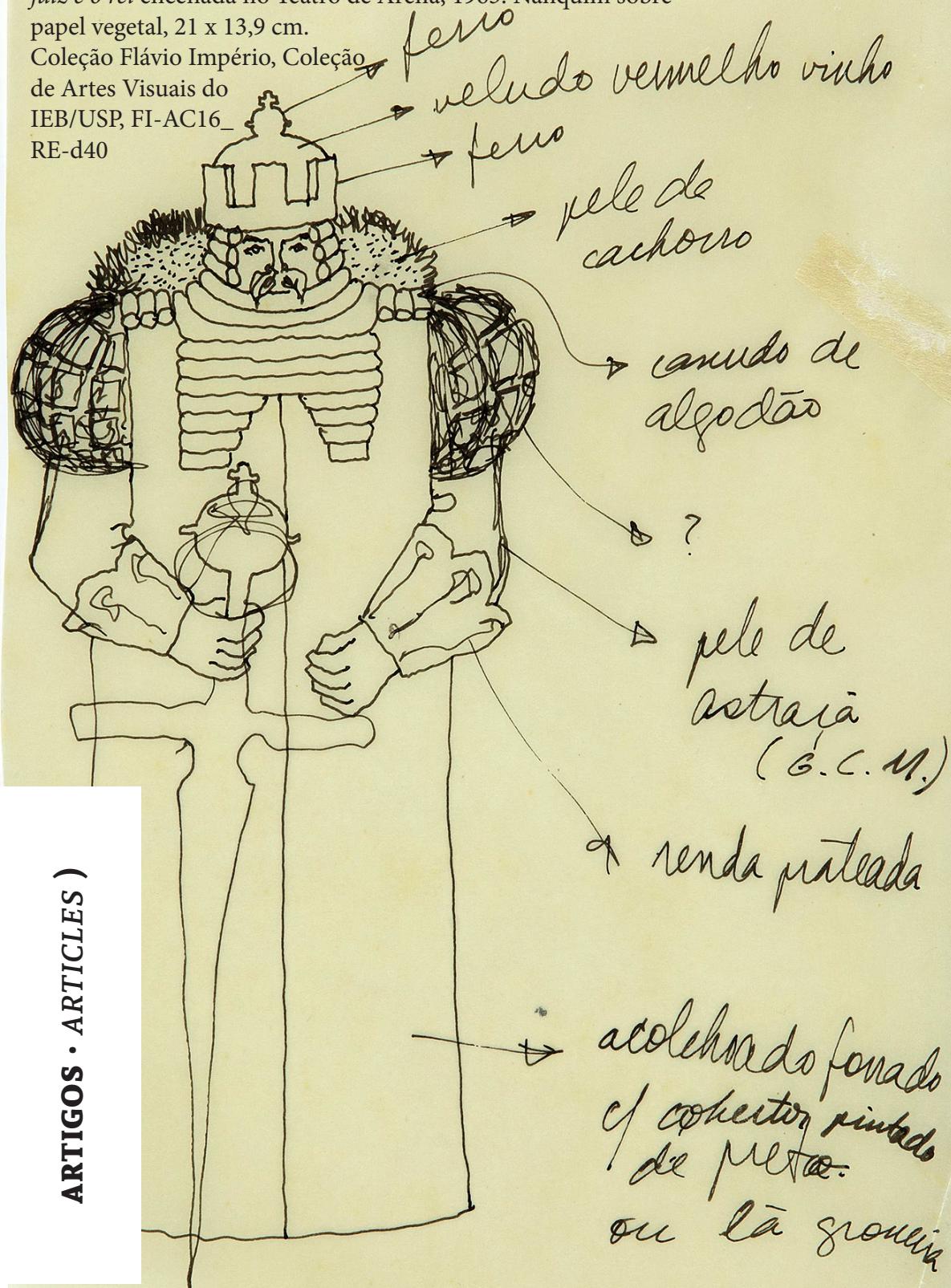
SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MORAES, Marcos Antonio de; BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder. Editorial – Brasis: prismas. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10761.



Seção: Editorial
DOI: [10.11606/2316901X.n91.2025.e10761](https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10761)

Desenho de figurino para o personagem "O Rei" da peça *O melhor juiz é o rei* encenada no Teatro de Arena, 1963. Nanquim sobre papel vegetal, 21 x 13,9 cm.

Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AC16
RE-d40



O arquivo pessoal e a biblioteca de Paulo Duarte na Unicamp: a origem de uma política de aquisição de acervos pessoais

[*Paulo Duarte's personal archive and library at Unicamp: the origin of a policy for acquiring personal collections*]

Luccas Eduardo Maldonado^r

RESUMO • O artigo examina a trajetória do intelectual e arqueólogo brasileiro Paulo Duarte, com foco na integração de seu acervo pessoal e biblioteca à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e na formação de uma política institucional para a aquisição de acervos pessoais no Brasil. Duarte, conhecido por sua atuação na consolidação da arqueologia e na preservação do patrimônio cultural, influenciou a criação de importantes instituições culturais e acadêmicas, como a Universidade de São Paulo (USP) e o Instituto de Pré-História (IPH). O estudo investiga os motivos que levaram Duarte a vender seu acervo à Unicamp em 1970, em um contexto marcado pelo regime militar e pelo desejo de perpetuar sua memória.

• **PALAVRAS-CHAVE**

- Paulo Duarte; arquivos pessoais; bibliotecas.

• **ABSTRACT** • The article examines the trajectory of Brazilian intellectual and archaeologist Paulo Duarte, focusing on the integration of his personal archive and library into the University of Campinas (Unicamp) and the establishment of an institutional policy for acquiring personal collections in Brazil. Duarte, known for his role in consolidating archaeology and preserving cultural heritage, influenced the creation of significant cultural and academic institutions, such as the Universidade de São Paulo (USP) and the Instituto de Pré-História (IPH). The study investigates the reasons that led Duarte to sell his collection to Unicamp in 1970, in a context marked by the military regime and his desire to perpetuate his legacy.

• **KEYWORDS** • Paulo Duarte; personal archives; libraries.

Recebido em 13 de novembro de 2023

Aprovado em 20 de janeiro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MALDONADO, Luccas Eduardo. O arquivo pessoal e a biblioteca de Paulo Duarte na Unicamp: a origem de uma política de aquisição de acervos pessoais. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10732.



Seção: Artigo

DOI: [10.11606/2316901X.n91.2025.e10732](https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10732)

^r Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

O paulistano Paulo Duarte é uma figura pouco rememorada na atualidade, sendo quase exclusivamente um assunto acadêmico. As leituras constituídas na universidade a seu respeito perpassam principalmente quatro âmbitos: a constituição da arqueologia científica no Brasil; a formação de uma prática e uma legislação de cunho patrimonial e museológico; sua vinculação com os modernistas paulistas na construção de instituições culturais durante os anos 1930; e a concepção da Universidade de São Paulo (USP).

Nessa esteira, ganha projeção a sua atuação como político alinhada com Júlio de Mesquita Filho para a criação da USP em 1934 e a sua posterior incorporação como docente. Rememora-se também a sua presença na criação do Instituto de Pré-História (IPH) em 1952, primeiramente como comissão estadual vinculada à Casa Civil e integrada à USP em 1962. Tal órgão foi central para a formação da disciplina arqueológica no país, juntamente da reunião e a preservação de acervos que viabilizaram a sua prática continuada (BLASIS; PIEDADE, 1991; BARRETO, 1999-2000, p. 40-42). A preparação de legislações para a preservação desse material e outros objetos culturais, desde os anos 1930, quando liderou o Departamento de Cultura junto de Mário de Andrade, estava diretamente vinculada a essa concepção (ALCÂNTARA, 2007; SANABRIA, 2013). Este último âmbito recebeu atenção suficiente durante o centenário da Semana de Arte Moderna para motivar uma reedição do livro que reúne o epistolário entre Andrade e Duarte (DUARTE, 2022).

A memória institucional sobre Duarte teve dois momentos. O primeiro deu-se logo após sua morte em 1984, quando algumas instituições a reivindicaram. O IPH foi transformado em museu em 1978, antiga aspiração do seu criador, recebendo um novo nome: Museu do Instituto de Pré-História da USP. Quando Duarte faleceu, a entidade incorporou o seu nome, constituindo o Museu do Instituto de Pré-História Paulo Duarte (CÂNDIDO, 2016, p. 29). Quase ao mesmo tempo, a Associação Paulista de Museólogos (Asspam), órgão constituído em 1983 para defender a regularização da profissão, criou o Prêmio de Museologia Paulo Duarte em 1986, voltado para pessoas que contribuíram ao desenvolvimento e ao aperfeiçoamento dessa área em São Paulo (MENEZES, 2010, p. 53).

Essas duas entidades, no entanto, deixaram de existir pouco tempo depois. A Asspam foi dissolvida em 1991, e o IPH desapareceu em 1989, quando se criou o

Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) a partir da integração do seu acervo com a parte etnológica do Museu Paulista e da coleção de Plínio Ayrosa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) (ARRUDA, 1994, p. 581). Sua memória, assim, foi diluída ou dissipada dentro das reestruturações institucionais do fim do milênio, sendo, atualmente, sobretudo reivindicada por dois espaços: o Laboratório de Arqueologia Pública “Paulo Duarte” da Universidade de Campinas (LAP/Unicamp), criado em 2009, e a Biblioteca Paulo Duarte da prefeitura de São Paulo.

Todas essas reivindicações estão conectadas com uma dimensão da sua personalidade, a profunda capacidade de criar instituições, organizar pessoas e atuar politicamente. É difícil encontrar uma entidade da vida pública paulista na metade do século XX que não teve ingerência de sua parte. Há alguns outros espaços em que seu nome é invocado de maneira mais pontual, uma vez que tal intelectual se inseriu em diversos projetos ao longo da sua vida, como, por exemplo, na construção dos editoriais científicos em humanidades nos anos 1950 por meio da revista *Anhembi* e na criação dos museus de Arte Sacra e Casa Brasileira, de São Paulo (JACKSON, 2004; FRANÇA, 2009; CÂNDIDO, 2016, p. 28). A associação que Érico Veríssimo fez de Duarte com a personagem literária *Don Quixote*, homem sonhador que se insere em grandes lutas de cunho quase fantasioso, deriva em boa parte dessa sua dimensão multifacetada, insistente e até um tanto peculiar. Tal imagem foi reapropriada, por exemplo, por Marli Guimarães Hayashi (2002), pesquisadora que mais consistentemente investigou a sua biografia para dar título ao seu trabalho (VERÍSSIMO, 1975, p. VI).

Existem, contudo, outras dimensões com profundo significado público que podem ser trabalhadas na sua trajetória. Duarte construiu ao longo de sua vida uma grande biblioteca de aproximadamente 11 mil volumes e um expressivo arquivo pessoal com milhares de documentos. Tal material foi vendido à Unicamp em 1970 pelo próprio titular.

O ato possui grande importância para a história desse órgão. Fundada em 1966, a universidade dava os seus primeiros passos sob a direção do reitor Zeferino Vaz. Criava-se uma instituição do zero e um tanto inesperadamente, resultado das negociações das elites locais para construir um curso de medicina, que posteriormente se expandiu para a elaboração de toda uma universidade. Era preciso reunir professores e preparar bibliotecas e laboratórios, além de captar alunos. O arquivo e a biblioteca de Duarte foram o primeiro acervo adquirido pela Unicamp na tentativa de estruturar o seu corpo material para a área de humanidades. A iniciativa, que naquele momento não tinha nada de programático, foi o primeiro passo de uma política de aquisição de arquivos e bibliotecas pessoais que se tornou uma das características das ciências humanas dessa universidade a partir da década de 1970.

Raramente uma oportunidade como essa se desdobrou na realidade brasileira, com um titular se desfazendo dos seus itens em vida ou longe dos seus últimos momentos. O exemplo de Darcy Ribeiro é simbólico. Doente, preparou detalhadamente a publicização do seu arquivo pessoal e de seus livros por meio de uma fundação (HEYMANN, 2005; 2012). São, contudo, os herdeiros ou os amigos íntimos no geral que empreendem esse movimento, visto que um arquivo pessoal e uma biblioteca não são apenas a construção de seu proprietário, mas também daqueles que se apropriaram e cuidaram do seu conjunto posteriormente.

O caso de Duarte é distinto. Teve uma profunda agência sobre a construção da sua biblioteca e do seu arquivo, pensando o que adquiria, guardava e descartava desde 1917, ano em que iniciou a sua coleção aos 18 anos de idade. A proporção e a coerência do seu acervo demonstram ampla preocupação nesse sentido. O cuidado expresso nas encadernações caras e cuidadosas e a disposição de um *ex-libris* com suas iniciais em formato de crânio reforçam ainda mais essa percepção.



Figura 1– *Ex-libris* de Paulo Duarte. Fonte: Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho (BORA/Unicamp)

Decidiu, contudo, vender a integridade dos seus itens em 1970, sem estar doente ou vislumbrar a finitude. Viveria ainda mais 14 anos com uma intensa atividade pública e cultural. Alguns dos seus mais importantes trabalhos, como sua monumental obra mnemônica, foram publicados após a venda.

Este texto analisa o processo de integração dessa coleção à Unicamp, destacando o contexto específico que fez Duarte optar pela venda dos seus objetos. Colocam-se em primeiro plano os motivos que levaram o intelectual a se desfazer dos seus itens, atentando-se ao particular arranjo de memória que se formou. Visa-se também historicizar a primeira expressão da prática de captar arquivos e bibliotecas pessoais das humanidades da Unicamp quando a instituição não contava com órgãos especializados para tal tarefa, os quais seriam estabelecidos a partir da década de 1970, permanecendo ativos até a atualidade.

A BIBLIOTECA

Um pequeno texto sobre o hábito de beber vinho saiu em *O Estado de S. Paulo* no dia 12 de abril de 1970. O jornalista responsável pela sua elaboração entrevistou supostamente quatro grandes apreciadores da bebida: os enólogos Bento de Almeida Prado, Gabriel Rosaz, Marcelino de Carvalho e Paulo Duarte. O texto, com certo

teor de aristocracia envelhecida, não é tão interessante pelo seu sentido evidente: o diploma de Confrérie des Chevaliers du Tastevin, que oferecia a Duarte autoridade sobre os vinhos da Borgonha. Isso perde sentido diante da pequena, mas significativa descrição de sua residência:

Paulo Duarte mora num apartamento grande e bonito, no meio de originais de Dali, Picasso e Matisse, mais de oitocentas garrafas de bebidas francesas, alemãs, italianas, portuguesas e espanholas, quase todas raríssimas; e uma biblioteca sobre culinária – com publicações esgotadas, muitas das quais estrangeiras – que é a maior do País. (ADEGA..., 1970).

Esse escrito é uma das raras descrições da biblioteca de Duarte enquanto ainda estava na sua posse. Não obstante ser um escrito pequeno, é possível reunir algumas informações a respeito do proprietário. As obras de artes plásticas de prestigiados artistas em sua coleção indicam que era um colecionista, característica muito importante de sua pessoa pela qual foi publicamente reconhecido. Trata-se de um traço central de sua personalidade, distinto de outro também chamativo, que era o seu particular costume estético de usar gravata borboleta. Duarte reunia sistematicamente tudo aquilo que se vinculava ao seu interesse. Esse costume não se manifestava exclusivamente para com os quadros, mas também para com os livros. A indicação de que tinha uma grande biblioteca sobre alimentação, utilizada para escrever um livro a respeito do tema e para instrumentalizar a sua atuação no Departamento de Cultura, que prestigiou entre outras coisas a culinária paulistana (DUARTE, 1944; AGUIAR, 2022, p. 81), revela o seu comportamento de reunir sistematicamente tudo sobre determinado assunto.

Na realidade, o conjunto bibliográfico extrapola esse aspecto cultural. Em grande medida, o argumento também é válido ao seu arquivo. A biblioteca de Duarte possui *três dimensões* complementares, sendo muitas vezes difícil fazer uma distinção explícita entre elas a depender do livro ou documento².

A primeira, a menor entre todas, é a coleção de um ator central da vida cultural e política brasileira do século XX. Dessa forma, ganhava de seus amigos e colegas uma grande quantidade de obras. As dedicatórias existentes nos seus títulos revelam todo um universo cultural marcado pela cerimônia do presentear com um livro e a consequente assinatura. As relações de sociabilidade nos circuitos letrados estão postas nessas mensagens, que revelam afeto, mecenato, correspondência, parceria etc. Havia um espaço na sua residência só para esses livros. O extenso epistolário que manteve ao longo de sua existência é em grande medida outra face dessa característica da biblioteca. As marcas pessoais em cada livro, com anotações e dedicatórias, tão preciosas para a crítica genética, refletem um universo de sociabilidades que permeia seu acervo.

² Diversas descrições que se farão sobre a espacialidade, a organização e outras propriedades dos livros e do arquivo de Duarte se baseiam nas cartas que ele enviou para Zeferino Vaz e nos relatórios técnicos da comissão responsável pela avaliação da coleção, incluídos no processo de compra do material pela Unicamp. Esses textos estão inseridos no processo P-00819-70 da Unicamp. Disponível para consulta no Sistema de Arquivos (Siarq) da Unicamp.

A segunda dimensão vincula-se à prática colecionista de Duarte, mais precisamente a sua conduta de reunir tudo aquilo que se referia à história brasileira. Todo colecionador é um especialista uma vez que busca concentrar sistematicamente um conjunto de objetos referentes aos seus interesses (MOMIGLIANO, 2002, p. 20-21). Aquele que pratica tal espírito com os livros é chamado de bibliófilo³. Existem, contudo, distintos tipos. Alguns colecionam primeiras edições, as chamadas *editiones principes*; outros reúnem tudo referente a um autor. Há, no entanto, aqueles que agrupam livros vinculados à história do Brasil. A proposição é genérica porque o empreendimento é genérico: concentrar todo o material bibliográfico que tangue à história do país. Para o resultado desse tipo de empreendimento, oferece-se o substantivo de brasiliiana.

O termo brasiliiana é utilizado muitas vezes para designar coleções editoriais que desde os anos 1930 criaram um amplo catálogo sobre a interpretação da realidade brasileira, por exemplo, as empreendidas pela José Olympio e pela Companhia Editora Nacional (PONTES, 1989; SORÁ, 2010). Manejava-se a noção para designar, não a coletividade de livros marcada por um selo editorial, mas a de livros e outros materiais bibliográficos que encerram um universo textual sobre o Brasil, construído sistematicamente por um indivíduo aficionado por livros. O critério sai da editora e vai para a convergência de obras constituídas a partir de uma preocupação comum.

O conceito, no entanto, não se encerra na construção de uma coleção. Há uma dimensão pública nessa elaboração. O colecionador precisa conceber a sua biblioteca como espaço de pesquisa e reflexão sobre a história e o futuro da nação, ou seja, tudo aquilo se desloca para além do seu prazer de reunir aqueles objetos, devendo existir uma articulação com o tempo presente para além de sua individualidade (NICODEMO, 2020). Mindlin, que tinha uma biblioteca com quase 60 mil volumes, abria sua coleção para investigadores e exercia uma extensa atividade pública por seu meio. A brasiliiana é, portanto, a articulação entre uma coleção especializada e o circuito dos intelectuais e dos produtores da cultura, visando moldar projetos que refletem sobre a nacionalidade.

Duarte foi um bibliófilo que constituiu uma brasiliiana de proporções significativas. A utilização dos livros para amparar as suas atividades e as dos seus discípulos no IPH nos anos 1950 e 1960 revela o conceito pela primeira vez na sua trajetória. A venda da coleção para a Unicamp em 1970, articulada com a consolidação de um curso de ciências humanas, é o passo definitivo de sua conversão em brasiliiana, não obstante ser ao mesmo tempo a renúncia da coleção.

A terceira dimensão se conecta com a profissionalização da disciplina arqueológica no Brasil. Desde que constituiu vínculos estreitos com Paul Rivet em Paris em 1939, Duarte construiu uma coleção especializada nessa disciplina, reunindo amplo material nacional e internacional sobre o tema. Trata-se da elaboração de uma biblioteca de especialista, utilizada para amparar o ofício do arqueólogo. Livros importados de

³ O trabalho de doutorado de Oto Dias Becker Reischneider (2011, p. 95) historiciza em grande medida a prática da bibliofilia na realidade brasileira, oferecendo balizas para a compreensão desse comportamento dentro de um processo histórico. Duarte é mencionado em uma lista na qual identifica bibliófilos brasileiros do século XX. Não há, contudo, aprofundamentos a seu respeito. O bibliófilo Duarte é um problema a ser explorado.

autores clássicos da área e esparsas publicações brasileiras sobre o tema foram captados, buscando organizar uma das poucas bibliotecas arqueológicas brasileiras.

Essa grande biblioteca não era exatamente uma única coleção, mas duas, uma vez que o seu conjunto estava fisicamente dividido em duas partes. Uma ficava depositada no edifício de zoologia do Departamento de Fisiologia, no *campus* da Cidade Universitária da USP, onde estava instalado o IPH (MENDES, 1994, p. 191-192). A outra estava guardada no seu apartamento. Ficavam na universidade principalmente os livros especializados de história do Brasil, arqueologia, literatura, antropologia etc., enfim, tudo aquilo que pudesse auxiliar no desenvolvimento de uma pesquisa do IPH, ou seja, era uma biblioteca especializada em humanidades. Era também a maior parte da coleção. Permanecia na sua residência o núcleo de obras raras de sua brasiliiana, com edições antigas que remetiam no mínimo ao século XVIII. Também eram guardados os títulos com marcas manuais dos seus amigos. O arquivo pessoal também estava guardado na sua casa.

A OFERTA

Duarte enviou no dia 20 de fevereiro de 1970 uma carta ao reitor da Unicamp, Zeferino Vaz, oferecendo a sua biblioteca com uma descrição panorâmica, indicando várias obras raras que estavam no seu interior. O arquivo, por sua vez, não foi mencionado. O intelectual indicou também que o material poderia ser útil para a construção do que chamava de “centro de estudos brasileiros”. A proposta vinha na esteira dos debates sobre a constituição de uma pós-graduação em humanidades no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) e do próprio princípio das atividades da graduação da instituição naquele ano (CASTILHO, 2008, p. 152). Planejava-se à época a criação de um mestrado em história do Brasil, concretizado em 1971. O material oferecido certamente poderia ser útil para a elaboração desse projeto.

Quais motivos levaram o intelectual a oferecer seus objetos? A mensagem da carta oferece pistas ao colocar motivos econômicos. Existem, contudo, outras circunstâncias a ser levadas em conta, vinculadas às rearticulações do mundo político e social em que Duarte viveu entre o golpe de 1964 e o decreto do Ato Institucional número 5 – AI-5 (BRASIL, 1968). Estão para ser feitas investigações sobre as consequências da ditadura militar brasileira nas coleções privadas – as dezenas de livros apreendidos pelas forças policiais listados nos inquéritos policiais militares (IPMs) podem ser um bom ponto de partida. No caso de Duarte, seu patrimônio não foi vilipendiado por investigadores. As circunstâncias, contudo, postas pelo regime empurraram sua consciência até a tomada de decisão de se desfazer dos seus objetos. Foi o próprio reordenamento social provocado por uma ditadura que o levou a considerar a venda de sua coleção. Duas hipóteses se colocam para a venda. A primeira é de difícil verificação, não obstante a carta afirmar isso. Motivos de ordem econômica o teriam levado a oferecer seus objetos? Dificuldades desse tipo fizeram outros escritores se desfazerem das suas posses no passado.

Duarte encontrava-se em uma situação complicada. Foi aposentado compulsoriamente pela USP em 30 de abril de 1969. Seus rendimentos foram assim

expressivamente reduzidos, uma vez que os desligados tiveram direito a pagamentos proporcionais ao período em que atuaram na instituição. O escritor tornara-se catedrático em 1962, ou seja, seus rendimentos seriam baixíssimos devido ao pequeno período de trabalho. Além disso, sua aposentadoria saiu com o cargo de professor e não de diretor de instituto como tinha direito, reduzindo ainda mais o valor (COMISSÃO da Verdade..., 2018, p. 115-116). Suas memórias destacam uma situação financeira difícil a partir dos anos 1970 (DUARTE, 1974, p. 3).

Por outro ângulo, mostra-se difícil que Duarte, membro de uma família da aristocracia paulista, tendo ocupado vários cargos de grande importância ao longo da sua trajetória, passasse por dificuldades tão substantivas que fizessem o intelectual renunciar à construção de uma vida. Sem uma forma consistente de verificar a situação econômica do intelectual, tal possibilidade permanece sem um fundamento sólido.

A outra hipótese também se vincula à USP. Duarte teve desde a década de 1930 momentos de aproximação e tensão com essa universidade. Apontava publicamente em alguns momentos na década de 1950 que a instituição estava decadente, tomada por carreiristas e desvirtuada do seu projeto original. Houve um momento de maior convergência quando o IPH foi incorporado à instituição no princípio de 1960. Duarte assumiu uma posição de grande importância, tanto como catedrático, quanto como diretor de um instituto, cargo que lhe conferia uma cadeira no Conselho Universitário.

Foi nesse papel que teve um dos confrontos mais duros com a cúpula universitária a respeito dos rumos da instituição após o golpe de 1964, denunciando o “terrorismo”, o “macarthismo” e as investigações instaladas contra alunos e professores. A repercussão do conflito extrapolou a comunidade em várias oportunidades, principalmente por causa do prestígio de Duarte. Por ser figura central da cultura, ex-diretor de *O Estado de S. Paulo* e ex-deputado, sua voz tinha projeção. Fez repetidas falas, sendo proibido de se pronunciar em algumas oportunidades, assinou manifestos, questionou o Conselho Universitário e, em especial, o reitor Luís Antônio da Gama e Silva, conforme noticiado em edições do *Correio da manhã* (UNIVERSIDADE sem autonomia..., 1964; NOTAS de São Paulo, 1964; CIENTISTAS revelam..., 1964; MANIFESTO à nação..., 1965).

Uma ocasião que teve grande repercussão foi quando publicou uma carta, destinada ao seu amigo Júlio de Mesquita Filho, em *O Estado de S. Paulo* em 15 de maio de 1964, questionando o oportunismo e o autoritarismo do Conselho Universitário. Essa carta resultaria em um processo interno contra ele (ADUSP, 1979, p. 12-15). Duarte (1967) reuniu parte das suas intervenções sobre o tema no livro *O processo dos rinocerontes*, lançado em 1967. Por causa disso, foi investigado amplamente por órgãos da repressão, com seu nome sendo citado em vários IPMs do Supremo Tribunal Militar (STM) e havendo um prontuário com o seu nome no Departamento de Ordem Política e Social (Dops) de São Paulo⁴.

A escalada da tensão com o Conselho Universitário e as vinculações cada vez mais substantivas de seus membros com a ditadura levaram Duarte a ser aposentado compulsoriamente em 1969 junto de vários outros professores. Quase todos

⁴ Consultaram-se os IPMs no fundo Brasil: Nunca Mais e o prontuário no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

mantinham vinculações mais expressivas com a esquerda do que Duarte, tanto nas suas obras quanto nas suas interações. O intelectual foi muitas coisas na sua vida, porém não um militante socialista. Embora tenha se identificado com a ideologia, jamais teve conexões orgânicas com uma organização desse tipo. Recusou-se inclusive a se filiar ao Partido Comunista do Brasil (PCB) nos anos 1930, apontando ressalvas à legenda (HAYASHI, 2010, p. 17; p. 53). Fora na juventude membro do Partido Democrático e do Partido Constitucionalista, chegando a alcançar a posição de deputado nos anos 1930. Nenhuma das organizações tem a ver com a esquerda (FERREIRA, s. d.). Seu desligamento da universidade está mais associado às antipatias que cultivou, às críticas públicas que fez ao Conselho Universitário e à sua posição consistentemente contrária a qualquer forma de autoritarismo do que a uma vinculação com uma organização de esquerda.

Todo esse conflito gerou um profundo ressentimento e indignação por parte de Duarte, repetidamente apresentado em entrevistas que deu aos jornais nos anos 1970 e 1980 (USP GANHARÁ..., 1997). O destino mais evidente dos seus objetos até aquele momento seria a principal instituição que criara, o IPH, e consequentemente a USP. Todavia, abruptamente as portas da organização eram fechadas na sua face, de dentro. O órgão continuaria a existir a seu despeito. Chegou-se a consultar se houve uma oferta de venda para a USP por parte de Duarte, contudo nenhum tipo de processo a respeito foi encontrado no Arquivo Geral da instituição.

As posições e os espaços ocupados possuem profundo significado para as pessoas, ainda mais para uma personalidade tão ciosa e insistente com seus projetos como era Duarte. Tudo isso pode ter sido interpretado por ele como o fim da sua carreira como professor e pesquisador, levando-o a se desfazer dos seus objetos. A escalada autoritária após o AI-5 também trouxe de volta o fantasma de uma experiência já vivida. Ao ver colegas e amigos professores saírem do país, rememorou o exílio e a prisão que passara. Deixar o país e ter que abandonar seus objetos significava em grande medida pôr em risco aquilo que consistentemente construiu. A morte de amigos próximos naqueles anos também abalou o seu emocional (ZIOLI, 2010, p. 168-169).

A Unicamp era um projeto novo que se colocava, sem marcas de afinidades ou desafetos. Estruturava um curso de ciências humanas e precisava de uma biblioteca especializada para isso. Duarte também mantinha uma amizade com o reitor Zeferino Vaz. Havia assim um caminho aberto para a venda dos seus itens.

A COMISSÃO

O reitor optou por abrir negociações para a aquisição do acervo. O procedimento para a compra passava pela nomeação de uma comissão para avaliar os objetos constituída em 7 de abril de 1970 a partir da indicação do reitor, composta do bibliófilo Rubens Borba de Moraes, do editor José de Barros Martins, do crítico literário Antonio Cândido de Mello e Souza, e do historiador Sérgio Buarque de Holanda. Foi formado assim um grupo com notável saber bibliográfico e acadêmico, o qual dificilmente teria os seus apontamentos questionados. A presença de Antonio Cândido, figura de

confiança do reitor e do intelectual, simbolizava a constituição de um elo entre as partes (GOMES, 2007, p. 178).

A primeira decisão da comissão foi nomear dois peritos para analisar o núcleo mais raro da coleção. Foram indicados a bibliotecária Rosemarie Erika Horch, servidora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), e o livreiro Olyntho de Moura, proprietário da Livraria São Paulo. A comissão ficou com a responsabilidade de avaliar o resto do conjunto bibliográfico, o arquivo e alguns itens suplementares.

Duarte, visando amparar mais consistentemente a comissão e definir claramente o que seria destinado à universidade, encaminhou uma carta a Vaz no dia primeiro de junho de 1970. O documento trazia em anexo uma lista, com mais de 300 páginas, indicando item por item os quase 11 mil títulos que compunham a sua coleção. O arquivo pessoal de Duarte foi mencionado pela primeira vez no conteúdo da missiva, com o titular apontando que também seria incorporado à Unicamp e que esse constituía uma unidade com a biblioteca. Indicava inclusive que esse importante componente da coleção não era apenas um arquivo de uma única pessoa, uma vez que parte da documentação do escritor Amadeu Amaral e do governador Armando Salles de Oliveira foi incorporada ao seu acervo. Pontuou ao mesmo tempo que não entregaria a integridade do arquivo imediatamente, pois parte do seu conteúdo poderia ferir a intimidade de outras pessoas se fosse disponibilizado naquele momento. Trata-se da expressão da tensão entre os limites da publicização de arquivos privados e o direito à privacidade, questão particularmente cara à gestão documental. Colocou em seguida que o conjunto seria entregue à universidade posteriormente, inclusive em caso de morte do titular, estando a família informada.

Os pareceres dos peritos estipulando valores foram terminados em junho e entregues à comissão. Moura, livreiro especializado no comércio de obras raras, foi o responsável por analisar as revistas. Horch ficou com a responsabilidade de valorar os livros raros. O documento a respeito das publicações seriadas concluiu que o conjunto valia 41.360 cruzeiros. A bibliotecária estabeleceu uma lista com 112 obras raras no valor de 164.365 cruzeiros. O preço de cada uma foi consultado nos catálogos de lojas especializadas em venda de livros raros do Brasil e do exterior. Constavam no seu interior alguns itens que não eram necessariamente livros, como os jornais *A Semana*, *O Tamoyo* etc. Muitos eram edições originais e posteriores de viajantes, do local e do exterior, que percorreram o Brasil durante o período colonial ou imperial, como Carl Friedrich Philipp von Martius, Charles Ribeyrolles, Jean de Lery, Jean-Baptiste Debret, João Severino da Fonseca, Jules Crevaux etc.

O relatório da comissão foi assinado em 1º de julho de 1970 e encaminhado ao reitor. Seus membros destacaram o grande valor da biblioteca e indicaram que sua aquisição seria de grande valia à universidade, uma vez que estruturaria em grande medida os seus cursos de humanidades. Colocou-se também que a parte arquivística teria grande valor uma vez que estava incorporada no seu conjunto, além dos próprios itens de Duarte, parte dos arquivos pessoais do escritor Amadeu Amaral e do político Armando Salles de Oliveira.

Por fim, a comissão estabeleceu o valor de 500 mil cruzeiros para a coleção, o mesmo sugerido por Duarte na sua primeira carta. Os especialistas atribuíram que as 112 obras raras valiam 164.365 cruzeiros e as revistas raras 41.360, seguindo

as indicações dos peritos indicados. Colocaram por sua vez que os 9 mil volumes regulares da coleção valiam 270 mil cruzeiros; e outros itens, 25 mil cruzeiros. As partes estabeleceram um acordo de compra no mesmo mês. O valor seria pago em duas parcelas, uma primeira de 200 mil em setembro e uma segunda de 300 mil cruzeiros até janeiro de 1971.

Duarte encaminhou uma carta em 14 de setembro de 1970 alinhando textualmente alguns detalhes a respeito da venda que acertara com Vaz por telefone. Apontava que a biblioteca e o arquivo não iriam integralmente naquele momento para a universidade. Guardaria parte dos livros e do arquivo consigo. Preservaria uma fração de obras para a conclusão de estudos sobre a pré-história e um núcleo com dedicatórias de amigos próximos. Uma parte dos documentos, devido à possibilidade de ferir a honra de pessoas vivas, não seria publicizada imediatamente. Colocava, contudo, que desejava que a integridade dos itens permanecesse. Por isso, enviaria para a universidade posteriormente o conjunto –caso falecesse, tal desejo estaria constado em testamento.

Inexistiu divulgação a respeito da compra dos objetos de Duarte por parte dos meios de comunicação e por parte da própria universidade. *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e outras mídias não elaboraram nada a respeito.

Vaz sabia divulgar com maestria as conquistas de sua instituição, mantendo contato constante com jornalistas para relatar as novidades dos pesquisadores. Duarte, da mesma forma, habitou as páginas dos jornais ao longo de toda a vida, chegando à prestigiosa posição de diretor d'*O Estado de S. Paulo*. Conceptivo e cioso das suas criações, sabia promover a sua figura e os seus feitos por meio da imprensa. Indicou em uma das cartas que enviou ao reitor que desejava com aquela venda constituir um legado na Unicamp. Há um explícito sentido de monumentalização que atravessa a oportunidade.

O AI-5 escancarara a ditadura aumentando profundamente a repressão sobre as universidades. A Unicamp nesse processo teve alunos e professores perseguidos e presos. O reitor agiu pessoalmente em algumas oportunidades para protegê-los. Dessa forma, divulgar que a universidade adquiriu a biblioteca e o arquivo de um desafeto do regime, investigado por órgãos da repressão, era chamar atenção em uma conjuntura arriscada.

NA UNICAMP

Os objetos de Duarte foram depositados em 142 caixas e encaminhados para a Unicamp no mesmo ano. A instituição responsável pela sua guarda foi a Biblioteca Central, vinculada diretamente à reitoria. O órgão não contava ainda com o prédio atual, inaugurado em julho de 1989, exclusivamente dedicado à biblioteca e com grandes proporções. Estava instalada no chamado Ciclo Básico, primeiro conjunto de prédios construído no *campus* de Barão Geraldo, dividindo espaço com outras entidades universitárias. A coleção, encaixotada, pulou de sala em sala até começar a ser organizada, entre o final de 1970 e o início de 1971, pela bibliotecária Maria Alves de Paula Ravaschio (2016, p. 36-37).

A servidora ficou com a responsabilidade de elaborar um “Relatório” a respeito das suas condições enquanto catalogava e depositava os livros em estantes. O material nesse intervalo não pôde ser acessado. O trabalho se estendeu até 6 de junho de 1973. É possível perceber por meio do documento que os livros passaram por dificuldades, estando parte deles com problemas de praga e falta de higienização. Alguns exemplares também desapareceram. Trata-se, contudo, de questões pontuais, não alcançando uma centena dentro do universo de mais de 10 mil objetos. Em outros termos, Duarte mandou uma parte praticamente insignificante do seu arquivo para a universidade.

Quase concomitantemente, principiou uma pressão por parte dos professores do IFCH para que a coleção de Duarte fosse integrada à biblioteca do seu instituto. O professor João Paulo de Almeida Magalhães foi o primeiro. Enviou uma mensagem ao reitor no dia 20 de julho de 1971 indicando que, após consultar a lista com os aproximadamente 11 mil livros que Duarte enviara, constatou que 3.469 títulos interessavam à biblioteca de sua unidade, sendo imprescindíveis para a construção da pós-graduação. O professor responsável por fazer a lista foi Michael Hall⁵.

Uma situação semelhante se desdobrou dois anos depois. Diversos professores ocupando cargos de chefia do IFCH enviaram, entre o final de abril e o princípio de maio de 1973, mensagens ao diretor do departamento, Manoel Tosta Berlinck, colocando a necessidade de integrar a biblioteca de Duarte ao IFCH. Relatavam que se desdobravam grandes dificuldades ao desenvolvimento de cursos por falta de material bibliográfico. Carlos Franchi, Jorge Miglioli, José Roberto do Amaral Lapa, Michel Debrun, Paulo Sérgio Pinheiro, Peter Fry e Plínio A. Dentzien eram os docentes.

Berlinck direcionou as mensagens ao reitor, e esse, por sua vez, à Biblioteca Central, não havendo, contudo, a liberação. A compra de parte da biblioteca do jornalista e historiador Hélio Vianna no mesmo ano e a sua integração ao IFCH acalmaram momentaneamente os professores. Seu acervo contava com milhares de livros.

Uma nova solicitação para a integração da biblioteca de Duarte ao IFCH foi realizada a Vaz em 1975 por parte de Marcelo Dascal, coordenador da Comissão da Biblioteca. Houve dessa vez a determinação do encaminhamento de livros ao Instituto no final de 1975. Não foi direcionada a integridade da biblioteca, nem os quase 3 mil títulos originalmente solicitados por Magalhães, mas aproximadamente 170 livros, principalmente vinculados às áreas de linguística, história e ciências sociais. O conjunto está na unidade em um espaço próprio até a atualidade. Foi a primeira separação da biblioteca de Duarte.

O resto dos livros permaneceu sob a responsabilidade da Biblioteca Central. O conjunto seria designado posteriormente para uma seção específica do órgão para cuidar de coleções bibliográficas de grande valor, a Diretoria de Coleções Especiais e Obras Raras (CEOR), constituída em 1984. A aquisição da biblioteca de Duarte representou apenas o primeiro conjunto pelo qual o setor assumiu a responsabilidade. Posteriormente os acervos de Sérgio Buarque de Holanda (1983), Aristides Cândido de Mello e Souza (1989), José Albertino Rodrigues (1992) etc. seriam integrados. A CEOR foi transformada em um órgão especializado em preservação de livros raros no início

5 Depoimento de Michael Hall por e-mail em janeiro de 2025.

dos anos 2010, a Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho (BORA). Seu prédio próprio foi inaugurado em 2020.

O ARQUIVO COM DUARTE

Duarte permaneceu com o arquivo, utilizando-o para escrever alguns livros. Seu conteúdo foi fundamental nos seus projetos uma vez que se utilizou dos seus recursos repetidas vezes. A década de 1970 foi profundamente produtiva no âmbito textual ao intelectual. Aposentado e sem responsabilidades institucionais, dividiu o seu tempo entre principalmente escrever e fazer conferências enquanto a saúde permitiu. Foi durante o exílio nos anos 1930 que também teve momentos de maior produtividade devido ao tempo livre: um dos seus livros mais importantes, *Palmares pelo avesso*, foi elaborado naquela conjuntura (DUARTE, 1947).

O primeiro livro que Duarte publicou nessa esteira foi uma coletânea intitulada *Mário de Andrade por ele mesmo*, lançada em 1971, na véspera do cinquentenário da Semana de Arte Moderna que ocorreria no ano seguinte. A obra, com prefácio de Antonio Cândido, reúne e analisa as cartas trocadas entre Duarte e Mário de Andrade. Essas correspondências ocorreram enquanto Andrade ocupava o cargo de diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo entre 1935 e 1938 sob a gestão de Fábio Prado. Duarte, por sua vez, atuava como assessor do prefeito. Constam também outras trocas epistolares de Andrade com distintas personagens, como Sérgio Milliet. Tal livro é diretamente devedor do arquivo de Duarte, trazendo desdobrada a materialidade das suas vinculações sociais. O trabalho teve algum sucesso, recebendo reedições pouco tempo depois (DUARTE, 1977; 1985).

O título foi inspirado em outra produção de Duarte lançada em 1960, *Paul Rivet por ele mesmo*. O francês homenageado pela obra, o grande responsável por aproximar o brasileiro da arqueologia, falecera dois anos antes. Duarte relata nesse trabalho a sua experiência no Musée de l'Homme de Paris durante o seu exílio no Estado Novo. Parte da correspondência que Duarte manteve com Paul Rivet e outros intelectuais franceses está na obra.

Duarte focou, na realidade, em dois grandes projetos textuais naqueles anos, ambos conectados com o arquivo. Um era organizar um grande projeto editorial a respeito do jornalista Amadeu Amaral, mentor de Duarte no princípio de sua carreira de jornalista nos anos 1920⁶. A base para esse empreendimento foi o próprio arquivo de Amadeu Amaral, cedido por sua filha, além de itens reunidos pelo próprio Duarte. O resultado disso foi a constituição de 48 pastas de material sobre o escritor, organizadas em um grande dossiê com o seu nome.

O conjunto sobre Amaral encerra na sua maior parte uma ampla bibliografia a respeito do jornalista e os seus próprios textos, havendo inclusive vários originais. Há também cartas enviadas para Duarte sobre e de Amadeu, correspondência ativa e passiva. Vários desses objetos foram reunidos por Duarte a partir de repetidas

⁶ Há uma análise da constituição da série de Amadeu Amaral dentro do arquivo de Paulo Duarte (SANTOS, 2023).

campanhas que realizou ao longo dos anos 1930, 1940 e 1950 para homenagear e editar as obras completas de Amaral. A Hucitec, em parceria com a Secretaria da Cultura de São Paulo, empreendeu esse projeto e disponibilizou nove volumes das obras completas entre 1976 e 1977 (AMARAL, 1976a-1976h; 1977). Os trabalhos foram organizados e prefaciados por Duarte, que redigiu também uma biografia do jornalista, lançada em 1976 com o título *Amadeu Amaral* (DUARTE, 1976b).

O segundo projeto era a redação da sua monumental obra mnemônica de 9 volumes, com quase 3 mil páginas, lançada entre 1974 e 1979 pela Hucitec (DUARTE, 1974; 1975; 1976a; 1976c; 1976d; 1977; 1978a; 1978b; 1979), empreendimento editorial que pelo menos no seu princípio contou com significativa repercussão, sendo bem recebido pela crítica especializada e laureado com o Prêmio Jabuti em 1976 e 1978. As premiações e os comentários demonstraram uma força significativa em captar atenção por parte de Duarte nos seus últimos anos (ZIOLI, 2010, p. 114-129).

A amplitude dos livros se conecta com a própria vastidão do arquivo, com seus quase 10 mil itens. Existe uma relação de complementaridade entre as partes. O intelectual organizou o seu arquivo para escrever as suas memórias, as quais inclusive replicam constantemente os seus materiais: cartas, anotações, fotos etc. A vinculação entre escrita e documento gera um efeito específico na obra. O exercício de seleção e colagem visa oferecer uma aura de fundamentação, emulando um estilo científico. Duarte apontou nas cartas que enviara a Vaz em 1970 que se dedicaria a organizar o seu arquivo nos anos seguintes para posteriormente enviá-lo para a Unicamp. O motivo obviamente não era só encerrar um compromisso firmado com a universidade, mas conectava-se também com um projeto textual.

Tudo isso é manejado em um duplo sentido no texto, os quais estão plenamente articulados com a conjuntura vivida por Duarte nos anos 1970: um senhor de idade preocupado com a sua memória e indignado com a ditadura militar. Por um lado, está uma batalha pela cultura, pela constituição de projetos e instituições, alinhada com várias outras personagens, em especial com Júlio de Mesquita Neto e Mário de Andrade. Constitui-se naquelas páginas uma batalha pelo significado do legado do seu autor. É uma luta, por um lado, pela interpretação do que Duarte e seus amigos mais próximos fizeram e, por outro, a expressão de um enfrentamento constante contra a ditadura e a defesa dos valores democráticos. Essa problemática guia o núcleo duro da redação das obras (SANDES, 2009; 2012). Duarte, na prática, escrevia sob uma ditadura e relatava sobre outra. É uma pena, porém, que suas memórias permanecem inconclusas, encerrando-se nos anos 1940. Jamais chegou a escrever a respeito das décadas posteriores, não incluindo a venda do seu arquivo e da sua biblioteca, seu conflito na USP etc. A morte da esposa e o avançar de uma doença degenerativa na década de 1980 impediram o desenvolvimento do seu empreendimento (BICUDO, 2006, p. 59-62).

O progredir da enfermidade fez Duarte inclusive doar parte dos seus livros, principalmente sobre arqueologia, pré-história etc., ao IPH da USP no início dos anos 1980. Em suma, trata-se daquele nicho mais técnico que ficara com Duarte nos anos 1970 para terminar alguns trabalhos. A professora Maria Cristina Oliveira Bruno do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), na época trabalhando como técnica

do IPH, foi à casa de Duarte durante algumas semanas para ajudá-lo a separar o material a ser direcionado⁷.

O ARQUIVO APÓS DUARTE

Duarte faleceu, após uma longa luta contra o Parkinson, no seu apartamento no dia 23 de março de 1984. Logo após a sua morte, diversos amigos e intelectuais fizeram falas públicas e escreveram a seu respeito (PENTEADO, 2022, p. 549). Um panegírico em sua memória se desdobrou, destacando afetos, saudades, lutas, projetos, desilusões etc., demonstrando que Duarte conseguiu atrair muitos sentimentos de admiração em vida.

Organizou-se na Unicamp, na realidade, no Centro de Informação e Difusão Cultural (Cidic), órgão criado em 1984 para constituir a gestão documental da universidade, uma iniciativa para dialogar com a família de Duarte e recepcionar o seu arquivo pessoal, visando assim cumprir totalmente o contrato de 1970. O professor responsável pelo órgão, Ataliba Teixeira Castilho, entrou em contato com o representante legal da família, o advogado Guido Ivan de Carvalho, em 11 de abril. Apresentou ao advogado a documentação que amparava a reivindicação da universidade por parte do arquivo. O diálogo, no entanto, não chegou a um entendimento.

Uma negociação entre o jurídico da Unicamp e os representantes da família Duarte se desdobrou ao longo do ano seguinte, com a universidade pressionando pela transferência dos documentos. Um entendimento se deu em abril de 1985, quando houve a retirada dos objetos por parte da universidade no dia 29 e o seu deslocamento para Campinas. As partes do arquivo de Amadeu Amaral e Armando Salles de Oliveira também acompanharam o conjunto. O material estava guardado no escritório da empresa Metal Leve, propriedade do bibliógrafo e amigo de Duarte José Mindlin. O arquivo no local estava sendo organizado por um estagiário.

Não é possível afirmar que o colecionador comprara da família de Duarte o arquivo. Inexiste documentação que ancore isso objetivamente, pelo menos nos processos da Unicamp. No entanto, há um forte indicativo nesse sentido, pela maneira como os objetos estavam sendo utilizados por Mindlin e pelas repetidas dissussões por parte dos familiares. Realizou-se no dia 1 de agosto o evento oficial da entrega na Unicamp com a presença do reitor. Os jornais, diferentemente de 15 anos antes, noticiaram a ocasião (ACERVO..., 1985, p. 16).

Existem vários livros atualmente na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM/USP) com dedicatórias para Duarte: *Organização social dos Tupinambás, A integração do negro na sociedade de classes, Folclore e mudança social, Mudanças sociais no Brasil e A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, de Florestan Fernandes (1948; 1964; 1961; 1960; 1952); *Les religions africaines au Brésil, Anatomie d'André Gide, Anthropologie appliquée, Les Amériques noires, Brésil, Estudos afro-brasileiros e Poetas do Brasil*, de Roger Bastide (1960; 1972; 1971; 1967; 1957; 1953; s.d.); *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio (1978); *Arte plumária e máscaras de dança dos índios brasileiros*, de Noemia Mourão (1971); *Os cangaceiros*, de Maria Isaura Pereira

⁷ Relato de Maria Cristina Oliveira Bruno em 2024.

de Queiroz (1968); *Goeldi*, de Aníbal Machado (1955); *Roberto*, de Sérgio Milliet (1933). Todos eram amigos do intelectual, sendo Fernandes, Bastide e Milliet especialmente próximos. Trata-se muito provavelmente de parte da seção da biblioteca com dedicatórias de amigos de Duarte, que seria posteriormente incorporada à Unicamp, mas que ficou com Mindlin.

O relatório técnico, produzido pela equipe do Cidic para dar um parecer sobre a situação da chegada do arquivo, traz alguns indicativos de como Duarte organizava os seus documentos, não obstante já tivesse sofrido alguma intervenção por parte do funcionário de Mindlin. O intelectual ordenava esses itens em grandes pastas temáticas depositadas em arquivos de aço – também transferidos para a Unicamp –, as quais tinham subseções que criavam outras especificações. Em outros termos, o intelectual organizava “dossiês”, dispondo um conjunto de documentação em cada um que fazia sentido entre si e criando as especificações necessárias. Podiam ser cartas, textos referentes a uma temática, sua vida bancária etc. Esse formato funcionava tanto para os seus projetos de escrita, quanto para os documentos referentes a sua vida pessoal. O formato, contudo, é uma orientação geral, havendo várias exceções, uma vez que em nenhum momento o titular buscou uma sistematização.

Os técnicos do Cidic, derivado em Sistema de Arquivos (Siarq) da Unicamp em 1986, responsáveis por recepcionar e organizar o arquivo, optaram por não descharacterizar o método o máximo possível. Ao constituir o atual catálogo, buscaram oferecer maior precisão do que existia em cada pasta.

O arquivo de Duarte não permaneceu com o Siarq. Foi transferido ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae), vinculado ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), em 7 de novembro de 1994, a partir de acordo estabelecido entre as partes. O acervo está disponível para pesquisa nesse espaço atualmente. Em tese, haveria maior afinidade temática ao conjunto por parte do Cedae.

PONDERAÇÕES FINAIS

O arquivo e a biblioteca de Duarte não apenas enriquecem o patrimônio documental e bibliográfico da Unicamp, ajudando a estruturar o seu setor de ciências humanas, mas também revelam as dinâmicas complexas de preservação e apagamento da memória dos intelectuais no Brasil. A trajetória de Duarte, atravessada por momentos de tensão política, sobretudo nos anos de ditadura, e as suas escolhas de destinação para seu acervo revelam não apenas uma biografia intelectual, mas também um esforço de monumentalização que foi em grande medida influenciado por contextos políticos adversos. A decisão de Duarte de vender seus livros e documentos em vida, especialmente para uma instituição nova como a Unicamp, se distingue de muitos casos em que acervos privados são destinados por testamento ou herdeiros. Essa escolha deliberada de manter o controle em um período adverso revela um projeto consciente de perpetuação da memória, em que a salvaguarda documental se entrelaça com uma visão de futuro para as ciências humanas no Brasil.

O processo de aquisição e recepção desse acervo revela tanto avanços quanto desafios no que se refere à memória e à gestão desses conjuntos documentais. O

arquivo e a biblioteca de Duarte na Unicamp foram inicialmente recebidos como um marco para a construção dos cursos de humanidades. Entretanto, as demandas por integração ao cotidiano acadêmico, por parte de professores, revelam que nas suas fases iniciais o próprio papel do acervo na instituição era nebuloso e incerto. As reivindicações de acesso aos livros vindos do IFCH demonstram a expectativa quanto ao papel fundamental que esses objetos teriam na constituição de uma estrutura para as ciências humanas. Por outro lado, as dificuldades em organizar, preservar, disponibilizar e adquirir a totalidade dos itens com a família colocam as limitações enfrentadas pelas universidades na gestão de acervos e no enfrentamento de legados burocráticos.

O arquivo de Paulo Duarte na Unicamp é um microcosmo das tensões entre memória e esquecimento no Brasil, onde a preservação de acervos é confrontada com a constante reconfiguração institucional e a necessidade de adaptação ao contexto. O destino de seu arquivo e de sua biblioteca não apenas representa o sucesso de uma instituição em manter um patrimônio cultural significativo, mas também revela as disputas de memória que permeiam o campo das ciências humanas.

SOBRE O AUTOR

LUCCAS EDUARDO MALDONADO é doutorando em História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
luccas_eduardo@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0476-1600>

REFERÊNCIAS

- ACERVO Paulo Duarte é incorporado à Unicamp. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 de agosto de 1985, p. 16.
- ADEGA de Paulo era seu cofre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 de abril de 1970, p. 5.
- ADUSP – Associação dos Docentes da USP. *O livro negro da USP: o controle ideológico na Universidade*. 2. ed. São Paulo: Adusp, 1979.
- ADUSP – Associação dos Docentes da USP. *O controle ideológico na USP: 1964-1978*. Publicado originalmente em 1978 sob o título *O livro negro da USP: o controle ideológico na Universidade*. São Paulo: Adusp, 2004. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/cadernos/livronegro.pdf>. Acesso em: fev. 2025.
- AGUIAR, Viviane Soares. Mário de Andrade e a construção da cozinha brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 82, ago. 2022, p. 78-96. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vri82p78-96>.
- ALCÂNTARA, Aureli Alves de. *Paulo Duarte entre sítios e trincheiras em defesa de sua dama – a Pré-História*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2007.
- AMARAL, Amadeu. *Ensaios e conferências*. São Paulo: Hucitec, 1976a.
- AMARAL, Amadeu. *Letras floridas*. São Paulo: Hucitec, 1976b.

- AMARAL, Amadeu. *Memorial de um passageiro de bonde*. São Paulo: Hucitec, 1976c.
- AMARAL, Amadeu. *Novela e conto*. São Paulo: Hucitec, 1976d.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. São Paulo: Hucitec, 1976e.
- AMARAL, Amadeu. *O elogio da mediocridade*. São Paulo: Hucitec, 1976f.
- AMARAL, Amadeu. *Política humana*. São Paulo: Hucitec, 1976g.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Hucitec, 1976h.
- AMARAL, Amadeu. *Poesias completas*. São Paulo: Hucitec, 1977.
- ARRUDA, José Jobson de. O novo Museu de Arqueologia e Etnografia. *Estudos Avançados*, 8 (22), 1994, p. 581-583. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141994000300086>.
- BARRETO, Cristiana. Construção de um passado pré-colonial: uma breve história da arqueologia no Brasil. *Revista USP*, n. 44, 1999-2000, p. 32-51. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi44p32-51>.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: USP, 1953.
- BASTIDE, Roger. *Brésil: terre de contrastes*. Paris: Hachette, 1957.
- BASTIDE, Roger. *Les religions africaines au Brésil*. Paris: Presses universitaires de France, 1960.
- BASTIDE, Roger. *Les Amériques noires*. Paris: Payot, 1967.
- BASTIDE, Roger. *Anthropologie appliquée*. Paris: Payot, 1971.
- BASTIDE, Roger. *Anatomie d'André Gide*. Paris: Presses universitaires de France, 1972.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. Curitiba: Guaíra, s. d.
- BICUDO, Hélio. *Minhas memórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLASIS, Paulo A. D. De; PIEDADE, Silvia C. M. As pesquisas do Instituto de Pré-história e seu acervo: balanço preliminar e bibliografia comentada. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 1, 1991, p. 165-188. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1991.107955>.
- BNM Digit@l – Brasil: Nunca Mais. Disponível em: <https://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>. Acesso em: fev. 2025.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Paulo Duarte: combates e trincheiras patrimoniais. *Vox Musei*, v. 1, n. 2, 2016, p. 23-33. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/voxmusei/article/view/6774/3974>. Acesso em: fev. 2025.
- CASTILHO, Fausto. *O conceito de universidade no projeto da Unicamp*. Campinas: Unicamp, 2008.
- CIENTISTAS revelam clima de opressão em São Paulo. *Correio da Manhã*, n. 21.920, 18 de setembro de 1964, p. 3. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- COMISSÃO da Verdade da Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – IPMs e cassados. Volume 7. São Paulo: USP, 2018. Disponível em: <https://shorturl.at/oBkJI>. Acesso em: fev. 2025.
- DUARTE, Paulo. *Variações sobre a gastronomia*. Lisboa: Seara Nova, 1944.
- DUARTE, Paulo. *Palmares pelo avesso*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1947.
- DUARTE, Paulo. *Paul Rivet por ele mesmo*. São Paulo: Anhembi, 1960.
- DUARTE, Paulo. *O processo dos rinocerontes*. São Paulo: s. e., 1967.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 1 – As raízes profundas. São Paulo: Hucitec, 1974.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 2 – A inteligência da fome. São Paulo: Hucitec, 1975.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 3 – Selva obscura. São Paulo: Hucitec, 1976a.
- DUARTE, Paulo. *Amadeu Amaral*. São Paulo: Hucitec; Secretaria da Cultura e Tecnologia, 1976b.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 5 – Apagada e vil mediocridade. São Paulo: Hucitec, 1976c.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 4 – Os mortos de Seabrook. São Paulo: Hucitec, 1976d.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977a.

- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 6 – Ofício de trevas. São Paulo: Hucitec, 1977b.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 7 – Miséria universal, miséria nacional e minha própria miséria. São Paulo: Hucitec, 1978a.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 8 – Vou-me embora pra passárgada. São Paulo: Hucitec, 1978b.
- DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. 9 – E vai começar uma nova era. São Paulo: Hucitec, 1979.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Todavia, 2022.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edições Quíron, 1978.
- FERNANDES, Florestan. *Organização social dos Tupinambás*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: s. e., 1952.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1960.
- FERNANDES, Florestan. *Folclore e mudança social*. São Paulo: Anhembi, 1961.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: USP, 1964.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. DUARTE, Paulo. s. d. Disponível em: <https://shorturl.at/ZqZ2v>.
- FRANÇA, George Luiz. *Anhembi* (1950-1962), adiante e ao révés: Paulo Duarte e a cristalização das forças do Modernismo. Florianópolis: Dissertação (Mestrado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- GOMES, Eustáquio. *O mandarim*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2007.
- HAYASHI, Marli Guimarães. *Paulo Duarte, um Dom Quixote brasileiro*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- HAYASHI, Marli Guimarães. *Paulo Duarte: um quixote brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Os “fazimentos” do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.36, 2005, p.43-58. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2246/r385>. Acesso em: fev. 2025.
- HEYMANN, Luciana Quillet. O arquivo utópico de Darcy Ribeiro. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan.-mar. 2012, p. 263-282. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702012000100014>.
- IFCH– Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Biblioteca Octavio Ianni. Coleção Hélio Vianna (Ordenadas por referência), 2022a. Disponível em: <https://shorturl.at/AJTzM>. Acesso em: fev. 2025.
- IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Biblioteca Octavio Ianni. Coleção Paulo Duarte (Ordenadas por referência), 2022b. Disponível em: <https://shorturl.at/LG8Yy>. Acesso em: fev. 2025.
- JACKSON, Luiz Carlos. A sociologia paulista nas revistas especializadas (1940-1965). *Tempo Social*, 16 (1), 2004, p. 264-283. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702004000100013>.
- MACHADO, Anibal. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/MEC, 1955.
- MANIFESTO à nação defende liberdade. *Correio da Manhã*, n. 22.067, Rio de Janeiro, 14 de março de 1965. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- MENDES, Erasmo Garcia. Paulo Duarte. *Estudos Avançados*, 8(22), 1994, p. 189-193. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141994000300018>.
- MENEZES, Caroline Grassi Franco de. Associação Paulista de Museólogos (Assspam): apontamentos para uma história de protagonismo na museologia paulista. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira Bruno (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarneri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Volume 2 – A permanência das ideias: a influência nos contextos museológicos. São Paulo: Pinacoteca, 2010, p. 47-102.
- MILLIET, Sérgio. *Roberto*. São Paulo: s. e., 1933.

- MOMIGLIANO, Arnaldo. O surgimento da pesquisa antiquária. In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 20-51.
- MOURÃO, Noemia. *Arte plumária e máscaras de dança dos índios brasileiros*. São Paulo: Bradesco, 1971.
- NICODEMO, Thiago Lima. As “brasilianas” no século XX: coleções privadas, interesses públicos e projetos de nação. In: ASSUNÇÃO, Marcello et al. (Org.). *Teoria e história da historiografia no século XXI*. Vitória: Milfontes, 2020.
- NOTAS de São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 21.917, 15 de setembro de 1964, p. 7. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- PENTEADO, Flávio Rodrigo. Posfácio. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Todavia, 2022, p. 549-558.
- PONTES, Heloísa. Retratos do Brasil: editores, editoras e “Coleções Brasiliiana” nas décadas de 30, 40 e 50. In: MICELI, Sérgio (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil: volume I*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1989, p. 359-409.
- PROCESSO P-00819-70 da Unicamp. Sistema de Arquivos (Siarq) da Unicamp.
- PRONTUÁRIO Paulo Duarte do Departamento de Ordem Política e Social. Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os cangaceiros*. Paris: Julliard, 1968.
- RAVASCHIO, Maria Alves de Paula. Exílio na biblioteca. In: RIBEIRO, Maria Solange Pereira (Org.). *Ali nhavando o tempo e tecendo lembranças*. Campinas: Unicamp, 2016, p. 36-39.
- REIFSCHEIDER, Oto Dias Becker. A Bibliofilia no Brasil. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília, 2011.
- SANABRIA, Isabela Soraia Backx. Paul Rivet e Paulo Duarte: discursos Sobre Humanismo e Arqueologia no Brasil. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- SANDES, Noé Freire. Lembrança, arquivo e ressentimento: as memórias de Paulo Duarte. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., Fortaleza. *Anais...*, 2009. Disponível em: chrome-extension://efaidnbm-nnnibpcajpcglclefindmkaj/https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772192_a7e5e23c61bf51c57aa3e92d25408f73.pdf. Acesso em: fev. 2025.
- SANDES, Noé Freire. Memória, arquivo e ressentimento: as memórias de Paulo Duarte. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 455, abr.-jun. 2012, p. 209-226. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- SANTOS, Isabela Brossi dos. *Entre a tecitura e a urdidura do arquivo: o discurso sobre Amadeu Amaral no fundo Paulo Duarte*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2023.
- SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese no mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2010.
- UNIVERSIDADE sem autonomia em SP. *Correio da Manhã*, n. 21.903, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1964, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- USP ganhará novas verbas para conter a crise. *Jornal do Brasil*, n. 356, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1977, p. 13. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- VERÍSSIMO, Érico. Paulo Duarte. In: VERÍSSIMO, Érico. *Memórias*, vol. 1. São Paulo: Hucitec, 1975.
- ZIOLI, Miguel. Paulo Duarte (1899-1984): um intelectual nas trincheiras da memória. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2010.

“Retém o instante, desconfia da memória”: a crítica genética de Telê Ancona Lopez

[“Retain the moment, distrust memory”: Telê Ancona Lopez’s genetic criticism]

Giovani T. Kurz¹

RESUMO • Entende-se por “crítica genética” um método de trabalho crítico inicialmente produzido pela expansão do espaço hermenêutico textual de modo a abrigar os vestígios do seu processo de criação: manuscritos, anotações, planos, esboços – chamados de “pré-textos”. O desenvolvimento de tal concepção deriva de um conjunto de processos históricos, plurinacionais e, com frequência, independentes. Este artigo busca identificar e debater a decorrência de tais processos no Brasil por meio do pensamento e da atuação de Telê Ancona Lopez, reconhecendo ao mesmo tempo suas contribuições para uma genética francesa e sua leitura de teóricos estrangeiros como brecha para a transformação dos pressupostos

locais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Crítica genética; historiografia literária; circulação da teoria.

• **ABSTRACT** • Genetic criticism, initially defined as a critical methodology that extends textual hermeneutics to encompass “pre-texts” – manuscripts, notes, plans, and sketches – emerged from diverse historical processes occurring across multiple nations, often independently. This analysis examines the evolution of these processes within the Brazilian context, particularly focusing on the work of Telê Ancona Lopez. It acknowledges the contribution of French genetic criticism and the role of foreign theorists in prompting a reevaluation of local assumptions. • **KEYWORDS** • Genetic criticism; literary history; circulation of theory.

Recebido em 18 de dezembro de 2024

Aprovado em 1º de abril de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

KURZ, Giovani T. “Retém o instante, desconfia da memória”: a crítica genética de Telê Ancona Lopez. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10741.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10741>

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

A consideração da crítica genética como teoria plurinacional, sujeita às especificidades locais, transforma o modo de se pensar a sua história; a crítica genética nasceu, afinal, mais de uma vez. Embora sua origem seja recorrentemente apontada como francesa, descendente direta da fundação, em 1982, do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos de Paris², é possível identificar um conjunto de histórias paralelas ou mesmo prévias ao desenvolvimento francês do trabalho metodológico sobre a escrita nos estudos literários³. A valorização progressiva dos processos de escrita em contexto crítico se dá de maneiras distintas em espaços intelectuais distintos.

Se na França os manuscritos de Heinrich Heine desencadeiam tal processo de expansão do campo hermenêutico, no Brasil é com Antonio Cândido, primeiro, e sobretudo com Telê Ancona Lopez, mais tarde, que a disciplina se enraíza, a partir de um horizonte metodológico próprio. Mesmo na França, deve-se notar, Michel Espagne já destacava uma genealogia consistente e mapeável a partir do pensamento alemão – o que Louis Hay, um dos grandes expoentes do pensamento genético europeu, rejeita enfaticamente. Se para Espagne (1992, p. 31; p. 32 – tradução minha) “as categorias epistemológicas que permitiriam classificar os manuscritos de escritores [...] só poderiam ser emprestadas da filologia antiga ou medieval”, assim como “uma série de instrumentos epistemológicos de crítica genética estavam disponíveis na própria França há mais de um século, para não falar das pesquisas estrangeiras, em especial a alemã e a italiana”, para Hay (1994, p. 11 – tradução minha) “não sabemos bem o que é a crítica genética, mas nos lembramos da sua data de nascimento” – Hay insiste, portanto, na sua novidade. Diante das ideias de que a crítica genética seria um retorno à história pela recusa da filologia (Graham Falconer), ou justamente um retorno à filologia e aos seus princípios (Jean-Yves Tadié), um “retorno digno aos trabalhos tradicionais” (Antoine Compagnon), ou ainda uma simples “bravata teórica” (Jean Molino), Hay (1994, p. 13 – tradução minha) recupera “o velho conflito

2 Ver, nesse sentido: Grésillon (1991), Lebrave (1992), Hay (2007), De Biasi (2010), entre outros.

3 Há um conjunto de pesquisadores que estruturaram seus projetos críticos sobre o reconhecimento dos nascimentos múltiplos da crítica genética, por exemplo: Lois (2011), Goldchluk e Cabrera (2020), Lopez (1999), Willemart (2005), entre outros.

entre história e estrutura”, afirmando ainda que, ao precisar defender mais de uma frente, a genética se vê obrigada a lutar por motivos que não são os seus – “a filosofia da literatura ou a história”, ele diz – e por isso a disciplina corre o risco de “tropeçar”. As acusações e as resistências que a rodeiam teriam, todavia, o mérito de identificar a necessidade de elucidações e retrabalhos; ao encontrar objeções, a crítica genética poderia buscar melhor definição de si própria, assim como refinar as perguntas que ela faz aos textos e a si mesma.

A intenção aqui é sublinhar a diversidade epistemológica da crítica genética, com base na história e nos pressupostos da disciplina tal como ela se desenvolveu no Brasil; da lógica local ao contato com a genética francesa. Não se pensa, portanto, em termos de influência, mas de convergência, insistindo ainda que o uso de uma crítica genética gestada em contexto europeu, quando empregada como instrumento de trabalho com documentos não europeus, pode provocar uma leitura disjuntiva; recuperar uma teoria desenvolvida com base em pressupostos locais (ou ao menos plurais) pode oferecer outras possibilidades ao trabalho com documentos e processos de criação dissonantes. Nesse sentido, um retorno à história da crítica genética no Brasil sugere uma alternativa teórico-metodológica à falsa universalidade da crítica genética francesa.

A PRÉ-HISTÓRIA DO PRÉ-TEXTO

Na edição de número 3 da revista uruguaia *Lo que los archivos cuentan*, publicada em 2014, Sergio Romanelli (2014, p. 70), no artigo “Uma gênese da crítica genética no Brasil: 1984-2014”, afirma, peremptório: “Tudo começou com a publicação no *Folhetim* do dia 29 de abril de 1984 do artigo ‘O prototexto: edição crítica e gênese do texto’ de autoria de Philippe Willemart”. Para esse autor, que segue Willemart, ainda não havia interesse universitário pelos processos de criação em literatura. A mudança – ele escreve – “aconteceu em 1982, quando o ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) organizara o Seminário intitulado ‘Do documento ao manuscrito’” (ROMANELLI, 2014, p. 70). Para ele – que fala ainda em “inédita visão do texto literário”, “nova epistemologia” e “nova forma de fazer pesquisa” (ROMANELLI, 2014, p. 69; p. 70; p. 74) –, a origem da crítica genética estaria em uma resposta de Paulo Francis (1984a; 1984b) ao artigo de Philippe Willemart, o que teria levado o professor da USP a escrever outro texto, que daria maior precisão conceitual à disciplina: “Ainda o prototexto – argumentos para um novo campo de pesquisa. Desvendando os fundamentos do processo poético”. A cada resposta de Francis, Willemart daria, no mesmo *Folhetim*, maior apuro conceitual às suas exposições. Romanelli justifica:

Poucos talvez saibam ou lembrem hoje desta polêmica de 1984, mas me pareceu importante partir desse fato “histórico”, não só porque marca o início dos estudos genéticos no Brasil, pelos quais devemos agradecer ao Philippe Willemart, mas também porque inaugura uma nova forma de fazer pesquisa no Brasil [...]. (ROMANELLI, 2014, p. 74)

Romanelli (2014, p. 74) observa ainda uma “identidade específica à crítica genética brasileira, muito mais plural e, de alguma forma, ousada do que a ‘mãe francesa’”.

É possível, no entanto, refinar o percurso histórico pela disciplina no Brasil. Em um curso ministrado em 1959 na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Antonio Candido introduz uma série de noções a partir das quais se torna viável uma revisita à crítica literária a partir de bases filológicas⁴. O empreendimento do professor se estrutura sobre três eixos: 1) A obra; 2) O autor; e 3) O tempo. Cada um dos eixos, ou “partes”, divide-se em subeixos: 1) “O texto manuscrito”, “O texto impresso”, “A autoria”, “O destino da obra”; 2) “A biografia”; e 3) “Fatores do meio e da época”, “Períodos e gerações literárias”, “Cronologia comparativa”. De março a novembro de 1959, consagrou um mês para cada tópico, com uma interrupção no mês de julho. Candido propõe ali um panorama das possibilidades do trabalho com o texto por meio da filologia: partindo dos métodos de filólogos como Karl Lachmann e Giorgio Pasquali, ele se concentra nos manuscritos como suporte documental da criação, destrinchando caminhos para um trabalho crítico com tais documentos por meio da transposição dessa consciência filológica, comparativa e historicizante. Também sistematiza a nomenclatura e os eixos para a construção de edições críticas competentes, sinalizando a centralidade das variantes e as variações no trabalho com autógrafos e apógrafos. Embora tenha em seu centro um conjunto instrumental essencialmente filológico, o crítico faz o movimento em direção a uma crítica da criação; se no princípio menciona seu horizonte como a “análise dos elementos que dão à obra individualidade material e estudam a sua gênese e duração no tempo” (CANDIDO, 2005, p. 14-15), em seguida aponta que,

[...] embora o estudo sistemático da literatura não parta necessariamente de originais, estes constituem um dos seus campos de estudo [e] as modificações do texto manuscrito, variantes ou versões, podem ter grande importância para conhecer os intuitos de um Autor e, através dele, de todo o processo criador. (CANDIDO, 2005, p. 19; p. 37).

O professor se concentra nas obras modernas para apontar o lugar que as variantes ocupam na leitura crítica de um texto, sublinhando que elas abrem, quando seus originais sobrevivem acessíveis, “perspectivas sobre o processo de criação, permitindo avaliar o seu sentido profundo, bem como a evolução estética de um Autor” (CANDIDO, 2005, p. 35).

Ao publicar a transcrição do seu curso, Antonio Candido faz uma menção nada casual a Telê Ancona Lopez. A pesquisadora, aluna do curso de 1959, integrou e liderou por décadas a Equipe Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Seu trabalho desdobrou uma primeira iniciativa do antigo professor de se debruçar, já em 1962, sobre a marginália e a biblioteca do autor de *Macunaíma* (ANDRADE, 1928). Embora toda a obra crítica de Telê orbite o gesto criativo de Andrade, a pesquisadora, ao apresentar seu primeiro vínculo com o escritor como espécie de desfecho da relação com Antonio Candido, dissecava a investigação original: “Procurávamos entender aquela conjunção de modernidade e valores do passado que nos surpreendia, em nosso exame dos livros

⁴ Uma transcrição do curso foi publicada em 2005 pela Associação Editorial Humanitas, sob o título *Noções de análise histórico-literária* (CANDIDO, 2005).

e revistas”; detalha ainda que “percebíamos caminhos do polígrafo, nas áreas e nos autores que facetavam a biblioteca; buscávamos elos e projetos incrustados na marginália. Transpareciam, nesse grande leitor, elementos do método de trabalho do escritor” (LOPEZ, 2011, p. 54). O projeto de pesquisa de Telê, àquela altura em nível de mestrado – na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), sob orientação de Cândido –, recebeu a primeira bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo para estudantes de ciências humanas. Em agosto de 1968, o Governo do Estado comprou o acervo de Mário de Andrade (muito por esforço de Antonio Cândido e do então diretor do Instituto de Estudos Brasileiros, José Aderaldo Castello), entregue desde então à guarda do IEB/USP (LOPEZ, 2011, p. 54-55).

No percurso da pesquisadora diante da obra de Mário, colocaram-se sob análise os “interesses de leitura, adstritos a certos anos ou períodos, vinculados ou não a notas marginais, levando em conta datas de edições, testemunhos em cartas ou crônicas e mesmo cartões-postais ou faturas de compra encontrados no interior de alguns volumes” (LOPEZ, 2011, p. 55). O gesto de Telê inaugura alguns movimentos críticos; em especial, desdobrando o olhar de Antonio Cândido para o manuscrito, faz da biblioteca um bastidor estrutural do processo de escrita, entendendo que “quem percorre a biblioteca de um escritor encontra, concreta e virtualmente, nos autores ali enfileirados, textos desse mesmo escritor”, uma vez que “nas estantes quedam-se obras *in statu nascendi*, isto é, fragmentos ou textos inteiros, materializados na marginália, e indícios de obras editadas ou inéditas, começos ou parcelas que se escondem em leituras sem anotações do lápis ou da caneta” (LOPEZ, 2011, p. 62).

A pesquisadora produz, em contexto brasileiro, uma passagem do estudo esporádico do processo criativo à crítica genética institucional; tratando do legado de Mário de Andrade, sistematizaram-se caminhos de trabalho com os materiais de criação. O movimento de Telê Ancona Lopez fabrica um espaço que agrega, ao longo dos anos, uma série de investigadores interessados pelo trabalho com os papéis de Mário de Andrade. O envolvimento posterior com a crítica genética se dá, em grande medida, nesse mesmo contexto do IEB – embora o Instituto abrigue coleções de autores como Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, cabe notar como apenas a obra de Mário de Andrade suscita um trabalho organizado, sistemático, por uma equipe de investigação⁵. É fundamental perceber o movimento de inquietação que se produz anos antes da formação do grupo liderado por Louis Hay em torno dos manuscritos de Heinrich Heine, em Paris. Lá como cá, configuraram-se instrumentos para tratar de um objeto; lá como cá, entraram em cena os processos criativos, projetos intelectuais, rastreados pelos manuscritos autógrafos.

Em 1970 – ano da defesa da sua tese, *Mário de Andrade: ideologia e cultura popular*, também sob orientação do autor de *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2009)

5 O que não significa, é evidente, que não haja pesquisas sobre tais autores e tantos outros, por exemplo, as de Mônica Gama (2013; 2014) e Thiago Mio Salla (2016; 2017). Na organização disciplinar da crítica genética no IEB, todavia, destaca-se a obra de Mário de Andrade como aglutinador e denominador comum ao trajeto de diferentes gerações de pesquisadores sob o abrigo da Equipe Mário de Andrade: Raúl Antelo, Flávia Toni, Marcos Antonio de Moraes. Essa institucionalização se deve em grande parte ao gesto inaugural de Telê Ancona Lopez, em alguma medida na esteira de Antonio Cândido.

-, Telê Ancona Lopez publica “A margem e o texto: contribuição para o estudo de ‘Macunaíma’” no *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal Mário de Andrade*. Ali, o fascínio exercido pela narrativa andradiana ganha contornos críticos – já sugeridos pelo título do ensaio – a partir das “margens” de Mário. A primeira seção do texto, “‘Macunaíma’ e marginália”, mergulha no universo referencial do autor de modo a buscar as peças que deram origem, por meio de um procedimento criativo *bricoleur* ou, justamente, *rapsódico* – montagem, transposição, aproveitamento –, à narrativa do “herói da nossa gente”.

Telê toma como objeto de análise a recolha de lendas feita por Theodor Koch-Grünberg, publicada em vários tomos sob o título *Vom Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasiliens und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, cujo segundo volume, “especialmente dedicado aos mitos e lendas dos taulipangs e arecunás”, apresenta a saga de Macunaíma e serve portanto para destrinchar o esquema da obra de Mário. A ensaísta percebe as anotações marginais do escritor paulista – por vezes apenas “um traço à esquerda ou à direita” – como indicações dos fragmentos que seriam aproveitados na redação da obra. Segundo ela, tais anotações podem “servir de ponte para unir o romance já realizado a uma parcela do seu planejamento, [...] revelando elementos estruturais da obra” (LOPEZ, 1970a, p. 12). Insinua-se aqui – isto é: sem deixar indicação explícita, literal – um novo método de trabalho.

São os elementos oferecidos pelas notas marginais que viabilizam uma articulação crítica dos processos de composição do escritor; até por essa razão, Telê toma como ponto de partida inevitável uma descrição dos *pré-textos*⁶. E, tão importante quanto a sistematização do gesto criativo por meio da descrição dos materiais, ela revela que, “uma vez redigida e publicada a obra, Mário de Andrade destruía os originais, passando a fazer alterações para nova edição em seu exemplar de trabalho” (LOPEZ, 1970a, p. 12). Insiste ainda que os originais dos livros que Mário de Andrade publicou em vida nunca poderão ser consultados: “seu método de trabalho só pode ser avaliado através das obras que deixou planejadas em fichas, rascunhos, indicações e notas, mas nenhuma redação final” (LOPEZ, 1970a, p. 12). Importante destacar, nesse sentido, que muito daquilo que Mário decidiu conservar tornou-se parâmetro para o modo como a crítica genética se constituiu no Brasil.

É na segunda seção do ensaio – “A margem e o texto: anotações de Mário de Andrade em ‘Mitos e lendas dos índios Taulipangs e Arecunás’” – que a pesquisadora se dedica ao trabalho sistemático com as anotações: postos os eixos de leitura do romance, ela propõe uma justaposição comparativa do texto indígena ao texto andradiano, de modo a “captar as razões das semelhanças e transformações acusadas” (LOPEZ, 1970a, p. 23). Nota-se portanto a preocupação com o texto em movimento.

6 O conceito de *avant-texte* – “pré-texto” ou “prototexto” – seria proposto em 1972 pelo psicanalista Jean Bellemin-Noël (1972) como instrumento de leitura de um poema de Czesław Miłosz. Bellemin-Noël estabeleceria então uma vertente crítica sob a alcunha de *textanalyse*, desdobramento textual da psicanálise.

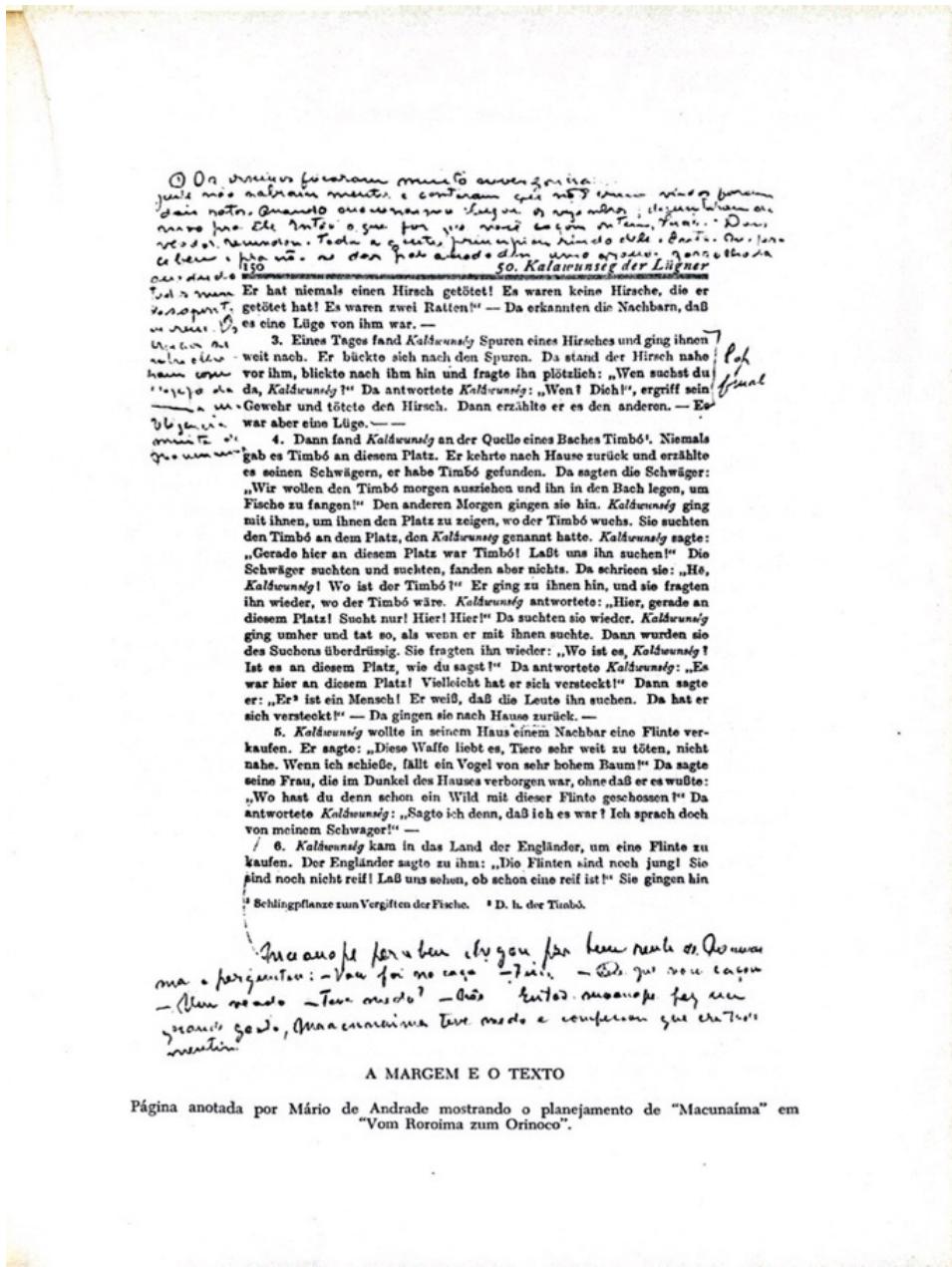


Figura 1 – Reprodução de página de *Vom Roraima zum Orinoco*, de Koch-Grünberg (1924), anotado por Mário de Andrade (LOPEZ, 1970a, p. 57)

A sistematização das notas, sobrepostas ao trabalho criativo do escritor, se dá do seguinte modo: Telê indica o número da lenda no inventário de Koch-Grünberg ao lado do seu título ("Lenda nº 1: 'Der Weltbaum und die grosse Flut'"), ajuntando também a sua tradução ("A árvore do mundo e as grandes águas") e a fonte da

narrativa (“Relatado por Arekuna Akuli”). Em seguida, transcreve o fragmento original aproveitado em *Macunaíma* (“Erfand der Baum Wasaká, der alle guten Früchte trug, die es gibt”) e sua tradução (“Encontrou a árvore Wasacá que tinha todos os frutos *que há*”), assim como a anotação de Mário de Andrade na margem do trecho (“verbo grifado e correção à margem: troca do verbo do presente para o passado, com a anotação: ‘que havia’”) e o trecho incluído no romance (“Cap. V – ‘Piaimã’ – p. 63: ‘Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-Iegue que dá todas as frutas, cajus, cajás [...], todas essas frutas e é mui alta’”). Por fim, a pesquisadora acrescenta um comentário crítico, que muitas vezes se desdobra em um gesto ensaístico que transcende a análise dos fragmentos listados.

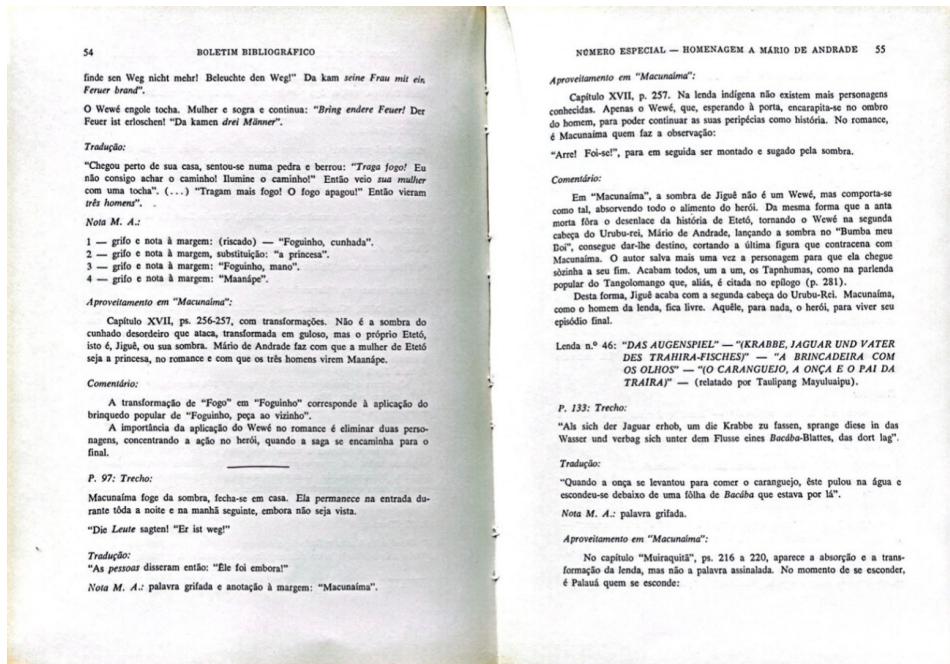


Figura 2 – Fragmento da análise de Telê Ancona Lopez (1970a, p. 54-55) em “A margem e o texto”

O procedimento se repete exaustivamente; no artigo, apontam-se dezoito lendas anotadas, às vezes mais de uma vez, pelo escritor. Há ocorrências em que a anotação de Mário, por vezes simples cruz ou sublinhado (“Três cruzes à margem do título”; “Palavra grifada” etc.), se estende e se desdobra, passando à criação de fato. É o caso, por exemplo, da lenda nº 9, “Macunaíma no laço de Piaimã”, quando o escritor escreve: “Macunaíma pensou: /Então/ (riscado //) mas será mesmo que Piaimã imagina que sou mulher! Cai fora, senvergonha!” (LOPEZ, 1970a, p. 33) – Telê aponta a rasura, deve-se notar –; ou então da lenda nº 50, “Kalawunseg, o mentiroso”, em que o escritor anota: “Maanape percebeu chegou bem rente de Macunaíma e perguntou: – Você foi na caça. – Fui. – O que você caçou? – Um veado. – Teve medo? – Não. – Então Maanape fez um grande gesto, Macunaíma teve medo e confessou que era tudo mentira” (LOPEZ, 1970a, p. 52). O fragmento aparece quase idêntico no romance (Cap. XVI).

Algo semelhante se dá no caso do comentário crítico, que por vezes se estende e se aprofunda, saindo da mera sistematização do projeto criativo para uma elaboração ensaística do gesto andradiano.

É nítida a duplicidade crítica do gesto de Telê Ancona Lopez: por um lado, esmiúça os materiais do escritor, sistematiza suas notas, cartografa suas fontes; por outro, parte desse trabalho material para acrescentar dimensões de significação ao texto literário. E mais importante: o que se vê é a formação metodológica da pesquisadora a partir e ao longo desse trabalho – simultaneamente *deformação* metodológica, pois desloca os horizontes da crítica corrente, e *autoformação* metodológica, pois não recorre explicitamente a amparos exteriores. A ensaísta não volta a manuais de filologia ou a pensadores da criação literária (Goethe ou Novalis, Poe ou Valéry, aos quais os críticos franceses recorreriam alguns anos mais tarde) para esboçar seu projeto; responde, antes, às exigências impostas pelos materiais trabalhados. A publicação de *Ramais e caminho* (1972) e a edição de *Macunaíma: a margem e o texto* (1974) consolidam o trabalho crítico da pesquisadora a partir da marginália, da bibliografia (como o fichário analítico), da biblioteca e da correspondência andradianas.

EXPANSÃO E CIRCULAÇÃO DA CRÍTICA GENÉTICA BRASILEIRA

A presença da crítica genética cresce, enquanto problema teórico, no percurso de Telê Ancona Lopez. Se nas primeiras leituras de Mário de Andrade, que a consolidam como especialista na formação intelectual do escritor, prevalece a análise das margens como mapeamento das fontes criativas, aos poucos passa a haver uma teorização do método empregado. Dado o vínculo da pesquisadora com seu objeto, não é surpreendente que sua concepção da crítica genética tenha sido constantemente pautada pela relação possível entre o método e os pré-textos andradianos. A teorização da genética, nesse sentido, passa a ser espécie de consequência das demandas materiais; nota-se o avanço simultâneo do seu projeto crítico e da sua concepção do trabalho sobre os bastidores da criação: cresce a preocupação com os processos de escrita, com as concepções de autoria que amparam o texto publicado. Em “Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura” (LOPEZ, 1990, p. 151), publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, surge enfim, consolidada, a menção à crítica genética e a localização do seu projeto na disciplina: “A crítica genética e a crítica textual referendam, portanto, a existência de etapas ou lições em uma única versão, detectando ali, na mesma folha, não apenas um texto, mas vários”.

O aparecimento da “crítica genética” não leva Telê Ancona Lopez, todavia, ao débito com a crítica francesa; pelo contrário: não há referência explícita ao projeto crítico parisiense – embora ela mencione os manuscritos de Balzac, Proust, Zola e Flaubert, o que anuncia o contato com os trabalhos do ITEM. Mantendo ainda as linhas de força do seu trabalho anterior – “as notas de margem comportam-se como sementes dos manuscritos, alicerçando textos na ficção, na poesia e no ensaio mariodeandradianos” (LOPEZ, 1990, p. 148), ela revisita, renovando conceitualmente, a sua leitura de Macunaíma, na seção “Notas, esquemas, esboços. O paratexto” (espécie de retrabalho do pré-texto de Bellemin-Noël). Interessa-lhe aqui “a função

do que antecede a redação integral do texto, ou dá base a modificações posteriores à publicação” (LOPEZ, 1990, p. 148).

O paratexto configura-se pela sua estruturação móvel, pelo seu dinamismo inevitável; são os fichamentos, os esquemas, as explicações. São folhas avulsas, pedaços de papel, alguns até mesmo rasgados, cadernos de bolso: “Lembretes, esboços, sínteses, desgarrados ou não do manuscrito principal, comprimidos nas entrelinhas, na margem de textos impressos; usando trechos de cartas, programas, volantes, o verso de outro trabalho, recortes, páginas arrancadas de livros” (LOPEZ, 1990, p. 149). E arremata:

[...] o paratexto anuncia o texto além da intenção abstrata de escrever e concretiza certas mudanças na obra publicada [...] ao mesmo tempo que supõe a mesa onde o autor arquiteta mais detidamente o texto através de fichamentos, esquemas acompanhados de explicações, apazigua a premência, acolhe o “insight”, a eclosão de uma ideia; retém o instante, desconfia da memória. (LOPEZ, 1990, p. 151; p. 150).

Conceitua sem perder a prática de vista; seu horizonte, sempre crítico, não abriga noções vazias, descoladas do material sob escrutínio. Faz as menções a Zola, a Flaubert, a Guimarães Rosa e, claro, ao próprio Mário; são exemplos da concretude que a pesquisadora confere aos aspectos teóricos do seu projeto. Estudar a criação é, portanto, manter-se leal aos materiais; não à toa, ela cita o paratexto como “primeiro marco na gênese da escritura” (LOPEZ, 1990, p. 151) – o paratexto, portanto: reconfiguração regional do “prototexto”, deslocado e epistemologicamente relocalizado.

Telê Ancona Lopez se dedica ainda a conceituar noções incontornáveis ao estudo dos processos de criação. Gesta desde 1970, mas, sobretudo aqui, uma orientação particular, local, da crítica genética. “Manuscrito, hoje, no sentido amplo, é toda e qualquer configuração física que visa ao produto texto. Provindo do lápis ou da caneta, é o autógrafo em que a letra avaliza a autenticidade, mas pode ser o ditado ou a cópia” – e mais: “É manuscrito ainda quando age sobre o texto impresso de uma edição, renovando-o para outra. Todos [...] testemunham, nas rasuras, as etapas do redigir” (LOPEZ, 1990, p. 151).

O que interessa aqui é sobretudo a sua aproximação dos manuscritos andradianos – com que já tinha enorme familiaridade – a partir do instrumental recém-forjado, trabalhado e retrabalhado pelo olhar da pesquisadora. O contato com a crítica genética francesa se dá, nesse sentido, de modo a transformar um trabalho já em andamento; o gesto crítico de Telê Ancona Lopez, amadurecido durante décadas, floresce no contato com outros gestos críticos. Com o contato, transformam-se tanto o seu trabalho quanto a crítica genética que chega e, portanto, passa a ser outra.

Em 2005, com *Crítica genética e psicanálise*, Philippe Willemart esboça uma história da crítica genética colocando a América Latina como centro, sem todavia desconsiderar a presença desigual de ideias nacionais na constituição de uma disciplina transnacional; ao tratar da origem da genética, escreve que “três países favoreceram sua eclosão de maneira desigual: a Alemanha, a França e o Brasil” (WILLEMART, 2005, p. 8). Além disso, observa, também àquela altura, que a crítica genética “foi percebida ou revelada” na França e no Brasil, cujas ideias

locais convergiram para as de Schlegel e Novalis, e não que a genética tenha necessariamente “nascido” (WILLEMART, 2005, p. 11): daí emerge a “crítica genética que conhecemos”. Ao mesmo tempo, os projetos de pesquisa desenvolvidos no IEB mantêm um diálogo constante com a genética francesa enquanto buscam, a partir dos problemas colocados pelos manuscritos de escritores como Mário de Andrade, explorar novos caminhos críticos. Cabe notar, ainda, que Antonio Cândido, Telê Ancona Lopez e Philippe Willemart são todos professores eméritos da USP: essa institucionalização do indivíduo por meio do título é também indício da relação da crítica genética com a universidade.

É também em direção à virada do século que orientandos de Telê e Philippe começam a defender suas teses e dissertações⁷; essa “segunda geração”, formada a partir das lógicas locais atravessadas pelo estrangeiro, reconhece as origens plurais da crítica genética e sinaliza um afastamento epistemológico deliberado.

A CRÍTICA GENÉTICA CONTRA A CRITIQUE GÉNÉTIQUE

Em 1991, Almuth Grésillon publica na *Revista de Estudos Avançados* – é o primeiro texto francês de crítica genética traduzido ao português – o artigo “Alguns pontos sobre a história da crítica genética”. A certa altura, vangloriando-se da influência global do ITEM, ela escreve que “Seminários públicos e coletâneas coletivas se multiplicam e certos países estrangeiros que, como a Hungria ou o Brasil, descobrem, perplexos, seu patrimônio literário *sem saber como protegê-lo ou explicá-lo*, se dirigem *aos especialistas franceses para pedir conselho e colaboração*” (GRÉSILLON, 1991, p. 14 – grifos meus). A longa revisita ao trabalho de Telê Ancona Lopez nas décadas de 1960 e 1970 – antes da fundação do ITEM, devo ressaltar – denuncia a indiferença (no melhor dos casos) de Grésillon àquilo que se produz longe da Europa. Um afastamento deliberado do pensamento e da enunciação monológicos dos críticos franceses se produz (ou se acentua) não apenas no Brasil, mas na América Latina.

Em 2007, Claudia Amigo Pino e Roberto Zular publicam o volume *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*, em que Philippe Willemart e Cecília Almeida Salles surgem como intitutores de um novo pensamento genético no Brasil, e em que a crítica genética europeia (representada por menções a Louis Hay e Jean-Louis Lebrave) é atravessada por pensadores como Cornejo Polar e Édouard Glissant, sem deixar de lado histórias brasileiras da circulação dos textos, como aquelas desenhadas por Antonio Cândido e João Adolfo Hansen. Alguns anos depois, em “Crítica genética: o que interpretar?” (2014), Pino aponta que a concentração excessiva no documento, característica de certa genética, é ponto de afastamento entre tradições no trabalho crítico com os processos de criação; “na própria França”, escreve Pino, “alguns pesquisadores que trabalham com manuscritos (*mas não são*

⁷ Sob Telê Ancona Lopez: Sylvie Josserand (1989); Marlene Gomes Mendes (1996); Marcos Antônio de Moraes (1997); Tatiana Longo Figueiredo (2001). Sob Philippe Willemart: Cristiane Grando (1998); Conceição Aparecida Bento (1999); Verônica Galindez (2000; 2003); Guilherme Ignácio da Silva (2000); Celina Borges Teixeira (2002); Claudia Amigo Pino (2001); Roberto Zular (2001).

contratados pelo ITEM, o Instituto de Textos e Manuscritos Modernos) têm manifestado seu incômodo em relação a essa excessiva concentração no documento”, afinal, “para pensar a criação, é necessário levá-los em conta, mas também ir além. Muitas vezes, eles não funcionam como portal e até fecham as portas para um pensamento mais amplo sobre o processo de criação” (PINO, 2014, p. 265-266 – grifos meus).

Roberto Zular, por sua vez, dilata a reflexão genética a um pensamento mais geral sobre as práticas de escrita, por meio das quais aproxima tanto uma vertente genética quanto uma vertente materialista do estudo da criação. Ele insiste: “A despeito do interesse que a crítica genética desperta na concepção de uma teoria das práticas de produção escrita, a eficácia de sua realização depende do afastamento de critérios anacrônicos muitas vezes tidos como universais”; e detalha: “a ênfase que a crítica genética dá ao fazer literário pressupõe um cuidado com a especificidade dos modos de produção” (ZULAR, 2007, p. 39).

Movimento semelhante de afastamento deliberado se dá na vizinhança: na Argentina, Élida Lois escreve que nós, latino-americanos, devemos nos perguntar sobre a característica dos estudos genéticos em nossos países, afinal há, na América Latina, “uma permanente tensão dialética entre as peculiaridades na nossa realidade histórica e o impacto dos aportes de alguns países centrais, sobretudo da escola do ITEM-CNRS de Paris” (LOIS, 2012, p. 987). Graciela Goldchluk, por sua vez, ainda mais enfática, insiste que

[...] los modos de existencia de la crítica genética en América Latina no están desvinculados del trabajo de archivo ni del de conservación, sino que sólo son posibles en un diálogo interdisciplinario y colaborativo [...]. Parte de la desconfianza que aún hoy provoca la crítica genética en América Latina tiene que ver con que rompe las barreras entre trabajo manual y trabajo intelectual, algo que aparece bien diferenciado en la escuela francesa [...]. (GOLDCHLUK, 2020, p. 130).

É notável que Telê Ancona Lopez se faz presente em todas as etapas do trabalho com os manuscritos de Mário de Andrade: da identificação e transcrição dos manuscritos ao esforço para aquisição institucional dos materiais (para a qual contribui também Antonio Candido); seu projeto crítico está atravessado pelo “trabalho manual” de que a pesquisadora argentina fala. No mesmo sentido, Willemart funda uma associação e passa a organizar congressos para a difusão das discussões locais; apenas em 1997, e por iniciativa sua, a USP, com o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética, passa a ter presença maior na mediação dos debates. A crítica genética brasileira – sobretudo essa gestada por Telê – funciona, durante décadas, a partir de regras próprias – pautadas, em geral, pelas exigências materiais.

Goldchluk escreve, com Delfina Cabrera, que “nós não transportamos a crítica genética aos nossos arquivos como se se tratasse de ‘aplicar’ a teoria e a metodologia genéticas ao estudo dos manuscritos latino-americanos, que se parecem tão pouco com aqueles canonizados pela cultura europeia” (CABRERA; GOLDCHLUK, 2020, p. 2-3 – tradução minha). Nesse sentido, a distância teórico-metodológica que passa a existir nas pesquisas brasileiras – e latino-americanas como um todo, embora um todo não homogêneo – com relação às bases francesas leva à renovação dos horizontes

críticos da disciplina. Apontar o enraizamento – isto é, a origem e a difusão – da disciplina no Brasil é reconhecer que o estudo da teoria em circulação esbarra sempre na centralidade do elemento nacional; ou seja, não existe possibilidade de colocar em debate a presença global do pensamento sem tratar das hierarquias históricas entre espaços críticos, que reproduzem em alguma medida as hierarquias políticas e econômicas entre os espaços nacionais.

Nora Catelli (2017, p. 11 – tradução minha), por sua vez, escreve em “Asymmetry: specters of comparativism in the circulation of theory”, que “os latino-americanos [...] estamos acostumados a pensar em dois ou três mundos ao mesmo tempo, intervindo no nosso – o particular, o mundo de nossas línguas e suas hierarquias, trazendo a ele referências externas de diversas naturezas e origens”. Ela lembra que “nas nossas Américas, na politicamente turbulenta segunda metade do século XX, as universidades não eram os únicos centros de produção e circulação de pensamento crítico e teoria” (CATELLI, 2017, p. 15 – tradução minha), e que “o comparatismo sempre foi um mal-entendido e, em parte, somos os objetos desse mal-entendido”. Assim,

[...] não há leitura que não seja simultaneamente uma localização e sobretudo uma data. Nesta era de literatura mundial, a tradução comparada da teoria é uma condição fundamental e histórica da particularização. Trata-se simplesmente de torná-la mais visível: quando notamos que certas localizações e sobretudo certas datas nos levam à consciência de uma pluralidade necessária, enquanto outras continuam a existir na feliz inconsciência de uma centralidade serena: são os novos pastores de um rebanho imenso. Há mais de uma maneira de escapar dessa multiplicidade invisível que parece ser nosso destino. Entre nossas comunidades latino-americanas, tendemos a insistir na natureza paródica ou caótica de nossos ataques às tradições teóricas do centro. (CATELLI, 2017, p. 24 – tradução minha).

Não há, na genética brasileira, uma “natureza paródica ou caótica de nossos ataques às tradições teóricas do centro” (CATELLI, 2017, p. 24 – tradução minha). Até por essa razão, é tão relevante revisitar a história da consciência crítica dos processos criativos no Brasil de modo a compreender a complexidade da “tradução comparada da teoria” de que fala Catelli. Desde o final dos anos 1950, o fortalecimento de uma tradição de trabalho com os manuscritos – fortemente derivada da filologia, como o curso de Antonio Cândido sugere – prepara o terreno para um recebimento crítico, parcial, da genética francesa. Goldchuk e Cabrera (2020, p. 3; p. 2 – tradução minha), ao se referirem ao caso argentino, mencionam também uma “uma recepção marcada por uma apropriação singular, isto é, uma incorporação criativa e atenta às condições e temporalidades locais”, o que abriria uma “possibilidade inédita de desenvolver uma forma de pensamento singular com os manuscritos argentinos e latino-americanos”. A universalidade da crítica genética se mostra cada vez mais inviável, para não dizer impossível. Max Hidalgo Nácher, em “Cais brasileiros da desconstrução: etnocentrismo e diferença colonial”, lembra que “não existe, até o dia de hoje e de forma articulada, uma história intelectual transnacional da teoria literária. O que se chama, às vezes, de teoria literária francesa provém de uma combinação específica [...] para produzir um novo espaço de inteligibilidade”, assim

como “Não poderíamos, pois, continuar a pensar nas relações em termos de ‘centro’ e ‘periferia’, ou em termos de ‘Norte’ e ‘Sul’, como se o ‘Norte’ fosse o centro (a origem) e o ‘Sul’ fosse um mero destino (a cópia)” (NÁCHER, 2024, p. 48; p. 54). Exige-se, nesse sentido, o reconhecimento da particularidade dos casos como composição do campo: a normatividade impositiva se vê impotente diante da proliferação de manifestações individuais da disciplina⁸.

A circulação do pensamento genético se dá, portanto, de modo desigual entre países. Se o pensamento francês passa a circular no Brasil no início dos anos 1990, como atestam as primeiras traduções de Almuth Grésillon na revista *Estudos Avançados*, de Amos Segala e de Giuseppe Tavani, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*⁹, além do já mencionado texto de Jean Bellemin-Noël (1972) e dos comentários ao pensamento de Louis Hay (1994) e Almuth Grésillon (1994), o contrário não é verdadeiro: as publicações de Telê Ancona Lopez em território francês são tão tardias quanto limitadas¹⁰. Na revista *Genesis*, inclusive, apenas algumas edições dedicam espaço a estudos desenvolvidos na América Latina, e ainda assim confinados a edições temáticas – casos, justamente, da edição n. 18, de 2002, “La critique génétique au Brésil”, em que figura artigo de Telê, e n. 33, de 2011, “Afrique-Caraïbe” em que aparece o artigo da argentina (África? Caribe?) Élida Lois. As teorizações sobre a genética – como nos números 30 e 31 da *Genesis* (2010), “Théorie: état des lieux” e “Composer”, respectivamente – são restritas, em geral, aos investigadores europeus e norte-americanos. Philippe Willemart (2010), inserido linguisticamente em certa tradição, alcança maior espaço, embora sempre tratando de autores franceses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A retomada diacrônica da pluralidade teórico-metodológica da crítica genética, por meio do caso de Telê Ancona Lopez, oferece lastro material para o debate sobre a

8 Cecilia Almeida Salles (1998) fala em “crítica do processo” ou “expansão” da crítica genética – considerando não apenas as práticas francesas, mas incorporando as distinções epistemológicas à conceituação do campo. Ela reconhece nos diferentes modos de trabalhar com a criação artística uma disciplina mais larga do que a “crítica genética” francesa, recorrendo aos geneticistas franceses para tanto. A adaptação dos pressupostos metodológicos não deslegitima um estudo genético dissonante de determinadas bases teóricas; a cada ocorrência da dissonância, o campo se amplia e se transforma.

9 Na mesma edição de 1990-1991 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* em que Telê Ancona Lopez publica o seu “Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura”, aparecem os artigos “Memória textual e identidade cultural”, de Amos Segala, “Alguns problemas da edição crítica”, de Giuseppe Tavani. O artigo de Almuth Grésillon, publicado na revista *Estudos Avançados*, sai em 1991.

10 Nora Catelli (2015, p. 41) reconhece: “Somos periféricos, convengamos en ello. Podrían decir ustedes: ¿cuál es la prueba? Es contundente: son las bibliografías, los índices onomásticos, las citas: no nos encontraremos, o nos encontraremos muy poco. Nosotros los traducimos; ellos no. O nos traducen muy poco”.

autonomia de orientações dentro da disciplina. O projeto crítico de Telê dissolve o ímpeto de apontar a crítica genética brasileira como consequência da eclosão da disciplina em Paris; no mesmo sentido, reafirma a existência de lógicas críticas análogas, e prévias, à crítica genética – como afirmavam Espagne (1992), Lois (2012) e Goldchluk (2020). A convergência entre correntes críticas é, por outro lado, inegável. Importante aqui é notar, portanto, que aquilo a que chamamos de crítica genética é, hoje, produto de um processo múltiplo e plurinacional, dificilmente rastreável a “anos-chave” ou a “acontecimentos-chave”. Sergio Romanelli (2014), por exemplo, esquece de uma parte da história da crítica genética no Brasil, mas diagnostica a identidade específica, mais plural e “ousada” da genética brasileira. Este artigo buscou, assim, sanar algumas lacunas na percepção histórica da crítica genética no Brasil, assim como sublinhar, a partir desse reconhecimento cronológico, a pluralidade epistemológica da disciplina: Telê Ancona Lopez navega metodologicamente; ao encontrar o pensamento francês, transforma sua lógica sem, contudo, entregar-se por completo às ideias europeias.

Nora Catelli (2015; 2017) indica a capacidade de, a partir da América Latina, pensar em dois ou três mundos ao mesmo tempo para produzir a tradução comparada da teoria; Delfina Cabrera e Graciela Goldchluk (2020) apontam a recepção da genética, em contexto latino-americano, marcada pela “incorporação criativa” e transformada pelas condições e temporalidades locais. Insisto, por fim, ao lado do debate histórico, na condição epistemológica da crítica genética no Brasil. Os gestos pioneiros de Telê Ancona Lopez, ou mesmo aquele esboço crítico de Antonio Candido, em 1959, refratam a história posterior da teoria no país, isto é, produzem condições para tal recepção criativa, ousada, excêntrica do pensamento francês, mais de uma década mais tarde. O reconhecimento dessa história é, mais do que a preservação da memória da disciplina, uma tarefa epistemológica com relação à crítica literária do presente.

SOBRE O AUTOR

GIOVANI T. KURZ é doutor em Letras Estrangeiras e Tradução pela Universidade de São Paulo (PPG-Letra/USP) e em Literatura Comparada pela Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), projeto nº 2021/09327-9, “Epistemologias dissonantes em crítica genética”.

gtkurz@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7442-6889>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Cupolo, 1928.
- BENTO, Conceição Aparecida. *A crítica genética em Un coeur simple de Flaubert*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.
- CABRERA, Delfina.; GOLDCHLUK, Graciela. Entre le don et la traduction. Formes de la critique génétique en Argentine. *Continents manuscrits*, n. 14, 2020, p. I-II. <https://doi.org/10.4000%2Fcoma.5165>.
- CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- CATELLI, Nora. Academias: los equívocos del comparatismo en el mundo (hispánico). *Chuy: Revista de Estudios Latinoamericanos*, v. 2, n. 2, Julio 2015, p. 34-44. Disponível em: <https://revistas.unref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/119>. Acesso em: maio 2025.
- CATELLI, Nora. Asymmetry. Specters of comparativism in the circulation of theory. *Journal of World Literature*, v. 2, n. 1, 2017, p. II-26. <https://doi.org/10.1163/24056480-00201001>.
- DE BIASI, Pierre-Marc. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2010.
- ESPAIGNE, Michel. Pour une épistéméanalyse des études génétiques. *Études françaises*, v. 28, n. 1, 1992, p. 29-48. <https://doi.org/10.7202/035866ar>.
- FIGUEIREDO, Tatiana Longo. *Edição genética de Vento: esboço de um romance de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.
- FRANCIS, Paulo. O festival permanente de besteira. *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, 12 de maio, 1984a, p. 50.
- FRANCIS, Paulo. Diário da corte. *Folha de S. Paulo*, 7 de julho, 1984b.
- GALINDEZ, Verônica. *Alucinações, memória e gozo místico: dimensões dos manuscritos de "Un coeur simple" e "Hérodiadas" de Flaubert*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000.
- GALINDEZ, Verônica. *Como as mil peças de um jogo de escritura: alucinação nos manuscritos de Flaubert*. Dissertação (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. Classificar-criar: o breviário criativo de Guimarães Rosa. *Manuscrita*, n. 26, 2014, p. 10-26. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i26p10-26>.
- GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. *Plástico e contraditório rascunho: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- GENESIS. Théorie: état des lieux. Sous la direction de Louis Hay. *Genesis*, n. 30, 2010. <https://doi.org/10.4000/genesis.78>.
- GENESIS. Composer. *Genesis*, n. 31, 2010. <https://doi.org/10.4000/genesis.316>.
- GOLDCHLUK, Graciela. El manuscrito como un cuerpo que insiste. *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, n. 42, dez. 2020, p. 128-143. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i42p128-143>.
- GOLDCHLUK, G.; CABRERA, D. Entre le don et la traduction. Formes de la critique génétique en Argentine. *Continents manuscrits*, n. 14, abr. 2020, p. I-II. <https://doi.org/10.4000/coma.5165>.
- GRANDO, Cristiane. *"Amavisse" de Hilda Hilst: edição genética e crítica*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

- GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos Avançados*, v. 5, n. II, abr. 1991, p. 7-18. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100002>.
- HAY, Louis. Critiques de la critique génétique. *Genesis*, v. 6, n. I, 1994, p. II-23. <https://doi.org/10.3406/item.1994.974>.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- JOSSERAND, Sylvie. Édition généticocritique d'un roman inédit et inachevé de Mário de Andrade: Café. Thèse (Doctorat en Lettres). Université de Paris 10-Nanterre, 1989.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasiliens und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Stuttgart: Verlag Strecker und Schöder, 1924.
- LEBRAVE, Jean-Louis. La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philosophie ?. *Genesis*, n. I, 1992, p. 33-72. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/item_II67-5101_1992_num_I_1_870. Acesso em: maio 2025.
- LOIS, Élida. La critique génétique en Argentine: précurseurs, irruption et état actuel. *Genesis*, n. 33, out. 2011, p. 149-156. <https://doi.org/10.4000/genesis.625>.
- LOIS, Élida. Los estudios de crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana. In: VAUTHIER, B.; CORRADINE, J. G. (Org.). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. E-book.
- LOPEZ, Telê Ancona. A margem e o texto: contribuição para o estudo de *Macunaíma*. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal "Mário de Andrade"*, n. especial, São Paulo, fev. 1970, p. 9-81.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade*: ideologia e cultura popular. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1970b.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma*: a margem e o texto. São Paulo: Hucitec, 1974.
- LOPEZ, Telê Ancona. Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 31, dez. 1990-mar. 1991, p. 147-159. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi31p147-159>.
- LOPEZ, Telê Ancona. Projetos e reflexões da equipe Mário de Andrade. *Manuscritica*, n. 8, São Paulo, 1999, p. 39-48. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177466/164501>. Acesso em: maio 2025.
- LOPEZ, Telê Ancona. La bibliothèque de Mario de Andrade: une moisson engrangée pour la création. *Genesis*, n. 18, 2002, p. 45-65. <https://doi.org/10.3406/item.2002.I2I2>.
- LOPEZ, Telê Ancona. Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade. *Manuscritica*, n. 15, São Paulo, p. 62-95, 17 out. 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.vi5p62-95>.
- LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginália. *Escritos*: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 5, n. 5, Rio de Janeiro, 2011, p. 53-75. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero05/FCRB_Escritos_5_4_Tele_Ancona_Lopez.pdf. Acesso em: maio 2025.
- MENDES, Marlene Gomes. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As três Marias de Rachel de Queiroz*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1996.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Dialogo epistolar*: edição da correspondência Mário de Andrade/Manuel Bandeira. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1997.
- NÁCHER, Max Hidalgo. Cais brasileiros da desconstrução: etnocentrismo e diferença colonial. *Revista de Estudos Literários*, v. 14, jul. 2024, p. 45-74. <https://orcid.org/0000-0001-8587-8995>.

- PINO, Claudia Amigo. *A escritura da ficção e a ficção da escritura: análise de 53 jours*, de Georges Perec. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.
- PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PINO, Claudia Amigo. Crítica genética: o que interpretar?. *Desenredo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 10, n. 2, jul.-dez. 2014, p. 259-273. <http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v10i2.4196>.
- ROMANELLI, Sergio. Uma gênese da crítica genética no Brasil: 1984-2014. *Lo que los archivos cuentan*, n. 3, 2014, Montevidéu, p. 69-87. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50494>. Acesso em: maio 2025.
- SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a Cultura política: mediação editorial e construção do sentido*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016.
- SALLA, Thiago Mio. Novos ramos de Graciliano: três inéditos do autor de *Vidas secas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 66, 2017, p. 251-270. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p251-270>.
- SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.
- SEGALA, Amos. Memória textual e identidade cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 31, dez. 1990-mar. 1991, p. 5-18. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi31p5-18>.
- SILVA, Guilherme Ignácio da. Arte do fragmento: processos de criação em um Cahier de “A La recherche du temps perdu” de Marcel Proust. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000.
- TAVANI, Giuseppe. Alguns problemas da edição crítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 31, dez. 1990-mar. 1991, p. 35-48. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi31p35-48>.
- TEIXEIRA, Celina Borges. *Nos rascunhos de “L’Ange”*: os movimentos da criação de Paul Valéry. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- WILLEMART, Philippe. Ainda o prototexto: argumentos para um novo campo de pesquisa. Desvendando os fundamentos do processo poético. *Folhetim*, 24 de junho de 1984, p. 10-11.
- WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILLEMART, Philippe. A crítica genética hoje. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 10, n. 1, jun. 2008, p. 130-139. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000100010>.
- WILLEMART, Philippe. Comment comprendre et penser le manuscrit?. *Genesis*, n. 30, 2010, p. 213-218. <https://doi.org/10.4000/genesis.146>.
- ZULAR, Roberto. *No limite do país fértil (Os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896)*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- ZULAR, Roberto. Uma visão performática da crítica genética. *Revista de Letras*, v. 47, n. 2, jul.-dez. 2007, p. 39-56. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettras/article/view/476/577>. Acesso em: maio 2025.

Mário de Andrade, estudioso do preconceito e da linha de cor no Brasil

[Mário de Andrade, scholar of prejudice and the color line in Brazil]

Angela Teodoro Grillo^x

Uma parte deste artigo foi originalmente publicada na apresentação de *Aspectos do folclore brasileiro* (2019), e agora contribui para novos desdobramentos na compreensão do pensamento de Mário de Andrade sobre as relações raciais no Brasil.

RESUMO • O presente artigo estuda uma parcela de documentos no acervo de Mário de Andrade do IEB/USP, com o aporte da crítica genética, visando aproximar o estudioso cultural do manuscrito “Preto”, o diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo – idealizador das comemorações do Cinquentenário da Abolição – e o ensaísta de “Estudos sobre o negro”, segunda parte da obra póstuma *Aspectos do folclore brasileiro* (2019). O diálogo entre as produções confirma que Mário de Andrade identifica a existência de um preconceito de cor à brasileira e, ao vivenciar consequências da violência racial, alcança a compreensão de uma complexidade do racismo no Brasil, semelhante ao atualmente denominado *racismo institucional* (VINUTO, 2023). • **PALAVRAS-CHAVE** • Preconceito de cor; Mário de Andrade; racismo no Brasil. • **ABSTRACT** • This article examines a portion

of documents from the Mário de Andrade collection (IEB/USP), with the support of genetic criticism, aiming to bring the cultural scholar closer to the manuscript “Preto”, the director of the Department of Culture of the city of São Paulo – creator of the celebrations for the Fiftieth Anniversary of the Abolition – and the essayist of “Studies on the Black”, the second part of the posthumous work *Aspects of Brazilian Folklore* (2019). The dialogue between these works confirms that Mário de Andrade identifies the existence of a Brazilian-style color prejudice and, by experiencing the consequences of racial violence, reaches an understanding of the complexity of racism in Brazil, similar to what is currently called institutional racism (VINUTO, 2023). • **KEYWORDS** • Color prejudice; Mário de Andrade; racism in Brazil.

Recebido em 30 de junho de 2024

Aprovado em 7 de janeiro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

GRILLO, Angela Teodoro. Mário de Andrade, estudioso do preconceito e da linha de cor no Brasil. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10730.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n91.2025.e10730

^x Universidade Federal do Pará (UFPA, Belém, PA, Brasil).

Entre os aspectos que definem o pensamento moderno de Mário de Andrade (1893-1945), destacam-se seus estudos sobre a cultura negra e relações raciais no Brasil. O folclore, concebido por ele como um campo de conhecimento cultural, constitui-se em ferramenta teórica para a análise tanto dos materiais oriundos de suas pesquisas de campo quanto das leituras de cancioneiros populares e diários de viagem, particularmente aqueles de estrangeiros que descreveram cenários e práticas culturais de diversas regiões do país. Ao longo da vida, reúne farto material e, de acordo com Telê Ancona Lopez (1972, p. II), “a literatura popular torna-se [para Mário de Andrade] seu fator básico de conhecimento do povo brasileiro”

Ao indicar a importância da arte popular como fonte de criação para a erudita, modernistas, como Mário de Andrade, herdam aspectos da tradição romântica. Desde o início dos anos de 1920, o paulista insiste para que artistas da elite encontrem no popular possíveis formulações para uma identidade nacional para que, assim, o Brasil participe do “concerto das nações”. Em 1924, escreve a Tarsila do Amaral:

Vocês foram a Paris como burgueses. Estão “épatés”. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (apud AMARAL, 2001, p. 78).

Vale lembrar que na Europa dos anos de 1920, a arte negra, à qual Mário de Andrade se refere na carta, diz respeito a obras espoliadas de territórios africanos colonizados por países europeus. Pablo Picasso e Georges Braque, entre outros vanguardistas, entraram em contato com peças depositadas em museus etnográficos como matriz para suas criações. Ou seja, ações imperialistas, em territórios africanos, asiáticos e americanos, exploraram material significativo que, de forma indireta, serviu de matriz para a criação de artes de vanguardas contestatórias. Dito de outro modo, uma parcela de artistas encontrou, nesses contextos, elementos inéditos que

possibilitaram questionar as formas tradicionais de representação do mundo ocidental. Nesse sentido, além da famigerada presença de reprodução de máscaras africanas no cubismo, destaco também, na literatura, a publicação de *Anthologie nègre* de Blaise Cendrars, em 1921. Pela primeira vez na Europa, focaliza-se o valor artístico, e não etnográfico, de um conjunto de textos literários produzidos em território africano.

Esse novo momento de confronto na arte ocidental, acessado por Mário de Andrade em publicações de livros e revistas, instiga-o, assim como a outros vanguardistas latino-americanos, a olhar para o nacional, desvinculando-se da cultura europeia como modelo central. O interesse pela cultura popular de matriz africana e/ou indígena provoca um tensionamento capaz de questionar hierarquias éticas e estéticas em relação à produção erudita em diferentes países da América Latina. O movimento de raiz romântica, de olhar para dentro, para um popular ainda desconhecido, alcançou em Mário de Andrade outros desdobramentos. As viagens pelo país e a biblioteca de mais de 20 mil volumes, por exemplo, forneceram-lhe bases sólidas para estudar o Brasil com crivo crítico; desse modo, o repositório de saber popular permite-lhe (re)conhecer, entre outros aspectos, o protagonismo da cultura negra em diálogo, inclusive, com a origem afro-brasileira do próprio escritor, neto de mulheres negras.

Além da valorização do nacional, o material recolhido por Mário de Andrade, principalmente o de fonte popular, permitiu ao pesquisador modernista deslindar violências cotidianas, como o preconceito de cor à brasileira. Os apodos – frases ultrajantes, jocosas repetidas oral e cotidianamente – consolidam o racismo contra a população negra; o etnógrafo coletou centenas deles para investigar, como veremos, o fenômeno primeiramente como fruto de uma “superstição da cor preta”, mas, no ano seguinte, avança ao reconhecer e denunciar a existência de uma “linha de cor”, conforme tradução direta de “color line”, termo importado do contexto do racismo nos Estados Unidos.

No Brasil, a falácia da democracia racial, motivada pelo Estado Novo, ocultava ações que denominamos atualmente como racistas. Mediante pesquisas, criações artísticas e atuação política, Mário de Andrade constatou que, no final da década de 1930, cinquenta anos após a Abolição da escravatura, mantinha-se no país a imposição de lugares sociais de subalternidade a serem ocupados pela população negra, em uma sociedade econômica e culturalmente dominada por brancos. Nos anos de 1930 e 1940, coube a estudiosos, de diferentes perspectivas teóricas, refletir sobre relações raciais no Brasil em estudos precursores tomados por nomes como Gilberto Freyre, Arthur Ramos e Manuel Raimundo Querino. Aproximo Mário de Andrade deste último – o funcionário público e autodidata coletou e estudou importante material cultural africano em fontes populares baianas. A primeira edição (póstuma) de *Costumes africanos no Brasil* (QUERINO, 1938) chegou às mãos de Mário de Andrade pelo prefaciador da obra, Arthur Ramos, conforme se lê em dedicatória do exemplar que se encontra no Fundo Mário de Andrade do Arquivo do IEB/USP. O estudioso baiano e o leitor paulista, ambos afrodescendentes, compartilham uma visão semelhante sobre o enfrentamento do preconceito racial por meio do acesso da população negra à educação formal. Para Mário de Andrade e Manuel Querino não havia o “problema do negro”, ou seja, a precária condição econômica enfrentada pela população negra

brasileira não resultava de uma inferioridade de raça, mas sim da falta de acesso à instrução, uma das interdições imposta à população negra desde o Brasil colônia e que se manteve no pós-abolição. Ambos aproximam-se de uma concepção contemporânea denominada racismo institucional, a qual, conforme explica Juliana Vinuto, trata-se de uma violência que não pode ser concebida no nível individual, mas como resultado de “padrões históricos de submissão operados por instituições durante a interação entre seus operadores e os cidadãos atendidos” (VINUTO, 2023, p. 302).

Essa lógica de violência institucional, pelo caráter não explícito, pode ser aproximada da simbólica, a qual se manifesta de diferentes formas e em outros contextos da diáspora africana. Também contemporâneo de Mário de Andrade, o intelectual afro-americano W. E. B. Du Bois descreve uma dinâmica violenta e não verbalizada, subjacente às relações entre negros e brancos nos Estados Unidos. Segundo Du Bois (1999, p. 52), a ausência de um enfrentamento direto da questão “Como é a sensação de ser um problema?” deve-se a um irônico “sentimento de delicadeza” do branco e à “dificuldade em articulá-la corretamente”. Contudo, ela se faz presente, ainda que de forma implícita, nas interações interpessoais: “Com um jeito hesitante, aproximam-se de mim, olham-me com curiosidade ou compaixão e, em vez de perguntarem diretamente [...], dizem: ‘Na minha cidade, conheço um excelente homem de cor’” (DU BOIS, 1999, p. 52). Embora aparentemente revestidas de cortesia, essas palavras reforçam uma visão hierárquica que sustenta a ideia de uma superioridade racial branca. O reconhecimento singular de um “excelente homem de cor” funciona como um mecanismo de exclusão simbólica, evidenciando a dificuldade do branco em se engajar de forma genuína com as múltiplas dimensões da experiência negra, reduzindo-a um “problema”. Mário de Andrade, a seu modo, explora e interpreta essas complexidades em diferentes aspectos de sua produção intelectual. Para tanto, serve-lhe a concepção que atribui a folclore.

Na primeira das três partes do livro *Aspectos do folclore brasileiro*, em “O folclore no Brasil”, escrito em 1942, Mário de Andrade busca teorizar sua compreensão de folclore como ciência, a princípio destacando o uso errôneo de pesquisadores que lançam mão da coleta de material da cultura popular apenas como “forma burguesa de prazer” (ANDRADE, 2019, p. 26). Ou seja, para eles, o folclore seria encarado apenas como coleta daquilo “que elas [as artes folclóricas] podem apresentar de bonito para as classes superiores.”. Esse processo, chamado pelo ensaísta de “superiorização das classes burguesas”, na verdade, apaga “a busca do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um anseio de simpatia humana” (ANDRADE, 2019, p. 17), ou seja, aspectos negligenciados pelos “folcloristas” podem ser lidos como parte fundamental da ideia de folclore, que se conceitua, na perspectiva de Mário de Andrade, como conhecimento fora dos livros capazes de fornecer interpretações da sociedade e, por conseguinte, despertar maior simpatia entre as pessoas. O folclore pode ser tomado tanto como espaço de fala para a população silenciada pela educação formal, quanto lugar simbólico que repete uma ideologia de classe economicamente abastada.

Ao adentrar na produção cultural popular – frequentemente ignorada pela elite brasileira por considerar uma produção de qualidade inferior à erudita —, Mário de Andrade confronta diferentes interpretações de acontecimentos históricos e descobre novas possibilidades de diálogo entre vida e arte. Em *Danças dramáticas*

do Brasil (2002), por exemplo, na primeira edição póstuma em 1960, organizada por Oneyda Alvarenga, encontramos o diálogo de Mário pesquisador de campo com o Mário leitor de obras populares coletadas por estudiosos e viajantes. A organização do repertório reunido permitiu-lhe identificar a herança de uma dramatização religiosa imposta por grupos dominantes, ou seja, em momentos de celebração, os modos de vida e de pensar do colonizador são mimetizados pela população, por via cristã: “Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados sua origem primeira e interessada, a razão de ser psicológica e a sua tradicionalização” (ANDRADE, 2002, p. 33).

O pesquisador, contudo, também identifica na produção cultural popular uma autonomia que rompe com original religioso, tanto pelo vigor cômico e catártico, que resulta em uma “vontade de caçoar, de se libertar de valores dominantes por meio do riso”, como por “interesses da luta pela vida [que] desorientam violentamente o fundo religioso dos bailados, a ponto de nalguns esse fundo já estar quase invisível” (ANDRADE, 2002, p. 34). Desse modo, há uma transformação simbólica que desorienta e mascara costumes, “dando a alguns bailados uma finalidade nova, que não sendo nunca falsa (o povo é falso nunca), não é mais a originária” (ANDRADE, 2002, p. 34). Mário de Andrade alcança, portanto, uma perspectiva cultural à frente de sua época, na medida em que comprehende na arte popular aspectos velados da sociedade brasileira, inclusive mazelas sociais da ex-colônia. Assim, ao investigar a produção cultural negra – como a dança, a música, a culinária e a religiosidade –, o pesquisador acessa material, inclusive linguístico, que lhe permite uma análise crítica sobre as especificidades do racismo no contexto brasileiro.

Considero que o (re)conhecimento da violência racial à brasileira atravessa o pensamento de Mário de Andrade e desdobra-se à medida que ele aprofunda os estudos sobre o Brasil, como também ao vivenciar, ele mesmo, consequências do racismo. Neto de mulheres negras e de homens brancos, entre os filhos, Mário de Andrade herda a pele mais escura. Adulto, ocupa um espaço de prestígio na elite intelectual paulistana e, consciente das paredes que o separam da elite branca, reconhece, inclusive, a importância de associações negras, dialogando com elas, ainda que não se partidarie. O artista encontra na lírica espaço de vazão e elaboração de conteúdos gerados pela violência racial, o que lhe permite não se tornar um negro assimilado. Essa camada pessoal, focalizo em trabalhos dedicados a Mário poeta (GRILLO, 2015, no prelo), principalmente porque a poesia serve-lhe como espaço de elaboração criativa para pensar a si e a outros como negros brasileiros, silenciados pelo racismo.

O estudo de documentos do polígrafo, voltados para o reconhecimento e a valorização da cultura negra brasileira, demonstra o crivo crítico do pesquisador interessado em compreender as violências do racismo e propor mudanças. Embora dispersos em diferentes seções do Arquivo do IEB/USP, esses materiais estão interligados por um diálogo intrínseco, que permite identificar conexões significativas entre suas partes. Ademais, o caminho aqui proposto visa oferecer ao leitor a possibilidade de acompanhar parcelas do sistemático e crítico trabalho dedicado ao acervo de escritor, realizado por décadas pela Equipe Mário de Andrade, sob a coordenação de Telê Ancona Lopez.

A crítica genética, enquanto campo teórico voltado ao estudo de manuscritos literários modernos, orienta a investigação dos documentos, buscando superar meras

suposições para alcançar o que Louis Hay (2007, p. 19) define como desvendar, não o movimento de espírito do escritor, mas o “ traço de um ato”, sem a pretensão de interpretar o que o autor “queria dizer, mas o que ele disse”. O trabalho cotidiano com Telê Ancona Lopez, por mais de uma década, ensinou-me que a catalogação anda na contramão de um olhar mecânico para os documentos. Pelo contrário, exige-se atenção aos traços deixados ao longo do processo criativo, para então propor uma organização que respeite a lógica intrínseca do autor. Essa abordagem permite uma disposição do acervo de modo a facilitar o acesso de pesquisadores a um universo criativo cuja ordenação torne evidente o diálogo com os materiais. A organização crítica dos documentos busca, portanto, não apenas democratizar o acesso ao acervo de escritores, mas também oferecer subsídios para estudos aprofundados. Seu propósito não é reproduzir fielmente o processo criativo, mas identificar indícios que favoreçam uma compreensão mais refinada das obras, inclusive das inacabadas, ampliando os horizontes interpretativos da produção científica e artística.

No processo de catalogação, deve-se considerar ainda a diversa materialidade dos documentos. Para Louis Hay (2007, p. 17), é preciso considerar cadernos, esboços, rascunhos como materiais que participam de diferentes etapas da criação, ou seja, “desde que o pensamento e a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura”. Nesse sentido, no acervo de Mário de Andrade destaco, entre outros tipos de manuscritos, as notas de trabalhos, encontradas autógrafas em papéis pequenos ou recortes de artigos publicados; bem como notas marginais em livros de sua biblioteca; ou seja, parcelas esparsas que, ao serem conectadas pela pesquisa, apresentam o alcance e as relações do processo criativo. Estudos como esses, realizados em acervos literários, podem resultar em publicações de obras interrompidas pela morte do escritor, como as edições póstumas d’ *O turista aprendiz*, *Café* e *Aspectos do folclore brasileiro*.

O MANUSCRITO “PRETO”: ABERTURA DE CAMINHOS

No projeto temático “Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras” (Fapesp/IEB-USP- 2007-2011), coordenado por Telê Ancona Lopez, identifiquei na série Manuscritos de Mário de Andrade (IEB/USP) o número 97, intitulado “Preto”, nomeado conforme a escolha do próprio autor. O estudo junto aos documentos permitiu-me compreender que se guardam ali mais 20 anos de pesquisas de Mário de Andrade, iniciadas no final da década de 1920 e desenvolvidas até o último ano de vida do escritor interessado no estudo da cultura negra e do preconceito de cor (GRILLO, 2010). Os documentos, em sua maioria, reportam-se a leituras de aspectos culturais, históricos e antropológicos; detendo-se, em grande parte, na literatura de quadras populares, ditos e refrões coletados por Mário etnógrafo.

O manuscrito “Preto” (GRILLO, 2010), quanto à composição, acumula notas de trabalho, com registros de indicações de leitura e/ou comentários, e versões de textos. O total de 371 fólios foi disposto pelo pesquisador em pasta improvisada com

a capa dura de um caderno (23,2 cm x 33,5 cm). Na análise das 350 notas de trabalho, na tentativa de reconstituir um percurso do pesquisador e da redação dos ensaios, identifiquei aspectos da organização original. Nesse sentido, vale destacar que, no conjunto de suas notas de trabalho/pesquisa, Mário de Andrade explicitou seis subtemas organizados em diferentes notas guardadas em envelopes azuis, em cada qual anotado: “Escravidão”, “O mulato”, “Caracteres”, “Contra o preto (preconceito, linha de cor etc.)”, “Gestos” e “Música”.

O estudo do conjunto de documentos mostra, contudo, notas “soltas” que ficaram de fora da organização dos envelopes. Fica-se, portanto, com duas hipóteses: a vida não deu a ele tempo de finalizar a organização ou ele a interrompeu ao se dar conta da complexidade do tema, pois muitas das notas não se enquadram apenas nos seis subtemas, ou abrangem mais de um. De todo modo, a verificação das fontes das notas de trabalho, guardadas ou não nos envelopes, permitiu-me ampliar os subtemas que se mostraram no diálogo do pesquisador com suas leituras. Sendo assim, “Mulher de cor” – conforme termo usado pelo escritor –, “História”, “Costumes”, “Contra ataque”, “Botânica”, “Apodo”, “Religião” e “Superstição” foram acrescidos durante a organização do manuscrito.

Além das notas que indicam centenas de leituras, “Preto” guarda a versão datiloscrita do ensaio-conferência sem título, batizado pela minha pesquisa como “Cinquentenário da Abolição”, bem como dois artigos, guardados pelo autor sob a forma de recortes: “A superstição da cor preta”, divulgado em *Publicações Médicas* (1938), e “Linha de cor” (1939), em *O Estado de S. Paulo*. Dezenas das notas de trabalho serviram à escrita dos textos mencionados; marcadas com X a lápis azul, o sinal codifica para o escritor a indicação de leitura/nota aproveitada em seu processo de criação. A coleta de apodos, registrada em dezenas de notas, serviu-lhe para defender a ideia central da existência de uma “fácil e frágil antinomia de origem branco-europeia, pela qual se considera a cor branca simbolizadora do Bem e a negra simbolizadora do Mal” (ANDRADE, 2019, p. 107). O manuscrito “Preto” traz ainda marcas de projetos – interrompidos pela morte do autor –, pois, além das notas de trabalho e das versões de texto, o autor guarda um exemplar de trabalho, com anotações a grafite que comprovam o retorno, anos mais tarde, à reelaboração do ensaio.

Grande parte das notas de trabalho, Mário de Andrade coletou da oralidade a partir de duas principais fontes: em conversas no cotidiano da cidade e em cancioneiros, portugueses e brasileiros, obras, em geral do século XIX, guardadas em sua biblioteca. O estudo da oralidade permitiu a Mário de Andrade avançar em relação a outros estudos da época, pois encontrou na voz popular subsídios para identificar a existência da violência do racismo. Mário de Andrade compreendera que o preconceito de cor, disfarçado de piada, demarca relações desiguais em um país que pretendia ser reconhecido pela democracia racial. Nesse sentido, é possível aproximar a interpretação de Mário de Andrade da primeira metade do século XX aos recentes estudos de *racismo recreativo*, de Adilson Moreira. Para o jurista, trata-se de uma forma específica de opressão racial baseada “na circulação de imagens derogatórias que expressam desprezo por minorias raciais na forma de humor, fator

que compromete o *status* cultural e o *status* material dos membros desses grupos” (MOREIRA, 2019, p. 24).

Além da coleta na fala popular, Mário etnógrafo consultou estudos como *Des couleurs symboliques*, de Frédéric Portal (1837), exemplar da biblioteca do escritor que guarda, à p. 107, o grifo a grafite ao lado do trecho “*Le noir est le symbole de tout ce qui est mal et de tout ce qui est faux*”². Ao provar a existência de uma superstição, no Cinquentenário da Abolição e no primeiro artigo publicado, Mário de Andrade afirma a inexistência de uma linha de cor no Brasil, pois, apesar dos violentos apodos, entende que “entre nós, negro que se ilustre pode galgar qualquer posição” (ANDRADE, 2019, p. 84), inclusive, como diz, ele mesmo precisou lidar com tais insultos. No entanto, no ano seguinte, em 1939, para o artigo “Linha de cor”, retoma o material coletado em “Preto” e, nas entrelinhas, responde ao boicote que sofrera nas Comemorações do Cinquentenário da Abolição organizadas por ele enquanto diretor do Departamento da Cultura da municipalidade de São Paulo. Desse modo, Mário avança de modo substancial em sua perspectiva sobre as relações raciais no Brasil, pois alcança apreender e comprovar a existência do racismo, compreendido naquele momento como preconceito de cor, sustentado pela injúria racial movida pelo humor, e uma linha de cor que divide negros e brancos.

O CINQUENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO NA PAULICÉIA: 15 DIAS DE CONSCIÊNCIA NEGRA

Entre os documentos do manuscrito “Preto”, o ensaio pela primeira vez encontrado depois da morte do escritor, pela ausência de título, foi batizado pela minha pesquisa de “Cinquentenário da Abolição”. Em versão datada de 7 de maio de 1938, o datiloscrito ocupa 16 fólios, numeração a máquina: “2-7” e “10-18” e numeração a grafite “8”, com rasuras autógrafas a tinta preta, a lápis azul e vermelho. A análise mostra que os artigos mencionados, “A superstição da cor preta” (1938) e “Linha de cor” (1939), derivam desse texto, que também discute o preconceito de cor no Brasil. O texto de 1938, com forma e conteúdo de discurso/conferência, foi preparado para ser apresentado no ciclo de conferências na Comemoração do Cinquentenário da Abolição, ocorridas entre 27 de abril e 13 de maio de 1938, evento organizado por ele próprio, Mário de Andrade, enquanto diretor do Departamento da Cultura da municipalidade de São Paulo.

Vale retomar o fato de que, três anos antes, em 31 de maio de 1935, Mário de Andrade fora convidado pelo então prefeito da cidade de São Paulo, Fábio Prado, para dirigir o recém-criado Departamento da Cultura da municipalidade de São Paulo. Nomeado, logo em seguida, chefe da Divisão de Expansão Cultural e diretor desse departamento, sua atuação foi marcada por projetos que buscaram democratizar a cultura. Deixou legados como a criação de parques infantis, da Discoteca Pública e de casas culturais. Promoveu concursos no âmbito da música; contratou Dina Lévi-Strauss, antropóloga francesa, para ministrar curso de Etnografia, e fundou

2 Tradução minha: “O preto é símbolo de tudo aquilo que é mal e de tudo aquilo que é falso”.

com ela a Sociedade de Etnografia e Folclore. Em junho de 1937 promoveu, pelo Departamento de Cultura, o I Congresso de Língua Nacional Cantada. E, em 1938, organizou as Comemorações do Cinquentenário da Abolição.

No Arquivo Washington Luís encontra-se uma solicitação de verba para organizar as comemorações do Cinquentenário da Abolição, assinada pelo Diretor do Departamento de Cultura, em 14 de fevereiro de 1938. Endereçado ao prefeito Fábio Prado, o requerimento obtém despacho favorável em 17 de fevereiro de 1938. No documento enviado ao prefeito, o Diretor expõe o programa completo: 1. Ciclo de conferências culturais sobre “O negro no Brasil” e publicação das mesmas na *Revista Arquivo do Município de São Paulo*; 2. Reconstituição de uma festa de Congada; 3. Realização de festejos em parques infantis e bibliotecas. Concertos especializados em música negra na Discoteca Municipal, teatros e salas de concertos. Porém, em 9 de maio de 1938, a situação política muda repentinamente: Fábio Prado é substituído, na Prefeitura, por Francisco Prestes Maia, nome escolhido pelo Estado Novo. Mário de Andrade é obrigado a renunciar no dia 11 e o novo prefeito nomeia Francisco Pati para dirigir o Departamento de Cultura. (GRILLO, 2010, p. 54-55).

Pati não susta a comemoração, mas a reduz a uma as três partes programadas: as conferências. Mário planejara o evento para 15 dias de duração, contando com a presença de importantes intelectuais brancos e negros brasileiros, como o médico Arthur Ramos, o escritor Cassiano Ricardo, Francisco Lucrécio, fundador da Frente Negra Brasileira, Justiniano da Costa, ex-presidente da mesma, e o poeta negro Nilo Guedes. O ciclo de conferências ocorre, de fato, entre 27 de abril e 11 de maio de 1938, no Palácio do Trocadero, sede do Departamento de Cultura, no centro de São Paulo, próximo ao Theatro Municipal. No dia 2 de maio há uma sessão solene, organizada pelas associações negras, no Theatro Municipal; Mário de Andrade e Arthur Ramos compõem a mesa, dirigida por Justiniano da Costa. As notícias, na imprensa paulistana, mostram que o Departamento de Cultura e as associações Negras de São Paulo estão realizando o evento em conjunto. Vale lembrar que dentre os congressistas negros havia aqueles que tinham sido fundadores e presidentes da Frente Negra Brasileira (FNB) e que o ano de 1938 foi um dos mais truculentos do Estado Novo, que decretara no ano anterior a ilegalidade de partidos políticos.

A *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, de maio de 1938, mostra-se um importante documento que reúne elementos relativos à política da nova gestão do Departamento de Cultura, principalmente para compreendermos o boicote ao Cinquentenário da Abolição, evento que não se concretiza conforme o plano aprovado pelo prefeito Fábio Prado. O número comemorativo, sob a responsabilidade do novo diretor Francisco Pati, absorve apenas cinco das dez conferências anunciadas nos jornais e realmente pronunciadas. São elas: “Negro e folclore cristão no Brasil”, de Artur Ramos; “Castigos de escravos” e “O espírito associativo do negro brasileiro”, de Cassiano Ricardo; “O negro no bandeirismo Paulista” e “A Abolição” de Pedro Calmon. Nenhuma das conferências dos intelectuais negros foi publicada. Na seção Noticiários, lemos:

- 1º - A posse do novo prefeito de São Paulo, Prestes Maia, no dia 9 de maio de 1938.
- 2º - O ato de posse, no dia 11 de maio de 1938, do novo diretor do Departamento de Cultura, Francisco Pati, e o discurso de transferência de posse de Mário de Andrade, que homenageia o ex-prefeito Fábio Prado, como se vê no trecho:

“Sr. Dr. Francisco Pati. Tenho o maior prazer e honra em entregar nas mãos de V. S. a direção do Departamento de Cultura. Faço-o com verdadeira e intensa comoção. Esta comoção deriva exclusivamente do amor, da verdadeira paixão admirável que tenho e todos nós temos, funcionários do Departamento de Cultura, por esta instituição magnífica, criada pelo espírito de Fabio Prado. [...] E que minha derradeira palavra seja ainda uma lembrança grata a Fabio Prado, o criador deste instituto [...]”.

- 3º - Relato das comemorações do Cinquentenário da Abolição: conferências e conferencistas que se apresentaram no Palácio do Trocadero. Em 11 de maio, isto é, no mesmo dia da posse, o diretor Francisco Pati encerra as comemorações.“Após a última palestra, da qual se encarregou o dr. Cassiano Ricardo, fez uso da palavra o Sr. Francisco Pati, diretor do Departamento da Cultura que, com breve discurso, encerrou as comemorações do cinquentenário da abolição.” (ANDRADE, 1942, p. 251-254).

Vemos, portanto, dois dados importantes: a inexistência de menção na revista da conferência de Mário de Andrade e a omissão de um comunicado que explique os motivos da saída do primeiro diretor do Departamento da Cultura, em meio, inclusive, ao evento por ele organizado. Ao acompanhar os jornais da época verifiquei que o ciclo de conferências ocorreu entre os dias 27 de abril e 12 de maio de 1938 e que Mário de Andrade presidiu quase todas as sessões, exceto, seguramente, três: a sessão solene no Theatro Municipal, no dia 2, bem como a do dia 9 de maio, no Palácio do Trocadero, que foram presididas por Justiniano Costa; e a sessão de 12 de maio, encerramento do ciclo, presidida por Francisco Pati como novo diretor do Departamento da Cultura.

Conforme verificado em estudo anterior (GRILLO, 2010), o ensaio de Mário de Andrade guarda indicações de que ele esperava apresentar-se no mesmo dia de Francisco Lucrécio, na sessão que se realizou em 10 de maio, véspera da posse de Francisco Pati. O manuscrito que denominei “Cinquentenário da Abolição” é datado de 7 de maio de 1938, um sábado. Pensando na apresentação no dia 10 de maio, escreve a conferência apesar de se encontrar em meio um turbilhão de notícias e boatos. A consulta aos jornais historia a presidência das mesas, em todas as datas, com exceção do dia 11. *O Estado de S. Paulo*, na informa que, na véspera, dia 10, Francisco Lucrécio falara sobre “A liberdade é o negro”. Mário de Andrade não é citado nos jornais, o que confirma a sua ausência no evento. Mas a evidência de que ele tencionava comparecer nesse dia está no próprio texto:

O Departamento de Cultura, nesta celebração do cinquentenário da lei Áurea, fez questão de trazer os negros para esta “sala de brancos”, a um deles trazendo para este ciclo de conferências comemorativas. É o dr. Francisco Lucrécio, designado pelas associações negras e que vai nos falar agora. (ANDRADE, 2019, p. 103).

Além das comemorações na cidade de São Paulo, o manuscrito intitulado “Cinquentenário da Abolição”, na série Manuscritos de Mário de Andrade (IEB/USP), guarda a dimensão dos planos traçados para o festejo também no Rio de Janeiro, então capital da República. Planos bem mais ambiciosos do que as atividades efetivamente realizadas, como os jornais informam. Ao propor uma abrangente reflexão sobre o negro no âmbito cultural, etnográfico, antropológico, histórico, apoia-se em conferências, apresentações artísticas: música, dança e exposições. O primeiro plano mira São Paulo; um datiloscrito de 11 fólios, cópia carbono azul, determina a participação de setores da Municipalidade – Diretoria de Expansão Cultural, Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos, Parques Infantis e a Discoteca Pública; inclui a Sociedade de Etnografia e Folclore. Prevê conferências, concurso de peças para banda sobre a Abolição e concerto ao ar livre. Conjectura ainda uma grande apresentação sinfônica de música negra dirigida por Souza Lima e exposição iconográfica afro-brasileira. Os Parques Infantis encenariam a dança dramática dos Congos. A Congada de Atibaia desfilaria pelas ruas do centro de São Paulo, culminando com a Coroação do rei negro, na Praça da Sé, “pelo Prefeito, se ele tiver coragem”, de acordo com manuscrito.

Em missiva de 23 de fevereiro de 1938, o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, consulta o diretor do Departamento de Cultura de São Paulo: “Os seus trabalhos aí muito me interessam. Também eu vou preparar uma comemoração do Cinquentenário da Abolição. Não acha interessante que nos articulemos, para que todas as festas tenham uma certa unidade de sentido?”³. Em 26 de fevereiro, em outra carta, Mário é então convidado a “Fazer parte da comissão do programa de comemoração do Cinquentenário da Abolição, e escrever uma conferência sobre o negro em um determinado aspecto de nossa cultura”⁴. Entusiasmado, ele redige, para o Ministério da Saúde e Educação, as “Sugestões para a comemoração do Cinquentenário da Abolição”, guardando a cópia da carta datiloscrita em seu arquivo, em carbono, com rasuras e lembretes de ordem pessoal a grafite, em seis folhas de papel sulfite.

Ambos os planos, municipal e nacional, são fundamentais para se dimensionar a multidisciplinaridade da discussão; o segundo, especialmente, abarcando todos os meios de comunicação da época. Na capital do país, além de conferências e concertos de música negra, haveria publicação de livros e revistas, programação especial nas rádios, exposições de objetos de arte, religiosos e ligados ao cotidiano da escravidão, assim como confecção de mapas estatísticos sobre a população negra brasileira. O encerramento, em uma sessão solene presidida pelo ministro, homenagearia os abolicionistas residentes no Rio.

A republicação do artigo “A superstição da cor preta”, em *Pensamento da América – Suplemento Panamericano* do jornal *A Manhã* de 27 de setembro de 1942, Mário de

³ Carta de 23 de fevereiro de 1938 remetida por Gustavo Capanema a Mário de Andrade. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL1630.

⁴ Carta de 26 de fevereiro de 1938 remetida por Gustavo Capanema a Mário de Andrade. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL1631.

Andrade contribui com uma breve e importante declaração que serve como uma reflexão dos acontecimentos de 1938:

O Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, nº 24, dezembro de 1938, publicou “A superstição da cor preta”, sintético, profundo e saboroso estudo etnográfico do grande poeta brasileiro Mário de Andrade, por tantos títulos admirado na América inteira. Perguntado agora sobre qual dos seus livros devia ser citado como a fonte deste trabalho, Mário de Andrade em carta de 29 de agosto último, assim respondeu ao diretor do *Pensamento da América*... a “Superstição da cor preta” não foi publicada em livro, nem sabia que fora transcrita no *Boletim da Sociedade Luso-Africana*, embora receba esse boletim quando não se perde pelo caminho. Minha nota foi publicada aqui, numa revista de propaganda de remédios, *Publicações médicas*. Fez parte do discurso inaugural das festas do Cinquentenário da Abolição, que promovemos no Departamento da Cultura em 1938. Mas isto se dava durante a mudança de governo, eis que eu saía do meu lugar e o prefeito novo, aliás sob muitos aspectos admirável, acabou com o resto das celebrações, porque também sofria da superstição. (ANDRADE, 1942).

De acordo com Mário, de fato, o novo governo freara as comemorações planejadas, e o estudo do texto, chamado de discurso inaugural oferece algumas questões relevantes. Como focalizado, o manuscrito data de 7 de maio e dialoga com o palestrante do dia 10 de maio, Francisco Lucrécio; a declaração de 1942 diz ter sido parte do discurso inaugural, mas não confere com a abertura das conferências, em 27 de abril. É possível que Mário de Andrade tenha se equivocado quanto à data do discurso e que este tenha realmente acontecido no dia 10. Resta então saber: por que nenhum jornal do dia 11, ao contrário de todos os outros dias, noticia quem tinha sido o presidente da mesa na véspera? O escritor, sem dúvida, preparou sua fala para aquele 10 de maio; além de dialogar com outros dias do evento – lê-se na primeira linha: “na sessão solene realizada pelas associações negras de São Paulo no dia dois de maio passado” (ANDRADE, 2019, p. 83) –, o texto faz um balanço da atuação dos intelectuais negros durante o evento. De qualquer maneira, trabalha-se com a hipótese de que ele não teve oportunidade de se apresentar devido às mudanças políticas. Francisco Pati tomou posse em 11 de maio e ficou a seu cargo o encerramento do evento.

É importante destacar o desfecho da Comemoração do Cinquentenário da Abolição: das três partes planejadas por Mário de Andrade, conforme o requerimento enviado e aprovado em fevereiro de 1938, a apresentação da Congada de Atibaia, conforme se lê no jornal *O Estado de S. Paulo* de 14 de maio de 1938, foi cancelada:

Grande parte do programa organizado pelo Departamento Municipal da Cultura, em virtude dos últimos acontecimentos na capital da República, deixou de ser executado. A “congada”, a coroação da rainha e do rei do Congo, que eram festas populares na época da escravidão e que o Departamento da Cultura premeditava reviver, não foram realizadas. Deixou também de realizar-se a grande parada dos homens de cor, na noite de ontem na Praça da Sé, pelo mesmo motivo. No entanto, depois de grande número de conferências promovidas pelo Departamento de Cultura, no Palácio do Trocadero

e a sessão solene no Teatro Municipal, em continuação houve ontem a grande romaria ao túmulo de Luis Gama, Julio Mesquita e José Bonifácio, no cemitério da Consolação. Ao cemitério compareceram especialmente convidados o dr. Francisco Patti, diretor do Departamento Municipal de Cultura e o sr. Nicanor Miranda, diretor do Departamento de Educação e Recreação da Prefeitura Municipal, além dos presidentes de todas as associações negras de São Paulo e numeroso público.

Os “acontecimentos na capital”, usados como motivo para o cancelamento dos festejos em São Paulo, referem-se, segundo outra matéria do mesmo periódico, à tentativa de “grupos integralistas” de invasão no Palácio do Guanabara e no Ministério da Marinha, no Rio de Janeiro, na noite de 11 de maio. Vale retomar que, na sua declaração de 1942, Mário de Andrade ironicamente desvenda o real motivo do cancelamento: “o prefeito novo, aliás sob muitos aspectos admirável, acabou com o resto das celebrações, porque também sofria da superstição” (ANDRADE, 1942).

O tom ácido de Mário de Andrade no ensaio/conferência “Cinquentenário da Abolição”, usado como provocação para incentivar o rigor nas análises produzidas pelos intelectuais negros, atenua-se nos artigos “A superstição da cor preta”, em julho de 1938, e “Linha de cor”, de 1939, dirigidos a outro tipo de público. Os três textos, além de captarem a tensão do momento em que se inserem, discutem o preconceito de cor na esfera do folclore, assunto absolutamente novo. O estudo genético dos manuscritos permitiu-me identificar que o material reunido forma a segunda parte, “Estudos sobre o negro”, de *Aspectos do folclore brasileiro*, obra publicada pela primeira vez em 2019.

“ESTUDOS SOBRE O NEGRO”:UMA PESQUISA ALINHAVADA

Nos anos de 1940, a convite da Livraria Martins Editora, em 1943, Mário de Andrade planeja suas Obras Completas. Éditos e inéditos perfazem uma primeira lista de 19 títulos. No ano seguinte, divide a concretização desse plano com Oneyda Alvarenga, musicóloga por ele formada a quem confiara, em 1935, a direção da Discoteca Municipal. Ao final da vida, com vistas à reunião para a publicação da obra, os escritos literários ficam sob o cuidado do autor, e a matéria etnográfica, que ele reunira e estudara, torna-se encargo da discípula. Em 25 de fevereiro de 1945, Mário falece, sem que ela tivesse resolvido certas dúvidas a respeito da parte que lhe cabia.

Oneyda Alvarenga relata que, em meados dos anos de 1950, ela e Gilda de Mello e Souza tinham procurado na casa de Mário, na Barra Funda paulistana, soluções para problemas na execução do plano original das Obras Completas. Dessa busca resultara o compromisso da musicóloga: preparar *Aspectos do folclore brasileiro* (2019), conforme a disposição do conteúdo anunciada no plano: “O folclore no Brasil”, “Estudos sobre o negro” e “Nótulas folclóricas”. Oneyda não consegue, porém, identificar os manuscritos da segunda parte:

Os “Estudos sobre o negro”, nº 2, não posso imaginar quais seriam e o exame dos arquivos nada revelou sobre eles. [...] Que restaria pois para formar esses “Estudos sobre o negro”? Nada, nem ao menos um plano de estudo a fazer. E sobre tanta obscuridade

ainda paira uma pergunta sem resposta possível: seria incluída neles a conferência “Música de feitiçaria no Brasil”, excluída do segundo plano do *Na pancada do Ganzá*, não mencionada no rol das Obras Completas, mas que Mário pretendia transformar em trabalho sério? (ANDRADE; ALVARENGA, 1983, p. 20).

Em 1963, os realizadores das edições póstumas, convencidos da inexistência dos “Estudos sobre o negro”, pela primeira vez interferem na lista original das Obras Completas. O volume XIII, *Aspectos do folclore brasileiro* (2019), torna-se *Música de feitiçaria no Brasil* (1980), aberto por esta nota de José de Barros Martins, do editor ciente da dificuldade enfrentada pela preparadora do texto:

Na relação dos volumes que deveriam integrar esta edição das suas Obras Completas, Mário de Andrade destinou o nº XIII a um livro que iria chamar-se *Aspectos do folclore brasileiro* e compreenderia três partes:

“O folclore no Brasil”

“Estudos sobre o negro”

“Nótulas folclóricas”

Dessas partes, a única positivamente identificável agora, e realizada, é a primeira, trabalho escrito para o *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, onde foi publicado (Rio [de Janeiro:] Gráfica Editora Sousa, 1949). A segunda não foi encontrada e parece não ter sido feita. Quanto às “Nótulas folclóricas”, tudo leva a crer devessem ser formadas pela reunião e continuação de notas como as que Mário de Andrade publicou, com o título “Do meu diário”, no seu rodapé ‘Mundo Musical’, da *Folha da Manhã* de São Paulo. Pois que essas “Nótulas” e “O folclore no Brasil” são pequenos para formar sozinhos um livro, achou-se mais adequado: reservá-los para futuros volumes, em que possam ser conjugados a trabalhos afins, também de pequena extensão; destinar o volume XIII à conferência “Música de feitiçaria no Brasil” de que Mário de Andrade não fez menção aparente na lista das suas Obras Completas, e aos importantes documentos musicais de cuja colheita essa conferência resultou.

Durante minha pesquisa, defrontei-me com os documentos que constituem, de fato, as três partes de *Aspectos do folclore brasileiro*. Estão em três diferentes dossiês que são: “O folclore no Brasil”, “Preto” e “Anotações folclóricas”. É interessante relembrar que a palavra “aspectos”, nas Obras Completas, significa reunião harmônica de trabalhos independentes. É assim que o escritor também organiza quatro outros volumes: *Aspectos da literatura brasileira* (1943), *Aspectos da música brasileira* (1965), *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (1965) e *Aspectos do folclore brasileiro* (2019)⁵.

Na primeira parte, “O folclore no Brasil”, o escritor apresenta uma análise minuciosa dos estudos do populário em nosso país, denuncia a leviandade dos pesquisadores na recolha dos documentos, pautada sobretudo por parâmetros de

5 Na “Advertência” de *Aspectos da literatura brasileira*, o único deles publicado em vida, Mário de Andrade explicita o sentido de *aspectos*: “Reuni neste volume alguns dos ensaios de crítica literária escritos mais ou menos ao leu das circunstâncias e do meu prazer. Espero que se reconheça neles, não o propósito de distribuir, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender.”

beleza, bem ao gosto burguês. Ele, por sua vez, elabora um ensaio teórico dedicado ao estudo do folclore como ciência, isto é, avesso ao exotismo e vinculado à proposta de lançar mão de trabalhos dedicados à interpretação de manifestações populares, como meio de pensar criticamente o Brasil.

Quanto à parte segunda do livro, que aqui nos interessa, chamada “Estudos sobre o negro”, a análise dos documentos componentes do dossiê “Preto” evidencia ter sido essa a escolha do escritor, ainda que a vida não tenha dado a ele tempo para levar o novo título ao manuscrito “Preto”. A escolha teria materializado, ali, a substituição de uma palavra do cotidiano da época – *preto* – pela denominação *negro* ao atribuir um novo título à pesquisa ali depositada. Além disso, o confronto de “Preto” com o dossiê *Música de feitiçaria no Brasil* apurou a existência de dois conjuntos autônomos, o que invalida a hipótese de Oneyda Alvarenga.

O título “Estudos sobre o negro”, cabe especular, corresponderia ao propósito do autor de juntar e expandir, em um ensaio de fôlego, as cogitações expostas na conferência preparada para a comemoração do Centenário da Abolição da Escravatura, em 1938, e nos artigos “A superstição da cor preta” (*Publicações Médicas*, São Paulo, jun.-jul. de 1938) e “Linha de cor” (*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1939), mencionados anteriormente.

No projeto de Mário etnógrafo para o livro que ficou inédito – *Aspectos do folclore brasileiro* (2019), que reúne em sua primeira edição os três textos mencionados –, o ensaísta inova ao pensar o folclore como uma possibilidade para interpretação social, e não apenas como manifestações do povo levadas à fruição dos espectadores. Desse modo, os “Estudos sobre o negro”, nas partes que o perfazem, oferecem uma visão absolutamente renovadora, estribada na farta recolha de apodos e de superstições concernentes à cor preta, visão originária da pesquisa dele em suas leituras e em campo. Deve-se ressaltar que, em 1938, isto é, quando da redação da conferência e do primeiro artigo, o autor afirmou:

Mas, se formos auscultar a pulsação mais íntima da nossa vida social e familiar, encontraremos entre nós uma linha de cor bastante nítida, embora o preconceito não atinja nunca, entre nós, as vilanias sociais que pratica nas terras de influência inglesa. Mas, sem essa vilania, me parece indiscutível que o branco no Brasil concebe o negro como um ser inferior. (ANDRADE, 2019, p. 103).

O pesquisador reconhece e analisa o cerne do preconceito de cor no Brasil, quando se demora na cor preta como sinônimo de medo da noite, do escuro, da feiura, exorcizado, desde tempos remotos, por meio dos bodes expiatórios – emissários ou ponte de ligação com os deuses. Considera inclusive que também negros podem repetir os apodos, nesse sentido, tal fenômeno não diminui a violência do racismo, conforme explica Silvio Almeida:

Pessoas negras, portanto, podem reproduzir em seus comportamentos individuais o racismo de que são as maiores vítimas. [...] Somente a reflexão crítica sobre a sociedade pode fazer um indivíduo, mesmo sendo negro, enxergar a si próprio e o mundo que o circunda para além do imaginário racista. (ALMEIDA, 2020, p. 68).

No conjunto de textos que formam os “Estudos sobre o negro”, Mário de Andrade compreendeu que a malícia extrema da dominação do homem branco teria sido ligar, ao negro, o mal e a degradação, temidos por todos, fazendo com que até o próprio negro assimilasse esse movimento de repulsa, isto é, endossasse os vitupérios, dirigindo-os contra si próprio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descoberta e o estudo do manuscrito “Preto” abriram caminhos para compreender o interesse e a dimensão da dedicação de Mário de Andrade para investigar, analisar e interpretar aspectos das relações raciais no Brasil. Nesse caminho, na contramão da falácia de uma democracia racial, o estudioso captou e denunciou o preconceito de cor e avançou em suas análises, ao constatar existência de uma linha de cor que separa negros e brancos no Brasil. Se “A superstição da cor preta” e partes de “Estudos sobre o negro” resultam em grande medida dos estudos reunidos em “Preto”, por sua vez, a confirmação da existência de uma “Linha de cor” deriva tanto dos estudos do pesquisador, como da *práxis* do diretor do Departamento de Cultura. Ou seja, ao ter interrompidas as atividades que havia planejado para as Comemorações do Cinquentenário da Abolição, Mário de Andrade viveu a experiência do racismo institucional.

Dentre os trezentos e cinquenta Mários, escolhi neste artigo três facetas que se correlacionam, mas não se restringem, pois o interesse sobre as relações raciais no Brasil reverbera em outras atuações do polígrafo. As aqui selecionadas – a do etnógrafo que organiza o manuscrito “Preto”, a do diretor do Departamento de Cultura da municipalidade de São Paulo, e a do estudioso cultural em “Estudos sobre o negro” – integram-se ao projeto maior de sua obra dedicada à compreensão de uma nação plural, criativa, mas permeada por contradições e marcada pela violência.

SOBRE A AUTORA

ANGELA TEODORO GRILLO é professora do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (ILC/UFPA).

angelagrillo@ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0001-9159-2694>

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. Coleção feminismos plurais, coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Pôlen, 2020.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ANDRADE, Mário de. A superstição da cor preta. *Publicações Médicas*, São Paulo, jun.- jul. de 1938.
- ANDRADE, Mário de. Linha de cor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1939.
- ANDRADE, Mário de. A superstição da cor preta. Pensamento da América - Suplemento Panamericano d' A Manhã de 27 de setembro de 1942.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Mário de. (1939). *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização de Oneyda Alvarenga. São Paulo/ Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Estabelecimento de texto, organização e notas de Angela Teodoro Grillo. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Global Editora, 2019.
- ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- CENDRARS, Blaise. *Anthologie nègre*. Paris: Éditions de la sirène, 1921.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução, introdução e notas de Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- GRILLO, Angela Teodoro. Processo de criação do estudo Preto: um inédito de Mário de Andrade. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- GRILLO, Angela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- GRILLO, Angela Teodoro. Ao som do jazz... Os Estados Unidos da América na poesia de Mário de Andrade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, v. 70, n. 1, jan.-abr. 2017, p. 27-37. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n1p27>.
- GRILLO, Angela Teodoro. A conferência “Cinquentenário da Abolição” de Mário de Andrade. *Revista Expedições: Teoria da História e Historiografia*, Morrinhos/GO, v. 8, n. 2, maio-ago. 2017, p. 98-119.
- GRILLO, Angela Teodoro. O losango negro em Mário de Andrade poeta e intérprete do Brasil. Rio de Janeiro: Cobogó, no prelo.
- VINUTO, Juliana. Racismo institucional. In: *Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas*. Organização Flávia Rios, Márcio André dos Santos e Alex Ratts. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 301-305.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores*: questões de crítica genética. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. Coleção feminismos plurais, coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: SueliCarneiro; Pôlen, 2019.
- PORTAL, Frédéric. *Des couleurs symboliques: dans l'antiquité, le moyen-âge et le temps modernes*. Paris: Édition Niclaus, 1938.
- QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. v. 15.

No tacho de Paimã – gigantes de Rabelais e Mário de Andrade

[*In the pan of Paimã – giants of Rabelais and Mário de Andrade*

Fillipe Augusto Galeti Mauro¹

RESUMO • Não tardou para que *Macunaíma*, a rapsódia antropofágica de Mário de Andrade, fosse inscrita por seus críticos na tradição das sátiras romancescas de François Rabelais. À semelhança de *Gargantua* e de *Pantagruel*, o elemento catalisador das transformações morais do herói sem caráter do modernismo brasileiro é Paimã, gigante que devora homens. Digeridos por Gargantua, um grupo de peregrinos se torna a sátira das grandes missões religiosas; sob a língua de Pantagruel, o narrador Alcofribas descobre nova civilização; “picado em vinte vezes trinta torresminhos”, Macunaíma se integra irreversivelmente à *pauliceia desvairada*, falando inglês, negociando armas, munição e álcool.

• **PALAVRAS-CHAVE**

- Mário de Andrade; François Rabelais; antropofagia.
- **ABSTRACT** • It wasn't long

before *Macunaíma*, Mário de Andrade's anthropophagic rhapsody, was placed by its critics in the same tradition of François Rabelais' novelistic satires. In the manner of *Gargantua* and *Pantagruel*, the catalyzing element of the moral transformations undergone by the hero without qualities of Brazilian modernism is Paimã, a giant who devours men. Digested by Gargantua, a group of pilgrims becomes the satire of the great religious missions; under Pantagruel's tongue, the narrator Alcofribas discovers a new civilization; “chopped up into twenty times thirty little pork rinds”, Macunaíma irreversibly integrates himself into the *Pauliceia desvairada*, speaking English, dealing in arms, ammunition and alcohol.

• **KEYWORDS** • Mário de Andrade; François Rabelais; anthropophagy.

Recebido em 15 de abril de 2024

Aprovado em 19 de novembro de 2024

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MAURO, Fillipe Augusto Galeti. No tacho de Paimã – gigantes de Rabelais e Mário de Andrade. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10723.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n91.2025.e10723

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

Nestor Victor (1928, p. 7), autor de uma das primeiras resenhas de *Macunaíma*, notou no romance de Mário de Andrade “coisas que lembram os contos orientais, as lendas da Idade Média, *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, *Peer Gynt*, de Ibsen, *Malazarte*, do nosso Graça Aranha”. Na *Gazeta de Limeira*, relata o próprio Andrade (1965, p. 113), em divertida carta de 1945 ao compositor Francisco Mignone, que “um rapaz [...] se deu ao trabalho de cotejar duas críticas do *Macunaíma*”, sendo que “uma [o] compara a Rabelais” e a “outra [o] chamava de besta”. Em 1940, quando deixa a crítica literária do *Diário de Notícias*, confessa ao diplomata Newton Freitas que não escreve mais “nada, mas mesmo nada” e que voltara a ler Goethe, Cervantes, “os laranjaços desta nossa tão irregular inteligência humana”, sempre acompanhados de “uns copitos de Rabelais ‘pra rebatê’, como diz o caipira” (ANDRADE, 2017, p. 101). Ao que o amigo, exilado em Buenos Aires pelo Estado Novo, prescreve: “leia Rabelais, releia Montaigne, o velho Montaigne e – por que não! – *Macunaíma*. Que tal a terapêutica?” (apud ANDRADE, 2017, p. 130).

Rabelais, a cachaça caipira de Mário de Andrade, talvez seja um raro ponto consensual na tradição crítica bastante polêmica e bem explorada de *Macunaíma*. A esse respeito concordam até mesmo Haroldo de Campos e Antonio Cândido, cuja divergência na leitura de Mário de Andrade cerrou fileiras e se estendeu a tudo, menos àquilo que um chama de “aspecto paródico de linhagem [...] rabelaisiana” (CAMPOS, 1973, p. 61) e que o outro não hesita em diagnosticar como uma “féerie rabelaisiana” (CANDIDO, 1999, p. 90). Darcy Ribeiro (1988, p. XX) vai ainda mais longe, não poupando seu conhecido pendor nativista e invertendo os sentidos da comparação: “nem Rabelais se iguala a Mário”. E o sociólogo Roger Bastide (1946, p. 46), instado a colaborar em 1946 com o volume de homenagem póstuma a Mário de Andrade da *Revista do Arquivo Municipal*, associa a “festa da palavra” de *Macunaíma*, seu empenho em divorciar uma língua “brasileira” do antigo português ibérico, ao mesmo “momento da embriaguez exaltada, do grande canto de amor ao belo falar da terra” que sacara o francês moderno dos resquícios de latim no século XVI. Momento encarnado, no entender de Bastide (1946, p. 46), por dois livros específicos do Renascimento aos quais *Macunaíma* teria se misturado “inextrincavelmente”: um é *Défense et illustration de la langue française*, de Du Bellay; o outro é *Gargantua*, de Rabelais. Por seu aspecto “fantástico” e pela combinação das principais tradições

brasileiras “ao nível dos grandes relatos mitológicos” (CANDIDO, 1999, p. 72), a jornada de Macunaíma à *pauliceia desvairada* em busca da muiraquita perdida² entra em ressonância com a cômica trajetória do gigante Gargantua, nobre nascido em um caótico festim, e de seu herdeiro, Pantagruel, filho da carestia, elevado a guerreiro triunfante, senhor do país da Utopia.

Assim como Rabelais (1994, p. 750) proclama no *Quart livre os faicts et dictos heroiques* de Pantagruel, em *Macunaíma*, o rapsodo de Andrade (2023, p. 172) canta “na fala impura as *frases e os casos*” do “herói de nossa gente”. A “imaginação solta” une os périplos de mestre Alcofribas (anagrama e pseudônimo de François Rabelais) à “rapsódia” do narrador de Andrade. Ambas se enraízam “numa prosa trepidante e pitoresca”, desprovida “das dimensões de tempo e espaço” (CANDIDO, 1999, p. 90-91). Um “ritmo vertiginoso” ocorre nesses livros graças a uma torrente de orações coordenadas, em ordem direta, de grande objetividade, com repetição de verbos, nas quais “vasta informação é dissolvida” (CANDIDO, 1999, p. 72). As ocorrências desse estilo são onipresentes e podem ser pinçadas praticamente ao acaso nas duas situações.

No capítulo V de *Macunaíma*, por exemplo, o herói:

- 1) “pulou cedo na ubá”; e
- 2) “deu uma chegada até a foz do rio Negro”, para
- 3) “deixar a consciência na ilha de Marapatá”, e
- 4) “deixou-a [...] na ponta dum mandacaru de dez metros”, para
- 5) “não ser comida pelas saúvas” (ANDRADE, 2023, p. 47).

Uma série diversa, quase caótica de ações no pretérito perfeito, encadeadas em parataxe, que iguala com ironia popular, com certo espírito de praça pública (“deu uma chegada”), o próximo ao longínquo, o breve ao duradouro, confundindo no leitor as noções de passagem do tempo ou de extensão geográfica. Tanto quanto se percebe, como em toda parte da narrativa rabelaisiana aliás, no capítulo XXXII do *Pantagruel*. As tropas do gigante são surpreendidas por uma tempestade, ao que:

- 1) “começaram a tremer e a se aproximarem umas das outras”, o que
 - 2) “Pantagruel viu e lhes disse [...] que não era nada”, e que ele
 - 3) “enxergava bem acima das nuvens” e
 - 4) “que não seria mais que uma garoa”, mas, em todo caso,
 - 5) “que se organizassem”, e
 - 6) “que ele queria cobri-los”, e
 - 7) “Pantagruel botou só a metade de sua língua para fora”, e ele
 - 8) “os cobriu como uma galinha seus pintinhos”.
- (RABELAIS, 1994, p. 330 – tradução minha).

Entre as premonições e ordens de Pantagruel, o mesmo *passe simple (commencerent, fistdire, se mirent, tira, couvrir)*, a mesma abundância de conjunções paratáticas (*et... et... et...*) nivelando o minúsculo ao gigantesco, a tempestade e o chuvisco, o gigante e as pequeninas bestas, sem que ao leitor se revele circunstância clara de duração

² Foi mantida a grafia utilizada por Mário de Andrade – no feminino.

do tempo. Uma espécie de “simulacro de narrativa”, sua “paródia, seu reflexo ligeiro” (STAROBINSKI, 1989, p. 123 – tradução minha). Um tom romanesco que se revela “a caricatura do romanesco, sua versão descomedida, que combina todas as convenções genéricas” (STAROBINSKI, 1989, p. 123 – tradução minha) do romance de aventuras, do romance picaresco, ou do conto fantástico. Uma renúncia voluntária à verossimilhança expressa através de “mortes aparentes, reencontros inesperados, encadeamentos ultrarrápidos, terras fabulosas, riquezas incomensuráveis” (STAROBINSKI, 1989, p. 123 – tradução minha). Toda uma plêiade de “modelos literários conhecidíssimos” articulados ora de modo risível, ora de modo deformado, em parábolas jocosas que nos ensinam a “desconfiar dos ensinamentos”, isto é, do senso comum e dos discursos circulantes (STAROBINSKI, 1989, p. 123 – tradução minha)³.

Mas não é somente a sintaxe que torna tão ricos os ecos do “mundo todo alterado” de Rabelais (1994, p. 224 – tradução minha) na construção do “retrato satírico do brasileiro” de Andrade (CANDIDO, 1999, p. 72). Há, entre os dois, convergências temáticas de grande efeito cômico apesar das origens tão distantes no tempo e no espaço. Panúrgio, que se apaixona por uma dama da alta sociedade parisiense, tanto quanto Macunaíma, que se arruína ao seduzir cortesãs francesas em São Paulo; Gargantua estarrecido com monges ébrios que só dormem enquanto rezam tanto quanto Macunaíma, do alto de um avião, avista o padre Bartolomeu de Gusmão, inventor da excêntrica passarola, “de batina arregaçada, pelejando pra caminhar” nas dunas de Mossoró (ANDRADE, 2023, p. 110); e, especialmente, Gargantua, que “comeu seis peregrinos na salada” (RABELAIS, 1994, p. 104 – tradução minha), Pantagruel, que abriga o autor “em sua boca” (RABELAIS, 1994, p. 331 – tradução minha), e Piaimã, que cozinha Macunaíma em polenta, “picado em vinte vezes trinta torresminhos” (ANDRADE, 2023, p. 55). Todos os três gigantes que comem homens e que, ao degluti-los, assimilam mundos em contraposição, satirizam moralidades e dogmas, reorganizam a tradição e sugerem novos parâmetros para a cultura.

Foi Auerbach (1977, p. 269) quem sublinhou que o personagem do gigante já se fazia muito presente no imaginário europeu e que várias leituras de Rabelais evocavam essa figura. No século XVI, há até mesmo a fermentação de um novo nacionalismo francês que associa a ascendência aristocrática a uma gigantologia ancestral, o que justificaria seu direito natural (STEPHENS, 2006, p. 299). No *Almanach populaire du géant Gargantua*, de 1533 (apud AUERBACH, 1977, p. 269), um enorme exército tenta decepar a imensa criatura enquanto dorme, mas acaba dizimado por um dilúvio no instante em que ela se desperta para beber água. Na *História verdadeira* de Luciano de Samósata, do século II d.C. (LUCIEN, 2024), a tripulação de um navio é engolida por um monstro marinho e descobre em seu estômago todo um novo mundo, com novas florestas, novo relevo e espécies animais dignas das telas de Bosch. O episódio de Gargantua está mais próximo

³ Tomo todas essas noções de empréstimo do conhecido estudo de Jean Starobinski sobre o *Cândido* de Voltaire, que o crítico inscreveu na tradição de Luciano de Samósata, de Petrônio, de Cyrano de Bergerac e de Rabelais. Ao capítulo brasileiro dessa genealogia, merece ser incluído Macunaíma.

do *Almanach*, ao passo que a viagem de Alcofribas pelas entradas de Pantagruel guarda mais do caso de Luciano. São duas visões distintas sobre os deslocamentos humanos em tempos de franca expansão marítima e de alargamento das fronteiras conhecidas pela Europa.

O Gargantua de Rabelais não devora soldados revoltos, mas sim iludidos andarilhos. Aborrecido com o atraso de um jantar, o gigante deseja preparar uma salada e decide ele mesmo colher repolhos e alfaves do tamanho de árvores. Seis peregrinos amedrontados, oriundos de Saint-Sébastien, se escondem dentre as folhas e são levados por acidente à mesa, feito lesmas, misturados a azeite, sal e vinagre. Horrorizados, acatam sua sina sem resistência. São sorvidos com um gole de pineau e não ousam “nem falar, nem tossir” (RABELAIS, 1994, p. 105 – tradução minha). Seus cajados ferem os nervos da mandíbula de Gargantua, que tenta retirá-los das gengivas com um palito, lançando-os com toda brutalidade por todos os lados, pelas pernas, pelos ombros, pelos bolsos e pelas bolsas. O jantar é enfim servido. Gargantua se prepara para o banquete e urina tanto que forma um rio sobre a terra. É por lá, atravessando a correnteza, escapando a uma armadilha de lobos, que fogem os seis peregrinos. Quando chegam a Coudray, encontram abrigo e são consolados – em clara “sátira às peregrinações”, à obscurantista “fé no poder miraculoso das relíquias” e “crítica ao século gótico” (CAMARGO, 1977, p. 101) – por um de seus ingênuos companheiros: “essa aventura foi prevista por Davi!” (RABELAIS, 1994, p. 106 – tradução minha).

Como observou Frank Lestringant, o sentido da desastrada peregrinação pela boca de Gargantua é bastante distinto daquele que lemos na análoga aventura de Alcofribas pelo corpo de Pantagruel. Rabelais, leitor de Erasmo, reprova no *Gargantua*, ainda de acordo com Lestringant (2012, p. 675-676 – tradução minha), “essas ociosas e inúteis viagens” de peregrinos que deveriam ignorar seus “falsos profetas” e permanecer em seus lares, para “cuidar de suas famílias, trabalhar suas terras, educar seus filhos”. Em *Pantagruel*, a situação é completamente distinta, e sua crítica é de outra natureza.

Alcofribas não encontra espaço na multidão de soldados que descrevíamos há pouco e se vê obrigado a escalar a língua de Pantagruel. Quando atinge sua boca, vê nos dentes do gigante grandes rochedos, como os montes dos dinamarqueses, e grandes prados, florestas, fortés, cidades do tamanho de Lyon ou de Poitiers. Em seu caminho, cruza com um lavrador de repolhos, a quem pergunta se há ali “um novo mundo”; o camponês lhe confirma, ao contrário, a existência de um mundo “nada novo” (RABELAIS, 1994, p. 331 – tradução minha). Nesse mundo, novo e velho segundo a perspectiva daquele que o observa, há a peste, oriunda de exalações das entradas de Pantagruel. Mas há também “os lugares mais lindos do mundo, belas e grandes quadras de palma, belas galerias, belos prados, vários vinhedos e uma infinidade de cassinos à moda italiana em campos repletos de delícias”; saindo da boca, visita ainda um bosque nas orelhas e ganha dinheiro em uma pequena cidade onde “pessoas são alugadas por dia”; não para trabalhar, mas, sim, “para dormir”, e

fazem com isso, ainda por cima “cinco ou seis vinténs por dia” (RABELAIS, 1994, p. 332 – tradução minha)⁴.

Em *Pantagruel*, mas também no *Quart livre*, Rabelais apresenta as viagens de seus heróis em função de “preocupações políticas contemporâneas” (RABELAIS, 1994, p. 1458 – tradução minha). Suas ilhas e continentes imaginários são introduzidos todos com rico vocabulário técnico da navegação e guardam referências das “histórias maravilhosas trazidas por Marco Polo e Pierre Martyr”, das “lendas contadas por Pierre d’Ailly” (RABELAIS, 1994, p. 1459 – tradução minha). Esse é “um dos temas mais importantes do Renascimento e dos dois séculos seguintes, um dos impulsos essenciais da revolução política, religiosa, econômica e filosófica” justamente porque permite à literatura europeia “situar a ação de uma obra nesse mundo novo e ainda um tanto quanto desconhecido” e representar um estado civilizatório “mais puro e primitivo”, através do qual se relativiza o estado atual de coisas e se critica, de modo “ao mesmo tempo eficaz e camouflado”, uma realidade local (AUERBACH, 1977, p. 272-273 – tradução minha). E o mais relevante: um novo mundo cujos parâmetros vêm de longe, mas que pode ser revelado e descoberto no próprio país do herói, dentro da boca do gigante, que Rabelais nomeia, bem nota Auerbach (1977, p. 272-273), “A Utopia” e não somente uma indefinida “Utopia”.

Rabelais nunca soube que no novo velho mundo da boca de seu gigante Pantagruel havia outros gigantes. Foi Mário de Andrade quem os recuperou quatro séculos depois graças a seu périplo amazônico de 1927 e à leitura dos relatos de viagem do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, redigidos entre 1911 e 1913. Na lenda que Grünberg coletou da mitologia do povo Taurepang, próximo à fronteira com a Venezuela, um índio chamado Macunaíma é perseguido por um gigante de nome Piaimã e seu cão. Macunaíma encontra abrigo em um buraco, sob as raízes de uma árvore. Lá se esconde. Piaimã busca formigas – que são a pimenta de sua culinária – para tentar expulsar Macunaíma. Mas o índio resiste às picadas. Piaimã se livra das inúteis formigas e parte em busca do auxílio de Elité, divindade em forma de jararaca. Macunaíma então aproveita o descuido de Piaimã para tapar o buraco com uma estaca, e desaparece correndo pelas matas antes que o gigante retorne e a fuga recomece (KOCH-GRÜNBERG, 1916, v. II, p. 48).

Essa alegoria do curso da história como a fuga constante de um ser gigantesco, sedento por carne humana, e capaz de mobilizar os mais distintos fatores da natureza – cães, formigas e serpentes – em favor de suas finalidades, sua eterna caçada, colocando sempre à prova as presas, coube bem ao projeto estético antropofágico

4 Em artigo de 1918, no qual realiza uma apologia do “ócio gigantesco” e “salutar” dos “nossos indígenas”, antecipando em uma década o tema da “divina preguiça” de *Macunaíma*, Mário de Andrade alude a essa imagem do jardim das delícias da orelha do gigante Pantagruel, onde se remunera não o trabalho, mas, antes, o ócio. Ele ali afirma, com tintas rabelaisianas: “eu tive como que uma visão nova do mundo: via a Terra, modorrada ao calor, redondinha, vestida dum imenso gramado esmeraldino sobre o qual a humanidade intensa se deitara, chapéus nos olhos, mãos nas cavas dos coletes, pausas pantagruélicas culminando no espaço, a dormir, a dormir serenamente, num gigantesco, universal convescote” (ANDRADE, 1918).

que o *Macunaíma* de Mário de Andrade tanto representa⁵. Como bem notou Suzana Camargo (1977, p. 100), “o tema da antropofagia, encerrando em si as imagens da deglutição e da absorção que imperaram em Rabelais, é retomado no *Macunaíma* através da concepção modernista expressa no *Manifesto antropófago*”, entenda-se, o imperativo de se “deglutir e absorver o que é aproveitável no estrangeiro, excretando o não aproveitável”. Nos termos estritos do *Manifesto*, a Macunaíma “só [...] interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1928, p. 3). Herói sem caráter, que é também o herói de nossa gente, vive “em comunicação com o solo”, na “língua surrealista” da “idade de ouro”, mas também antagoniza com as “élites vegetais”, sujeito de “migrações”, em “fuga dos estados tediosos”, abalando “as escleroses urbanas” (ANDRADE, 1928, p. 3 e 7). Herói dessa gente à qual Darcy Ribeiro (1963, p. 12 – tradução minha) atribuiu o privilégio da “fusão das raças que resulta em um tipo humano mais rico”, porque “mais nuançado, herdeiro em si mesmo das experiências as mais variadas do homem”. O “preto retinto”, “criança feia” parida “no fundo do mato-virgem” por uma “índia tapanhumas”, e que se torna “branco loiro e de olhos azuisinhos” quando tropeça e se batiza na poça formada pela pegada dos primeiros catequistas – pegada que “era que nem a marca dum pé gigante (ANDRADE, 2023, p. 19; p. 48).

À personagem Piaimã coube uma das etapas de “digestão” de todos esses ingredientes humanos, que se reorganizam em matéria renovada. O gigante é um dos sujeitos e objetos do processo de constituição da complexa, dinâmica, quase sempre escorregadia identidade social brasileira. A tensão entre Macunaíma e Piaimã cumpre designio importante do *Manifesto antropófago*, qual seja, a “absorção do inimigo sacro”, para “transformá-lo em totem” (ANDRADE, 1928, p. 7). Mas o romance o faz em dimensão outra e mais complexa. Longe de qualquer oposição binária e unívoca, pertinente ao gênero dos manifestos, não nos encontramos mais diante de um simples confronto em que somente o local absorve o estrangeiro, produzindo uma síntese⁶. Essas duas categorias estanques, o local e o estrangeiro, ganham nuance no estilo satírico do rapsodo. O romance, como bem lembra Leyla Perrone-Moisés (2023, p. 347), “contém elementos que apontam para esse enfrentamento América x Europa, mas não de modo conclusivo”. O nacionalismo de Andrade, quando houve, “não era estreito nem xenófobo” (PERRONE-MOISÉS, 2023, p. 347). Andrade mesmo o diz em carta ao linguista Sousa da Silveira de abril de 1935, recolhida por Lygia Fernandes e citada por Leyla Perrone-Moisés (2023, p. 347):

5 Telê Porto Ancona Lopez (1974, p. 18-19) ressalta que “no primeiro número da *Revista de Antropofagia* aparece o anúncio de *Macunaíma*, como obra no prelo, mas sem rótulo antropofágico declarado. No terceiro número, julho de 1928, o romance é apresentado como texto, através de seu capítulo inicial, ali chamado *Entrada de Macunaíma*. [...] Mas é apenas a 28 de julho que a obra chega às livrarias”.

6 Leyla Perrone-Moisés faz ponderação semelhante. Sublinha que, “desde a publicação de *Macunaíma*, colocou-se a questão de sua relação com as propostas de Oswald de Andrade no ‘Manifesto Antropófago’”; e reconhece que, de fato, “*Macunaíma* parece realizar essas propostas de Oswald de Andrade”. Mas lembra também que “Mário chegou a queixar-se, em carta, de que tudo o que publicava, embora escrito anteriormente, surgia após um manifesto de Oswald e era logo encampado por este” (PERRONE-MOISÉS, 2023, p. 348-349).

[...] me chamaram de nacionalista em todos os tons... Mas sou obrigado a lhe confessar [...] que eu não tenho nenhuma noção do que seja pátria política, uma porção de terra fechada pertencente a um povo ou raça. Tenho horror das fronteiras de qualquer espécie, e não encontro em mim nenhum pudor patriótico que me faça amar mais, ou preferir, um Brasileiro a um Hotentote ou Francês.

Em *Macunaíma*, o que seria o europeu sacro já é brasileiro recente, já é europeu sacro tão somente na relativa e heterogênea ascendência. Piaimã surge como aquele que não trouxe “cruzados” portugueses de ouro e prata consigo, como a espécie de fugitivo “de uma civilização que estamos comendo” (ANDRADE, 1928, p. 7). Um “regatão peruano”, *parvenue nouveau riche* que “enriquecera” (ANDRADE, 2023, p. 45) em São Paulo, a pequena Piratininga jesuítica convertida no curto intervalo de 70 anos em metrópole, em “cidade macota” onde os homens “eram máquinas e as máquinas é que eram homens” (ANDRADE, 2023, p. 52). Inimigo, “ao mesmo tempo, italiano e peruano”, que “por isso não pode representar a alteridade absoluta” (PERRONE-MOISÉS, 2023, p. 347). Gigante “comedor de gente”, mas também gigante devorado, que acaba ele próprio, em um dialético movimento de retroalimentação, sendo refogado por Macunaíma ressurrectorum em um caldeirão, cozido “no fundo do tacho” de uma macarronada tropical (“FALTA QUEIJO!”), em narrativa onde primeiro o herói, mas depois o antagonista, se veem condenados à panela (ANDRADE, 2023, p. 137-138).

Macunaíma tenta recuperar na casa de Piaimã a sua muiraquitã, o místico amuleto de pedra verde com a forma de uma rã que havia sido comprado das mãos de um marisqueiro. O sobrenome *Pietro Pietra* não é arbitrário e colabora a tornar o gigante, esse caçador de pedras, garimpeiro de fazer parar “fazendeiro e baludo” (ANDRADE, 2023, p. 45), um “símbolo complexo e sobreacarregado” do ponto de vista semântico (SOUZA, 1979, p. 41). Os dois duelam em uma partida de truco, “sublime” jogo de cartas tipicamente brasileiro. Piaimã nota que Macunaíma trapaceia (“jogador de caça falsa!”), o mata e o leva para casa. “Agarrou o defunto por uma perna e foi puxando”. Na cozinha, o herói foi “picado em vinte vezes trinta torresminhos” e “bubuiava na polenta fervendo” (ANDRADE, 2023, p. 55). É Maanape, o irmão de Macunaíma, quem o resgata. A cena que se segue, a resurreição de Macunaíma, apresenta um corpo que não apenas renasce, mas que também reorganiza seus membros, colaborando para uma conservação de traços místicos, lendários e primitivos sem renunciar a uma violenta integração ao espaço urbano e moderno.

Maanape “catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar”; quando esfriaram, uma formiga “derramou por cima o sangue sugado”; então Maanape “embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira”; na pensão dos irmãos, “assoprou fumo” (ANDRADE, 2023, p.55) no corpo esquartejado, uma “constante no lendário indígena” (PROENÇA, 1969, p. 191), e Macunaíma “veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas” (ANDRADE, 2023, p. 55). Macunaíma só volta a se sentir “taludo outra vez” (ANDRADE, 2023, p. 55) quando Maanape lhe oferece guaraná, o fruto amazônico energético. Para se vingar de Piaimã, não recorre à magia que o recompôs. Vale-se, a partir de agora, das mesmas armas do mundo do gigante, de seu novo mundo. Compra de ingleses uma pistola, munição e uísque – e tenta convencer os irmãos de que falou o tempo todo

não em língua autóctone ou português, mas antes a língua dos negócios, do mundo da mercadoria e das trocas comerciais, o inglês (ANDRADE, 2023, p. 56). Após a morte do gigante “no fundo do tacho”, é com a “máquina bonde” que Macunaíma embriagado (“sapituca”) regressa à pensão (ANDRADE, 2023, p. 138). O herói tem agora, de volta entre as mãos, a muiraquitã perdida. Mas uma muiraquitã que, à semelhança do herói fragmentado, já não é mais nada além dela mesma, de sua própria objetividade. Amuleto reificado, para sempre apartado de Ci, a Mãe do Mato, verdadeiro amor de Macunaíma: “vejo você mas não vejo ela!” (ANDRADE, 2023, p. 138).

A essa altura, a despeito de quaisquer contradições, herói e antagonista “já estão integrados na mesma sociedade”; o arrivista Piaimã “é elemento estrangeiro já acomodado, sua mulher é a Caapora e sua filha vira estrela, como nos mitos ameríndios” (LOPEZ, 1974, p. 20-21). O próprio autor, de acordo com Lopez (1974, p. 21), “nega que o romance trouxesse à baila uma luta entre brasileiro e o imigrante italiano” e sugere que o personagem do gigante Venceslau Pietro Pietra “vale muito mais como a presença da Europa ou do estrangeiro no Brasil, associada à crítica à sociedade da *máquina* que teve seu primeiro brilho de século XX no governo de Venceslau Brás”⁷.

Em um comentário lateral de *O tupi e o alaúde*, diz Gilda de Mello e Souza (1979, p. 40-41) que “o termo gigante desperta no inconsciente coletivo brasileiro associações europeias, levando o leitor a identificá-lo com as personagens malévolas de grande porte da mitologia clássica, que, preservadas pelo folclore de origem ibérica, continuam presentes nas histórias da carochinha, herdadas de Portugal”. Também é o que nos conta Gilberto Freyre (2000, p. 169) ao ler os relatos do explorador inglês Thomas Whiffen: que um dos principais traços das culturas indígenas brasileiras é a transmissão de “contos com semelhança aos do folclore europeu”. Seria mais preciso dizer que a associação não é somente europeia, é também autóctone; que quando é europeia, não é somente portuguesa; e que os gigantes não são necessariamente malévolos.

Gargantua deglute os peregrinos por acaso, com toda indiferença (“Por que não?, disse Gargantua, eles são bons esses meses todos”), e é essa casuística (“e os comeu com gosto”) a base da comicidade de Rabelais (1994, p. 105 – tradução minha) contra a visão simplista de aventura cristã de seu tempo: a vida dos seres com domínio sobre a natureza segue lógica distinta, superior e que, sobretudo, ignora as formas humanas e terrenas de entendimento. Ao longo de seis meses, Pantagruel sequer se dá conta da ausência de Alcofribas (“de onde você vem, Alcofribas?”), e é esse desconhecimento ingênuo daquilo que o próprio gigante abriga em seu corpo que viabiliza o argumento de que um novo mundo pode ser cultivado com olhar e entendimento renovado ali mesmo onde ele se encontra (RABELAIS, 1994, p. 333). Quem sempre é malévolos, tanto no lendário indígena quanto no romance de Mário de Andrade, é Piaimã. Macunaíma não acaba no

⁷ Suzana Camargo (1977, p. 100), apesar de tintas mais nacionalistas, faz leitura semelhante sobre a função do gigante Piaimã: “no *Macunaíma*, as cenas de antropofagia [...] encerram a sátira à civilização urbana na fase industrial, corrompida pelo estrangeiro que trouxe a máquina, despertando a voracidade do brasileiro por tudo que é importado e inútil”.

caldeirão do gigante por acidente. É Piaimã quem age, impõe a Macunaíma um renascimento, até que ele próprio seja morto pelo herói que reconfigura.

Gargantua reforma a religião de seu tempo; seu filho Pantagruel inspira a construção de uma nova ordem social a partir da notícia da descoberta de um velho mundo; e Piaimã inflige ao herói uma integração a um processo civilizatório tipicamente brasileiro, com toda sua barbárie, com toda sua celeridade, com todo seu gigantismo, fundada na violência. Os gigantes de Rabelais se tornaram perversos seres na pena de Andrade. Gargantua engole os peregrinos inconscientemente. Pantagruel abriga Alcofribas com a boca sem se dar conta, no mero intuito de protegê-lo. Mas Piaimã pica, cozinha e devora Macunaíma – antes de ser ele mesmo levado ao caldeirão.

É verdade que Mário de Andrade se inscreve na linhagem cômica de Rabelais “na medida em que, demolindo os textos rabelaisianos através do processo parodístico da intertextualidade, recupera a tradição literária” (CAMARGO, 1977, p. 71). Mas é redutor dizer que *Macunaíma* somente “atualiza” o imaginário humorístico dos gigantes Gargantua e Pantagruel “misturando-os” com “o lendário indígena, recolhido por Koch-Grünberg, e elementos dos folclore afro-brasileiro e europeu” (CAMARGO, 1977, p. 71). Algo mais profundo que uma mera *mistura* distingue os gigantes de Mário de Andrade daqueles de Rabelais. A antropofagia em *Macunaíma*, isto é, a deglutição ora do herói, ora do antagonista, marca “a crueza de uma luta em área da civilização da máquina”, a partir da qual germina uma “constância cultural brasileira”, uma “síntese nacional, feita com elementos rurais e urbanos, primitivos e civilizados, atuais e tradicionais” (LOPEZ, 1974, p. 20-21).

A obra cômica e popular de Rabelais oferece formas de moralização por meio de pérriplos, jornadas e viagens impregnadas, como disse outrora Michelet, de sabedoria popular, de dialetos e de provérbios das pilhérias dos jovens, das bocas dos humildes e dos loucos. Já o “carnaval de dicas, tiradas, disparates, gozações, sátiras, paródias”, todo o “acesso de alegria incontida” que Darcy Ribeiro (1988, p. XX) leu em Mário de Andrade participa de uma transformação dos meios originais de vida pela violência, marcando a integração agressiva do primitivo ao moderno e do moderno ao primitivo através da composição e recomposição de uma existência fragmentária sobre o corpo de um herói.

SOBRE O AUTOR

FILLIPE AUGUSTO GALETI MAURO é doutor em Literatura Francesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), em cotutela com o Centre d’Études et de Recherches Comparatistes da Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

fillipe.mauro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5376-7211>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A divina preguiça. *A Gazeta*, São Paulo, ano XIII, n. 3.790, 3 de setembro de 1918, p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário de. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Organização de Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: São José, 1965.
- ANDRADE, Mário de. *Correspondência: Mário de Andrade e Newton Freitas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Edusp, 2017.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Global, 2023.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de antropofagia*, n. 1, maio de 1928.
- AUERBACH, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Tradução de Cornélius Heim. Paris: Gallimard, 1977.
- BASTIDE, Roger. Macunaíma visto por um francês. Tradução de Maria José Carvalho. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 106, janeiro e fevereiro de 1946, p. 45-50. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- CAMARGO, Suzana. *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno e João Farkas, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasiliien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. V. II. Berlin: Dietrich Reimer, 1916.
- LESTRINGANT, Frank. Dans la bouche des géants. *Outre-Terre*, n. 33-34, 2012, p. 675-684. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-outre-terre4_2012-3-page-675?lang=fr. Acesso em: dez. 2024.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- LUCIEN. *Sur des aventures que je n'ai pas eues: histoire véritable*. Paris: Folio, 2024.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Uma farsa trágica. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Global, 2023, p. 337-349.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.
- RABELAIS, François. *Œuvres complètes*. Édition de Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau. Paris: Gallimard, 1994. (Bibliothèque de la Pléiade).
- RIBEIRO, Darcy. Brésil: un pays de métis. *Le monde diplomatique*, Janvier 1963. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/1963/01/RIBEIRO/25132>. Acesso em: dez. 2024.
- RIBEIRO, Darcy. Liminar. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Unesco, 1988, p. XVII-XX.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- STAROBINSKI, Jean. *Le remède dans le mal: critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris: Gallimard, 1989.
- STEPHENS, Walter. *Les géants de Rabelais: folklore, histoire ancienne, nationalisme*. Paris: Classiques Garnier, 2006.
- VICTOR, Nestor. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, por Mário de Andrade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1928, p. 7.

As cartas brasileiras na trama epistolar de José Enrique Rodó (1898-1910)

[Brazilian letters in the epistolary web of José Enrique Rodó (1898-1910)]

Elisângela da Silva Santos¹

O artigo é resultado das pesquisas de pós-doutorado realizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) entre 2022 e 2024, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), na modalidade Pós-Doutorado Sênior (Processo 102147/2022-1).

RESUMO • O artigo analisa 15 cartas endereçadas do Brasil ao escritor uruguaio José Enrique Rodó entre 1898 e 1910, que revelam um programa intelectual para conectar escritores em torno da Pátria Intelectual, ideia concebida por ele para delinear um destino intelectual comum para o continente latino-americano. As cartas podem ser utilizadas para estudar a circulação de ideias e a formação de uma rede de sociabilidade letrada na região, sendo possível observar que o autor buscou inserção no território brasileiro, mesmo não havendo indícios aqui de uma geração propriamente arielista. No entanto, a importância de Rodó é atestada por inúmeras resenhas de seus livros e pelo interesse de muitos brasileiros em se conectar com um dos intelectuais mais importantes de sua geração, contribuindo para a consolidação da inteligência latino-americana.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Correspondência brasileira; José Enrique Rodó; sociabilidade intelectual.

• **ABSTRACT** • This

article analyzes 15 letters addressed from Brazil to the Uruguayan writer José Enrique Rodó between 1898 and 1910, which reveal an intellectual program to connect writers around an Intellectual Homeland, an idea conceived by Rodó to outline a common intellectual destiny for the Latin American continent. The letters can be used to study the circulation of ideas and the formation of a network of literate sociability in the region. We are interested in observing through this correspondence that the author sought insertion in Brazilian territory, even though there is no evidence of a proper Arielist generation. However, his importance was attested to by numerous reviews of his books and by the interest of many Brazilians to connect with one of the most important intellectuals of their generation, contributing to the consolidation of Latin American intelligence.

• **KEYWORDS** • Brazilian correspondence; José Enrique Rodó; intellectual sociability.

Recebido em 23 de janeiro de 2024

Aprovado em 13 de dezembro de 2024

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

SANTOS, Elisângela da Silva. As cartas brasileiras na trama epistolar de José Enrique Rodó (1898-1910). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10728.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n91.2025.e10728

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp, Marília, SP, Brasil).

O acervo do escritor uruguai José Enrique Rodó (1871-1917) lotado na Biblioteca Nacional de Uruguai (BNU), Montevidéu, congrega substancial correspondência passiva de escritores procedentes de diversas localidades, principalmente da América Latina e da Espanha. As cartas iluminam aspectos da complexa rede de sociabilidade que permeava o universo dos intelectuais da virada do século XIX para o XX, que buscaram se agrupar em torno de temas ligados ao futuro do continente latino-americano. Por isso fornecem valiosas contribuições memorialísticas para o estudo da modalidade precoce da circulação internacional de ideias produzidas naquele contexto. O objetivo deste artigo é analisar os esforços de José Enrique Rodó em consolidar conexões com autores latino-americanos, especificamente, observando aqui seu empenho para tecer uma rede de solidariedade intelectual envolvendo o Brasil. Na nossa percepção, Rodó foi um dos irradiadores desse grande movimento de ideias e de atitudes estéticas capazes de romper com o nacionalismo restrito. Assim, buscaremos em sua correspondência passiva, entre 1898 e 1910, as cartas enviadas a partir do território brasileiro, não exclusivamente de correspondentes brasileiros, mas também de outras nacionalidades, que por motivos diversos se encontravam no país.

Essas correspondências, como veremos, abrem a possibilidade de analisar as múltiplas conexões entre o Brasil e a América Latina, observando o esforço rodoniano para reunir as nações americanas, marcadas por uma bicontinentalidade, que muitas vezes prendeu o Brasil, por conta de sua superioridade geográfica, a análises exclusivamente nacionalizantes.

Ao localizarmos a produção rodoniana no registro dos estudos transnacionais, reconhecemos o esforço do autor, desde o final do século XIX e o início do XX, em convergir a crítica literária, a produção teórica sobre a intelectualidade e a articulação de uma rede internacional interessada na integração e no aprofundamento da análise sobre o continente.

Em *Ariel* (1900), obra mais conhecida e analisada de José Enrique Rodó, o autor delineou um projeto educacional no sentido amplo, bastante ambicioso, destinado à juventude de seu período, motivado pelas mudanças históricas ocorridas a partir de 1898 com a perda pelo império espanhol de suas últimas colônias, estabelecendo-se, a partir daí, um novo e poderoso império – os Estados Unidos –, que impunha, segundo o autor, modelos de conduta altamente utilitaristas e especializados à América Latina.

Real de Azúa (1976) destacou que o tom do chamado presente no livro era de urgência. Havia uma pedagogia social, e as soluções e as forças mobilizadoras aludiam sempre ao coletivo, ao americano. Desse projeto, ou dessa missão intelectual, surge uma versão do arielismo, encarado como um espaço de sociabilidade juvenil que buscava latinizar a América, tornar o continente familiar aos habitantes, unir as fronteiras nacionais e recuperar o elo perdido com a independência política. É válido pontuar que o chamado para a união do continente integrava todo o corpo de textos de Rodó, não somente *Ariel*. Alfonso García Morales (1992) sustentou que o discurso arielista se dedicava a traçar um programa de orientação moral e a fixar nos jovens ideais para enfrentar a vida e fazer realizar suas esperanças, a partir das quais podiam enfrentar os perigos causados pelo utilitarismo e pela especialização, e realizar suas esperanças conforme o sentido da vida integral.

Para a exposição do nosso argumento, dividimos o texto em dois momentos: a recepção de Rodó no Brasil, a partir de autores brasileiros que resenharam suas obras e tentaram, de algum modo, introduzir suas ideias no país; no segundo momento, realizamos uma análise das cartas enviadas para o autor a partir do Brasil a fim de observar qual o conteúdo dessas missivas, as quais comprovam que o autor tentou se comunicar com diversos intelectuais brasileiros, enviando suas produções para cá. O país, portanto, não pode ser encarado como comarca ausente em suas reflexões.

As cartas recebidas a partir do território brasileiro serão lidas como sinais capazes de retratar certos movimentos de Rodó em torno do desejo do artista na inserção do seu nome no circuito intelectual neste país. Dessa forma, o texto almeja a produção de um relato da presença do Brasil na diversa correspondência rodoniana, ampliando o horizonte das expectativas em fazer circular seu nome, a partir de um exercício de recuperação da memória que elas preservam.

A serialidade das cartas envolvendo o Brasil engloba tendências distintas, desde um atestado de recepção e envio de produtos intelectuais – como a correspondência do poeta modernista Ricardo Jaimes Freyre, de Raul Villa-Lobos, de Carlos Magalhães de Azevedo, do representante da Livraria Garnier, de Alexandre Barbosa Lima, de César Castro – até as cartas cujo mote envolve questões diplomáticas, como a de Henrique Lisboa, ou as cartas institucionais, como a da Biblioteca Pelotense que solicita o envio das obras de Rodó, e a carta de Lindolfo Collor, que compartilha a criação da Academia de Letras do Rio Grande do Sul.

Essa heterogeneidade da correspondência nos ajuda na reconstrução de como Rodó também foi visto com sua devida importância para o momento intelectual brasileiro, uma vez que as missivas serão encaradas como veículos de gestação e desenvolvimento do espaço de contato entre várias nacionalidades.

Como apontou Ana María Barrenechea (1990), a origem da carta é de ordem extraliterária, porém mantém forte relação com a literatura por ser objeto cultural básico e traçar um programa que atualiza o que se escreve e o que se lê, conectando emissor e receptor. Ainda acrescenta que a forma epistolar pode ser veículo variado de conteúdos e cumpre funções diferentes. Partindo desse pressuposto, as discussões literárias, as questões políticas e diplomáticas, o papel do intelectual e artista aparecem interconectados e formam uma espécie de mosaico polifônico enredando o mapa das relações intelectuais traçado por José Enrique Rodó.

Dentre os inúmeros documentos conservados no Arquivo José Enrique Rodó, sob a guarda da Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU), que abarcam livros, documentos pessoais, originais manuscritos de suas obras, fotografias e objetos pessoais, a correspondência constitui um volume significativo da documentação. Como destacou Roberto Ibáñez (2014), o primeiro a se debruçar sistematicamente no emaranhado arquivístico doado pela família à BNU em 1945, Rodó possuía grande vontade testamentária, que se traduziu na guarda do que recebia e, em alguns momentos, no registro ou cópia do que despachava.

Dessa forma, como demarcou Elena Romiti (2023), o interesse teórico e crítico sobre os arquivos literários e culturais da região sul-americana responde a uma reflexão continental, que há algumas décadas destaca a importância de perguntar sobre a construção de uma própria perspectiva para ver a América Latina. Trata-se de arquivos locais que foram pensados como memória, um território individual e coletivo, que entra em tensão com os “fenômenos de desterritorialização”, constitutivos dos atuais processos e globalização (ACHUGAR, 2004, p. 153 – tradução minha).

No oceano epistolar passivo de José Enrique Rodó observamos de modo muito intenso a mencionada desterritorialização, uma vez que o esforço e a dedicação para aproximar universos culturais e literários sempre foram despendidos pelo autor. Por meio das cartas endereçadas a ele, podemos afirmar que o rol de suas trocas percorreu o raio de alcance muito grande, expandindo o perímetro ibero-americano e alcançando Europa e América do Norte.

Essa dispersão de seu pensamento, da sua literatura e de seus projetos, abriu espaço para a construção de redes transnacionais a partir de experiências culturais específicas que passaram a ser tematizadas por diversos autores no sentido de projetar uma formatação intelectual latino-americana. Essa característica do legado arquivístico rodoniano nos possibilita adentrar nos estudos do manuscrito literário de autores contemporâneos, que se aglutinaram a partir de alternativas disponíveis para o período, dentre elas, a correspondência.

Em consonância com a hipótese de Claudio Maíz (2009), os letreados hispano-americanos do final do século XIX e começo do XX viram como indispensável a necessidade de redefinir a relação com a cultura ocidental, traçando, com isso, algumas estratégias de forma consciente, cuja finalidade era criar espaços de pertença comuns e internacionalizados. Entre 1898 e 1920 se constituiu uma comunidade imaginada mais além das fronteiras nacionais da Hispano-América, e mais além do Oceano Atlântico.

No interior dessa pátria intelectual ocorre um febril ativismo que inclui instituições, academias, ateneus, salas de redação de periódicos e de revistas. A chamada pátria intelectual, denominada por Rodó, foi concebida como um lugar ideal para romper com as fronteiras do mapa, que não são as mesmas da geografia espiritual. Os epistolários ingressaram nesse contexto como ferramenta que ajudou a estabelecer uma comunidade virtual, fazendo parte dos gêneros discursivos do eu. Nesse sentido, seu estudo contribui para a reconstrução das redes que escritores, artistas e intelectuais propiciaram.

A função do intelectual foi tema muito presente nos diálogos epistolares traçados por Rodó, que escreveu muito e a muita gente e guardou cartas de muitos remetentes

– seu arquivo contém por volta de 3 mil peças – incluindo sua obra, correspondências, objetos pessoais, livros e folhetos –, conforme contagem, feita pela Biblioteca Nacional de Uruguay. Sua correspondência ativa vem sendo gradativamente conhecida com mais intensidade em edições feitas pelos pesquisadores interessados no tema.

As cartas direcionadas a Rodó são exemplos de cruzamento dos espaços fronteiriços que conectaram pessoas e grupos a partir da constituição de redes intelectuais que ramificaram ideias, projetos, produção dos mais variados conteúdos ligados à arte e ao pensamento, indo, portanto, além do relato memorialístico dos correspondentes de Rodó, e servindo como possibilidade de observar as tradições culturais e intelectuais em diálogo.

RODÓ RESENHADO POR BRASILEIROS

Ao longo da primeira década e parte da segunda do século XX, Rodó publicou alguns textos voltando sua atenção para a integração do Brasil em suas preocupações intelectuais: “Discurso sobre el tratado com el Brasil” (1909); “Sobre el tratado com el Brasil” (1909); “Iberoamérica” (1910); “Río Branco: en ocasión de su muerte” (1912); “Cielo y agua” (1916). No texto “Nuestro des prestigio (el caciquismo endémico)”, de 1912, Rodó volta a mencionar o Brasil, de modo marginal, e indicar alguns problemas políticos nos países do continente, o que, na visão do autor, reforçaria os laços de pertença comum à grande comarca latino-americana.

A obra de José Enrique Rodó foi recepcionada por alguns intelectuais brasileiros, no entanto, não obteve o mesmo êxito que em países como Paraguai, Peru, Chile, México, Cuba, e outras localidades, que forjaram uma geração de intelectuais notadamente arielistas. O livro *Ariel*, publicado em 1900, teve sua primeira versão para o português em 1926 – trata-se de uma adaptação feita por Hermes da Fonseca Filho. No segundo momento a versão assume outra rubrica, a de tradução, sendo publicada em 1933 pela Renascença Editora, do Rio de Janeiro². Segundo Liliana Weinberg (2001, p. 63), o caso de *Ariel* é um dos mais extraordinários exemplos de como a recepção de um texto pode transformar sua leitura, o que conferiu reconhecimento e especificidade de cada obra em seu processo de adoção.

Em 1954, Silvio Julio de Albuquerque Lima publicou o livro *José Enrique Rodó e o cinquentenário do seu livro Ariel*, no qual tece algumas hipóteses que refletem sobre o não reconhecimento – ou reconhecimento tardio – da obra de Rodó no Brasil. Na sua opinião, “Não nos cansaremos nunca de dizer que o coloniato português e a monarquia bragantina, que odiavam os espanhóis e queriam ignorar, em vão, toda a grandeza real da sua cultura, foram as duas causas do insulamento brasileiro na América dos séculos XVIII, XIX e XX” (JULIO, 1954, p. 5).

Para Silvio Julio essa característica teria sido fundamental para que no Brasil a obra de Rodó não fosse reconhecida como foi em outras partes do continente.

² No livro consultado na Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), não há prefácio nem informação de editoração. Não cotejamos as duas versões – adaptação e tradução – para analisar se há alterações significativas entre ambas.

Segundo ele, o país atravessava, no início do século XX, a fase aguda e densa do galicismo absoluto, interno e externo – não nos importávamos com nada, senão com o que era proveniente dos cafés e bulevares parisienses.

Ariel, ao sair do prelo e ao deslumbrar americanos e espanhóis, não foi sabido do Brasil, de maneira nenhuma. Glorioso e triunfante, traduzido e comentado, ficou oculto de nosso país, que não participou de tão justa consagração, visto que vivíamos de costas para o Novo-Mundo e genuflexos a qualquer excrescência francesa. Lembramo-nos perfeitamente de nosso esforço titânico, indescritível, para conseguirmos, de 1912 a 1930, que os intelectuais brasileiros ao menos lessem as páginas americanistas de *Ariel!* (JULIO, 1954, p. 9).

Silvio Julio agradece os incentivos daqueles que escrevem alguma coisa sobre Rodó: João Pinto da Silva, Tasso da Silveira, Vicente Licínio de Cardoso e Celso Vieira. Agregamos Sérgio Buarque de Holanda.

Tasso da Silveira (1895-1968) foi um dos fundadores da *Revista América Latina: Revista de Arte e Pensamento*, que circulou pelo Rio de Janeiro entre 1919 e 1920. Em 1922 publicou o livro de ensaios intitulado *A igreja silenciosa*, dedicado a interpretações sobre diversos autores, dentre eles, José Enrique Rodó. Silveira (1922, p. 19) encara o significado que a obra do autor uruguai teria para a América Latina, que seria o mesmo que a de Ralph Waldo Emerson teria para a América do Norte: “um espírito sereno e disciplinado em meio à relativa barbaria ambiente, uma flor de alta cultura desabrochando, por misterioso fenômeno de transplantação, em terreno inculto e primitivo”.

Silveira menciona inclusive uma interpretação da obra *Motivos de Proteo*, livro publicado em 1909, que seria um estudo completo sobre a verdadeira vocação humana. Rodó seria um mestre que nos conhece em nosso mundo interior, mostrando uma das mais vastas erudições de que se tenha notícia nos tempos de hoje. Em sua interpretação, é surpreendente a facilidade com que o ensaísta joga com dezenas de obras de todas as literaturas, de cuja maioria não tivemos notícias ainda. Surpreende ainda a conexão que seu espírito estabelece entre todos esses conhecimentos tão múltiplos e diversos, cujo encadeamento induz a verdadeiras leis psicológicas, admiráveis de precisão:

Perscrutando a natureza desse complexo fenômeno, o ensaísta uruguai escreveu páginas de serena formosura, e das mais humanas e profundas que se possam contar na literatura americana. Além disso, são essas páginas tão simples e acessíveis na calma emoção de sua linguagem, que nosso coração recebe com mais facilidade ainda do que nosso espírito. (SILVEIRA, 1922, p. 25).

Ariel foi lido e comentado pelo sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, que em 1920 escreveu um artigo originalmente publicado na *Revista do Brasil*. Nele o autor comenta principalmente a parte da crítica aos Estados Unidos da América. Encarando o livro de Rodó como “magnífica obra do notável pensador uruguai” (HOLANDA, 1996, p. 45), o historiador criticou a índole dos brasileiros, que, na sua percepção, macaqueavam tudo quanto é estrangeiro, e constatou que o utilitarismo *yankee* não se coaduna com a índole do povo brasileiro.

Holanda encara o Brasil sempre em processo de concretização. Mas não deixa de admitir o efeito nocivo do utilitarismo, condenado por Rodó. Num processo evolutivo inacabado, o Brasil nega o propósito materialista último, não porque conservaria os valores da cultura clássica, da nobreza e da inteligência, mas sim pelas condições climáticas e intelectuais do povo e da sua elite, que possuem caráter extremamente imitativo.

João Pinto da Silva, em seu livro *Vultos do meu caminho*, de 1926, também dedicou um dos capítulos para comentar a obra de Rodó, considerando-o como um “professor de idealismo”. No texto o autor tece comentários gerais sobre a vida do uruguai, o que prova que teve contato com suas principais biografias. Aponta que Rodó foi, rigorosamente, um neoclássico, pela soberana harmonia da forma e do pensamento. Tudo nele revela o culto da Grécia Antiga: as suas predileções, as suas ideias, os seus sonhos de arte. Acima de tudo, além de qualquer preocupação ou escola, Rodó foi um nobre e glorioso pensador:

Vivendo numa época em que se começava a depreciar os valores imponderáveis do espírito, com a ascensão dos mais estreitos utilitarismos, propôs-se Rodó mostrar como seria triste o mundo quando os homens renunciassem ao sopro de idealidade, de sonho, que o distingue dos outros animais. Foi esse o objetivo de *Ariel*. Idêntico é o sentido dos *Motivos de Proteo*. (SILVA, 1926, p. 27).

Pinto da Silva encara que *Ariel* não é o melhor livro de Rodó, apesar de brilhante e profundo. Sua obra máxima seria *Motivos de Proteo*, pela extraordinária soma de beleza e de verdade. Rodó está todo ele nesse livro. Por fim, comenta sobre a noção de pátria mobilizada pelo uruguai, cuja definição é a mais bela que já viu, e que é definida de acordo com a razão histórica, mais fiel à tradição étnica, que seria a América, livre das rivalidades que a enfraquecem: “Pena que o Brasil permaneça quase estranho à alteração profunda, para melhor, que se realiza, tão expressivamente, em torno dele” (SILVA, 1926, p. 58).

Interessante que ambos os autores trocaram correspondência. Quando Pinto Silva publicou uma versão desse texto mencionado no jornal *O Diário*, enviou uma cópia, e Rodó respondeu com as seguintes palavras, reproduzidas no livro *Vultos do meu caminho*, em 15 de junho de 1914:

Estimado Señor: Tuve la satisfacción de recibir su atenta y afectuosa carta y juntamente a ella, el número de “O Diário” en que aparece el hermoso artículo de Vd. Que va titulado con mi nombre. La benevolencia de que se muestra Vd. Tan prodigo para conmigo y para con mis obras, obligaría por si sola mi más sincera gratitud. Pero, además, debo agradecerle el sentimiento verdadero y la honda comprensión que padece Vd. en sus juicios, porque aún más grato que ser elogiado es ser comprendido y el elogio adquiere su mayor halago cuando manifiesta la superioridad de espíritu del que lo formula. (RODÓ apud SILVA, 1926, p. 63).

Outro autor brasileiro que mencionou as ideias de José Enrique Rodó foi Vicente Lícínio de Cardoso (1889-1931), que em 1924 publicou *Pensamentos brasileiros*, que contém o capítulo “De Artigas a Rodó”, publicado originalmente no *Jornal do Comércio* em 1920.

Na sua percepção, o pensador uruguaião seria um obreiro consciente de um idealismo prático americano, representante da América Espanhola e da afirmação da consciência americana. A palavra forte e harmoniosa de Rodó refletia a vida do ambiente, na opinião de Cardoso, e seria importante compreender o valor do trabalho de ação dentro de um programa de realização almejada pelo povo: “A obra de Rodó é, até certo ponto, a escultura espiritual do barro americano modelado pela nacionalidade uruguaião” (CARDOSO, 1924, p. 92).

Ademais, o autor menciona a ênfase dada à juventude, e ressalta o aspecto educacional presente em seu texto, visto como chave de solução para os problemas nacionais.

“Como se percebe, o americanismo que Vicente Licínio lê em Rodó não se traduz num particularismo espiritualista, mas na expressão de uma energia prática que marcaria os homens desse continente” (MAIA, 2005, p. 200). Nesse sentido, a figura intelectual de Rodó exemplificaria um tipo intelectual americano – “A sua obra viverá porque nela se sente a alma de um povo que se expressou através dela. A arte é o meio de expressões do homem. A massa social é um corpo; o artista é a mão ou a voz desse organismo” (CARDOSO, 1924, p. 89).

Apesar das diversas interpretações que oscilam entre o pertencimento e a identificação do Brasil à América Latina, diluídas ao longo do século XIX e XX, nos chama a atenção o forte peso intelectual de José Enrique Rodó no continente, e inserir como o Brasil se comportou diante de um dos autores mais representativos sobre a identidade do continente latino-americano pode vir ser uma possibilidade para explorar nossa articulação entre Brasil e América Hispânica.

Como analisou Belén Castro Morales (1999), no pensamento de Rodó encontramos uma redefinição importante do papel da crítica literária e da cultura americana, do intelectual e do ensinamento, que foram o cimento de um projeto para o futuro da região. Para a autora, seria uma filosofia cultural definida no marco do arielismo e inspirada pelo princípio proteico de uma evolução constante, tema da obra mais importante do pensador uruguaião, *Motivos de Proteo*.

Contudo, Rodó também foi consciente das limitações que impediam o desenvolvimento imediato de seu projeto, limitações comuns das novas sociedades, que por serem imaturas no campo intelectual, carecendo de instituições universitárias e científicas, impediam o processo de profissionalização do homem das letras e o pleno desenvolvimento de uma disciplina intelectual, haja vista o fato de o próprio autor ter se dividido em diversas funções, além da de escritor: deputado, cronista, professor etc. esse contexto, a literatura, como destacou Pablo Rocca (2001, p. 87 – tradução minha), era a melhor ferramenta para cumprir o sonho integrador de Rodó, “com ela se consagraria a conquista, progressivamente, da autoctonia que liberaria a América dos laços de dependência que a sujeitavam”.

Por isso a relevância do conceito de geração presente na sua obra, uma vez que a crítica literária praticada pelo autor também estava composta de um discurso político e social, que militava a partir de diversas ferramentas, dentre elas, a centralidade da correspondência, na convocação de outros intelectuais, deslocando suas propostas e construindo espaços epistemológicos de enunciação para além das fronteiras nacionais.

AS CARTAS BRASILEIRAS LIDAS COMO PROPOSTAS DE SOCIALIZAÇÃO INTELECTUAL

Das cartas localizadas entre 1898 e 1910, encontramos 14 que foram remetidas a partir do Brasil, incluindo cartões-postais, ou que mencionaram alguma incursão do autor no território por motivos literários ou indicação de nomes para difundir seu trabalho, ou mesmo cartas institucionais, como as da Biblioteca Pelotense ou da Academia de Letras do Rio de Janeiro.

Sobre as cartas escritas por Rodó, Roberto Ibáñez (1961, p. 55 – tradução minha) ressalta como traço comum do autor uma “amável compostura, cortesia e circunspecção”, observando que sua postura como epistológrafo é a de um escritor ativo e propagandista de ideias e que raramente suas cartas são utilizadas como veículo de confidências pessoais. Ainda de acordo com Ibáñez, nessas cartas Rodó não se abre e nem insinua caminhos da própria intimidade, tampouco se esforça para ter acesso à alheia, não envia abraços epistolares e se limita a uma saudação pontual.

Apesar de as missivas de Rodó não registrarem conteúdo propriamente autobiográfico, como exceção a esse traço de sua correspondência ativa, Wilfredo Penco (1980) avalia que a cartas enviadas a um de seus mais próximos amigos, Juan Francisco Piquet, desde os anos de sua iniciação literária, possivelmente em 1895, até pouco antes de sua morte –que abarcam um vasto período –, refletem preocupações e interesses vitais traduzidos no plano da confidência epistolar. Essas cartas, nas quais Rodó revelou suas íntimas crises, seu conflitivo estado pessoal, suas preocupações políticas etc., conduzem à análise de muitos aspectos do seu fazer literário e, além disso – outro importante motivo para serem relembradas –, do contexto cultural em que foram escritas, pois trata-se de registros discursivos repletos de valor para a história da interação de vozes entre intelectuais brasileiros e uruguaios envolvidos de alguma maneira no mundo intelectual e das letras.

Como poderemos notar, os expressivos documentos epistolares podem comprovar que Rodó estabeleceu um verdadeiro programa intelectual a fim de suprir o isolamento geográfico das nações que estavam em busca da emancipação ideológica, portanto cumpriram função primordial no campo letrado ibero-americano. Nesse sentido, apontou Brigitte Diaz (2016, p. 54):

Toda correspondência oferece-se a quem quiser analisá-la como encruzilhada de problemas linguísticos, históricos, ideológicos. A polimorfia e a plurifuncionalidade intrínsecas a esse gênero infiel a si próprio possibilitam múltiplas abordagens, que vão desde a história da vida privada até as das práticas de escrita do eu, passando pela sociologia da literatura, a genética literária, a pragmática da comunicação a distância.

As cartas recebidas por José Enrique Rodó merecem atenção por seu volume e heterogeneidade de nacionalidade, mas é possível, por meio dessa matéria bruta e pouco visitada, detectar um traço comum: a vontade de compor o projeto proposto pelo mestre Rodó, superar o isolamento da cultura nacional e articular um discurso integrador moderno, projeto iniciado pelo autor de *Ariel* desde o final do século XIX, quando dirigiu junto a outros jovens conterrâneos a *Revista Nacional de Literatura*.

y Ciencias Sociales (1895-1897), utilizada como plataforma das produções teóricas, literárias, notícias sobre escritores e movimentos intelectuais do continente.

Em seus poucos anos de funcionamento o periódico foi, segundo Emir Rodríguez Monegal (1967), a primeira tribuna literária de Rodó, que a partir dela anunciou alguns princípios fundamentais de sua política literária: a necessidade de preservar a continuidade da cultura hispânica e ocidental, o sentimento de tradição literária hispano-americana e nacional. Além disso, revelou seu interesse pela literatura contemporânea de língua espanhola.

Do mesmo modo, Rodríguez Monegal (1967, p. 1320 – tradução minha) encarou a correspondência de Rodó como um aspecto imprescindível de sua “política literária”, e uma “arma formidável de um labor de proselitismo americanista”. A partir de sua eficácia comunicativa, conseguiu colocar em circulação através do gênero epistolar uma poderosa corrente americanista que teve sua primeira plataforma na *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*.

A primeira correspondência remetida do Brasil a Rodó data de 20 de setembro de 1897. Trata-se de um cartão-postal do poeta modernista Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) – cuja identificação do remetente é “encarregado de negócios de Bolívia” –, no qual manifesta seu agradecimento “*al distingüísimos escritor*” (25010V) por estar presente em sua lista de subscriptores. Finaliza a pequena carta informando que a *Revista* será enviada a Petrópolis, Brasil.

Em maio de 1898, Jaimes Freyre envia uma nova carta a Rodó, com o mesmo timbre da Legação da Bolívia no Brasil, a partir da cidade de Petrópolis, na qual aponta que a *Revista Nacional* chegou a solo brasileiro, e, mesmo contando com uma incipiente circulação, os intelectuais utilizaram da correspondência como forma de fazer transitar seus produtos intelectuais. No mês de julho de 1898 Jaimes Freyre enviou outro bilhete de agradecimento do número da *Revista de Literatura y Ciencias Sociales*, onde foi publicado um soneto de sua autoria.

Outra carta remetida do Brasil a Rodó foi a de Raul Villa-Lobos, a partir da cidade do Rio de Janeiro, em 28 de janeiro de 1898, na qual se diz agradavelmente surpreendido pelo livro *La vida nueva*.

Li com prazer, de uma assentada, e dou-vos os meus parabéns pelo valioso serviço que acabei de prestar à literatura de vosso país, enriquecendo-a com esse belo subsídio. Incluso remeto-vos um exemplar do meu último trabalho que saiu com o mesmo pseudônimo que adotei para minha Revolta da Armada. É apenas uma insignificante lembrança. (25369)³.

Raul Villa-Lobos, pai do grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, integrou a *Revista Brazileira* – órgão que se dedicava a temas ligados à história, geografia e artes plásticas – entre 1895 e 1899, à época dirigida por José Veríssimo, atuou como funcionário público da Biblioteca Nacional, escreveu livros didáticos e traduziu obras para o português (GUÉRIOS, 2003).

³ Após os trechos citados das correspondências, estão inseridos os códigos de referência das cartas catalogadas no Archivo Literario (Colección José Enrique Rodó) da Biblioteca Nacional de Uruguay.

A carta de Villa-Lobos direcionada a Rodó revela-se como importante fonte para a compreensão da presença e circulação de suas obras no país, bem como a presença de autores brasileiros na biblioteca do escritor uruguai, do mesmo modo que potencializa e converge as diferentes modalidades de uma “sociabilidade letrada” (WEINBERG, 2021, p. XI – tradução minha) estabelecida para além das barreiras linguísticas e geográficas.

Como ressaltou Brigitte Diaz (2016), a correspondência não deve ser lida como simples reverberação da vida do escritor, nem como longínquos reflexos de uma escrita que ocorre em outro espaço, mas é também em e pela correspondência que o escritor age sobre si próprio e sobre os representantes da instituição literária aos quais se dirige.

Considerando essa perspectiva, observamos por meio de outras correspondências enviadas a Rodó essa faceta da ação dos representantes dessa institucionalidade literária. Outro brasileiro que enviou uma missiva a Rodó foi Carlos Magalhães de Azevedo (1872-1963), um dos intelectuais que integrou a Academia Brasileira de Letras, exerceu carreira diplomática e escreveu poemas, contos e ensaios.

A carta, de 20 de janeiro de 1903, escrita em espanhol, também remetida do estado do Rio de Janeiro, cidade de Petrópolis, aponta que fazia tempo que Magalhães desejava enviar um exemplar do seu último livro ao uruguai devido ao “prazer intelectual e à admiração com que li suas notáveis produções” (tradução minha), no entanto, não teria enviado antes a Rodó por ignorar seu endereço, mas que agora o teria conseguido por intermédio de um companheiro das letras. Observamos que o contato é bastante incipiente, uma vez que o missivista não possuía o endereço para enviar a carta para Rodó. O livro encaminhado se intitula *Horas sagradas*.

Mi satisfacción será muy grande, si Usted, leyéndola, sintiera el de recordar mi nombre y hacer conocer ese libro a sus compatriotas, entre los cuales pasé días tan agradables en el inicio de mi carrera diplomática, habiendo sido Montevideo mi primer puesto y teve el placer de ver algunos de mis escritos traducidos en la lengua castellana y publicados por La Razón. (26736v-26737).

Magalhães se despede dizendo que teria verdadeiro interesse em ler uma carta ou artigo com as impressões sobre seus livros. Observamos nesse trecho novamente o desejo do correspondente em construir uma interação literária com Rodó, estabelecendo vínculos a partir da literatura. Nesse sentido, Liliana Weinberg (2021) ressalta que houve entre a intelectualidade hispano-americana formas e práticas de sociabilidade letrada estabelecida através de cartas, viagens, encontros e debates de circulação de textos e leituras, intervenções no espaço público etc. Essas publicações não só permitem estabelecer relações dinâmicas e religar experiências, mas também podem ser examinadas a partir de processos comparativos a fim de compreender as formas de vinculação e irradiação que se estabelecem entre esses núcleos de inteligência e criatividade.

Em carta datada em 4 de agosto de 1903, assinada pelo primeiro secretário da Biblioteca Pública Pelotense, fundada em 14 de novembro de 1895, há a solicitação do envio de uma coleção de suas obras. Interessante revelação da carta no sentido de

construção do acervo da Biblioteca, que muitas vezes estava ao sabor da contribuição dos próprios escritores, e também pelo fato de provavelmente não existirem livrarias especializadas na região. Dessa forma, a carta aqui mencionada nos ajuda a explicar uma circunstância interessante de buscar acessar experiências culturais de outras sociedades: “Testemunho do indivíduo que escreve, testemunho do grupo ao qual pertence ou tenta integrar, bem como representação contínua de uma ordem social, a carta se encontra ‘na encruzilhada’ dos caminhos individuais e coletivos” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 25).

Outra carta remetida a Rodó, do território nacional, em 25 de agosto de 1903, é do jornalista cubano Francisco García Cisneros, com quem o uruguaios e correspondeu diversas vezes. A carta é timbrada com o logotipo do Hotel dos Estrangeiros, localizado na Praça José de Alencar, no Rio de Janeiro, estabelecimento inaugurado em 1849, e atento à proposta de hospedagem associada ao cosmopolitismo carioca.

Na missiva, García Cisneros aponta que faz um mês que está em terras brasileiras, “pródigas em belezas”, diz que não conhece ninguém e escreveu da Europa a Luis Berisso, porque ele conhece o movimento intelectual do Rio de Janeiro, mas não obteve resposta, por isso pergunta a Rodó.

¿Conoce U. algún literato brasileño, a quien recomendarme? Existen en Montevideo revistas literarias – envíeme una lista – adonde puedo enviar mis artículos [...]. Escríbame a este Hotel dos Estrangeiros donde estaré dos meses más. Acuérdese de mí y escríbame – se lo ruego. Suyo de corazón, Francisco García Cisneros.(26903-23903v).

Como apontou Alain Pagès (2017, p. 107), a aparência dos manuscritos guarda informações fundamentais, que revelam a materialidade do manuscrito: 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. García Cisneros apresenta em sua missiva vários signos: está em viagem, hospedado num hotel para estrangeiros, pedindo informações sobre a literatura brasileira, revistas de Montevidéu para enviar textos de sua autoria. Ainda complementa com a informação de que já havia escrito da Europa para outro interlocutor perguntando sobre o trânsito intelectual. Essas informações apontam naquele alvorecer do século XX uma possibilidade de pensar o trabalho do crítico a partir de enfoques teóricos metropolitanos e da necessidade de pensar as manifestações literárias e intelectuais de modo integrador, numa tentativa de agrupar escritores em torno do que é produzido, além de vislumbrar a possibilidade de se profissionalizar nesse ramo, incipiente naquele momento.

Claudio Maíz (2010) aponta que a viagem tem sido uma ação de extrema importância na história intelectual da América Latina, pois facilita a formulação de narrações de autoafirmação, a construção de metáforas culturais e a indagação identitária, além da constatação da emergência da categoria de um discurso fronteiriço. Toda essa situação reforça a perspectiva de fortalecimento de redes intelectuais, além de localizar nessas redes a importante atuação de José Enrique Rodó a partir de seu país.

As observações de García Cineros sobre a cidade do Rio de Janeiro, ao transitar pela cidade carioca, revelam sua admiração pelas belezas locais e, ao mesmo tempo, o olhar do viajante em trânsito, que almeja diluir as fronteiras nacionais em prol do intercâmbio intelectual.

Em outra pequena correspondência datada em 9 de março de 1904, timbrada com o selo institucional da Livraria Garnier e assinada pelo seu gerente à época, J. Lansac, lemos:

Em resposta a sua carta de 15 do mês passado venho comunicar que o livro a que se refere a sua precisão será remetido a Ud. pelo senhor cônsul do Uruguai desta cidade. Com alta consideração subscrevo-me. (27005).

Interessante apontar que, através dessa resposta, percebemos que Rodó gostaria de acessar um livro comercializado pela Livraria, e que o mesmo lhe seria entregue por intermédio do cônsul uruguaio. Em outra correspondência conseguimos a confirmação do envio dessa obra, que se tratava do livro de José Veríssimo, um dos seus comentadores no Brasil. Veríssimo publicou uma resenha sobre *Ariel* no *Jornal do Comércio*, em 18 de dezembro de 1900, intitulada “A regeneração da América Latina”, na qual refletia também sobre a obra de A. Rodríguez, *Peligros americanos*. O texto foi enfeixado no livro *Homens e coisas estrangeiras*, editado pela Garnier, em 1902, e aponta que *Ariel* seria um discurso filosófico à maneira do século XVIII, à maneira dos gregos e à maneira dos diálogos e outras peças de Ernest Renan. Veríssimo é um dos autores brasileiros que percebeu que o Brasil republicano poderia enveredar pela imitação do modelo norte-americano, e advertiu para esse perigo (BARBOSA, 1986, p. 8).

A carta assinada por Adolfo Basanez, cônsul do Uruguai no Rio de Janeiro, foi escrita a Rodó no mesmo dia da carta de J. Lansac, e diz:

Distinguido Sr. Doctor: en la librería Garnier supe que deseaba tener una obra del ilustre profesor Veríssimo, en que halla su nombre entre dos de los mas distinguidos literatos de América. Le mando el deseado libro com el Doctor Puyal. (27004).

É muito provável que Rodó tenha acessado os comentários tecidos por Veríssimo a respeito de sua obra, e que ambos tenham trocado suas produções, o que pode ser confirmado em cartão-postal remetido pelo escritor brasileiro em 21 de junho de 1909, em que agradeceu a Rodó pelo envio de sua obra *Motivos de Proteo*.

O interessante a ser ressaltado a partir dessa troca de correspondência, mobilizando a entrega do livro solicitado por Rodó, é sua grande curiosidade intelectual em conhecer a obra que tece comentários sobre sua produção, mostrando assim, que por trás das cartas, mesmo impessoais e indiretas, também conseguimos observar traços de uma rede literária e intelectual dispersa, mas que é capaz de denunciar dinâmicas e de ampliar o horizonte das expectativas intelectuais daqueles que se utilizaram dessa ferramenta como forma de interação de vozes.

Outro cartão-postal presente nas correspondências de Rodó é o de Henrique Lisboa, que assina como ministro plenipotenciário do Brasil:

Al ciclo de la prensa la simpática manifestación hecha a su patria el día sábado por la noche al llegar la noticia de la firma del Tratado de la Lagoa Mirin y Rio Jaguaron. (285018).

Em 24 de setembro de 1909, Rodó pronunciou o discurso “Sobre el tratado con el Brasil” no círculo da Prensa de Montevideo, à época presidido por ele, durante a festa promovida por essa instituição para um grupo de estudantes e jornalistas brasileiros que levaram o busto do barão de Rio Branco, o qual foi entregue ao Ateneu uruguai. Esse evento ocorreu um mês antes da assinatura do tratado Merín-Yaguarón, que solidificou a livre navegação bilateral das águas das fronteiras da lagoa Mirim e do rio Jaguarão. Essa negociação teve a participação direta do barão do Rio Branco.

Em 16 de julho de 1910, Henrique Lisboa envia outro cartão-postal a Rodó, no qual agradece a ele o “amável oferecimento dos livros Ariel e Motivos de Proteo” (28929). Além disso, afirma que entregará os exemplares ao barão do Rio Branco dedicados a ele.

Em sua análise sobre os cartões-postais, cartas ou bilhetes, Haroche Bouzinac aponta que essas formas de expressão buscam comodidade, sendo o primário motor da criação da carta: “O cartão-postal com efeito autoriza uma liberação de um tom acertadamente mais desenvolto. O estilo elíptico pode se tornar exclamativo: interpela-se o destinatário” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 50).

O teor da mensagem não é nada confidencial, mas serve para conservar o vínculo evitando as confissões.

Outra carta que ressalta a tentativa de Rodó se fazer presente no Brasil é a do jornalista Cassio Farinha, que em 1º de junho de 1909 escreveu para o autor dizendo que assistiu à conferência do Senhor Almada sobre sua obra *Motivos de Proteo*, proferida em 31 de maio de 1909 no Ateneu de Montevideu, quando o conferencista se diz muito entusiasmado com a obra do seu conterrâneo:

[...] es una obra nuestra – aunque no trate de cosas nacionales, ni venga a resolver ningún problema político; que ha salido de nuestro ambiente, y que será por el mundo civilizado como el vocero de nuestra gloria o como la certificación siquiera de que existimos sobre el planeta, puesto que tenemos un pensador de fuste y un escritor exquisito. (ALMADA, 1912, p. 164-165).

A partir da conferência, Farinha se diz animado para conhecer o livro e se oferece para levar alguns exemplares para os intelectuais brasileiros:

Doctor Je. Rodó. Estimado amigo. Asistí la conferencia del Señor Almada sobre su interesante libro “Motivos de Proteo” y le confieso que quedé entusiasmado. Sigo para Rio de Janeiro el 5 de este mes y como mandé un telegrama encomiando su libro, tan bien ponderado para aquel señor es justo que allí haya gran deseo de conocerlo. Me ofrezco Señor Rodó para llevar algunos ejemplares para los intelectuales, entre estos, los señores Doctor Luis Edmundo (poeta) redactor del Correio da Manhã, Dr. Mucio Teixeira (poeta), Dr. Pedro Moacyr (escritor, deputado), Agenor de Carvalha Mello, Cassiano Nascimento, Barbosa Lima, Carlos, Alfonso Celso Jr., Barão de Piracicaba (uno de los talentos literarios del Brasil), y otros a quien Ud. quiera enviar. Nuestra casa es en la calle Uruguay 657, y ahí estoy a su disposición. Aprovecho la oportunidad de saludarlo y de felicitarlo vivamente por su deslumbrante trabajo. (28171-28171v).

Localizamos uma breve carta de Alexandre Barbosa Lima, um dos nomes mencionados na carta acima, atestando o recebimento do livro. Apesar das poucas palavras, essa carta comprova que o livro obteve ao menos um trânsito interno no Brasil, e que Farinha pode ter cumprido com o prometido de fazer chegar às mãos dos autores mencionados.

A missiva de Barbosa Lima datada em 20 de julho de 1909, no Rio de Janeiro, diz:

Foi-me entregue um exemplar do famoso livro *Motivos de Proteo*, que vossa senhoria teve a extrema gentileza de brindar-me. Lembra-me sobremaneira esse espontâneo obséquio de vossa senhoria que muito me esvanece. (28235).

Outra carta dirigida a Rodó em 25 de agosto de 1909 é proveniente de Porto Alegre, assinada por César de Castro, que envia ao autor seu último trabalho literário *Frutos do meu pomar*.

Solicito-vos para ele a honra de um minuto de vossa atenção. Recebestes, há dias enviado, um exemplar de outro livro meu “Esperança morta”, bem como uma carta acusando a chegada, e agradecendo, em nome de Rebeldaria, o vosso sugestivo *Motivos de Proteo*? (28304).

Castro anunciava as causas do perecimento do periódico mencionado na carta, onde escreveria algo sobre “vossa adorável obra”:

Se me falta competência para tão alta incumbência, sobaja-me simpatia, entusiasmo, agradecimento pela emoção experimentada e persistente pelos perturbadores ensinamentos que recebi da vossa pena ilustre. (28305).

A última carta que mencionamos é assinada por Lindolfo Collor, datada em 29 de março de 1910, e está timbrada com o selo da Academia de Letras do Rio Grande do Sul. Nela afirma que gostaria de notificar Rodó sobre a constituição da mesma, cujo esforço seria a “emancipação e bons créditos da nossa literatura meridional” (28846). Elenca os nomes dos participantes, dentre eles: Achylles Porto Alegre, João Maya, Ildefonso Gomes, Pinto da Rocha, Joaquim Alves Torres, Zeferino Brasil, Augusto Porto Alegre, M. Faria Correa, Irineu Trajano da Silva, Cesar de Castro e Lindolfo Collor.

Interessante observar que a missiva possui o objetivo de notificar Rodó sobre a constituição de uma Academia de Letras, órgão difusor da literatura produzida no estado, o que indica o peso que o autor tinha para a região e, ao mesmo tempo, denuncia a tentativa de construir redes de sociabilidades literárias via a incipiente instituição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A densidade do material empírico aqui mobilizado põe relevo aos inúmeros aspectos da correspondência de José Enrique Rodó, que conservou e organizou de modo

primitivo as cartas endereçadas a ele. Como apontou Reinaldo Marques (2023, p. 80), uma “função oblíqua” exercida pela troca de cartas pelos escritores é que elas funcionam como instância de constituição de seus arquivos, pois servem com recorrência para enviar textos, livros, recortes de jornais e periódicos, documentos, informações sobre obras e revistas publicadas, solicitar empréstimos de livros e devolvê-los.

A recuperação desses documentos dispersos aqui analisados traduz parcialmente que a trama epistolar de Rodó representa um amplo espaço testemunhal sobre suas tentativas de expandir sua representatividade para o Brasil. As cartas episódicas – já que não temos a oportunidade de cotejá-las ou confrontá-las – referentes ao período analisado são portadoras de conteúdos que denunciam as primeiras aproximações entre Rodó e correspondentes brasileiros, tanto com representantes de dentro quanto de fora do círculo de escritores profissionais. O contato epistolar não pode ser considerado como anódino, pois as cartas representam, em muitos sentidos, um ato de construção da memória da união latino-americana que atravessa boa parte das correntes intelectuais do período, que se pautaram pela sustentação da continentalidade, tão valorizada por Rodó.

O método artesanal das trocas de cartas, ideias, perspectivas e também a circulação de livros, reportagens de jornal, textos para revistas, o pedido de informações sobre o movimento intelectual local, guardam as memórias compartilhadas desses correspondentes com uma figura que tentou de diversas formas consolidar sua ideia de Pátria Continental. Como ele mesmo afirmou, “*las fronteras del mapa no son las de la geografía del espíritu*” (RODÓ, 1967, p. 156) – foi pensando dessa forma que sua perspectiva de integração ibero-americana adquiriu ênfase programática nos diálogos epistolares disseminados mundo afora, incluindo o gigante Brasil.

As cartas mencionadas denunciam o enfoque teórico metropolitano da atuação de Rodó, que manteve durante toda sua trajetória o olhar vigilante, em busca de outros escritores, obras, movimentos exteriores, que abrissem caminhos para a arte e a intelectualidade futura do continente. Desse modo, a sua travessia epistolar cruzou e logrou atingir muitas latitudes, não fixando uma enunciação, o que nos conduz a pensar na correspondência como diálogo, por mais que se apresente com monólogo.

A correspondência recebida por ele analisada neste texto nos mostra seu empenho em ponderar uma concepção mais universal e menos particular da literatura praticada por uma geração de autores que buscava conectar o espaço ibero-americano, estabelecendo um panorama literário amplo e moderno.

SOBRE A AUTORA

ELISÂNGELA DA SILVA SANTOS é docente do Departamento de Sociologia e Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (FFC/Unesp), *campus* Marília, e membro da Sociedad Rodoniana (Uruguai).
elisangela.s.santos@unesp.br
<http://orcid.org/0000-0003-2401-9999>

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, HUGO. *Planetas sin boca*. Montevideo: Trilce, 2004.
- ALMADA, Amadeo. Motivos de Proteo. Conferencia dada enAteneo de Montevideo eldía 31 de Mayo de 1909. In: ALMADA, Amadeo. *Vidas y obras: estudios de crítica*. Montevideo: Librería Cervantes: José María Serrano Editor, 1912, p. 163-200.
- BARBOSA, João Alexandre. Introdução: a vertente latino-americana. In: VERÍSSIMO, José. *Cultura, literatura e política na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 7-14.
- BARRENECHEA, Ana María. La epístola y su naturaleza genérica. *Dispositio*, v. 15, n. 39, 1990, p. 51-65. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/41491374.pdf?seq=6#metadata_info_tab_contents. Acesso em: dez. 2024.
- CARDOSO, Vicente Licinio de. *Pensamentos brasileiros:golpes de vista*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- CASTRO MORALES, Belén. Maestros y discípulos, de Monterroso a Rodó. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 28, 1999, p. 507-518. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120507A/22707>. Acesso em: 2 jul. 2022.
- COLECCIÓN José Enrique Rodó. ArchivoLiterario. Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Uruguay.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2016.
- GARCÍA MORALES, Alfonso. *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Escritas epistolares. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Ariel. In: PRADO, Rafael Arnoni (Org.). *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I – 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 42-46.
- IBÁÑEZ, Roberto. Explicación general. Correspondencia de José Enrique Rodó. *Fuentes: Órgano del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, n. 1, agosto, 1961, p. 49-63.
- IBÁÑEZ, Roberto. *Imagen documental de José Enrique Rodó*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2014.
- JULIO, Silvio. *José Enrique Rodó e o cinquentenário do seu livro “Ariel”*. Rio de Janeiro: MEC, 1954.

- MAIA, João Marcelo Ehlert. Entre Henry Ford e Ariel. Caminhos do americanismo em Vicente Licínio Cardoso. *Caderno CRH*, Salvador, v.18, n. 44, 2005, p. 197-205. <https://doi.org/10.9771/crrh.v18i44.18519>.
- MAÍZ, Claudio. *Constelaciones unamunianas: enlaces entre España y América (1898-1920)*. Salamanca: Universidad Salamanca, 2009.
- MAÍZ, Claudio. Ensayo, viaje y memoria: lectura de “El destino de un continente” de Manuel Ugarte. In: WEINBERG, Liliana (Org.). *Estrategias del pensar: ensayo y prosa de ideas en América Latina Siglo XX*. México: Unam/Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2010, p. 157-188.
- MARQUES, Reinaldo. Cartas entre escritores: encenações do arquivo. *Chuy: revista de estudos literarios latinoamericanos*, n. 14, 2023, p. 76-100. <https://zenodo.org/record/8212581>.
- PAGÈS, Alain. A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 67, ago. 2017, p. 106-123. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p106-123>.
- PENCO, Wilfredo. *Cartas de José Enrique Rodó a Juan Francisco Piquet*: primera serie. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1980.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *Prólogo a Ariel*. In: RODÓ, José Enrique. *Ariel: motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, p. IX-XCV.
- ROCCA, Pablo. *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.
- RODÓ, José Enrique. *Motivos de Proteo*. Montevideo: José M. Serrano Ed./Librería de La Universidad, 1909.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel: motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Prologo. In: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (Ed.). *José Enrique Rodó: obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967, p. 19-143.
- ROMITI, Elena. Red de archivos literarios latinoamericanos. *Chuy: Revista de estudos literarios latinoamericanos*, n. 14, 2023, p. 30-40. <https://zenodo.org/record/8212565>.
- SILVA, João Pinto. *Vultos do meu caminho: estudos e impressões de literatura*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1926.
- SILVEIRA, Tasso. *A igreja silenciosa: ensaios*. Rio de Janeiro, Lisboa, Porto: Anuário do Brasil/Seara Nova/Renascença Portuguesa, 1922.
- VERÍSSIMO, José. A regeneração da América Latina. In: VERÍSSIMO, José. *Cultura, literatura e política na América Latina*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 17-31.
- WEINBERG, Liliana. Una lectura del Ariel. *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, n. 85, v. 1, enero-febrero del 2001, p. 61-81. Disponível em: <http://r32.248.178.191/ca/ne/NE-85.pdf.pdf>. Acesso em: dez. 2014.
- WEINBERG, Liliana. Introducción. In: WEINBERG, Liliana (Org.). *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*. Ciudad de México, DF: Unam, 2021, p. XI-XXXII.

A viagem de Jakobson ao Brasil através da sua correspondência inédita com Mattoso Câmara e Boris Schnaiderman

[*Jakobson's trip to Brazil through his unpublished correspondence with Mattoso Câmara and Boris Schnaiderman*

Raphael Salomão Khéde¹

RESUMO • O presente ensaio tem como objetivo reconstruir a vinda do linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) ao Brasil em setembro de 1968 através das correspondências, ainda inéditas, entre Jakobson e Joaquim Mattoso Câmara, e entre Mattoso Câmara (1904-1970) e Boris Schnaiderman (1917-2016). As cartas, depositadas no acervo de Mattoso Câmara, na Biblioteca da Universidade Católica de Petrópolis (RJ), permitem entender o longo diálogo estabelecido entre os dois grandes linguistas e todo o esforço necessário, do ponto de vista burocrático, para a recepção no Brasil de um dos maiores intelectuais do século XX. • **PALAVRAS-CHAVE** • Roman Jakobson; Joaquim Mattoso Câmara; Boris Schnaiderman; correspondência inédita. •

ABSTRACT • This essay aims to reconstruct the arrival of the Russian linguist Roman Jakobson to Brazil in September 1968, through correspondence, still unpublished, between Jakobson and Joaquim Mattoso Câmara, and between Mattoso Câmara and Boris Schnaiderman. The correspondence, deposited in the collection of Mattoso Câmara, in the Library of the Catholic University of Petrópolis (RJ), allows us to understand the long dialogue established between the two great linguists and the effort necessary, from a bureaucratic point of view, for the reception in Brazil of one of the greatest intellectuals of the 20th century.

• **KEYWORDS** • Roman Jakobson; Joaquim Mattoso Câmara; Boris Schnaiderman; unpublished correspondence.

Recebido em 29 de janeiro de 2024

Aprovado em 1º de julho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

KHEDE, Raphael Salomão. A viagem de Jakobson ao Brasil através da sua correspondência inédita com Mattoso Câmara e Boris Schnaiderman. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10755.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10755>

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

O presente ensaio tem como objetivo reconstruir a vinda do linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) ao Brasil em setembro de 1968 através das correspondências, ainda inéditas: 1) entre Jakobson e Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1904-1970); 2) entre Mattoso Câmara e Boris Schnaiderman (1917-2016). As correspondências, depositadas no acervo de Mattoso Câmara, na Biblioteca da Universidade Católica de Petrópolis (RJ), permitem entender o longo diálogo estabelecido entre os dois grandes linguistas e todo o esforço necessário, do ponto de vista burocrático, para a única viagem ao Brasil de um dos maiores intelectuais do século XX. Nesse sentido, será dada ênfase, ao longo do artigo, a todos os trâmites necessários para a organização de um acontecimento tão importante para os estudos linguísticos e literários. Em relação à correspondência Mattoso Câmara/Jakobson, tivemos acesso a 19 cartas² e um bilhete escritos por Mattoso Câmara, entre 21 de abril de 1952 e 8 de julho de 1968, e a 17 cartas escritas por Jakobson entre 17 de outubro de 1945 e 21 de novembro de 1968. As 13 cartas trocadas entre Mattoso Câmara e Boris Schnaiderman estão compreendidas entre 12 de junho de 1967 e 14 de abril de 1969. O primeiro epistolário, mais extenso, testemunha, antes de tudo, o intercâmbio intelectual e afetivo entre o mestre e o aluno, responsável pela introdução no Brasil da obra do linguista russo e pela sua viagem ao país. Segundo Cristina Altman (2015, p. 11) – a qual editou, pela primeira vez (2015), 23 das cartas escritas entre 1945 e 1967 por Jakobson e Mattoso Câmara³ –, a vinda de Jakobson ao Brasil “marca o ponto de chegada de um longo e descontinuado processo de institucionalização da linguística no país enquanto disciplina autônoma”. As cartas trocadas entre Mattoso Câmara e Boris

² A epístola do dia 28 de novembro possui uma nota a lápis indicando que essa carta não foi enviada.

³ Altman teve acesso a 45 cartas, trocadas entre os dois linguistas e depositadas no acervo de Mattoso Câmara em Petrópolis e no acervo de Jakobson no Massachusetts Institute of Technology (MIT), Libraries-Archives and Specials Collections, em Cambridge, Massachussets. A última carta transcrita por ela é do dia 5 de junho de 1967.

Schnaiderman⁴ auxiliaram na reconstrução de como Schnaiderman, junto a Haroldo de Campos (1929-2003) e Mattoso Câmara, foi um dos responsáveis pela organização da viagem e da estadia no Brasil de Jakobson e de sua esposa, a professora Krystyna Pomorska-Jakobson (1928-1986).

É importante atentarmos, antes de tudo, para a reflexão de Júlio Castaño Guimarães sobre a fragmentação do gênero epistolar, caracterizado pela dialética entre o lado público e o privado e por ser um gênero híbrido. O crítico apontou para a forma “instável” das cartas e para a sua condição lacunar e precária, cujo conhecimento depende das inúmeras possibilidades de divulgação e de conservação (GUIMARÃES, 2004, p. 21-22). De fato, conforme indicou Cristina Altman, o conjunto de 45 cartas trocadas entre Jakobson e Mattoso Câmara, ainda inéditas, não está completo. Na correspondência trocada entre eles, há referências a cartas que ainda não foram localizadas (ALTMAN, 2015, p. 11). Além das inúmeras informações sobre o trabalho dos dois grandes linguistas, as cartas apontam para um longo e afetuoso intercâmbio intelectual que se inicia em 1939, com a tradução de Mattoso Câmara do artigo “Observações sobre a classificação fonológica das consoantes”. Entre 1942 e 1943, eles conviveram por um breve período em Nova York, “para onde Mattoso Câmara havia sido enviado com uma bolsa da Rockefeller Foundation para ‘aperfeiçoar-se’ em linguística: lá entrou em contato não apenas com Jakobson, Lévi-Strauss, entre outros, mas também, e principalmente, com o estruturalismo linguístico, que se tornou o seu quadro principal de trabalho para a descrição do Português” (ALTMAN, 2015, p. 13). Nas cartas de 8 de dezembro de 1954 e de 6 de fevereiro de 1955, Mattoso Câmara manifesta interesse pela publicação de *Sound and meaning* – livro que gostaria de traduzir para o português e que na realidade só seria publicado em 1990. Na carta de dezembro de 1954, o brasileiro sonda o linguista sobre eventuais planos de uma viagem ao Brasil: “*Don't you have also in your plans a trip to this country? The phoneme theory of Praga is now well known in Brazil (I am bold to say that I have a great deal contributed to its diffusion) and you are highly appreciated among Brazilian students of language*”. A carta é importante porque indica como já havia sido esboçada em 1954 a ideia de uma vinda do linguista russo ao Brasil através de uma dupla iniciativa: da USP e a do próprio Mattoso Câmara. De fato, há uma “Crônica linguística”, publicada em 1956 pela *Revista Brasileira de Filologia* sobre Jakobson, em que Mattoso Câmara (1972, p. 159) escreve: “Antes de sua ida para os EUA apresentou-se-lhe uma possibilidade de vir ao Brasil, por convite da Universidade de São Paulo, o que infelizmente não se efetivou em virtude de empecilhos ulteriores”. Em 18 de abril de 1966, Mattoso Câmara manifesta todo o seu carinho por aquele que considera o seu mestre ao relembrar, na ocasião das homenagens pelos 70 anos de Jakobson, o primeiro encontro entre eles:

On writing this short and unpretentious paper for the Festschrift on your seventieth birthday, I remember with “saudade”, as we say in Portuguese, the old days in 1943, in the Columbia University and the École Libre des Hautes Etudes at New York. It was indeed fortunate for me

⁴ Nascido em Uman, na Ucrânia, foi professor emérito de língua e literatura russa na Universidade de São Paulo (USP).

to have met you in the beginning of my academic career; it owes very much to you, even when I failed to be an orthodox disciple. For three times I have had the opportunity of expressing my deep appreciation of your outstanding work and its significance in contemporary linguistics: first, in 1946, in a review of your Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze, for the Boletim Brasileiro de Filologia (Rio de Janeiro); a second time, in 1956, in a "Crônica Linguística" for the Revista Brasileira de Filologia (Rio de Janeiro); and, finally, in 1964, in a review of the first volume of your Selected Writings for Word (New York). I have planned, moreover, to divulge your basic ideas in Brazil, and a selection of some of your illuminating essays, translated into Portuguese, will appear soon in Rio de Janeiro. In this letter, I want only to express my admiration and gratitude for the man and the intellectual guide. You can be sure that your interest for the Brazilian student of 1943 in the old New York days and the kind and sympathetic attention you have demonstrated for my researches and works ever since, have been most stimulating to me for all these years. Let me hope that new young generations of students will have the same opportunity that I had, for many years to come. In your seventieth birthday, my dear professor Jakobson, may I wish to you the continuance of your masterly activity, year after year, as one of the greatest linguistics leaders of our time.

Em 17 de maio de 1967, Mattoso Câmara escreve para Jakobson informando-o sobre o interesse de Isaac Nicolau Salum (1913-1993), professor de filologia romântica da USP, em recebê-lo como palestrante. Na carta, o linguista brasileiro afirma que as traduções dos textos de Jakobson já estavam no prelo:

Some days ago I received a call from São Paulo. My colleague and friend Isaac Salum told me that the university was deeply interested in having your visit for some lectures and willing to associate in this endeavor the University of Rio de Janeiro. You know how long I have looked for such an opportunity, but I think that a preliminary step is to know whether you are available in a near future. I know that you are to present a Report for the X Congress of Linguists in Bucharest, where I expect to meet you, for I had an invitation with economic facilities. Would it be possible for you to come to Brazil before or after the Congress this year or at least next year in the first or the second semester? According to your answer we could perhaps arrange things for that goal, though I am not yet fully sure of the results. My translations of your essays are already in press and I think the book will be ready by July or August.

Em carta de 5 de junho de 1967, Jakobson lamenta, com Mattoso Câmara, o fato de não conseguir ir naquele ano ao Brasil, manifesta entusiasmo por uma possível viagem ao país no ano seguinte e declara sua satisfação ao saber da data de publicação do primeiro volume organizado no Brasil da sua obra teórica:

Thank you for your letter of May 17 which was forwarded to me here in La Jolla where I am staying for several weeks and working in this Institute. I hope very much to see you in Bucharest and to have there a good chat with you. As I wrote to our friends in São Paulo, it would be difficult for me to come to Brazil this year, but I shall be happy to visit you and them in 1968 either in late May and early June, or in September. I am glad to learn that my volume, graciously prepared by you, is to appear in July or August. It Would be nice to have a copy of it in Bucharest.

Em 12 de junho de 1967, Mattoso Câmara responde a uma carta enviada por Boris Schnaiderman. Através da leitura da epístola, que representa o início da correspondência entre eles, somos informados sobre os trâmites que foram necessários para a visita do linguista russo ao Brasil. Conforme vimos até aqui, Mattoso Câmara e a USP já haviam manifestado interesse a Jakobson, nos anos anteriores, pela sua vinda ao país. Em maio de 1967, o linguista russo foi novamente sondado por um duplo canal: por Schnaiderman e Haroldo de Campos, de um lado, e por Mattoso Câmara, do outro. O intermediário entre eles foi Isaac Salum:

Venho lhe agradecer o envio da cópia que recebeu do professor Roman Jakobson, datada de 19 de maio, em resposta à sondagem que o senhor e o escritor Haroldo de Campos lhe fizeram no sentido de uma visita dele ao Brasil para preleções universitárias durante um mês. Logo depois me chegou do professor Jakobson a resposta à minha carta de 17 de maio, que lhe dirigi por sugestão do professor Isaac Salum, de quem recebi, primeiro por telefone interurbano e depois por carta, a notícia do projeto do senhor e do escritor Haroldo de Campos a respeito do professor Jakobson. Verifico com prazer que nessa carta a mim, de 5 de junho, bem como na de 19 de maio ao senhor, o professor Jakobson aceita com entusiasmo a ideia de uma visita ao Brasil apenas fixando a data (como eu previra e dissera ao professor Salum) ao próximo ano de 1968.

Na continuação da carta, somos informados sobre as possíveis datas da visita, sobre as despesas e sobre um esboço das palestras que Jakobson poderia apresentar em seis universidades do país:

Ele deixa à nossa escolha um período dos fins de maio aos princípios de junho ou o mês de setembro. Eu acho que o melhor é nos fixarmos no mês de setembro, tanto mais quanto parece que o primeiro período sugerido possa rigorosamente abranger um mês completo. Nessas condições, de acordo com o plano que me esboçou o professor Salum na sua carta de 10 de maio, o professor Jakobson poderá ficar meio mês em São Paulo e o segundo meio mês no Rio. Como expliquei ao professor Salum, ao conversarmos pelo telefone interurbano, penso que essa estadia no Rio deve ser ampliada com uma visita a Belo Horizonte e Brasília e uma ida a Niterói. Assim, ele falará na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estou certo que todas essas universidades não hesitarão em aproveitar essa oportunidade inestimável de ouvir um dos maiores linguistas do nosso tempo, um dos fundadores com Trubetzkoy do Círculo Linguístico de Praga e atualmente criador de uma profunda e original doutrinação linguística, que desenvolveu e elaborou partindo dos princípios daquele famoso Círculo. As despesas de estadia e transporte dentro do Brasil serão assim divididas entre seis das nossas grandes universidades, o que evidentemente muito aliviaria a carga pecuniária de cada uma. É claro que é preciso também cogitar de um jeito condigno para as preleções e conferências do mestre. O grande problema é a despesa da viagem dos EEUU ao Brasil por parte do professor Jakobson e sua esposa, que ele gostaria de trazer consigo, como sempre faz nas suas frequentes visitas universitárias ao exterior. Como sugeriu ao professor Salum, devemos para isso apelar para o Departamento Cultural do Itamaraty e mesmo para complementar ou integralmente pagar as conferências e preleções.

Mattoso Câmara, em seguida, indica as seis universidades: Universidade de São Paulo, Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade da Guanabara, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade de Brasília (UnB). O linguista brasileiro demonstra como foi fundamental, para a realização da viagem, o contato que tinha com o chefe do Departamento Cultural do Itamaraty, Donatelo Grieco:

Para obter essa ajuda do Itamaraty eu posso pessoalmente procurar o ministro Donatelo Grieco, chefe do Departamento Cultural e que eu conheço de quando eu era professor visitante na Universidade de Lisboa. Mas é claro que a minha atuação seria insuficiente por si mesma. É preciso que as seis universidades façam conjuntamente uma solicitação oficial nesse sentido, de sorte que me caiba apenas o papel de um arauto e um acompanhante mais ou menos informal daquela solicitação. Para a Universidade de São Paulo contamos com a ajuda do senhor e seus amigos, que primeiro tiveram a ideia de trazer ao Brasil o professor Jakobson. Da minha parte, interessarei no empreendimento – o professor Rosaldo do Vale, diretor da Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, a professora Dirce Cortés Riedel, catedrática de Literatura Brasileira da Universidade da Guanabara, a professora Ângela Vaz Leão, catedrática de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Minas Gerais, e o professor Wilton Cardoso, coordenador dos cursos de Letras da Universidade de Brasília. Para a Universidade Federal do Rio de Janeiro a minha ação tem de ser um tanto indireta, porque não sou aí professor catedrático, mas estou certo que vários professores catedráticos me apoiarão e facilitarão os passos. Temos algum tempo para cogitar com calma e segurança todos os detalhes. O essencial é logo nos assegurarmos da ajuda do Itamaraty e do consenso das universidades.

Em 1º de julho de 1967, Boris Schnaiderman escreve a Mattoso Câmara, concordando com o período proposto pelo linguista (setembro). A carta traz informações sobre os trâmites burocráticos necessários para a estadia; ficamos sabendo que Antonio Cândido também contribuiu na organização:

Agradeço-lhe a atenciosa carta de 12 de junho. Creio que os preparativos para a vinda do prof. Roman Jakobson estão bem encaminhados, e a participação do senhor no planejamento prévio certamente contribuirá para que possamos ter entre nós o ilustre linguista. Concordo plenamente em que o mês de setembro de 1968 será o período mais conveniente, e é também esta a opinião dos professores Antonio Cândido de Mello e Souza e Nicolau Salum, bem como do escritor Haroldo de Campos. Em vista disso, já escrevi uma carta ao prof. Jakobson, indicando o mês em questão. Não envio agora ao senhor uma cópia de minha carta pelo fato de tê-la escrita em russo. Quanto à possibilidade de que ele fique meio mês em São Paulo e meio mês no Rio, tenho a sugerir, após combinação com os demais amigos de São Paulo empenhados no empreendimento, uma pequena variante. Acontece que nós já reservamos, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, a verba correspondente aos vencimentos de um mês de professor-visitante, em regime de tempo integral. Isto nos obriga a planejar suas atividades dentro do esquema correspondente a esse regime, o que não impede, todavia, um escalonamento

que preveja atividades em São Paulo na segunda e terça-feira de uma semana e na quinta e sexta da semana seguinte. Nos intervalos, poderia fazer conferências no Rio de Janeiro, em Niterói etc. Este programa, em sua forma definitiva, deverá ser, naturalmente, submetido à apreciação do prof. Jakobson. Ademais, devemos preocupar-nos em não sobrecarregá-lo em demasia, como é comum no caso de convites semelhantes. Mais tarde, seria interessante escrever ao prof. Jakobson, consultando-o sobre a possibilidade de uma estada um pouco mais prolongada no Brasil. Gostaríamos que o senhor nos informasse sobre o período mais conveniente para as providências junto ao Itamaraty. A ajuda que nos oferece deverá ser decisiva no caso. De nossa parte, poderemos conseguir um ofício do reitor da Universidade de São Paulo ao Itamaraty, solicitando as passagens do prof. Jakobson e de sua esposa. Quanto aos deslocamentos no próprio país, creio que as universidades interessadas deverão fazer o necessário neste sentido. E acredito que não haverá problemas quanto a uma remuneração condigna para o ilustre linguista; aliás, na carta cuja cópia o senhor recebeu, ele parece dar mostras de extrema despretensão e simplicidade de trato. Agradecendo mais uma vez a sua carta, em resposta à cópia que recebeu (o funcionário de nossa faculdade, que se encarregou de enviar cópias aos interessados, desincumbiu-se da tarefa com tal rapidez que o documento acabou sendo enviado sem nenhuma explicação), subscrevo-me cordialmente.

Em 26 de fevereiro de 1968, Boris Schnaiderman escreve a Mattoso Câmara sobre questões práticas relacionadas à vinda de Jakobson e Krystyna ao Brasil:

Tenho procurado entrar em contato com o amigo nas minhas passagens pelo Rio, mas isto não me foi possível, devido às suas viagens. Continuo em correspondência com o prof. Jakobson e sua esposa, que parecem contentes com a perspectiva de vir ao Brasil em setembro. O diretor de nossa faculdade recebeu há dias um ofício do Itamaraty, com a notícia de ter sido concedida ao prof. Jakobson passagem aérea Boston-São Paulo-Boston. Ademais, eu soube que o Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo vai conceder a passagem para a profa. Krystyna Pomorska Jakobson. Daqui a alguns dias, deverei ter a confirmação oficial da notícia. Como vê, parece que estão dando resultado as gestões que empreendemos junto às autoridades competentes. Está reservada para o prof. Jakobson, em nossa faculdade, a verba de aproximadamente 2.000,00, que são os vencimentos de um mês de professor-catedrático, em regime de tempo integral. Evidentemente, é muito pouco para um professor do gabarito de Roman Jakobson, e nós estamos decididos a procurar ainda outros meios de financiamento. Aliás, a profa. Krystyna vai também dar um curso, e precisamos conseguir remuneração condigna para ela. Acredito, porém, que até lá se consiga alguma coisa.

Na conclusão da carta, Boris parabeniza Mattoso Câmara pelo seu trabalho de tradução dos textos de Jakobson:

Agora, preciso cumprimentar o amigo pelo excelente trabalho que realizou, selecionando e traduzindo para o português uma série de estudos do prof. Jakobson (“Fonema e fonologia”). Considero esse livro sobremaneira importante no momento atual, quando em nosso meio se difundem tantas tolices sobre o estruturalismo. Aliás, o mesmo elogio

deve ser feito em relação ao trabalho que apresentou recentemente em Marília, e que tive oportunidade de ler na revista *Tempo Brasileiro*. Esperando encontrá-lo pessoalmente em alguma data próxima, apresento-lhe minhas cordiais saudações.

Em 5 de março de 1968, Mattoso Câmara acerta detalhes com Schnaiderman sobre a viagem do linguista russo:

Muito lhe agradeço a sua carta, que encontrei ao voltar de uma permanência de 4 semanas em Porto Alegre. Lamento que não tenha sido possível um nosso encontro por ocasião de suas vindas ao Rio. Com efeito, no ano passado estive sempre viajando, mas em 68 pretendo ser “mais caseiro”. Folgo com a informação que me dá sobre a aquiescência do Itamaraty em se encarregar da viagem do prof. Jakobson. Entretanto, o pedido que foi feito à Divisão Cultural pelo diretor da Faculdade de Letras do Rio, Afrânio Coutinho, atendendo a solicitação minha, incluía a passagem de Mrs. Krystyna. Eu estive com o nosso amigo Jakobson mais de uma vez em Bucareste e posso garantir que ele está muito interessado com a vinda ao Brasil. Disse-me que era um desejo que ele tinha. Agora o que é preciso é combinarmos um programa que não seja cansativo demais para ele. A ideia dele vir mais de uma vez de São Paulo ao Rio não me parece conveniente. No Rio nós pretendemos promover uma ou duas conferências públicas e alguns seminários com professores e estudantes adiantados, selecionados. Seriam interessantes também algumas visitas fora do Rio e São Paulo. De 15 a 19 de abril estarei em São Paulo para um encontro do Programa Interamericano de Linguística, e procurarei entrar em contato consigo para conversarmos sobre isso. Muito agradeço as suas boas palavras a respeito da seleção jakobsoniana e de meu desprestensioso trabalho em *Tempo Brasileiro*. Na expectativa de um encontro pessoal, em breve.

Há uma carta de 9 de abril de 1968 de Schnaiderman para Jakobson que se encontra traduzida do russo para o português:

Fiquei muito contente de saber que o senhor virá realmente com sua esposa ao nosso país, e que ambos farão conferências na Universidade de São Paulo. O Ministério das Relações Exteriores do Brasil já nos confirmou que enviará ao senhor uma passagem aérea para o trajeto Boston-São Paulo-Boston. Essa passagem, em seu nome, lhe será entregue no Consulado brasileiro em Boston. A passagem de sua esposa será financiada pela instituição que se chama Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Vamos enviá-la para o endereço do representante da companhia aérea brasileira Varig em Boston, e o senhor receberá o respectivo aviso. Conforme já lhe escrevi, nossa faculdade vai pagar-lhe o ordenado mensal de professor-catedrático (cargo correspondente ao do “Full professor” norte-americano), em regime de tempo integral. Isso constitui atualmente cerca de 2.400 cruzeiros novos. Ainda não sabemos que honorários será possível proporcionar a sua esposa. Em todo caso, o que receberem será suficiente para as despesas com o hotel, a condução, etc. Naturalmente, faremos o possível para assegurar a parte material de sua viagem. Concluo de nossa correspondência anterior que o senhor pretende passar no Brasil o mês de setembro. No entanto, peço-lhe que nos confirme esse período, o que nos é necessário

a fim de estabelecer, com o prof. Mattoso Câmara, o programa das suas conferências em outras cidades. Naturalmente, vamos enviá-lo ao senhor previamente. Todavia, prometemos-lhe de antemão que procuraremos não cansá-lo com conferências e outros trabalhos. Pedimos agora a sua opinião sobre o seguinte programa para São Paulo, o qual poderemos alterar de acordo com as suas indicações:

Conferências:

Formalismo Russo.

Poesia e prosa.

Cibernética e linguística.

Encontro com professores:

Camões.

Literatura popular.

As principais correntes estruturalistas em linguística e crítica literária.

O senhor naturalmente poderá repetir em outras cidades as mesmas conferências que fizer em São Paulo. No entanto, deverei entrar em contato com o prof. Mattoso Câmara sobre este assunto. Espero que sua senhora tenha recebido minha carta, com a confirmação dos temas que nos foram propostos para as conferências que ela pretende realizar em São Paulo.

Em 23 de abril, Boris Schnaiderman escreve para Mattoso Câmara:

Lamento muito não ter conseguido conversar com o Amigo uma segunda vez durante a sua permanência em São Paulo. O funcionário do Itamaraty que tem demonstrado muita boa vontade em relação a tudo o que se relaciona com a vinda do prof. Jakobson é o secretário Francisco Soares Alvim Neto, da Divisão de Cooperação Intelectual [...]. O diretor de nossa faculdade vai enviar um ofício sugerindo ao Itamaraty uma série de medidas relacionadas com as viagens internas do Prof. Jakobson. Esperando rever o amigo em data próxima, no Rio de Janeiro, envio-lhe um cordial abraço.

Em 30 de abril de 1968, Jakobson , cumprimenta Mattoso Câmara pelo estudo "O estruturalismo linguístico" (1967) e o informa sobre o retorno antecipado de Krystyna:

Many thanks for your succinct and instructive study, "O estruturalismo linguístico". Both of us are very happy to be spending September in Brazil and to meet Mrs. Mattoso-Camara and you again. I received a detailed letter from B. Schnaiderman concerning our planned trip, and I am answering him simultaneously with this letter. If the International Semiotic Congress in Warsaw takes place as announced in the last days of August, we shall go from Warsaw through Paris to Brazil the first week in September. If, however, in view of the present Polish situation, the Congress is postponed, we could come at very beginning of September. I may stay in Brazil throughout September and then return to this country, where I have to begin my lectures at MIT and at Princeton University, where, for 1968, I have been invited as Visiting Professor. My wife, Krystyna Pomorska, must leave Brazil one week earlier, because her lectures at MIT begin the last week of September. Professor Schnaiderman made some suggestions concerning my São Paulo lectures. He asks for three lectures and three discussions

with colleagues. Taking into account the chief lines of his proposal, I, in turn, am drafting a tentative program.

I. Lectures.

La grammaire de la poésie (avec une analyse des poèmes portugais et français).

La science de la langue par rapport aux sciences de l'homme et de la nature.

Les problèmes actuels de la théorie linguistique (en comparaison avec les principes saussuriens)

II. Discussions with colleagues.

Un demi-siècle de lute pour une poétique scientifique.

Les problèmes spécifiques de la poésie populaire.

La structure du code verbal.

One of these lectures or discussions could be replaced by another topic: Le courant expérimental dans la poésie russe de notre siècle. Would this program be acceptable to you, or would you suggest some modifications? I could, for instance, discuss "Perspectives de la sémiotique". I am eager to read your suggestions.

Em 9 de maio de 1968, Mattoso Câmara define como “excelente” o plano de conferências proposto por Jakobson e o convida a participar de dois encontros nas universidades do Rio sobre a “poética científica” e sobre o “código verbal”:

Thanks for your letter and the good news. I think that the plan of lectures and discussions with colleagues is excellent. I have talked with professor Schnaiderman some days ago in São Paulo. It was greed that you should go first to São Paulo until Sep 19 or 20 and then come to Rio to remain until Sep 30. But I imagine that Mrs. Jakobson would be much pleased to visit Rio and if Sep 19 or 20 is too late for that you could leave São Paulo a little earlier at your convenience. I have been with the officer of the “Itamaraty” (Ministry of Foreign Affairs) who has the instructions concerning your visit and everything is attled and all right. I hope that you have received already a formal invitation of the “Reitor” (President) of the Universidade do Rio de Janeiro. In Rio you can deliver again the three lectures you have planned. I think that two discussions with colleagues are sufficient: one on “une poétique scientifique” at the Faculdade de Letras of the Universidade; the other on “le code verbal” at the anthropological Division of the Museu Nacional, a very important center of research that I am sure you will enjoy visit.

Mattoso Câmara conclui a carta da seguinte maneira: “*My wife sends her best compliments to you and Mrs. Jakobson. She expects to have you both in our home for an informal party with some friends who are eager to know you*”. Em 13 de maio de 1968, Jakobson escreve novamente para Mattoso Câmara solicitando a transcrição fonética do poema de Pessoa:

I just received a very gracious letter from your Rector and we will write to him to accept his invitation. I am eager to learn your suggestions in connection with my recent letter to you. It will be of great help for my studies in preparation if you will kindly send me a phonemic transcription of Pessoa's poem, which I am herewith enclosing. If you do, please use Pessoa's native, Lisbonian pattern. I am very impressed by this poem. At present I am carefully studying your Portuguese phonemics, but what would you recommend as a descriptive grammar of contemporary Portuguese in its Brazilian and European variants?

Em 16 de maio de 1968, Mattoso Câmara escreve para Boris Schnaiderman propondo que Jakobson vá à Bahia. Para tal, seria necessário sondar o funcionário do Itamaraty Francisco Soares Alvim Neto:

Depois do nosso agradável encontro, tive um dado novo, que quero comunicar-lhe a respeito da viagem do nosso amigo comum Jakobson. A professora Jocelice Macedo, do Instituto de Letras da Universidade F. da Bahia, está dirigindo um programa de aperfeiçoamento de professores de línguas em seu estado com boas verbas fornecidas pela Fundação Ford. Nessas verbas está prevista a visita à Bahia de professores visitantes. Em conversa comigo ela se mostrou muito interessada em propiciar por esse meio a ida de Jakobson à Bahia. Em vista disso, escrevi ao secretário Alvim Neto, sugerindo-lhe entrar em contacto com a professora Jocelice de Macedo sobre a visita de Jakobson a Salvador. Creio que por esse meio o problema que nós discutimos no almoço de alguns dias atrás está praticamente resolvido. Agora só nos resta esperar uma informação precisa do nosso amigo Jakobson sobre a data em que poderá estar no Brasil para formular o plano definitivo da sua visita.

Em 20 de maio de 1968, Mattoso Câmara convida Jakobson a ir a Salvador, cidade por ele recomendada pela sua moderna universidade e pela sua importância histórica e arquitetônica:

Your letter of the 13th must have crossed with my answer to your letter of the 9th. After my having sent it I had a meeting with professor Schnaiderman in Rio and we discussed the fact of Mrs. Jakobson's having to leave Brazil before the end of September. We are much interested in giving her an occasion to visit Rio. So we discussed the following plan: You will go directly to São Paulo (since the Universidade de São Paulo was the first to invite you), but at the end of three or four days you will come to Rio for some eight or ten days. After that you will return to São Paulo until the end of your stay in Brazil. The flight from São Paulo to Rio is about 60 minutes in very comfortable planes. In São Paulo you will be invited to go to Salvador by the University of the State of Bahia. Salvador is a lovely city, quite different from São Paulo and even Rio. It was the capital of Brazil in the colonial times and has many baroque monuments (chiefly churches) of the 17th and 18th centuries. It is also probable that you will be invited to visit Brasília, the wonderful new capital (a view of the XXth century architecture in the middle of the jungle), where there is a modern university. Of course you are free to accept or no those invitations. Brazil and Brazilian friends do not want to fatigue you. As soon as we will know exactly the day of your arrival we will precise the dates and the number of days in São Paulo, Rio and the other places. In Rio, as I told you, you will have two meetings with colleagues. I would like that you could deliver the three lectures you propose, but you can reduce them to only two if you think it will be better, but in any case the first lecture of your list should be maintained.

Na conclusão da carta somos informados sobre o envio da transcrição fonética do poema de Pessoa e do livro *O idioma nacional*, de Antenor Nascentes, como base para o português do Brasil; para o português europeu, Mattoso Câmara aconselha Jakobson a consultar a *Gramática da língua portuguesa*, de Pilar Vásquez Cuesta:

I am annexing to this letter a phonemic transcription according to the dialect of Lisbon of Pessoa's beautiful poem. I took account of the contextual variants. I am sending you also, in separate cover, O dioma nacional, by Antenor Nascentes, where you will find despretensious but reliable information respecting Brazilian Portuguese. For European Portuguese I advise you to consult Gramática portuguesa, by Pilar Vásquez Cuesta (Madrid, ed. Gredos). Of course both books are old-fashioned descriptive grammars but contain a lot of very realiable information. My translation of your papers is selling very well and our universitarian milieus are anxious to hear you.

Em 27 de maio de 1968, Mattoso Câmara escreve: “A letter of Haroldo de Campos tells me that your address during two months, from May 22, has changed. On May 20 I sent you a letter and the phonological transcription of Pessoa’s poem. I addressed it to Boyston 301. I think it will be easy to you anyhow to have my letter sent to you in California”. Em 7 de junho, Jakobson escreve para Mattoso Câmara, acusando o recebimento de sua transcrição fonética do poema de Pessoa:

Of course I received your letter with the transcription of Pessoa’s poem for which I am most grateful, because it helped me very much in my analysis of this beautiful work. I am looking forward to discussing it with you when we will be in Rio. We accept with thanks all of your proposals concerning our sojourn in Rio. I am waiting for Professor Schnaiderman’s answer to my letter to him. We shall arrive in Brazil at the very beginning of September, presumably between September 2-5. How nice it will be to talk over with you our mutual current linguistic questions.

Em 2 de julho, Jakobson, em carta para Mattoso Câmara, faz referências ao artigo escrito por ele e Luciana Stegagno Picchio sobre o poema “Ulisses” do livro *Mensagem* (1934):

Herewith I am sending you the first draft of the paper on Pessoa’s Ulysses on which I am working with Luciana Stegagno Picchio (Rome University). I am planning to discuss this poem along these lines in my Brazilian lectures on Grammar of poetry and I promised to publish the final version of this study in the volume of Langues (at Larousse) which is to be devoted to poetics and which is being edited by Barthes. You will be doing me a great favor if you can send me your frank critical remarks, at least the chief ones, before, my departure from here on July 23 to Czechoslovakia. Our plans are to go to São Paulo toward September 4. Please don’t be annoyed at my request, but I want my first intrusion into the field of Portuguese to be on a decent level.

Em 8 de julho de 1968, Mattoso Câmara, para Jakobson, faz diversos comentários críticos a respeito do artigo sobre Pessoa:

I thank you for your most friendly letter and the draft of your analysis of Pessoa’s poem. It is masterly done and “your intrusion into the field of Portuguese” is on the highest level. It will be very helpful among us, for Brazilian literary criticism relies still on a subjective impressionism. I have only two observations to make. The “synalèphe” “à la limite des mots” you allude to in page 5 is the general rule in Portuguese metrics and you should avoid the impression of giving to it the aspect of a special trait of Pessoa. Concerning the grammatical

construction – foi vindo (II 4) I wonder whether vindo is “gérondif”. Would it not conflict with “la connotation d'une permanence mythique” you rightly detect there? I should be inclined to interpret vindo in foi vindo as past participle also, in order to express a movement and the permanence resulting from it. In that sense it is frequent in Portuguese literary style to combine ser “to be” with a past participle of verbs of movement instead of using the auxiliary verb ter “to have”: eram partidos “they were gone”. If my assumption is right, it would become most clear “la connotation de permanence”: “he remained with us because he came without having come”. We would then meet with an opposition between ter vindo (ter “to have”), to express a movement, and foi vindo (foi of ser “to be”), to express the result of a movement (which did not take place physically). There would not be any opposition between the two vindo, since both would be past participles. But there would be a complex opposition between verse II 4, with its dynamism (verb vir “to come”) and verse II 2, with its staticism (verb ser “to be” and its synonym existir “to exist”). It would be very characteristic of Pessoa's art to place existindo, a dynamic grammatical form, in the static line, and vindo, a static grammatical form, in the dynamic line. Of course, all that I am saying here is only a suggestion that I submit to your appreciation.

Em 6 de agosto de 1968, Boris escreve para o funcionário do Itamaraty Francisco Soares Alvim Neto:

Agradecendo a sua amável carta de 19 de julho, lamento responder-lhe com tamanho atraso: eu não queria fazê-lo sem consultar antes os professores de nossa faculdade que têm desenvolvido esforços para a vinda do prof. Jakobson ao Brasil, e os atuais percalços de nossa vida universitária têm prejudicado todos os contatos. Fico satisfeito de saber que já foram vencidas todas as dificuldades com relação à passagem do prof. Jakobson. Depois de conversar com os meus colegas interessados diretamente no assunto, chegamos à conclusão de que fica um pouco difícil estabelecermos desde já o itinerário do prof. Jakobson, com as respectivas datas, pois não seria muito correto fazê-lo sem uma consulta prévia ao professor. E, nesta altura, é impossível fazê-la, pois ele não me enviou o itinerário de sua viagem pela Europa, para os contatos de última hora. Realmente, houve uma falha de minha parte: fiquei esperando algo positivo das universidades interessadas, para depois combinar tudo com o nosso convidado, inclusive as datas de sua permanência em São Paulo. Creio que seria interessante o Itamaraty comunicar às instituições já referidas que estamos realmente aguardando a vinda do prof. Jakobson, mas que a comunicação das datas de suas chegadas às diferentes cidades só poderá ser enviada com pequena antecedência. Vou escrever ao prof. Mattoso Câmara e pedir-lhe que entre em contato com a Universidade da Bahia.

Em 8 de agosto, Boris Schnaiderman manifesta, para Mattoso Câmara, preocupação pelo atraso na organização das palestras de Jakobson nas universidades brasileiras:

Envio-lhe agora cópia de carta que escrevi ao Dr. Alvim Neto. Por ela, poderá constatar que estamos bastante atrasados, no que se refere a contatos com outras Universidades, relacionados com a próxima vinda do Prof. Jakobson e senhora. Tenho certeza de que

o Amigo tomará as providências ao seu alcance, a fim de ajudar o Itamaraty nesta circunstância, particularmente no que se refere à ligação com a Universidade da Bahia.

A resposta de Mattoso Câmara, do dia 4 de setembro de 1968, esclarece as datas de sua ida a São Paulo para encontrar Jakobson:

Aqui lhe remeto um programa de atividades do professor Jakobson no Rio para ser submetido a ele. Como lhe disse ao telefone à noite, estou com a intenção de ir a S. Paulo sexta-feira próxima, voltando no domingo à noite, para ter um primeiro contato com o professor Jakobson no Brasil. Espero que tudo se tenha resolvido a respeito do mal-entendido da viagem. Se houve qualquer coisa de anormal (o que não espero) é favor comunicar-me logo por telefone ou telegrama rápido.

O *Correio da Manhã* de 31 de agosto de 1968 registrou a chegada de Jakobson a São Paulo no dia 4 de setembro (ESPECIALISTA... 1968), e o *Suplemento Literário* do dia 7 de setembro de 1968 informou sobre a sua estadia em na cidade:

Sob o patrocínio da Reitoria da Universidade de São Paulo, o professor Roman Jakobson ministrará, a partir de segunda-feira próxima [dia 8/9], um curso de Linguística, promovido pela Cadeira de Filologia Romântica e pelos Cursos de Teoria Literária e Literatura Comparada e de Língua e Literatura Russa. As aulas do professor Jakobson serão proferidas em francês, no período da manhã, no salão nobre da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, à rua Maria Antonia, 310.

É o seguinte o temário do curso:

Conferências

1. "A poesia da gramática e a gramática da poesia", com análise de poemas em francês e português (duas).
2. "A ciência da língua e sua relação com as ciências do homem e da natureza".
3. "Os problemas atuais da teoria linguística (em comparação com os princípios saussurianos)".

Mesas-redondas:

1. "Meio século de luta por uma poética científica".
2. "Os problemas específicos da poesia popular".
3. "A estrutura do código verbal".

Veio a São Paulo em companhia do prof. Jakobson, sua esposa, profa. Krystyna Pomorska-Jakobson, que ministrará também um curso de Literatura Russa, com base nos seguintes temas: "Pasternak e o futurismo", "A prosa de Pasterna", "Futurismo russo" e "A escola formalista russa e sua ambiência poética". Este curso será ministrado em inglês à noite, com início às 20 e 30, também no salão nobre da Faculdade de Filosofia. (CURSO..., 1968).

O *Correio da Manhã* de 8 de setembro de 1968 noticiou a estadia no Rio de Janeiro entre 11 e 19 de setembro, com a apresentação de duas palestras na Faculdade de Letras: "Os problemas atuais da teoria linguística" e "Gramática da poesia (estudo do poema 'Ulysses')" (FACULDADE..., 1968). No Rio, Jakobson participou também de

duas mesas-redondas: “Meio século em prol de uma poética científica” no colégio estadual Ferreira Viana e “Estrutura do código verbal” proferida no Museu Nacional. O *Correio Braziliense* informa sobre a viagem de Jakobson e Krystyna para Brasília, onde, na Aliança Francesa, no dia 28 de setembro, o linguista proferiu uma palestra (LITERATURA, 1968).

Em 19 de novembro de 1968, após a viagem de Jakobson pelo Brasil, Boris informa a Mattoso Câmara sobre a publicação de três obras do linguista russo e solicita o envio de um estudo de Câmara para o volume da Editora Perspectiva:

Não lhe tenho escrito desde a estada de nosso amigo, prof. Jakobson, no Brasil, cuja vinda com a esposa foi, a meu ver, um sucesso total. Espero que me desculpe. Agora, estão sendo preparados em S. Paulo três livros dele. A Editora Cultrix vai lançar um volume com a maioria dos trabalhos que apareceram em *Essais de Linguistique Générale* e o da revista *Diogène*. O diretor da editora é meu amigo e me tem relatado os cuidados que eles estão tomando com o livro, que deverá sair em breve. Outro amigo meu, Jacó Guinsburg, que dirige a Editora Perspectiva, vai lançar dois livros de Jakobson: “A Novíssima Poesia Russa”, livro escrito na Rússia em 1919, até hoje publicado unicamente em russo (Praga, 1921) embora se trate de obra importantíssima sobre a linguagem poética (perdão, estou ensinando o “Padre Nossa” ao vigário); e “Jakobson no Brasil”, com os textos de algumas das conferências que realizou aqui. O primeiro desses livros será traduzido por mim e pelo Haroldo de Campos. O segundo já está com a tradução bem adiantada, sendo diversos os tradutores. Para este segundo livro, o editor pede que o amigo contribua com um estudo sobre os trabalhos linguísticos do prof. Jakobson. O volume terá uma pequena nota introdutória dos organizadores, isto é, Haroldo de Campos e eu, um trabalho sobre a contribuição de nosso amigo à teoria da literatura (de autoria minha ou do H.C.) e o seu, se estiver de acordo em colaborar na empresa, o que seria muito importante. Se quiser entrar em contato direto com a Editora, é favor escrever para Jacó Guinsburg, editora Perspectiva S.A.

Na sua última carta, a de 21 de novembro de 1968, Jakobson, além de destacar os pontos altos da viagem (Salvador, Ouro Preto e Congonhas com as esculturas de Aleijadinho), agradece pela hospitalidade e pelas aulas maravilhosas “*on the questions of both Portuguese phonetics*”. Em 27 de novembro de 1968, Mattoso Câmara relata para Boris Schnaiderman o sucesso da ida de Jakobson ao Rio de Janeiro, agradece o convite pelo estudo para o livro e fala sobre o fato de estar submetido a tratamento devido a um esgotamento nervoso:

Agradeço a sua atenciosa carta e muito me alegro com as notícias que ela dá. Aqui no Rio, a visita do nosso amigo Jakobson foi um grande sucesso. Os estudantes, principalmente, ficaram profundamente impressionados não só com o vigor das suas concepções mas ainda com a sua forte personalidade humana. A ideia de reunir num volume as conferências pronunciadas no Brasil é, em verdade, das mais felizes, e tem para mim um grande apelo o seu convite de eu colaborar nesse empreendimento. Há, entretanto, um óbice, que passo a lhe expor. Pouco depois de ele sair do Brasil, manifestaram-se em mim de maneira intensa sintomas de esgotamento nervoso, que me

obrigaram a procurar um neurologista. Com o tratamento, já me acho bem, felizmente, mas ainda não tive alta, e só me está sendo permitido voltar lentamente às minhas atividades normais. Assim, durante os próximos meses não poderei escrever o artigo que foi reservado para mim na coletânea planejada. Provavelmente só em março eu poderia assumir esse encargo. Ora, a sua carta informa que o livro está em preparação adiantada e sairá em breve. Daí deduzo que o artigo seria para já, o que é impossível pelas razões expostas. Com um cordial abraço e saudações ao sr. Haroldo de Campos, que espero um dia conhecer pessoalmente.

Em 19 de março de 1969, Boris acusa o recebimento do estudo de Mattoso Câmara:

Recebi o seu excelente estudo sobre a contribuição do prof. Jakobson à linguística. Aliás, não esperava outra coisa. Comuniquei o fato ao editor, e este me pede que consulte o amigo sobre a remuneração que acha adequada para o trabalho. A tradução dos ensaios anda bem adiantada. Estamos em entendimentos com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, e se essa instituição participar do empreendimento, será possível acrescentar ao volume a bibliografia pormenorizada do prof. Jakobson.

A carta de Mattoso Câmara do dia 31 de março de 1969 é interessante por trazer informações editoriais:

Agradeço a sua atenciosa carta de 19 de março e consigno com prazer as informações que me dá sobre o andamento do livro do nosso comum amigo Jakobson. Quanto ao pagamento pelo editor do meu despretnoso trabalho introdutório, que lhe parece a importância de cem cruzeiros novos? Naturalmente seria um pagamento definitivo e final, válido não só para esta primeira como para todas as edições subsequentes. Na expectativa de um próximo encontro aqui ou em S. Paulo, aqui fico a seu dispor.

Em 14 de abril de 1969, Boris envia para Mattoso Câmara informações sobre o processo de editoração e de recepção das obras de Jakobson:

Estou respondendo com algum atraso à sua carta de 31 de março por dois motivos: ela veio com um carimbo “Retardado pela Varig” e, quando chegou, eu estava de mudança para novo endereço. Já conversei com o editor, e ele vai enviar ao amigo a quantia de cem cruzeiros novos, como remuneração pelo seu estudo sobre o prof. Jakobson. Com certeza já viu o livro “Linguística e comunicação”. Ele vem tendo receptividade muito boa, e o editor me disse que está para sair a segunda edição. Acredito que o livro organizado por nós tenha o mesmo destino. A obra de nosso amigo comum está sendo muito discutida, e encontra também seus detratores, o que era inevitável. Muita gente não pode mesmo aceitar que se faça uma análise de Fernando Pessoa a partir do próprio texto e não das circunstâncias históricas e políticas em que ele foi escrito.

Mattoso Câmara faleceu no dia 5 de fevereiro de 1970, um mês antes da publicação de *Linguística, poética, cinema* (JAKOBSON, 2007), organizado por Boris Schnaiderman

e Haroldo de Campos. Na nota introdutória, os organizadores dão detalhes sobre a gênese da obra:

O presente volume reúne os textos que serviram de base às conferências pronunciadas por Roman Jakobson durante sua visita ao Brasil, em setembro de 1968. Figuram nele, também, textos que foram objeto de debates e referências quando da estada de Jakobson entre nós: assim, a análise do poema de Brecht e o estudo relativo ao cinema. A inclusão da “Carta” sobre Martin Codax justifica-se pela própria natureza do trabalho, o segundo dedicado por Jakobson a um autor de língua portuguesa, sob a instigação, sem dúvida, – como o anterior, cujo tema é Fernando Pessoa – dessa viagem ao nosso país. (SCHNAIDERMAN; CAMPOS, 2007, p. 7).

As cartas constituem um material historiográfico de relevo porque permitem reconstruir a cronologia e os detalhes burocráticos da viagem de Roman Jakobson ao Brasil em setembro de 1968. Resulta evidente como quatro figuras principais estiveram à frente do projeto: Mattoso Câmara, Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos e Isaac Salum. Tal acontecimento, que marca a institucionalização da linguística no país, representa, também, o encontro dos estudos literários com os estudos linguísticos através do estruturalismo que teve em Jakobson a figura mais importante. Umberto Eco (2020, p. 10) indicou a interdisciplinaridade como uma das características principais de Jakobson, tendo ele inspirado uma nova geração de críticos de literatura, ao mesmo tempo que deu um impulso decisivo ao surgimento da semiótica, conectando a ciência dos signos com as pesquisas dos estruturalistas. Nesse sentido se enquadra a relevância das pesquisas de Jakobson em campos hoje tão distintos como a linguística e a teoria da literatura. As cartas são importantes, também, porque permitem acompanhar de perto o processo de tradução, edição e recepção da obra de Jakobson no Brasil, colocando em evidência a responsabilidade de Mattoso Câmara pela publicação do primeiro volume, no Brasil, com textos reunidos do linguista russo.

SOBRE O AUTOR

RAPHAEL SALOMÃO KHÉDE é professor associado de Língua e Literatura Italiana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e responsável pelo Acordo de Cooperação Internacional entre a UERJ e a Università degli Studi Internazionali di Roma (Unint). raphaelsalomao@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Cristina. A correspondência Jakobson-Mattoso Câmara (1945-1968). *Confluência*, n. 49, 2015, p. 9-42. <https://doi.org/10.18364/rc.vn49.85>.
- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. Crônica linguística: Roman Jakobson. *Revista Brasileira de Filologia*. Rio de Janeiro: Acadêmica, v. 2, n. 1, 1956, p. 55-64.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. O estruturalismo linguístico. *Tempo Brasileiro*, n. 15-16, 1967, p. 5-43.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dispersos*. Seleção e introdução de Carlos Eduardo Falcão Uchôa. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.
- CURSO de Linguística e Literatura. *Suplemento Literário*, n. 592, 7 de setembro de 1968, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- ECO, Umberto. Il pensiero semiotico di Jakobson. In: JAKOBSON, Roman. *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*. Milano: Bompiani, 2020, p. 5-32.
- ESPECIALISTA em linguagem no Rio dia 10. *Correio da Manhã*, n. 23.127, 31 de agosto de 1968, p. 8. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- FACULDADE de Letras traz Roman Jakobson. *Correio da Manhã*, n. 23.134, 8 de setembro de 1968. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- GUIMARÃES, Júlio Castaño. *Contrapontos: notas sobre a correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Fonema e fonologia*. Seleção, tradução, notas, com um estudo sobre o autor, por Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. Organização de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 22 / dirigida por J. Guinsburg).
- LITERATURA. Conferência. *Correio Braziliense*, n. 2.695, 28 de setembro de 1968, p. 2. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- NASCENTES, Antenor. *O idioma nacional*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.
- SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Haroldo de. Nota dos organizadores. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. Organização de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 7. (Debates; 22 / dirigida por J. Guinsburg).

Para desejar o impossível: diários queer de Lúcio Cardoso e Roland Barthes

[*To wish the impossible: queer journals by Lúcio Cardoso and Roland Barthes*]

Denilson Lopes¹

Este texto é resultado de pesquisa que teve apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO • Lendo os diários de Lúcio Cardoso em diálogo com Roland Barthes sob uma perspectiva queer que vai além dos limites entre vida e arte, autor e obra, apresento dimensões estéticas e éticas da escritura relacionada à velhice, ao amor, à amizade, à sexualidade e à solidão relacionadas à experiência do solteirão que pode ampliar a compreensão do Modernismo brasileiro. O que implica uma forma de leitura diferente tanto das representações de não heteronormatividades, tiradas do armário da homossexualidade de artistas, bem como de formas de reinventar relações afetivas e sexuais. Proponho algumas observações sugeridas mais do que desenvolvidas em fragmentos diferentes de um artigo com início e fim, como se fora um diário de leitura. • **PALAVRAS-CHAVE** •

Diários queer; Roland Barthes; Lúcio Cardoso.

• **ABSTRACT** • Reading journals by Lúcio Cardoso in dialogue with Roland Barthes under a queer perspective that goes beyond borders of life and art, author and oeuvre, I present aesthetic and ethic dimensions of writing related to old age, love, friendship, sexuality and loneliness as impossibilities related to the experience of the bachelor what may expand the understanding of Brazilian Modernism. It implies a way of reading different both from representations of nonheteronormativities, outing of the homosexuality of artists or ways of reinventing affective and sexual relations. I make some suggestions in fragments different from one article with a beginning and end as a journal of reading. • **KEYWORDS** • Journals queer; Roland Barthes; Lúcio Cardoso.

Recebido em 20 de março de 2024

Aprovado em 20 de dezembro de 2024

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

LOPES, Denilson. Para desejar o impossível: diários queer de Lúcio Cardoso e Roland Barthes. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10729.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n91.2025.e10729

Apesar da crítica feita ao autor e ao risco de homogeneização de uma obra a partir dessa categoria, ela ainda impera nos manuais de história da arte, nas biografias dos artistas, nas entrevistas (BARTHES, 1988). E ainda mais na contemporaneidade, quando o autor virou celebridade, youtuber, influencer digital.

Como pode um diário, prática de um mundo letrado, mas que também se atualiza nas redes sociais, contribuir para a compreensão de um artista, de seus escritos, sons e imagens? Evitando tanto biografismos quanto formalismos textuais redutores, qual o espaço da subjetividade de quem faz uma obra de arte e de quem lê, ouve, vê? O diário contribui para um outro tipo de crítica, uma outra leitura? Não tenho a pretensão de responder a essas perguntas de forma genérica, mas elas foram guias para este ensaio.

Diferentemente de vários autores modernistas brasileiros que redigiram e publicaram memórias, Lúcio Cardoso escreveu diários desde jovem, dos quais destaco: o *Diário I* (1949-1951), publicado, quando ele estava vivo, em 1960, e o *Diário II* (1951-1962), publicado postumamente, em 1970. Esses registros foram reunidos numa versão maior chamada *Diários*, em 2012, editada por Ésio Macedo Ribeiro, que será citada aqui, com uma versão revisada e mais completa chamada de *Todos os diários*, publicada em 2023, quando este ensaio já estava bem avançado. Lúcio Cardoso escreve o diário com uma preocupação não só estética, mas também ética, associando escrita com um modo de vida em que o próprio fazer é confrontado com demandas do cotidiano, da sobrevivência e além. Sendo sempre um desafio os caminhos nas fronteiras da vida e obra que tento aqui enfrentar. Diário que seria encenação e não expressão do corpo e dos afetos, de uma experiência considerada como autêntica, como criticada por Joan Scott (1999).

Haveria espaço para uma leitura do diário através dos afetos e das sensações destinadas a tocarem futuros corpos? Lidando com o Modernismo, foco de minha pesquisa atual, como tocar corpos através do tempo? Como o tempo pode agregar, reunir como os espaços? Como podemos nos encontrar no tempo?

Apesar da existência de abordagens feministas (HOGAN, 2008), li, até agora, poucos textos que usam e desenvolvem a expressão “diário queer” (SOBOLCZYK, 2015). De todo modo, acredito ainda que uma leitura queer pode ser um lugar de discutir as experiências (SCOTT, 1999) intelectuais, afetivas e sexuais diversas de

Lúcio Cardoso² indo além da representatividade, do *outing* da homossexualidade, do uso naturalizado e acrítico do lugar de fala, em que as sensações e os afetos sejam considerados nas ambiguidades que a arte pode encenar numa perspectiva amoral e relativista, sendo parte de certa revisão do Modernismo que tenho tentado realizar nos últimos anos.

Lúcio Cardoso (2012, p. 372) questiona o próprio uso do diário ao se perguntar se ele teria “o risco de se tornar um simples anotado de sensações mesquinhas e melancólicas? Mas eu próprio serei muito diferente disto? Cansado de tudo?”. Ele próprio acaba por responder em outro momento colocando as mesmas dificuldades que tive ao ler: “um Diário não é jamais um relato constante, um rio contínuo e sem desfalecimento que fosse delineando a nossa vida... Um diário é apenas uma crônica de gemidos”, “sensações furtivas e precárias” (CARDOSO, 2012, p. 387; p. 469). E se o diário faz um retrato do autor, “a finalidade de um retrato não deve ser a de esclarecer, mas de contornar, sugerindo o enigma” (CARDOSO, 2012, p. 417). Gostaria, portanto, menos de oferecer respostas ou esclarecimentos e mais de estar à altura do enigma que nos foi oferecido ao lidar com o impossível da escrita, da vida, do sexo, do amor e da amizade. Enfim, o diário de releituras (CHARBEL, 2018) é também uma forma de ensaísmo.

No diário de Lúcio Cardoso, os desabafos sobre si, família, amigos, conhecidos são contidos e estetizados. Os comentários de livros e autores incluem tanto depoimentos sobre contemporâneos, como breves e rápidos posicionamentos sobre o que escreveram, misturados com inquietações sobre a criação, a necessidades de sobrevivência, a condição do artista bem como opiniões diversas sobre o momento histórico, político, o Brasil e Minas Gerais. Aqui, o diário de Lúcio Cardoso será lido a partir do diário *Noites de Paris* de Roland Barthes, publicado postumamente em *Incidentes* (1987).

Em meio a muitas dificuldades de escrita, como há muito não tenho, aqui seguem algumas notas de um trabalho em percurso.

Uma lembrança me veio do fim de *A aula* de Roland Barthes:

Percebi então com estupefação (só as evidências podem estupefazer) que *meu próprio corpo era histórico*. Em certo sentido, meu corpo é contemporâneo de Hans Castorp, o herói da Montanha Mágica; meu corpo, que ainda não tinha nascido, tinha já vinte anos em 1907, ano em que Hans penetrou e se instalou no “país do alto”; meu corpo é bem mais velho do que eu, como se conservássemos sempre a idade dos medos sociais com os quais o acaso da vida nos pôs em contacto. (BARTHES, 1989, p. 44-45 – grifos meus).

Esses medos podem ser derivados de guerras, doenças pandêmicas mortais, perseguições e violências de toda ordem a nações, culturas, grupos, mas qual seria a natureza do medo evocado no diário de Lúcio Cardoso ao dizer

² Para outras leituras da homossexualidade no diário de Lúcio Cardoso, ver: Moreira (2017), Fortuna (2019a; 2019b).

[...] este livro é um puro fruto do medo. Não ousei tudo o que imaginei tanto quanto o poderia ser. (Sempre tive medo. Tudo o que fiz, tudo que faço, este livro mesmo, é em reação ao medo que tenho. E do medo de chegar a um Universo branco e sem terrores, leva-me ao medo supremo, que é o de afrontar todos os medos, e saber que existo, ainda que isto me faça tremer, e de corpo e de alma...). (CARDOSO, 2012, p. 359).

Quais medos sociais criariam uma moldura para esses medos, aparentemente, de caráter mais existencial ou metafísico? Quando Lúcio avança já no *Diário II*, o que ele vê como repetições ganha um papel:

[...] consciente de que muita coisa em mim é insolúvel, destinada a não ter solução, possivelmente, e formando essa parte de sombra, de areia movediça e de sentimentos caóticos que sedimentam todo o meu ser e floresce num grande lírio negro – tangível dentro da pouca luz que consegui acumular pela minha diminuta vontade. (CARDOSO, 2012, p. 365).

Além dessa consciência de si para a qual o diário trouxe para além de uma dispersão, mas também uma persistência, para além dos medos, quando a cada dia

[...] recomeço, recomeço sempre. Não há nenhum cansaço nisto, mas uma espécie de desespero, um desejo único e misterioso de sobreviver, de existir ainda, de atingir o cerne que só eu conheço. Recomeçar é apenas tatear, os olhos úmidos, as mãos secas de tanto desperdício. (CARDOSO, 2012, p. 366).

De repente me dou conta de que sigo corpos contemporâneos, mas corpos mortos. Isso desestrutura mais ainda o que tento escrever. “No escuro da noite, o cadáver é luminoso: pela manhã ele escurece” (CARDOSO, 2012, p. 461). Fica algo do morto que sigo:

Desejo passar com as coisas e as pessoas que eu amo. Não teria gosto, para mim, sobreviver numa época de formas e de faces desconhecidas. A cada esquina que se transforma, a cada casa que vejo demolir, a cada amigo que desaparece, sinto que também eu me extinguo um pouco. O que eu faço não tem importância: é sendo eu mesmo, e com dureza, no instante que sou, que mais tarde, quando já não for, ainda poderei resplandecer aos olhos dos outros. (CARDOSO, 2012, p. 463).

Também me lembro de *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, em que a fala da solidão do discurso amoroso pode ser compreendida em relação à aposta ocidental na plasticidade e na inventividade da sexualidade após a revolução sexual dos anos 1960, no próprio começo do livro: “Assim sendo é um enamorado que fala e que diz: ‘Me abismo, sucumbo...’” (BARTHES, 1990, p. 7-9). O enamorado fala por figuras, cenas, referências artísticas, entre as quais uma das que mais me tocou foi a do jovem Werther, clássico personagem de Goethe e do romantismo, que se mata por um amor não correspondido. Seria o meu corpo

de jovem tímido, protoimagem gay antes da revolução sexual, educado no fim da ditadura militar, contemporâneo de Werther?

Mas de quem o sujeito dos fragmentos do Discurso Amoroso estava enamorado? Poderia ser qualquer pessoa, em várias situações? De todo modo, o amado não responde, apenas o amante fala. Essa é outra dimensão da solidão que Barthes vê no amor. Nascido em 1915, o autor lança esse livro em 1977, aos 62 anos, três anos antes de sua morte precoce e inesperada. Mas porque Barthes se encontrou na velhice com o jovem Werther, com seu corpo jovem desejado, com seu corpo morto? “Ser contemporâneo significa [...] voltar a um presente que jamais vivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70)? E quanto a Lúcio Cardoso?

Lúcio Cardoso nasce três anos antes de Barthes, em 1912, e morre em 1968, aos 56 anos, depois de passar seis anos com grande dificuldade de falar e de se locomover decorrente de um derrame cerebral que teve aos 50 anos, em 1962. Seu diário pode decepcionar, num primeiro momento, aos que procuram mais revelações íntimas, mas há uma constatação:

Às vezes, relendo essas desordenadas notas que escrevo ao sabor da inspiração, sinto a tristeza de supor tudo isto apenas um eco da minha solidão. E serão realmente sonhos, deformações de um homem que se sente irremediavelmente – por que castigo, por que privilégio? – fora do tempo? (CARDOSO, 2012, p. 255).

Esse pertencer não pertencendo ao seu tempo marca uma particularidade da experiência não só de Lúcio, mas de Barthes. Esse não pertencer, no caso de Lúcio, pode ser associado ao que diz, mais de uma vez: os fatos que não lhe interessam no diário, sobretudo os íntimos (CARDOSO, 2012, p. 244). Assim ele comenta:

Poderia citar fatos: estive com X, formos ao cinema, depois jantamos. Mas são estas coisas, exatamente, as que devem figurar aqui nestas páginas? Ou, ao contrário, devem elas cair no esquecimento? Prefiro o sentimento que me causaram, e se algum houve digno de nota, este é que deve figurar aqui, ainda que seja expresso numa linguagem capenga e só corresponda a uma parcela reduzida da verdade. (CARDOSO, 2012, p. 266).

Assim, seria o diário um espaço de experimentação para as várias formas de escrita em primeira pessoa (memória, depoimento, carta, confissão, além do próprio diário) que Lúcio usará em seu romance mais importante, *Crônica da casa assassinada* (1959), como para Barthes poderia ter sido em direção a seu romance nunca escrito?

Sem dúvida, o ideal como “diário” não é um processo constante de autoanálise – convenhamos que nem sempre há dentro de nós grandes novidades, já somos tão conhecidos – e sim alguma coisa que participe da invenção. Gênero híbrido, a ser tentado. (CARDOSO, 2012, p. 270).

Estabelecendo uma distinção, mesmo num diário a ser publicado, ao manter uma dimensão bruta, incerta, dispersa, confusa na escrita e sobre si:

Recopro o primeiro volume do meu Diário com grande morosidade, sentindo que envelheci, que minhas ideias mudaram. É difícil resistir à tentação de intervir, de reformar tudo – mas então já não seria um Diário e sim uma obra composta, um livro de ensaios. (CARDOSO, 2012, p. 380).

Nesse sentido, há uma busca de uma invenção que considero como um momento enigmático:

Alguém, há tempos, achou esquisito que eu afirmasse não ser um escritor, e sim uma atmosfera. Há dias em que me sinto um personagem, e não eu mesmo. Alguém está contando uma história em que sou um dos acessórios. Só me reconheço, só encontro de autenticamente meu, a obstinação com que levo esse ser imaginado a costear todas as rampas do precipício. (CARDOSO, 2012, p. 274).

Por um lado, ele formula uma proposta ao defender a atmosfera que foge do recurso mais comum a certa linhagem em que se inseriu de uma introspecção psicológica que ainda mantém um pé no século XIX. Desconheço a utilização da palavra atmosfera nesse momento, embora o termo tenha ganho peso, para além da literatura, no cinema e no teatro, em busca de uma criação em que o enredo se dilui em favor do espaço, da iluminação, do som, das cores, dos objetos. O que abre uma outra leitura também para sua *Crônica* para além do que possa ter de folhetinesco, melodramático, artificioso, barroco, *camp*. Por outro lado, também é importante afirmar que esse diário se diferencia de propostas autoficcionais que ganharam tanto interesse nas últimas décadas. Se há alguma verdade, ela nunca decorre da autenticidade da experiência, mas da força da ficção que amalgama vida e obra.

Lúcio se refere, em outro trecho, a uma biografia de Samuel Johnson, no século XVIII: “Os papéis de Boswell com o sugestivo título *Amores em Londres*. Páginas e páginas sem nenhum interesse. Que se viva isto, vá lá, para quem tem o gosto, mas que se anote...” (CARDOSO, 2012, p. 404). E reforça de forma enfática: “A questão sexual, por exemplo, que alguns leitores provavelmente reclamariam, que adiantaria estampá-la, destituída de força, apenas para catalogar pequenas misérias sem calor e sem necessidade?” (CARDOSO, 2012, p. 358). Se não há aqui um discurso ativista do *coming out*, as relações sexuais e afetivas não deixam de ter um papel importante no diário. Seria uma explicação fácil considerar essa posição uma resposta de um escritor de certo reconhecimento público em que a exposição da sexualidade, em particular da homossexualidade, num diário destinado a ser publicado, a exposição da sexualidade poderia ter um custo alto em termos de carreira e reconhecimento nos anos 1950 e mesmo nos anos 1960. Há uma peculiar defesa do segredo, que poderia ser considerado como sinônimo do armário,

forma de não falar, em público, da sexualidade nem politizá-la, mas que também é um outro registro de fala, uma outra forma de resgatar o que seria chamado negativamente de silêncio e invisibilidade: “Tudo o que é definitivo em nós, o que equivale a dizer o mais importante, no segredo é o que se concebe” (CARDOSO, 2012, p. 198). O segredo não é algo oculto que não se quer ou não se pode revelar, mas algo misterioso que compõe as relações e natureza dos afetos:

Nada é mais enigmático do que aquilo que aproxima e separa os seres; não falo, é claro, do amor, amizade ou qualquer outro sentimento catalogável [...] há um diálogo subterrâneo, que se manifesta sem cessar, e que nos transforma neste mundo, em tentos de uma partida jogada no invisível. (CARDOSO, 2012, p. 321).

Não há nenhuma relação apresentada na sua cotidianidade, sejam amigos, sejam anônimos, são sempre encontros fortuitos. E o que ele leva para si dessa experiência que tira a família do centro e assume os riscos dessa deriva afetiva: “Deixar cair no esmorecimento o excesso de relações que um oprime. As obrigações que viam são tolas e inúteis, e eu cada vez tenho mais necessidade de tempo, de todo o meu tempo” (CARDOSO, 2012). Ou quando usa X, ou para aqueles que nem merecem ser nomeados por X, parece que pode ser entendido como intencional para não revelar alguém íntimo, alguém amado, desejado, com quem manteve alguma relação, em particular do mesmo sexo:

Ontem, num bar com Vito Pentagna, conversamos longamente sobre X. Talvez eu tenha exagerado os meus sentimentos, mas hoje, procurando examinar com atenção o que se passa comigo, sinto que não tenho muito o que discordar do que disse: mais ou menos os meus sentimentos permanecem os mesmos. Não sei o que mais lamentar – mas nesta fidelidade, apesar de tudo, encontro uma garantia contra as minhas tendências à desordem e à dispersão. É pelo menos o que recolho de melhor nesta pesada prova que já tem a duração de dois anos. (CARDOSO, 2012, p. 370).

E ainda:

Saber distanciar-se é uma arte tão grande quanto a de saber aproximar-se. Nunca temos qualidade suficiente para a quantidade de amor que exigimos. Amar, sim – mas sempre que exigimos retribuição há, no fundo, uma espécie de chantagem. É como querer exigir de alguém que pague[,] como de primeira, mercadoria de segunda classe. (Mas, quem sabe, é que talvez a mercadoria de primeira classe não exist[a].) (CARDOSO, 2012, p. 464).

Assim, a palavra homossexualismo, talvez pelo seu valor historicamente negativo, aparece só sob o respaldo de uma citação de Montherlant, que não à toa fez do segredo um espaço de encenação mas que evoca aqui e curiosamente um esforço de naturalização diversa do que aparece nas narrativas de Lúcio, inadequado, sempre marcado pelo excesso, pela desmesura, pelo ilegal, pelo artifício

Montherlant diz – e não pode haver testemunho mais insuspeito – que o homossexualismo é “a própria natureza”. No que tem razão, pois no ato de duas pessoas do mesmo sexo se unirem, há um esforço da natureza para se realizar até mesmo sem os meios adequados. (CARDOSO, 2012, p. 463).

Mas apesar disso há um curioso embate que por vezes invade a escrita, por vezes a ela se opõe: “Rolo na cama, sem sono, levanto-me, abro a janela – o mar no escuro. Persegue-me o sentimento de uma obra que não foi feita. Quando enfim serei inteiramente eu mesmo, a ponto de preferir meu trabalho às minhas inclinações?” (CARDOSO, 2012, p. 415). Se ainda é aceitável historicamente que só em 1926 um escritor do porte de Gide em *Se o grão não morre* (1982) se declare homossexual, estamos mais do que numa margem além do negativo (clichê, estereótipo) e do positivo (integrado, assimilacionista, politicamente correto, bem comportado, trans-lesbo-homonormativo), a escrita antes e depois se faz num território selvagem (HALBERTSAM, 2020, p. 268), de várias formas, entre elas de exploração aquém e além da invisibilidade, do silêncio, da criminalização e da monstruosidade.

Também a palavra travesti aparece num fragmento inacabado cuja página onde teria sido continuado, segundo o editor do diário, foi arrancada (CARDOSO, 2012, p. 482). O que nos dá o grau da dificuldade de falar e dizer certas palavras. O que não é necessariamente um problema porque aí tento procurar como o autor diz o que quer e como quer. E ele diz: “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos” (CARDOSO, 2012, p. 506). Curiosamente aflora uma autoimagem próxima da monstruosidade do personagem Timóteo de *Crônica*, inserida dentro de uma linhagem queer, travesti, hoje, trans não binária e pós-humana:

Comparei-me com alguém que arrastasse após si um imenso manto de seda escarlate, comparo-me agora a um monstro rugoso e estranho, com cem antenas e um casco imemorial de cor verde; qualquer coisa monumental e exótica que reinaugurasse o medo como um elemento de enxofre e de depuração. (CARDOSO, 2012, p. 412).

“Só uma coisa importa: sermos totalmente aquele que nos imaginamos” (CARDOSO, 2012, p. 437) mesmo, e sobretudo, se essa imagem não for a que os outros têm de nós, o que pode levar a um isolamento causado tanto por certa incompreensão do nosso lugar no mundo como também por aquilo que pode ser, mesmo contra tudo, contra todos, aquilo que possibilite a criação.

O que interessa a Lúcio, num sentido mais amplo, é mais o extraordinário do que o ordinário (DAMASCENO, 2012, p. 18), não é o relato dia a dia do calendário, do comum, mas de uma vertigem em que o vivido, o imaginado e o desejado se misturam numa sede de viver experiências múltiplas e diversas, sem temer a quebra de normas, leis, o desregramento, o excesso (CARDOSO, 2012, p. 211-212).

Há um mergulho na vertigem do desejo que vai de encontro ao desejo de fugir da vida boêmia para que possa se dedicar à escrita, à constituição de uma obra (CARDOSO,

2012, p. 408). Vida boêmia da qual faz parte e que é alvo de crítica ferina (CARDOSO, 2012, p. 376). Sem que isso implique uma volta à família – “Aniversário de minha mãe. Amigos e parentes reunidos. E as mesmas conversas de sempre, os mesmos risos, enquanto silencioso o tempo trabalha e desfaz nos rostos a chama da mocidade” (CARDOSO, 2012, p. 244). Surge um cansaço – “Cansaço de que as coisas ainda existam porque não têm por onde acabar – cansaço simplesmente. Nada nos pesa mais do que os sentimentos que se tornaram hábitos” (CARDOSO, 2012, p. 274) –, desejo de fugir do Rio de Janeiro – “A verdade é que me sinto saturado da cidade, da vida da cidade, do seu tédio rumoroso e cor de asfalto” (CARDOSO, 2012, p. 381) – para pequenas cidades do interior, por onde realiza várias viagens: por Valença, onde encontra seu amigo Vito Pentagna e o faz lembrar da infância, suas violetas, violetas que deixa nas mãos de Vito quando ele morre um ano antes de *Crônica* ser publicada, como Timóteo fizera com Nina; por Barra do Piraí, que parece traduzir mais a imagem da futura Vila Velha de *Crônica*. Ele chega mesmo a comprar um pequeno sítio envelhecido em Rio Bonito.

Vertigem que, por vezes, no diário, na vida, fica tolhida pelo que há de projetado e autoconsciente em demasia, do mundo das leituras, dos pensamentos, das sensações, por vezes da necessidade de escrever – “Escrever, imaginar – esse velho jogo de feitiçaria, que é no mundo a única coisa realmente importante para mim” (CARDOSO, 2012, p. 199) – e da dificuldade de criar.

Como parece não ter desenvolvido muito uma veia crítica, da qual os rápidos comentários em sua coluna curiosamente chamada de “Diário não íntimo” no jornal *A noite* entre 1956 e 1957 são uma confirmação, seria o diário uma forma de intervenção nos debates de seu tempo ou um desejo de comunicação, que é também de partilha, para além de conhecidos que parecem ter lido o diário antes de publicado, algo parecido quando fazemos confissões hoje nas páginas das redes sociais em que o risco ou desejo de espetacularização de si paira?

Não sendo um escritor-crítico, não deixa de ter opiniões sobre o que leu, como uma forma de buscar o seu lugar. Sua visão se dá partir de uma perspectiva estética e ética do escrever: “É difícil explicar: literatura para mim não é fábula, mas uma condição de vida” (CARDOSO, 2012, p. 492).

No *Diário II*, aumentam também as referências a encontros com escritores e amigos como Walmir Ayala, Augusto Frederico Schmidt, Adonias Filho, Octavio Faria, Mário Peixoto, Marcos Konder Reis, Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Rachel de Queiroz, vários católicos e/ou homossexuais, mas a amizade parece desde cedo não satisfazê-lo, sendo que no caso de alguns volta uma imagem de decadência como em Alberto Cavalcanti (CARDOSO, 2012, p. 365) ou Vinicius de Moraes (CARDOSO, 2012, p. 366-367).

De que modo perdemos os outros, como os contatos que se mostravam tão estreitos, agora empalidecem e se desfazem... Não somos iguais, não sentimos como sempre? Que murchou, que luz se fechou inesperada dentro de nós, que magia perdemos no esforço da amizade? Não, jamais encontraremos a resposta, só uma verdade: de repente somente cadáveres nos rodeiam. (CARDOSO, 2012, p. 200).

A ruptura da amizade com Rachel de Queiroz aparece como representativa da forma como estragou “tudo o que havia de bom na minha vida” bem como do remorso (CARDOSO, 2012, p. 341). Mas há uma visão da perda da amizade que leva a uma outra dimensão: “A ilusão da amizade, como a ilusão de tudo mais. No entanto, há um momento em que a solidão não dói, que é mesmo a única dignidade possível. Não perdemos os amigos, readquirimos a nós mesmos” (CARDOSO, 2012, p. 451). Numa percepção muito atual, quase a dizer espelho, espelho meu, quem tem a dor maior do que a minha: “Rememoro coisas que tenho perdido. Meu Deus, haveria outro que igual a mim houvesse largado tanta coisa no mundo?” (CARDOSO, 2012, p. 404). Mas, sem certa dose de narcisismo e autocentramento, nenhuma aposta de arte e criação emerge diante de tudo que lhe pode impedir. Ou, ainda, reconhece na solidão algo necessário para a própria constituição do artista:

Além de tudo, além de todos os inimigos que temos a vencer – o mundo, a sociedade, os amigos, as facilidades, os bares, o dinheiro, o conforto e as palavras fáceis – o que mais duramente temos a combater somos nós mesmos., O talento é uma conquista como outra qualquer. E toda a marcha para o talento é uma conquista solitária. Somos nós mesmos, autênticos, quando formos, integralmente a nossa solidão. (CARDOSO, 2012, p. 394).

Diferente de Foucault (1981) – que apostava na homossexualidade centrada na amizade tanto como possibilidade de reinvenção das relações quanto como modo de vida distinto do amor romântico, dos contratos do casamento, do sexo rei –, o amor de Barthes, especialmente pelos rapazes, é explicitado, como uma impossibilidade, em *Noites de Paris*³, diário feito entre 25 de agosto e 17 de setembro de 1979, publicado em *Incidentes* (BARTHES, 1987). Livro póstumo, recebido, quando lançado, como uma espécie de *coming out* de Barthes na imprensa, cuja reserva foi criticada por intelectuais marcados por certa visão ativista, como por D. A. Miller (1992), mas que ganha uma visão mais nuancada por Nicholas de Villiers (2012), que pensa a opacidade como forma de reavaliar o que poderíamos chamar do armário, invisibilidade ou silêncio de Barthes sobre sua homossexualidade e, ao mesmo tempo, como uma resposta estética, recuperando o artigo “La vie posthume de Roland Barthes” (1991), em que Éric Marty elabora uma importante crítica daqueles que interpretaram *Incidentes*, em particular as *Noites de Paris*, como um “diário íntimo” confessional dos segredos de seu autor. Marty argumenta que eles perdem a dimensão literária do trabalho (o uso cuidadoso do itálico, de reticências etc.), seu senso cruel de ironia, e o fato de que o assunto do diário não é o “eu” de Roland Barthes (o sujeito da introspecção, do autoconhecimento) mas o único herói é o próprio tempo, a passagem cotidiana das noitadas (apud VILLIERS, 2012, p. 71).

Os aspectos literários de *Noites de Paris* podem ampliar o sentido de uma confissão centrada na transparência do eu, sobretudo hoje, quando a figura do autor se firma

³ Além dos textos diretamente citados, foi importante, para ler esse diário de Roland Barthes, Vidal (2023).

tanto midiaticamente quanto nas formas que valorizam a primeira pessoa em que cada vez mais se misturam sujeito que narra, autor que assina o texto, pessoa que fala sobre o texto escrito. Nesse sentido, há que se perceber que o perambular de Barthes por Paris é fortemente erótico apesar de terminar a noite só, lendo na cama, com exceção do último dia. Se a amizade aparece nos jantares, a cidade é tomada por jovens que seus olhos insistem em olhar, com quem, por vezes, conversa. No debate sobre um livro de Richard Sennett, o único compromisso intelectual e público mencionado, Barthes só pensa em encontrar Olivier, apresentado quase no fim do diário. Quando, dias depois, em 17 de setembro de 1979, poucos meses antes de sua morte, se não é um *grand finale* como o de Timóteo em *Crônica da casa assassinada* diante do vislumbre de André, que o confunde com o jardineiro Alberto, é com Olivier que o diário se encerra:

Toquei um pouco de piano para O., a seu pedido, sabendo desde então que tinha renunciado a ele; ele tinha belíssimos olhos, e seu rosto suave, suavizados por seus longos cabelos: um ser delicado mais inacessível e enigmático, ao mesmo tempo, suave e distante. Depois o mandei embora, dizendo que tinha de trabalhar, sabendo que estava acabado, e que para além dele alguma coisa estava acabada: o amor de *um rapaz*. (BARTHES, 1987, p. 87-88).

Mais do que um desencanto pela passagem do tempo, pela perda de se sentir desejado, que também Lício Cardoso encontrava na “cruel luz da gente moça” (CARDOSO, 2012, p. 432), há um último desejo de Barthes, já expresso em Sade, Fourier e Loyola: “Se eu fosse um escritor, e morto, como eu amaria se minha vida... pudesse... vir a tocar... algum corpo futuro...” (apud GALLOP, 2011, p. 1 – tradução minha). Essa fala cautelosa iniciada no condicional aponta, ao mesmo tempo, para uma escrita póstuma, para um desejo póstumo. Podem a escrita, a leitura fazer viver esses autores e corpos no presente, produzindo encontros fugazes na linhagem dos celibatários e distintos das relações estáveis, do casamento tanto quanto dos encontros românticos?

Aqueles por quem Lício demonstrou certa atração são mencionados, em geral, por termos neutros (algum, pessoa), mas há, pelo menos, duas exceções. Primeira: numa conversa pensa alto se referindo ao ator de *A mulher de longe*, seu filme não concluído⁴, Luis Fernando, em que se estabelece um contraponto:

[...] não existia, estou certo, esta indecisão e esta procura de caminho, que, afinal pode muito bem ser uma forma de se enriquecer como qualquer outra. Não, eu vivia cheio de erros e de obscuridade – mas não existia em mim nenhuma dúvida. Sempre me senti talhado como num bloco de pedra. Já sabia, como sempre o soubera, o que pretendia. Cegamente marchava para o meu destino, insubmissa, feroz, atormentado e solitário. (CARDOSO, 2012, p. 210).

⁴ O cineasta Luiz Carlos Lacerda, recuperando imagens na Cinemateca Brasileira, dirigiu um documentário sobre o filme que Lício começou a gravar em 1949, mas que não terminou por falta de recursos.

A segunda: quando fala serefere a T.:

T. possui dezoito anos, tez pálida, cabelos muito pretos e olhos intensamente azuis. Olhos que vivem nesta face com a melodia agreste dos felinos. Quando o conheci, surpreendeu-me a força que manifestava, calada e secreta. Fugiu de casa, agrediu algumas pessoas, roubou perto de trezentos mil cruzeiros, foi condenado e eu o revi, mais tarde, na penitenciária, numa visita que fiz àquela casa. Não trocamos palavra, ele trabalhava na seção de consertos de rádio e eu o reconheci imediatamente, pela extraordinária particularidade de seus olhos agudos, vigilantes, se bem que tivesse crescido muito e guardasse em todos os gestos um jeito novo de defesa (Lembrei-me particularmente de um dia de carnaval, quando me levou à casa onde então morava, um sórdido barracão, em companhia de um preto que ele espancava continuamente. Embriagou-se nesta noite e quebrou todos os móveis que existiam lá dentro. Eu o contemplava, cheio de admiração). Agora acaba de fugir pelos esgotos da prisão, onde esteve durante dezoito horas, emergindo rasgado, mordido pelos insetos e coberto de lama, num dos bueiros da cidade. Preso de novo, declarou aos jornais que não suporta a monotonia da vida. E eu me lembro mais uma vez daqueles olhos sem repouso, autoritários, capazes de todos os extremos, que tentei evocar numa peça que nunca saiu da gaveta, intitulada *Olhos de gato*. O que ousei pensar, decerto fica muito aquém da realidade. Ó grande Deus, equívoco da paixão e do crime. (CARDOSO, 2012, p. 259).

Se no encontro com o jovem ator há diálogo, mas não encantamento, até certa decepção, pelo jovem criminoso há mais do que fascínio. Não há diálogo, mas um arrebatamento que o leva à prisão e onde o rapaz morava, numa mistura genetiana de violência, humilhação, crime e desejo, e a vida o coloca num lugar de espectador momentâneo e próximo, sempre espectador? O que o diário não diz foi o limite da vida ou da revelação pela escrita? O que foi desejado no outro, pelo outro não deixa de ser um desejo de si, para si?

Num outro momento, aparece, o que é raro, num crime cometido por “jovens sem escrúpulos”, atraído por um “velho sem escrúpulos” (CARDOSO, 2012, p. 250) marcado por “uma fraqueza sombria, mole, efeminada, que se dilui através dos gestos e das palavras embebidas em morna capciosidade”, sendo esta uma imagem temida como um possível futuro, como quando Gustav von Aschenbach em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann (2001) e filmado por Visconti (1971), recusa com asco o velho dândi, maquiado, que o saúda na chegada a Veneza, filme no qual ele se transformará tomado pelo amor por Tadzio.

O crime também é tirado de uma vida marginal que fascina Lúcio Cardoso (2012, p. 221), também sob a herança de Dostoievski que marcou tantos escritores de sua geração: “o modo pelo qual matamos as pessoas, repito, é pela simples forma com que recusamos seu pedido à vida. Sabemos que elas se sentem à margem e que necessitam daquela confirmação de existência. Mas nossos lábios se fecham e o silêncio consuma o crime” (CARDOSO, 2012, p. 321). Contudo, quando relata o caso do estrangulamento de um velho na Praça da República por jovens estudantes de classe média (CARDOSO, 2012, p. 219-220), identifica uma recorrência que lembra o que se chama hoje de crimes de ódio homofóbico, que cria um contraponto ao que apontei antes, ao fascínio pelo crime feito por pessoas à margem da sociedade.

Com a passagem do tempo, a recusa do sexo chega a ser afirmada como dado da escrita, quando Lúcio se diferencia de seu amigo Octavio de Faria: “A obsessão do sexo, em Octávio de Faria, é uma ressonância do passado, um eco infantil, do qual ele não conseguiu se libertar” (CARDOSO, 2012, p. 482). O que parece fazer sentido junto com certa fuga da sexualidade, da nomeação de encontros. Embora haja um medo enunciado num outro jogo de espelhos:

Ontem à noite, quando regressava ao hotel, encontrei na rua um velho conhecido, que ocupa suas horas mais calmas escrevendo críticas musicais para um jornal. As outras, as que sobram para seu desvario, gasta-as agitando no mesmo instrumento a solidão e o álcool. Estava pois completamente embriagado e fazia-se acompanhar de um soldado, também alcoolizado. Ao me ver, pôs-se a gritar como um louco: “Você fez muito mal em ter vindo aqui, você não me conhece, eu me chamo Antônio.” E depois, mais calmo, como se estabelecesse de súbito uma espécie de cumplicidade, começou a me chamar de João, insistindo em que não devia ter aparecido. Todo seu aspecto era tão decadente – lembrei-me de várias pessoas que conheci, atacadas do mesmo “mal” e que, com o correr do tempo, assumiram idêntico aspecto de degradação e miséria – que me fez pensar no surdo trabalho da carne, tão continuamente semelhante na sua enorme profundeza, e que aos poucos substitui o que era mais nobre, mais límpido, mais humano, nessa incrível máscara já sem nome que ontem tive a tristeza de contemplar. (CARDOSO, 2012, p. 191).

Mais do que um horizonte existencial temido, o sexo, aquém do amor (CARDOSO, 2012, p. 231), longe de liberador, que ele chama de carne, “é inútil, impossível é contentar-nos com tão pouco. O único caminho é ser casto, ante a sensação de pobreza que a posse física nos transmite” (CARDOSO, 2012, p. 203). “Aproveito todas as aquisições da idade: afasto-me da carne pura e simples, sentindo que nela não há prazer e nem enriquecimento, mas somente melancolia e pobreza” (CARDOSO, 2012, p. 413). Parece mesmo uma mudança de perspectiva: “É que o prazer não me interessa. Sempre o que me interessou foi o amor, e agora que vejo perder a possibilidade dele (ai de mim), sinto que não me interesso por outra coisa, e que o prazer sozinho não vale nada e não tem atrativos para mim” (CARDOSO, 2012, p. 416-417). Há mesmo certa sensação de remorso sobre o passado já indicada que volta: “Acredito que aquilo que mais se paga no outro mundo, não são os crimes, nem as traições, nem as bruscas deslealdades – mas os amores, as amizades, os entusiasmos recebidos com desdém” (CARDOSO, 2012, p. 418). Remorsos que vêm junto com uma sensação de apaziguamento que ele chama de amadurecimento (CARDOSO, 2012, p. 419) ou mesmo de impossibilidade porque não há desejos satisfeitos (CARDOSO, 2012, p. 425) nem o amor. O que não parece ser uma adesão a qualquer tipo de puritanismo que critica em Julian Green (CARDOSO, 2012, p. 194) mas que poderia receber a crítica ao discurso moralista que o pianista vê em seu amigo Gustav von Aschenbach no filme de Visconti (1971): “Você nunca teve castidade. Castidade é um presente da pureza, não o resultado doloroso da velhice. E você está velho, Gustav. E em todo o mundo, não há impureza mais impura do que a velhice”.

Lembrando Tadzio, André/Alberto é a figura fantasmagórica que fascina e

perturba vários personagens de *Crônica*, que acaba por fugir da casa e que assume uma outra imagem para Lúcio Cardoso, num sonho que teve numa viagem a Recife depois de um encontro com Alberto Cavalcanti:

Durante a noite, insone, levantei-me e escrevi mais um capítulo da *Crônica*. Voltei a dormir, um sono extremamente agitado. Sonhei com mortes e cadáveres. Havia um belo rapaz morto e seu corpo era conduzido por um desses antigos carros de defunto que tanto vi em minha infância, num caixão aberto. Vi a cabeça, de belos cabelos cacheados, oscilando ao passo dos cavalos. Eu estava no adro de uma igreja e, antes de parar, o carro girou em torno de mim por duas vezes. Na segunda, como passasse mais perto, vi o morto, distintamente, mover um dedo. (CARDOSO, 2012, p. 407).

Há uma história de jovens mortos que atravessam tempos e que são eles mesmos desejos. Ou o que resta é uma breve intensidade: “E se não sugamos a alma, se não morremos desse beijo, o que temos entre nossas mãos, por cinco minutos, é um cadáver”, paixão cujo único destino é a memória (CARDOSO, 2012, p. 203; p. 207): “Ontem a esta hora, X estava aqui e eu sentia a casa inteira cheia de sua presença. Mas o que é ontem? Somos, cega e deploravelmente, apenas hoje, apenas o que nos vive” (CARDOSO, 2012, p. 216). Ou como fala, citando Balzac: “Uma noite de amor é um livro a menos” (CARDOSO, 2012, p. 408).

Essa fugacidade do tempo e dos afetos, em particular, do amor, Lúcio encontra no diário sob uma forma que não se quer confessional, mas que é centrada numa experiência particular embora a ela não se restrinja. Que importa quem fala? E, caso ele fale, quem o ouvirá? Ao chavão que toda fala é situada, localizada social e historicamente e que um autor situado em alguma margem deve falar e tem um dever ético e político de falar sobretudo de si mesmo encontra Lúcio Cardoso num mal-estar:

Não sei quem inventou o diário íntimo, que alma tocada pela danação, pelo desespero do efêmero – sei apenas que[,] relendo páginas de meses atrás, senti-me de repente com o coração tão pesado que não pude continuar. Ah, como mudamos e como mudamos depressa! Como perdemos tudo, como os sentimentos mais fortes se dissolvem, como a vida é um contínuo e tremendo aniquilamento! Ah, como comprehendo, sinto e vejo os meus desastres, os meus erros, os meus enganos! Como é triste essa dor de não poder viver coisa alguma, como é horrível ter perdido tanto, e como agora me sinto – e sempre, e cada vez mais – desamparado e triste. (CARDOSO, 2012, p. 242-243).

O que acaba é visto como uma perda que revela muito de si ao não reconhecer a importância das pessoas próximas, ao não nomear o amor, o amado: “Julgo-me muito mais frio do que sou, e na verdade a ausência das pessoas me causa uma profunda perturbação (Sei que despisto, que não me refiro exatamente ao que devo – porque ao certo, era de X., era da sua ausência que devia falar...)”, sendo o amor “uma alucinação perfeita, um estado de transe e de obsessão” (CARDOSO, 2012, p. 247; p. 250) ou algo passageiro destinado a, no máximo, algumas boas lembranças.. Por fim, a dificuldade do amor, do falar o amor decorre de sua própria importância: “Jamais poderei dizer do meu amor, da curiosa paixão que a face humana sempre me despertou. E foi esse

amor que me fez atravessar todas as veredas, onde tantas vezes vi fulgurar a luz crua da destruição” (CARDOSO, 2012, p. 359).

Se há algo de queer nos diários de Lúcio Cardoso está não no prazer mas no terror e na catástrofe, como pensando perambulando entediado pela Cinelândia de noite: “No fundo do coração é a catástrofe que chamamos. Ninguém suporta a horrível monotonia da vida – e para quem quiser sentir, não sei que trágico acontecimento, que revolução já ergue no horizonte seu estandarte de sangue” (CARDOSO, 2012, p. 382). É difícil imaginar esta revolução. Não seria uma luta coletiva, mas aceitar uma solidão que é também no trabalho, na escrita, no quarto de hotel onde morou, lembrando muito das figuras solitárias das gravuras de Goeldi. Uma revolução a partir de uma multidão de solitários?

Se, em *Noites de Paris*, a solidão se dá tanto nas ruas, mesmo nos encontros, e na volta para casa, no diário de Lúcio Cardoso, acontece uma outra recorrência:

[...] sete horas da noite: aos domingos, atualmente, é a hora em que me sinto mais sozinho. Inútil disfarçar: escorreguei fora das engrenagens. Devo ter envelhecido bastante, as pessoas já não se interessam mais por mim. Ou são elas que tomaram o partido de viver diferente, enquanto é tempo? Olho os amigos que se despedem com o coração transido. (CARDOSO, 2012, p. 374).

Por isso parece quase uma conquista quando ele consegue sentir uma inefável felicidade de estar sozinho no domingo (CARDOSO, 2012, p. 416). Ou seria mais uma fantasia momentânea diante da solidão cotidiana e avassaladora ou uma pose (MILLER, 1992, p. 57) final? Domingos que no futuro vão trazer desafios parecidos a tantos de nós, que não temos almoços de família, missa ou culto, jogo de futebol nem assistimos a TV, sem saber o que fazer quando o dia acaba, antes que a semana de trabalho comece, quando pela janela vemos televisões ligadas, num silêncio, às vezes, interrompido por brigas e raras festas.

Para além de uma possível complacência diante do fracasso do amor ou do clichê da bicha velha triste, mudando de perspectiva, haveria uma leitura (queer) que deseje o autor agora morto numa melancolia inevitável do leitor? Mas seria mesmo desejo, como por um personagem de romance ou corpo morto, ou admiração, respeito?

O diário de Barthes publicado postumamente diz o fracasso de escrever um romance como ele aparentemente desejava, embora ele mesmo fosse uma forma de outra escrita, da mesma maneira que o fracasso do amor pelos rapazes gerou uma forma de vida bruscamente interrompida pela morte. Já o *Diário I* de Lúcio Cardoso (1949-1951), publicado em 1960, um ano depois da *Crônica da casa assassinada* e dois anos antes do derrame cerebral que o impossibilitou de escrever um novo romance e concluir *O viajante*, restando-lhe frases soltas e os quadros que consegue pintar com a mão esquerda (DAMASCENO, 2012), remete mais do que a um fracasso afetivo, artístico, mesmo ao fracasso como forma de vida, mas também ao diário como impossibilidade da experiência ser narrada e compartilhada:

Se passo a vista nalgumas folhas deste caderno, sinto que deslizei sem atingir coisa alguma – que nada foi tocado em profundidade. Melhor fora então que em vez de anotar sentimentos que me ocorrem, apenas arrolasse fatos, como tantos o fazem. Pelo menos não teria, como o tenho neste minuto, a sensação de uma coisa frustrada, pois o puro vazio das páginas escritas corresponderia perfeitamente ao puro vazio das minhas intenções. (CARDOSO, 2012, p. 351).

É surpreendente, para os parâmetros de hoje, ver como Lúcio se aproximando dos 50 anos fala com insistência da velhice futura que se faz presente, como uma forma de sentir e estar no mundo associada ao desinteresse, à fraqueza, à dificuldade do desapego (CARDOSO, 2012, p. 383-384). Por fim, em 1959, aos 47 anos, no ano em que lançou *Crônica*, ele fala de forma bem explícita:

Faço as contas, imagino: no máximo, quantos anos viverei ainda? Se tiver sorte, se escapar ao câncer, ao enfarte, à cirrose, à angina, à diabetes e outros males menores – vinte anos. Nem creio ser necessário viver muito além dos sessenta. Mas nesses vinte anos que possivelmente me restam a viver, posso condensar mais esforço, mais trabalho, mais realização do que o já condensado em todo o tempo decorrido... (CARDOSO, 2012, p. 476).

Sem saber, naturalmente, que em 1961, teria o derrame que o impossibilitaria de escrever qualquer romance, conto, poema até sua morte em 1968, aos 56 anos. Seria então só o espectro da velhice a causa de tantas impossibilidades, ou a própria precariedade da vida de um artista sem herança, sem trabalho estável, de um temperamento boêmio e desejoso de encontros? Também seria importante associar essa sensação de velhice não só a uma atração por rapazes mas também a certa falta de reconhecimento de seu trabalho num momento intermediário de sua carreira, diante da qual o diário a ser publicado tem um papel de encenar uma solidão do poeta (CARDOSO, 2012, p. 440) que é também intelectual, em meio à vida boêmia e à presença nos jornais, isto é, se o que cada vez vai mais importar numa cultura midiática não é mais só a escrita, a obra, mas uma persona pública construída por entrevistas, aparições – “Acredito que muitas vezes costumo inventar um segundo ‘eu’ mais legendário do que outra coisa – e é estranho que surpreenda este outro vivendo quase sempre com mais intensidade do que eu mesmo...” (CARDOSO, 2012, p. 371):

Quando somos novos, e escrevemos avaramente os nossos papéis, imaginamos que todo mundo tem os olhos voltados para nossas atividades e que coisa alguma passa despercebida aos olhos do público; depois amadurecemos, e começaremos a desconfiar que muito pouca gente se interessa pelos nossos gestos. Contamos e recontamos os prováveis leitores: talvez meia dúzia. E no fim de tudo, sem grande interesse, constatamos que ninguém nos lê; foi tudo uma cegueira da mocidade. É que as pessoas que lêem ou se interessam pela literatura estão tão ocupadas consigo mesmas que não têm tempo de prestar atenção nos outros. (CARDOSO, 2012, p. 185-186).

Situação que também se insere numa situação existencial:

Envelhecer é talvez abandonar o geral para um particular que se faz cada vez mais eminentes; quando moços, participamos de tudo, à medida que envelhecemos nos cingimos a um terreno cada vez mais solitário, até o ápice, a definitiva solidão, que é a morte. (CARDOSO, 2012, p. 407).

Ainda mais do que uma condição etária a que se pertence e participa de um horizonte comum, uma percepção de si, que parece como forma de estar no mundo constituindo mais uma paisagem que se soma às cidades envelhecidas e às praias escuras:

Envelheço como as tempestades – encaminhando-me sem ressentimento para as cores alvas da bonança. Perco os meus relâmpagos e as minhas violências – entrego-me à luz que nasce, humilde e de cabeça baixa. Mas dos céus revoltos por onde andei, conservo o segredo de uma melodia que não é feita somente de paz, mas que na sua última aquiescência, relembraria ainda o amontoado negro das paisagens devastadas. (CARDOSO, 2012, p. 249).

Em meio à insatisfação com a precariedade da vida profissional e sua obra literária, a morte é onipresente – “Não foram apenas todos os sexos que Deus me deu: também todas as formas de morrer” (CARDOSO, 2012, p. 506) – e transita de uma forma um tanto abstrata no *Diário I* para assumir uma dimensão mais concreta no *Diário II* a partir da morte de sua mãe, do amigo Vito Pentagna, inspirador do personagem Timóteo da *Crônica da casa assassinada*, de Cornelio Penna, o escritor brasileiro vivo de maior importância para ele, de Walmir Ayala. Morte e desejo se misturam em cena de gosto genetiano:

Um soldado, no bar, lava as mãos junto a mim, enquanto a boca do esgoto suga a água com avidez. Vejo o revólver que traz à cintura, ao alcance apenas de um gesto. (Ah, quantas vezes sonhei a morte, escura e derramada, nesses antros criados pela noite humana...). (CARDOSO, 2012, p. 389).

Se a morte é o centro da vida (CARDOSO, 2012, p. 385), a perda da morte é perda da palavra:

Todo o meu ser é uma aventura impossível de sonho e de extermínio [...]. Não destruo e nem sou destruído. Torno-me igual e sem identidade. Assim as minhas palavras se pacificam, e a morte, que tanta vez caminhou comigo passo a passo, abandona-me, deixando-me intacto no meu posto de poeta sem voz e sem inspiração. (CARDOSO, 2012, p. 389).

Contudo,

[...] não me abandona a morte, porque ela não nos abandona: sua intromissão é sutil e terrível – e por mais que façamos, e imaginemos a beleza do vento, das nuvens e da tranquilidade, jamais poderemos sorrir, porque tudo que existe como formapalpita e se aquece com todo um lado crestado em sombra. (CARDOSO, 2012, p. 427).

Por fim, parece que certo apaziguamento afora:

[...] a solidão não me dói – e nem o desconhecimento, o insucesso e a má-fé dos outros – porque vivo de um modo pleno e absoluto com o meu trabalho – os meus fantasmas. Para se tratar com fantasmas só há uma receita possível: tornar-se fantasma também. (CARDOSO, 2012, p. 453).

A morte é “antes de tudo, uma libertação do corpo de sua vida sob a ameaça da doença e do desaparecimento – uma espécie de saúde, definitiva, que nos iluminasse, sempre jovens, como uma primavera do sangue” (CARDOSO, 2012, p. 450). E a própria escrita aparece mais do que uma compensação às insatisfações pessoais, aos insucessos, às dificuldades de viver no mundo tal como ele é, como ato de rejuvenescer:

Assim, nesta idade, começa o meu processo de renovação. Sinto-me a cada instante tornar-me mais moço. Sinto desesperadamente ressurgir-me totalmente moço – e totalmente outro. E tudo isto por uma única graça: a de me achar na posse de mim mesmo, de um modo absoluto, sem excesso e sem temores. (CARDOSO, 2012, p. 444).

O que me fica, agora, desse encontro triangular com Barthes e Lúcio Cardoso, solteirões apegados a suas mães, não é tanto o lugar do leitor *voyeur* (ÁVILA, 2016), mas essa forma de tocar e ser tocado, é uma grande tristeza, ou melhor, uma grande solidão, ou, melhor ainda, uma solidão a cada momento, a todo momento, uma solidão cheia de pessoas, objetos, lugares, rotinas e acontecimentos, uma solidão da qual não seria suficiente dizer de uma ausência de idealização. E o que se seria sem fantasmas e fantasias? Não se trata de viver dentro do que é possível, mas no impossível=velhice=amor=rapazes=escrita. As lágrimas escorrem inesperadas, lentas e incessantes.

Um navio me levará ao futuro. (CARDOSO, 2012, p. 502).

SOBRE O AUTOR

DENILSON LOPEZ é professor titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

denilson.lopes@eco.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-6306-5245>

REFERÊNCIAS

- A MULHER de longe. Dirigido por Luiz Carlos Lacerda. Documentário. Brasil, 2012. (70 min.).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- A MULHER de longe. Dirigido por Luiz Carlos Lacerda. Documentário. Brasil, 2012. (70 min.).
- ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: Editora Abre, 2016.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 10. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BARTHES, Roland. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *A aula*: aula inaugural da Cadeira de Semiótica Literária do Colégio de France. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Editados por Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Lúcio. *Todos os diários*. Organização de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. 2 v.
- CHARBEL, Felipe. *Janelas irreais*: um diário de releituras. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. *Gai Pied*, Paris, v. 25, p. 38-39, 1981.
- FORTUNA, Daniele Ribeiro. Comparação entre os diários de Walmir Ayala, Lúcio Cardoso e Harry Laus: considerações finais de uma pesquisa. *Cadernos do CNLF* (Cifefil), Rio de Janeiro, v. XXIII, tomo I, 2019a, p. 137-146. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxiii_cnlf/cnlf/tomooI/I.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.
- FORTUNA, Daniele Ribeiro. Uma vida em “branco”: os diários de Lúcio Cardoso. *Revista Ecos, Cáceres*, v. 26, ano 16, n. 1, 2019b, p. 44-63. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/4150/3314>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- GALLOP, Jane. *The deaths of the author: reading and writing in time*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
- GIDE, André. *Se o grão não morre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- GOETHE, J. Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Leonardo César Lack. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- HALBERSTAM, Jack. *Wild things: the disorder of desire*. Durham: Duke University Press, 2020.
- HOGAN, Rebecca. Engendered autobiographies: the diary as a feminine form. *Prose Studies*, 14(2), 2008, p. 95-107. <https://doi.org/10.1080/01440359108586434>.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTY, Éric. La vie posthume de Roland Barthes. *Esprit*, September, 1991, p. 76-90. Disponível em: <https://esprit.presse.fr/article/eric-marty/la-vie-posthume-de-roland-barthes-11978>. Acesso em: mar. 2024.
- MILLER, D. A. *Bringing out Roland Barthes*. Berkeley: University of California, 1992.
- MOREIRA, Daniel da Silva. *Escritas de si e homossexualidade no Brasil*: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus. 319f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.
- MORTE em Veneza. Dirigido por Luchino Visconti. Itália, 1971. Drama (128 min.).

- SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia (Org.). *Falas de gênero*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999, p. 21-56.
- SOBOLCZYK, Piotr. Sexual fingerprint: Queer diaries and autobiography. In: SHANDS, Kerstin W.; MIKRUT, Giulia Grillo; PATTANAIC, Dipti R.; FERREIRA-MEYERS, Karen (Ed.). *Writing the self: essays on autobiography and autofiction*. Sweden: Södertörns högskola, 2015, p. 329-344. (English Studies 5).
- VIDAL, Paloma. *Não escrever [com Roland Barthes]*. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.
- VILLIERS, Nicholas de. *Opacity and the closet: queer tactics in Foucault, Barthes and Warhol*. Minneapolis: University of Minnesota, 2012.

Entre reproduções e exposições: a circulação de *Independência ou morte!*, de Pedro Américo

[*Between reproductions and expositions: the circulation
of “Independência ou morte!”, by Pedro Américo*

Michelli Scapol Monteiro^r

RESUMO • O artigo estuda a circulação de *Independência ou morte!*, de Pedro Américo, que pertence ao acervo do Museu Paulista da USP. Para tanto, analisa a participação da tela e de suas reproduções em exposições nacionais e internacionais a partir de notícias de periódicos e de correspondências do artista. Examinam-se reproduções da pintura e a veiculação dessas imagens em publicações nacionais e estrangeiras, meio pelo qual a circulação da tela foi amplificada. O estudo da circulação da tela permite melhor compreender os mecanismos por meio dos quais essa representação se tornou uma das principais obras de Pedro Américo, bem como peça central do imaginário social da independência do Brasil.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Pintura histórica; história do imaginário; Pedro Américo.

• **ABSTRACT** • The article studies the circulation of

“Independência ou morte!”, by Pedro Américo, which belongs to the collection of the Museu Paulista of Universidade de São Paulo. Therefore, it analyzes the participation of the painting and its reproductions in national and international exhibitions, based on periodical’s news and in the artist’s correspondence. It examines reproductions of the painting and the dissemination of these images in national and foreign publications, through which the circulation of the painting was amplified. Studying the circulation of the painting allows us to better understand the mechanisms through which this representation became one of Pedro Américo’s main art works and also a central piece of the social imaginary of Brazilian independence.

• **KEYWORDS** • History painting; imaginary history; Pedro Américo

Recebido em 19 de junho de 2023

Aprovado em 5 de junho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MONTEIRO, Michelli Scapol. Entre reproduções e exposições: a circulação de *Independência ou morte!*, de Pedro Américo. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10753.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10753>

^r Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A tela *Independência ou morte!*, feita por Pedro Américo de Figueiredo e Mello e pertencente ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), é uma das principais pinturas históricas brasileiras, conhecida pelo público nacional e estrangeiro. A despeito de ter sido elaborada mais de 60 anos após a proclamação da independência e com a pretensão de ser uma obra de arte que homenageava e celebrava o primeiro imperador do Brasil, muitas vezes ela é confundida com um documento visual da independência. O principal motivo para que a representação conquistasse o imaginário social foi a ampla circulação da obra e de reproduções de sua imagem.

A circulação é uma dimensão fundamental para a análise da representação, já que revela os processos de socialização da obra de arte. É a etapa da “vida social” do objeto artístico, em que ele é transmitido a um público mais numeroso, que se apropria da representação e, assim, completa as atribuições de sentido a esse suporte de cultura. (CHARTIER, 2002; APPADURAI, 2008). Este artigo se propõe a dar continuidade aos estudos que se dedicaram a estudar a trajetória dessa pintura², e avançar, principalmente, no que tange à reconstituição da circulação de *Independência ou morte!* de modo a compreender os meios pelos quais ela foi difundida. Ao contrário

2 Sobre a trajetória e a representação de *Independência ou morte!*, ver o estudo realizado por Cecília Helena de Salles Oliveira (1999); sobre o artista e suas obras, ver: Elaine Dias (2013). No contexto do bicentenário da independência, houve novas publicações sobre a pintura nos catálogos das exposições “Uma história do Brasil” (MONTEIRO, 2022a) e “Memórias da Independência” (MONTEIRO, 2022b), e também de livros que abordaram o tema, como o organizado por Iara Lis Schiavinatto, que tem um capítulo dedicado à pintura (MONTEIRO, 2022c), e o de Carlos Lima Júnior, Lilia Schwarcz e Lucia Stumpf (2022), que também analisam a representação da independência.

do que se poderia supor, a circulação dessa tela teve início tão logo foi finalizada, em 1888, portanto, muito antes da sua musealização e exibição no Salão Nobre do Museu Paulista, inaugurado em 1895.

A tela, seus estudos e sua reprodução fotográfica integraram exposições nacionais e internacionais, que serão aqui indicadas e analisadas de modo a demonstrar o circuito de exibições de que a obra participou. A circulação da tela foi ampliada pela reprodução de sua imagem em gravuras e fotografias. Propõe-se, então, identificar e examinar suas reproduções e a veiculação dessas imagens em publicações nacionais e estrangeiras.

CRIAÇÃO E EXIBIÇÃO EM FLORENÇA: UMA HOMENAGEM À MONARQUIA

Em 1885, teve início a construção de um monumento arquitetônico na colina do Ipiranga, em São Paulo, próximo ao local em que o príncipe regente teria proclamado o grito da independência. Idealizado para celebrar a emancipação brasileira, o edifício foi resultado da persistência das elites paulistas em demarcar o “local do grito” de modo a vincular o “fato político” do 7 de setembro de 1822 ao solo paulistano. O edifício-monumento foi projetado pelo engenheiro-arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi e se configuraria em um marco na arquitetura de São Paulo do final do século XIX.

O edifício era uma grande oportunidade para artistas obterem encomendas de pinturas para ornamentá-lo. Pedro Américo, que já havia construído uma sólida carreira artística no Brasil e realizado obras de pintura histórica de destaque, como *Batalha de Campo Grande* e *Batalha do Avaí*, era um pintor em potencial para realizar tal tarefa. Ciente disso, ele foi a São Paulo em dezembro de 1885 (PROVÍNCIA..., 1885, p. 2) para propor aos membros da Comissão de Obras do edifício elaborar uma pintura com o tema da proclamação da independência. Como demonstrou Cecília Helena de Salles Oliveira (1999, p. 73), inicialmente a proposta de realizar o quadro foi recusada pela Comissão, alegando-se, sobretudo, falta de fundos, já que não havia ainda sido reunido dinheiro suficiente para a execução do próprio edifício. Os membros da Comissão, entretanto, foram convencidos a realizar a encomenda poucos dias depois, uma vez que Pedro Américo recorreu a conhecidos, como o barão Homem de Mello e o visconde do Bom Retiro, para obter recomendações.

Joaquim de Ramalho, presidente da Comissão de Obras do edifício, afirmou em seu diário ter recebido também uma carta do visconde do Bom Retiro, presidente da Comissão Central do Monumento na Corte, demonstrando a conveniência da encomenda (RAMALHO, diário, p. 34). Como decorrência de tal recomendação³, em 14 de janeiro de 1886, Pedro Américo firmou o contrato para executar o quadro e a sua moldura, que deveriam ser entregues em até três anos (RAMALHO, 1888, p. 17).

A encomenda da tela era uma forma de Pedro Américo financiar a sua estadia em Florença, na Itália, local em que, segundo Madalena Zaccara (2011, p. 137), o

³ Para detalhes das solicitações que Pedro Américo fez ao visconde do Bom Retiro, ver: Oliveira (1999).

artista preferia viver⁴. Foi nessa importante capital artística italiana que ele pintou *Independência ou morte!*. Segundo Guilherme Gomes Júnior (2019), Pedro Américo teria instaurado um “esquema”, no qual encomendas brasileiras financiavam a sua estadia na Europa e lhe garantiam chancela europeia e consequente projeção inédita nos redutos brasileiros. Residir na Europa permitia ao pintor estar inserido no cenário artístico internacional, mantendo-se em contato com muitos artistas e obras e participando de exposições, que possibilitavam que ele projetasse internacionalmente a sua carreira. Além disso, mantinha o pintor em contato com a produção artística contemporânea, o que lhe permitia incrementar seu repertório visual, que era fundamental para a pintura de história, cuja prática de citar outros artistas era perseguida pelos como forma de demonstrar erudição. Pedro Américo utilizou-se muito desse procedimento, o que justificava o interesse pela circulação da imagem da sua obra na Europa, pois isso permitia demonstrar a capacidade técnica do artista.

Com vista a divulgar a pintura em terras estrangeiras, Pedro Américo optou por exibir *Independência ou morte!* pela primeira vez na Accademia Reale di Belle Arti de Florença, ocasião em que recebeu o título de *Proclamação da Independência do Brasil*. A capital da Toscana era uma cidade de efervescência artística, na qual se situavam os ateliês dos principais pintores e escultores italianos e de muitos estrangeiros. A Accademia era um dos principais centros de ensino artístico da Itália, que tinha professores de grande prestígio. Portanto, o local em que a obra brasileira foi exibida era o ambiente propício para que ela obtivesse a projeção almejada por Pedro Américo.

A data escolhida para a exposição foi estratégica, já que coincidia com o período em que monarcas estrangeiros visitavam Florença⁵. Os jornais italianos relatavam diariamente as atividades dos reis na sua estadia na região: almoços, visitas a museus, concertos. Com isso, a inauguração do quadro de Pedro Américo foi noticiada em vários periódicos⁶ como um dos eventos dos nobres visitantes. A abertura da mostra ocorreu a 8 de abril de 1888 na presença do imperador e da imperatriz do Brasil, d. Pedro II e Teresa Cristina, e da rainha da Sérvia, Natália Konstantinović. Sobre a solenidade, uma nota do *Il Corriere Italiano* a descreve assim:

Os soberanos do Brasil haviam acabado de chegar à sala onde estava exposto o quadro do professor Américo, irradiado com luz muito viva, quando chegou acompanhado do prefeito Marquês Torrigiani que lhe dava o braço, S. M. a Rainha da Sérvia em trajes elegantíssimos, com joias ricas, um penteado original e muito elegante.

O quadro do prof. com. doutor Pedro Américo tem proporções gigantescas e uma moldura colossal.

⁴ Segundo Madalena Zaccara (2011, p. 137), Pedro Américo queria viver na Europa e ia ao Brasil apenas para obter encomendas, vender quadros e renovar sua licença como professor da Academia Imperial de Belas Artes.

⁵ Entre março e abril de 1888, o imperador e a imperatriz do Brasil visitaram diversas cidades da Europa, dentre as quais Florença (J. G., 1888).

⁶ Foram encontradas notícias nos jornais: *Il Corriere Italiano*, *Gazzeta D'Italia*, *L'Opinione Nazionale*, *La Vedetta Gazzetta del popolo*, entre outros.

O quadro, em uma composição idealizada e em composição concebida e executada com muito vigor, representa o momento em que D. Pedro I, pai do atual soberano do Brasil, proclama a independência do Brasil da dominação portuguesa.

O imperador e a imperatriz e, com eles, a rainha da Sérvia e o neto pr. dom Pedro contemplaram longamente o quadro, escutando com interesse a explicação do próprio autor, ao qual direcionaram cumprimentos gentis. (CRONACA..., 1888 – tradução nossa).

Os jornais mencionam ainda a visita da rainha da Inglaterra, Victoria, e sua filha, a princesa Beatriz (CORTE..., 1888). Numa brochura publicada por Pedro Américo, afirma-se que a rainha chegou ao final da solenidade e foi recebida pelo artista que “agradeceu-lhe a honra que recebia, explicando-lhe em seguida o fato histórico e sua interpretação artística; sendo de novo cumprimentado por S. M., que terminou a sua visita acrescentando-lhe que ele podia se ufanar de ter podido concluir aquela página de pintura histórica” (AMÉRICO, 1888a, p. 34-35).

Compareceram à solenidade muitos membros da aristocracia italiana, bem como professores, alunos e membros da Accademia di Belle Arti. Segundo as notas dos jornais, o diretor da Accademia foi o responsável por recepcionar os convidados e, além dele, o prefeito de Florença, o marquês Piero Torrigiani, também estava presente. Outros aristocratas e soberanos visitaram a exposição nos dias seguintes: o príncipe herdeiro da Sérvia, o rei e a rainha de Wurtemberg e o rei Oscar II da Suécia. Portanto, o artista conseguiu que a sua obra fosse vista por pessoas importantes, tanto do meio artístico quanto do político, fato que propiciou a divulgação do evento em periódicos italianos.

No convite de inauguração da exposição, mencionava-se que os imperadores do Brasil, a rainha da Sérvia, a rainha da Inglaterra, o príncipe dom Pedro, a princesa Beatriz e o duque de Leuchtenberg estariam presentes no evento, o que demonstra a importância que o artista dava à presença dos soberanos. Além disso, ao inaugurar a pintura na presença de dom Pedro II, evidenciava-se a homenagem à monarquia brasileira na representação.

Durante a inauguração, Pedro Américo agradeceu a presença de cada um dos soberanos em um discurso feito em francês. Ao Corpo Acadêmico, os agradecimentos foram em italiano. E ao imperador brasileiro, em português, segundo Pedro Américo, por ter sido um pedido de dom Pedro II. No último discurso, destacava a importância do acontecimento histórico tema da sua obra, condecorando a monarquia brasileira:

Bem sei, senhor, que não é digna do alto assunto histórico, nem da contemplação de Vossa Majestade, a tela que ouso expor aos descendentes ou compatriotas de Rafael, Leonardo da Vinci e Michelangelo; se, porém, é certo que o trabalho nobilita o cidadão, eu me sinto altamente honrado de ter concluído uma página destinada a comemorar um dos mais gloriosos feitos do Augusto Progenitor de Vossa Majestade, e ao mesmo tempo o primeiro sopro de vida da nossa saudosa pátria como nação livre e independente. (AMÉRICO, 1888a, p. 38).

A reunião de tão notáveis visitantes explicita a intenção de Pedro Américo de divulgar sua obra e a si mesmo como artista. A presença massiva de soberanos e

aristocratas, entretanto, foi motivo de ridicularização por parte de Giovanni Fattori, artista consagrado e um dos expoentes da pintura histórica italiana, autor de obras com a temática do Risorgimento Italiano. Em uma carta endereçada ao crítico de arte Diego Martelli, Fattori menciona a abertura da exposição e a presença dos soberanos brasileiros e europeus, fazendo críticas à pompa imperial e à valorização que os políticos faziam do evento. Ele dizia que “o Imperador do Brasil foi convidado a ver um grande quadro de certo Dom Pedro, representando a proclamação da independência brasileira” (apud DINI; DINI, 1997, p. 354 – tradução nossa). Depois, citava alguns dos imperadores que haviam “desfilado” pelo evento, como a rainha da Sérvia e a da Inglaterra. E completava dizendo que ele não havia se prevenido dos “asnos” da academia, relatando, em seguida, o comentário bastante infame que o marquês de Torrigiani havia feito sobre a sua vestimenta. Então, Fattori afirma que “estas palavras me agradaram porque compreendi quanta consideração essa aristocracia deve ter por mim” e finalizava a carta com palavras vulgares que demonstravam o desrespeito que ele tinha por aquelas pessoas⁷ (DINI; DINI, 1997, p. 354 – tradução nossa).

Para Pedro Américo, entretanto, a presença dos soberanos era motivo de desvanecimento. Em carta enviada ao diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Ernesto Gomes Moreira Maia, o pintor fez um relato sobre a exposição inaugural, destacando as pessoas que estavam presentes e a recepção que a pintura e a solenidade receberam:

[...] nenhum outro Soberano, dos que compareceram na exposição do referido painel, fizeram a Academia e as autoridades florentinas o acolhimento que tiveram os nossos, em torno dos quais, e apesar de ser em dia de feriado, acharam-se reunidos prefeito, síndico, questor, senadores e deputados presentes em Florença, príncipes e outros grandes titulares da ciência e das letras, e finalmente o diretor do Instituto, o diretor da Galerias e Museus Nacionais, e o presidente da Real Academia das Bellas Artes, todos acompanhados dos respectivos principais dependentes, e do Corpo Acadêmico representado por mais de 60 Professores.

O meu coração brasileiro não podia deixar de exultar com semelhante manifestação em honra de suas majestades imperiais, e nem pode ser pequena a minha satisfação por ter oferecido aos nossos amados soberanos uma festa de tão alta significação intelectual, que tem sido reputada a única no seu gênero neste último quarto de século e neste berço da arte, festa que dificilmente se renovará na Academia, aliás gloriosa, desta cultíssima cidade. (AMÉRICO, 1888b, p. 2-4).

O artista destacava a importância de que se revestiu a solenidade de abertura, exaltando sua pintura. Outra demonstração do esforço de Pedro Américo de divulgar a sua obra foi a publicação da brochura intitulada *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*, na qual o artista justifica escolhas de elementos da representação e apresenta informações históricas sobre a proclamação

7 Tradução livre de: “L’altro giorno, domenica, ci fu ricevimento qui all’Accademia di tutti questi Reali – Imperatore del Brasile invitato a vedere un gran quadro di certo Don Pedro, rappresentante la proclamazione dell’indipendenza Brasiliana. [...] Queste parole mi fecero piacere perché capii in qual conto deva essere tenuto da questa aristocrazia!” (DINI; DINI, 1997, p. 354).

da independência do Brasil. Na publicação, há ainda o convite da exposição e uma descrição de como foi a solenidade de inauguração, bem como a transcrição dos discursos proferidos por Pedro Américo.

Os textos foram publicados pela Typografia da arte della stampa, em Florença, em 1888. Um exemplar da brochura encontra-se na Biblioteca Centrale di Firenze, na qual há uma dedicatória escrita à mão pelo artista, que demonstra que o exemplar foi doado a Ubaldino Peruzzi, político de grande proeminência, pertencente a uma das famílias florentinas mais abastadas da época. Ele era prefeito da cidade de Florença quando Pedro Américo pintou *Batalha do Avaí*, em 1877. Em uma transcrição de sessão da Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro, em 1877, menciona-se que Ubaldino Peruzzi teria enviado uma carta ao prefeito de Nápoles, duque de São Donatti, apresentando o artista brasileiro e elogiando o seu quadro da *Batalha do Avaí* (CÂMARA..., 1877, p. 3). Pedro Américo inseria-se, portanto, no cenário florentino por meio das suas pinturas e das relações que elas permitiam estabelecer com a aristocracia italiana.

REPRODUÇÕES E CIRCULAÇÃO NO TERRITÓRIO EUROPEU

Além da exposição, a tela se tornou conhecida por meio da circulação de gravuras e fotografias de sua imagem na Europa. A fotografia se tornou fonte imagética importante e amplamente utilizada por artistas do século XIX para elaboração de suas pinturas, como demonstrou Fabio D’Almeida Maciel (2011). Vladimir Machado de Oliveira (2002) destaca que as fontes fotográficas permitiam uma “suposta fidelidade e autenticidade”, que era um valor almejado pelos pintores de história. Além disso, o uso de fotografia tornava a execução mais rápida (OLIVEIRA, 2002, p. 10). Isso justifica a existência de diversas fotografias de cavalos na coleção pessoal do artista, que podem ter servido de referência para a elaboração de *Independência ou morte!*.

Ademais, ao fazer reproduções com riqueza de detalhes nunca antes vista, a fotografia se tornou peça fundamental para a compreensão da circulação de pinturas e esculturas. Como destacou Vladimir Machado Oliveira (2002), desde 1851 as fotografias passaram a ser comercializadas e se tornaram, assim, um substituto do objeto real. Era comum ter fotografias de obras de artistas dos mestres da pintura. A fim de compor o mesmo panteão, os artistas contemporâneos passaram a fotografar seus trabalhos, e, assim, a venda das reproduções se tornou uma prática recorrente dos artistas (OLIVEIRA, 2002, p. 2).

Independência ou morte! foi reproduzida em gravura, técnica que era então predominante na veiculação de imagens de quadros e esculturas em publicações. No acervo pessoal do artista, foi encontrada a estampa feita pelo gravador francês que assinava como Fernique PH. SC. (Figura 1). Pouco se sabe sobre esse artista, mas foi possível identificar uma grande produção de gravuras nos anos 1880 e 1890, sobretudo de mapas, edifícios e cenas teatrais. Uma outra gravura foi realizada pelo francês Rougeron Vigneron, gravador que muito se dedicou à iconografia militar. A litografia que ele fez de *Independência ou morte!* foi publicada na segunda edição do verbete “Le Brésil”, da *Grande Encyclopédie* de Émile Levasseur.



Figura 1 – Gravura de Ph. Fernique. Acervo Giampaolo Montesi, Florença

A encyclopédia, editada na França e publicada por ocasião da Exposição Universal de Paris de 1889, foi reeditada em versão ampliada e acrescida de imagens e mapas. No verbete dedicado ao Brasil, a pintura de Pedro Américo era mencionada juntamente com a reprodução da gravura de Rougeron Vigneron (Figura 2). Ela se encontra na seção intitulada “Géographie Politique. Histoire, administration, population”, no capítulo dedicado às belas-artes, escrito pelo barão do Rio Branco⁸. Pedro Américo era indicado como um dos principais pintores brasileiros, e o quadro sobre a proclamação da independência era mencionado, juntamente com a *Batalha do Avaí*, como um dos principais trabalhos do artista. Apesar de a pintura ter sido concluída em 1888 e ainda nem ter sido exibida ao público brasileiro, como se verá adiante, ela ganhava espaço em publicações que circulavam na Europa, que a apresentavam como uma obra de referência da arte brasileira. A obra ganhava, portanto, reconhecimento antes da sua exposição pública no Brasil.

8 Nessa seção, foram publicadas gravuras das pinturas *Primeira missa no Brasil* (1861), *Batalha de Guararapes* (1879) e *Batalha naval de Riachuelo* (1865), de Victor Meirelles; *Batalha do Avaí* e *Independência ou morte!*, de Pedro Américo; e das esculturas *Cristo e a adultera* (1881) e *A faceira* (1880), de Rodolfo Bernardelli.

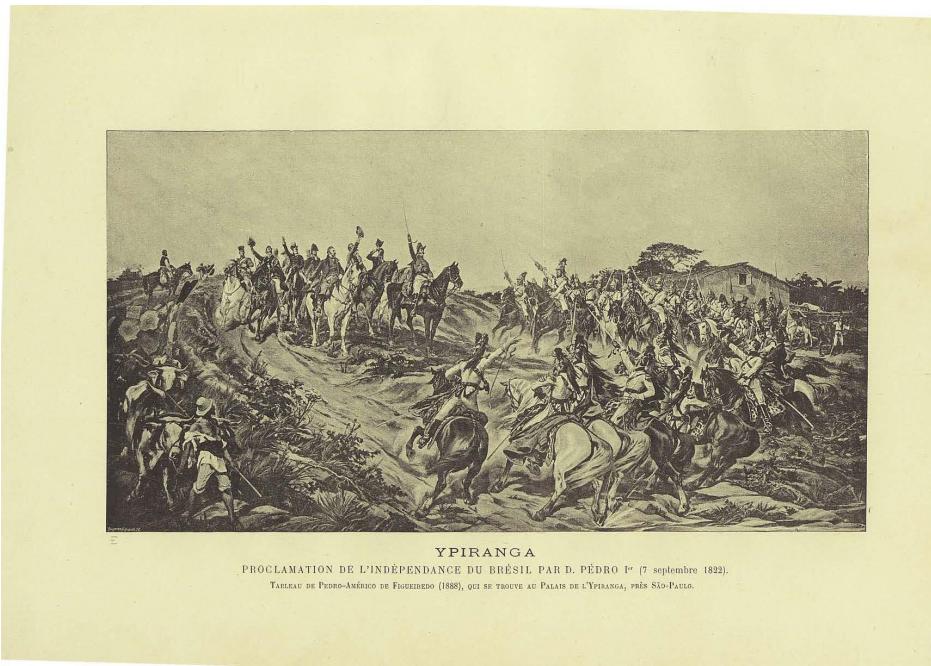


Figura 2 – Rougeron Vigneron. Gravura de *Independência ou morte!*. Fonte: Levasseur (1889, s. p.)

Em correspondência enviada por Pedro Américo ao barão do Rio Branco, o artista manifesta o seu contentamento em ter a reprodução do seu quadro no verbete sobre o Brasil. Ele diz que sente “o dever de lhe agradecer o favor que me fez mandar estampar na parte da Enciclopedia que se refere à nossa Pátria a minha composição de ‘O brado do Ipiranga’” (AMÉRICO, 1889b, p. 1). Comenta ainda o seu interesse em ter as reproduções do seu quadro:

Desejava muito possuir um exemplar de parte da Enciclopedia relativa ao Brasil, e umas duas reproduções avulsas da tela do Ypiranga, se é que saiu boa. Mandarei imediatamente pagar ao editor o meu débito por essa remessa.

A V. Exa. Agradecerei, novamente, o favor de me remeter, ou fazer remeter para aqui, esses objetos. (AMÉRICO, 1889b, p. 1).

Nota-se uma constante preocupação de Pedro Américo em obter boas reproduções do seu quadro e garantir exemplares das gravuras e das publicações em que a suas pinturas eram veiculadas. No seu acervo pessoal, há uma fototipia de *Independência ou morte!* cuja legenda indica ter sido cedida pelo barão do Rio Branco (Figura 3). A relevância das reproduções para Pedro Américo também é patente em outra carta que enviou ao barão do Rio Branco, na qual pedia:

Peço-lhe o favor de fazer estampar umas duzentas folhas de Proclamação da Independência, do tamanho da fotografia, no mesmo gênero daquela de tamanho médio, que me mostrou ultimamente em Paris. Lembro-me que o meu amigo disse-me que custariam cerca de duzentos francos (ou pouco mais), porém, não faça questão de preço: o que for lhe remeterei pelo correio apenas estiverem prontas ou antes, conforme as suas ordens. (AMÉRICO, 1889d, p. 1).

No final da carta, completa: “P.S.: Desejara que as fotogravuras de Independência fossem estampadas em muito bom papel” (AMÉRICO, 1889d, p. 1). Portanto, o que importava a Pedro Américo era a qualidade da reprodução, mesmo que o custo fosse alto. Era interessante publicizar a sua obra, por isso, fez 200 reproduções. É possível afirmar que ao menos parte dessas reproduções circularam na Europa, possivelmente o próprio artista as enviava a pessoas de interesse, assim como fez com a brochura que escreveu sobre *Independência ou morte!*, ofertada a Ubaldino Peruzzi. O mesmo sucedeu com barão do Rio Branco, pois, em uma das suas cartas, o artista escreveu ao final: “Recebeu o opúsculo e a fotografia do Ipiranga?” (AMÉRICO, 1889a, p. 1), provavelmente referindo-se a alguma reprodução do quadro que havia remetido junto com o livreto explicativo.

Como indicada na correspondência, *Independência ou morte!* foi também reproduzida em fotografia, técnica que permitia uma imagem muito mais precisa que a litografia. Pedro Américo contratou o estúdio de Giacomo Brogi, especializado em fotografias de obras de arte (pinturas, esculturas, mosaicos, afrescos e desenhos) e arquitetura. Segundo Silvia Berselli (1994, p. 4), nos anos 1880, o estúdio ganhou evidência com uma série de ilustrações de obras de grandes mestres da arte italiana, tornando-se uma das empresas fotográficas de maior notoriedade da Europa nesse setor.

O estúdio de Giacomo Brogi fez a reprodução fotográfica do estudo a óleo da pintura de *Independência ou morte!*, quadro que mede 109 x 201 cm e data de 1886⁹. Uma cópia dessa fotografia encontra-se no arquivo pessoal do artista, que está sob guarda de seu descendente Giampaolo Figueiredo Montesi, em Florença (Figura 4). Quando finalizada, a obra foi novamente fotografada em duas versões – com e sem moldura. Uma fotografia da versão sem moldura encontra-se atualmente na fototeca do Kunsthistorisches Institut, em Florença (Figura 5). Já da versão do quadro emoldurado há uma fotografia no acervo iconográfico do Museu Paulista da USP (Figura 6), com a seguinte mensagem no verso: “Ao meu particular amigo Dr. Thomaz Bezzi. Afetuosa lembrança do Pedro Américo. São Paulo 18 de julho de 1888”, o que mais uma vez evidencia o presentear de fotografias por Pedro Américo. Essas reproduções eram utilizadas também para o controle e a avaliação dos encomendadores, sendo enviadas por correspondência, que foi o que aconteceu com a foto de *Independência ou morte!*, remetida ao visconde do Cruzeiro como prova de que o painel estava finalizado (OLIVEIRA, 2002, p. 4).

⁹ A obra pertence hoje ao Ministério das Relações Exteriores e está exposta no Palácio Itamaraty, em Brasília.



Figura 4 – Casa Giacomo Brogi. Fotografia do estudo de *Independência ou morte!*.
Acervo do arquivo pessoal do artista sob a guarda de Giampaolo Montesi, Florença



Figura 5 – Fotografia Casa Giacomo Brogi. Acervo da fototeca do Kunsthistorisches Institut, Florença

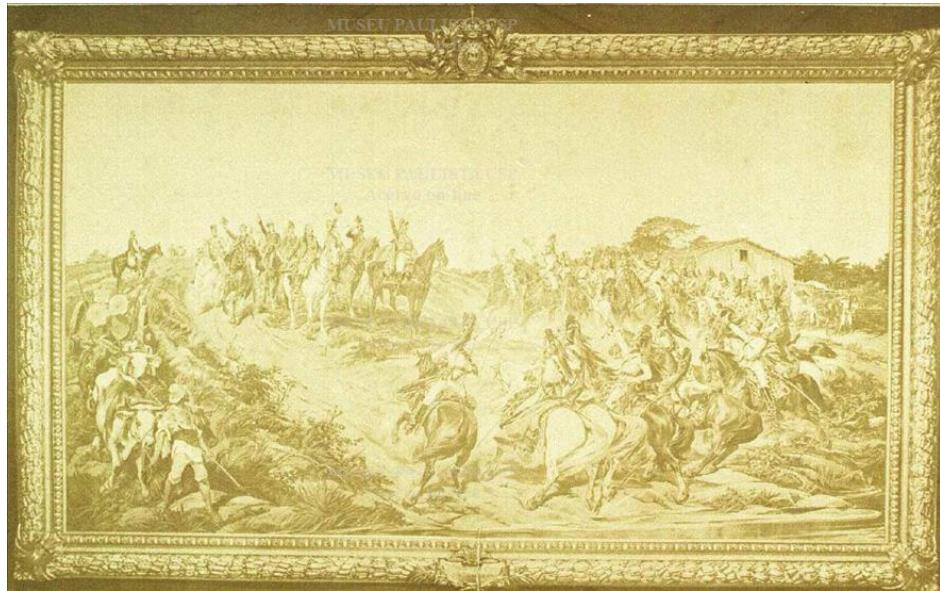


Figura 6 – Casa Giacomo Brogi. Fotografia de *Independência ou morte!*. Acervo do Museu Paulista da USP

Além de fotografar, o estúdio Giacomo Brogi vendia fotografias de pinturas, esculturas e edifícios. A fotografia de *Independência ou morte!* consta no catálogo de venda de reproduções fotográficas da Casa Giacomo Brogi, na seção de Galleria Moderna, dedicada a obras de pintores contemporâneos. Com o título de *Proclamazione dell'Indipendenza del Brasile*, era vendida em tamanho extragrande por um preço que variava de 6 a 12 francos, dependendo do material utilizado (CATALOGUE..., 1903, p. 174). A comercialização da fotografia do quadro comprova a circulação da imagem da obra de Pedro Américo na Europa, já que o estúdio fotográfico, presente em Florença e Nápoles, mantinha relações comerciais com diversos países, sendo seu catálogo escrito em francês, com informações também em inglês e alemão.

Há ainda outra fotografia, de autoria desconhecida, na qual o título da tela está francês – *Proclamation de l'independance du Brésil* –, o que sugere que tenha circulado na França. Como visto, Pedro Américo primava pela qualidade das reproduções, por isso contratava as melhores empresas, como a de Giacomo Brogi e, em outras ocasiões, a parisiense Goupil, que tinha filiais em Londres, Bruxelas, Haia, Berlim, Viena e Nova York e também comercializou reproduções fotográficas de seus quadros¹⁰. Vladimir Oliveira (2002, p. 3) afirma que:

Pedro Américo soube combinar o peso do objeto-cultural arcaico de sua pintura com a leveza e a rapidez da informação contida na ilimitada reprodução fotográfica de seus quadros. O quadro original, magicamente mimetizado nas fotografias, era

¹⁰ A Maison Goupil fez a reprodução da tela *Heloisa*, que foi comercializada com o título de *La priére d'Héloïse* em dois catálogos de 1888 (PUBLICATIONS..., 1888, p. 6).

multiplicado e distribuído nos “círculos dialógicos” sem precisar gastar tempo e dinheiro transportando um grande painel. O método era considerado “progressista” para a época.

Por meio da reprodução em gravura e foto, Pedro Américo fez sua pintura tornar-se conhecida antes mesmo de estar em exibição. A fotografia teve ainda outra função no Brasil: serviu de objeto expositivo quando da impossibilidade de exibir a própria pintura.

ENTRAVES PARA A EXIBIÇÃO: A FOTOGRAFIA COMO RECURSO EXPOSITIVO

Antes da chegada da tela ao Brasil, uma exposição da fotografia do quadro foi realizada no Rio de Janeiro, permitindo que o público e o articulista do periódico carioca *Gazeta de Notícias* analisassem a composição enquanto a obra ainda estava em terras estrangeiras:

A comemoração da Independência na glória das cores, que já possuíamos, devida ao estilo antigo de Francisco Renato Moreaux, temol-a [sic] agora novamente, realizada pela inspiração poderosa de Pedro Américo.

Anuncia-se a tela pela exposição na rua do Ouvidor de uma estampa fotográfica, onde o colorido não se define, caracterizando-se, porém, perfeitamente o movimento, o audacioso movimento das pinturas do mestre. (R., 1888, p. 1 – grifos nossos).

O articulista menciona o quadro de François-René Moreaux, *Proclamação da Independência*^{II}, de 1844, que era então exibido em uma das salas do Senado do Império e que apresentava dom Pedro I sendo aclamado pela população. Em seguida, o articulista anuncia a nova representação, criada pelo pintor paraibano, e a exibição da fotografia que, mesmo sendo em preto e branco, permitia conhecer a obra recém-finalizada. Portanto, na ausência do quadro, a reprodução fotográfica servia como instrumento para análises críticas e como objeto de exposição, um recurso pouco usual. Meissonier, um artista francês de referência para Pedro Américo, costumava exibir desenhos preparatórios de pinturas em galerias de arte, como foi o caso da pintura 1817, *Friedland*, que teve uma versão em aquarela exposta na Galerie Georges Petit, em Paris, em 1884. A exibição de uma reprodução fotográfica de uma pintura, entretanto, não parece ser algo recorrente, mas foi a forma encontrada por Pedro Américo para dar visibilidade à pintura diante da impossibilidade de exibição da própria obra.

Poucos dias depois, em 9 de julho de 1888, Pedro Américo chegou ao Brasil trazendo consigo a sua grande tela, evento amplamente divulgado pelos jornais. Uma das notícias, assinada por Raul Pompeia, na coluna A Vida na Corte do *Diário de Minas*, da cidade de Juiz de Fora, chama a atenção, tanto por mencionar a exposição da

^{II} A pintura pertence hoje ao acervo do Museu Imperial.

fotografia, como por indicar que ela não havia sido exposta na Corte. E, novamente, a análise da pintura foi feita a partir das fotografias que estavam em exibição:

Como acontecimentos do mundo artístico, devo registrar a chegada de Pedro Américo, com a tela do *Grito do Ipiranga*, que foi para São Paulo, antes que o Rio de Janeiro pudesse espiar-lhe um recanto. Pelas *fotografias expostas*, avalia-se, deve ser uma composição de efeitos audaciosos de colorido, como o é de desenho, reproduzindo-se a maneira teatral a Gustavo Doré que é tanto do gosto do ilustre mestre brasileiro. (POMPEIA, 1888, p. 2 – grifos nossos).

A exibição das fotografias da obra permitiu também que o articulista do jornal carioca *O Paiz* a descrevesse em detalhes, destacando o movimento presente na representação, os gestos e as vestimentas dos personagens. Concluiu, no entanto, dizendo que “uma fotografia não dá senão muito remotamente ideia da tela dessa importância”, e sugerindo, em seguida, que “os honrados ministros da agricultura e de estrangeiros poderiam fazer com que a comissão patriótica de S. Paulo permitisse a exposição na Corte do quadro de Pedro Américo, que somente será inaugurado a 7 de setembro” (FOLHETIM, 1888). Essa proposta demonstra que a exibição apenas da fotografia do quadro não satisfazia ao público, que ansiava por ver a tela. Em São Paulo, havia a expectativa de que brevemente haveria “ocasião de apreciar o trabalho do ilustre brasileiro” (PROVÍNCIA..., 1888, p. 2). No Rio de Janeiro, afirmavam que Pedro Américo teria anunciado uma provável exposição do quadro (PEDRO AMÉRICO, 1888) para a qual ele buscava obter recursos do governo (NOTÍCIAS..., 1888).

Pedro Américo esforçou-se para exibir a sua pintura na Corte, mais precisamente na Academia Imperial de Belas Artes, lugar ideal tanto por ter haver espaço para a dimensão do seu quadro, quanto pelo significado do edifício, que era o templo das artes no Brasil. A fim de garantir a exibição, o artista escreveu ao diretor da Academia antes da sua partida da Itália:

Há dias tive a honra de escrever a V. Exa. participando-lhe que havia concluído e exposto solenemente aqui o painel da Proclamação da Independência. Espero estar no Rio de Janeiro pelos fins de junho próximo, partindo de Gênova a 8 ou 10 do mesmo mês. Haverá lugar na Academia para expor o meu trabalho durante 15 dias? Se há, ouso pedir a V. Exa. o favor de dar as suas ordens a fim de não ir eu encontrar dificuldades inúteis; protestando eu desde já os meus sinceros agradecimentos por este favor. (AMÉRICO, 1888c, p. 1-2).

Não sabemos qual foi a resposta do diretor, porém, a despeito das expectativas, do público e do pintor, a exposição não aconteceu. Além disso, como o edifício-monumento do Ipiranga ainda estava em construção, a Comissão não dispunha de um local em que o quadro pudesse ser provisoriamente colocado. Por isso, a tela ficou armazenada em uma sala da Faculdade de Direito e ali ela foi exibida apenas aos membros da Comissão de Obras do Monumento do Ipiranga, ao presidente da província de São Paulo, Pedro Vicente de Azevedo, e ao conselheiro André de Pádua Fleury, diretor da Faculdade de Direito (RAMALHO, 1888, p. 12-13). Essa breve exibição foi descrita no relatório do presidente da Comissão, Joaquim Ignacio de Ramalho:

[...] O Exm. Pedro Américo de Figueiredo desenrolou a sua tela, apresentando seu trabalho. Conquanto não estivesse bem colocado o painel, por não ter a sala as condições necessárias, todavia foi maravilhoso o efeito que produzira.

Neste ato a Comissão, dando por cumprido seu contrato com o artista, recebeu o painel e mandou encaixotar e guardar na mesma sala, e aí será conservado até que chegue o tempo de ser transportado ao local de seu destino.

A falta de uma sala, em que o quadro possa ser colocado com sua moldura recebendo convenientemente a luz, impossibilita a comissão de fazer uma exposição ao público ansioso de ver o trabalho do grande artista brasileiro. (RAMALHO, 1888, p. 12-13).

Dante dos atrasos das obras do Monumento do Ipiranga, o público brasileiro teria de esperar mais alguns anos até que ela fosse exposta no local para o qual havia sido concebida. Enquanto isso não acontecia, Pedro Américo percebeu na Exposição Universal de Paris, de 1889, uma possibilidade de exibir a sua tela e de concorrer a prêmios, que aumentariam a visibilidade da pintura e garantiriam reconhecimento internacional do artista.

O artista francês Ernest Meissonier foi presidente do júri de premiação da seção de pintura e desenho da Exposição Universal de Paris em 1889 (HUGEFORD, 1989, p. 71). Considerando que a obra *1807, Friedland*, de Meissonier, havia sido uma referência¹² para ele elaborar *Independência ou morte!*, era do interesse de Pedro Américo que o artista francês a visse, pois demonstraria que a pintura brasileira dialogava com a produção francesa, aspecto que poderia favorecer a premiação do quadro.

Em dezembro de 1888, os jornais noticiaram que o pedido de exibição da tela estava em análise pelos membros do Comitê Franco-Brasileiro, responsável pela exposição brasileira na França. Eles apontavam para a necessidade de levar em consideração “a capacidade do pavilhão brasileiro e as dimensões do dito quadro” (GAZETA..., 1888, p. 2). Outro obstáculo foi a alegação, feita pela Comissão de Obras do Monumento do Ipiranga, de falta de segurança e de verba para o transporte da obra. Mesmo após o Comitê ter garantido transportar o painel gratuitamente, o envio da obra não foi autorizado, frustrando os planos de Pedro Américo (OLIVEIRA, 2002, p. 7). Diante, novamente, da impossibilidade de expor a sua obra, Pedro Américo teve que se contentar com o envio de uma fotografia da pintura e dos desenhos preparatórios, que pertenciam ao francês Alfred Duscable, fotógrafo e pintor que possuía um estúdio em Recife e que participou da exposição como membro da comissão da província de Pernambuco (KOSSOY, 2002, p. 103-104).

Uma vez mais, na ausência da obra de arte, a fotografia serviu como recurso expositivo. A reprodução, no entanto, não poderia ser exposta no Palácio das Belas Artes nem concorrer a prêmios. Foi, então, exibida no pavilhão do Brasil, juntamente com outras pinturas em um espaço pequeno, no andar térreo do edifício, próximo à sala do Comitê. Pedro Américo menciona a sua frustração por seu quadro não estar em exibição a Leo d’Affonseca, um dos fundadores do jornal paulista *Diário Mercantil*:

¹² A referência foi analisada por diversos autores. Ver: Gaspari (1992), Rosemberg (1998), Oliveira & Mattos (1999), Monteiro (2022).

[...] Também desejava saber como vão os trabalhos do Ipiranga, e qual a época provável de inauguração do palácio.

O vagar com que procediam aqueles trabalhos, principalmente os internos, já me proporcionou dois desgostos: o primeiro foi o de não poder colocar o painel de Proclamação da Independência no lugar que lhe é destinado na célebre colina; o segundo é o de não poder expô-lo agora em Paris, [visto que] lhe estava reservado um dos mais honrosos lugares na Seção Geral das Bellas-Artes, e de anos reiteradamente m' o pediam para que figurasse no grandioso concurso internacional. Agora mesmo está sendo ali gravada, pela fotografia, na Grande Encyclopédia Universal, uma das obras mais colossais da moderna literatura.

De modo que em Paris representarei propriamente um pintor sem palheta, e em S. Paulo ainda represento um pintor de painéis invisíveis. (AMÉRICO, 1889c, p. 1-2).

O artista demonstra frustração por não ter seu quadro exibido na Exposição Universal de Paris, em São Paulo e por não concorrer a prêmios. Apesar da pintura estar encaixotada e longe dos olhares dos curiosos, tornava-se conhecida por meio de suas reproduções, que ganhavam espaço em publicações e em exposições.

O ADVENTO DA REPÚBLICA: CIRCULAÇÃO E EXIBIÇÃO NO BRASIL E EM CHICAGO

Foi durante a Exposição Universal de Paris em 1889 que o império brasileiro caiu e a república foi proclamada. Assim, o edifício-monumento, finalizado em 1890, tornou-se um desafio para o Governo Provisório do novo regime republicano, já que a sua simbologia estava intimamente vinculada à monarquia, assim como a representação criada por Pedro Américo. No novo contexto, decidiu-se que o edifício deveria ter um “destino útil” em vez de um “fim-em-si”, como fora inicialmente planejado (GUILHOTTI; LIMA; MENESSES, 1990, p. 9). A discussão sobre a função a ser dada ao edifício se arrastaria por mais alguns anos enquanto a tela de Pedro Américo tornava-se conhecida do público apenas pelas reproduções de suas imagens, uma vez que ela ainda não havia sido exposta no Brasil.

Além das reproduções feitas na Europa, que muito possivelmente também circularam no Brasil, *Independência ou morte!* foi fotografada por Marc Ferrez, um dos principais expoentes da fotografia no Brasil, que mantinha o estúdio fotográfico Marc Ferrez & Cia., um dos principais da Corte. Sabemos da existência de outras fotografias de quadros de Pedro Américo realizadas por Marc Ferrez, como a que realizou do quadro *Batalha da Campo Grande*¹³. Portanto, apesar de ser especialista em fotografias de paisagens, ele também fotografou pinturas.

A reprodução fotográfica que Ferrez fez de *Independência ou morte!* foi publicada

¹³ Exemplares dessa fotografia em albumina afixado em chassis cartonado encontra-se em leilões, como em Toque de Classe Antiquário (2021).

na obra *Quadros da história pátria*¹⁴, destinada ao público escolar de instrução primária, lançada em 1891, ampliando a circulação da pintura para o segmento dos livros voltados à educação. Nessa publicação, eventos e personagens históricas foram apresentados por meio de pequenos textos, seguidos de gravuras, mapas e fotografias sobre o tema. A reprodução fotográfica do quadro de Pedro Américo foi veiculada com o tema *Independência no Ipiranga* (Figura 7). Dadas as incertezas quanto ao destino do edifício-monumento, a obra é descrita como “quadro de Pedro Américo existente em S. Paulo” (QUADROS DE HISTÓRIA PÁTRIA, 1891, s. p.). Esse foi um primeiro ensaio da pintura no universo didático, porém, ainda limitado, pois o foco da publicação era a análise de quadros, como o seu título explicita. A efetiva entrada da representação em livros didáticos aconteceria alguns anos mais tarde, como veremos adiante.



Figura 7 – Marc Ferrez. Fotografia de *Independência ou morte!*.

Retirado de *Quadros da História Pátria* (1891)

Antes disso, a pintura ganharia uma nova exibição internacional, com a sua participação na Exposição Universal de Chicago, em 1893, a maior realizada até então, que comemorava os 400 anos da chegada de Colombo à América, motivo pela qual foi chamada de Columbian Fair. Enquanto a obra não era exibida no Brasil, conquistava olhares em exposições internacionais. Dessa vez, o próprio quadro foi enviado e não apenas desenhos e a fotografia. Mas, novamente, a pintura não foi exposta no Palácio de Belas Artes, mas no pavilhão brasileiro, portanto, não concorreu a prêmios.

A obra foi exibida juntamente com a de outros artistas brasileiros, como Victor Meirelles, Antônio Parreiras e Belmiro de Almeida. A solicitação de tais obras para ser exibidas em Chicago foi feita pelo ministro da Agricultura, Inocêncio Correia, um dos responsáveis pela representação do Brasil em Chicago (CONSTA..., 1892,

¹⁴ Agradeço a Eduardo Polidori pela indicação dessa fonte de pesquisa.

p. 1). Assim como *Quadros de história pátria*, uma história do Brasil foi narrada a partir de telas dos principais artistas brasileiros exibidos no pavilhão brasileiro, dentre as quais *Independência ou morte!* foi a que mais se destacou, já que foi citada em publicações e periódicos da Exposição de Chicago, como *Chicago Daily Tribune* (BRAZIL'S..., 1893, p. 1) e *The Graphic* (28 de outubro de 1893, p. 20), que divulgou uma reprodução da sua imagem. Ganhou destaque com uma página inteira do jornal *The World Columbian Exposition Illustrated* (Figura 8). A fotografia veiculada na revista é de autoria de James B. Campbell, um autor dos livros *Campbell's Illustrated history of the World's Columbian Exposition*, obra de referência que descreveu detalhadamente a exposição em publicação rica em reproduções fotográficas. A exposição permitiu, assim, ampliar a circulação da tela de Pedro Américo e validou o seu reconhecimento no meio artístico.



Figura 8 – Pedro Américo. *Independência ou morte!*, 1888. The World's Columbian Exposition, October, v. III, n. 8, p. 261. Acervo The Art Institute of Chicago

No mesmo ano da exposição de Chicago, em 1893, definiu-se o destino do edifício-monumento, que passaria a abrigar o Museu do Estado, criado em 1890, tendo como núcleo original a coleção de Joaquim Sertório. Nos jornais, foram divulgados os decretos acerca da constituição do Museu, que mencionavam o quadro de Pedro Américo e indicavam que outros seriam adquiridos, como demonstrou Pedro Nery (2015), para a formação de uma galeria artística. Em fevereiro de 1895, antes da abertura do Museu ao público, houve um texto veiculado no jornal *O Estado de S. Paulo*, no qual o articulista desconhecido relata a visita feita ao Museu pelo presidente do

estado de São Paulo, Bernardino de Campos, e sua família, pelo secretário do Interior, Cesário Mota Júnior, por João Kopke e Neves Armond e por um dos funcionários do jornal. O articulista descreveu as salas e objetos em exibição e, sobre o quadro de Pedro Américo, diz:

No grande salão de honra, ao centro e à frente do edifício, está colocado, numa moldura riquíssima, o grande quadro de Pedro Américo, *Independência ou morte!*. Esse quadro, diante do qual se demoraram os visitantes, não produziu a impressão que era de esperar de um trabalho de tão alta importância, encomendado ao mais reputado dos pintores nacionais. Efetivamente, a grande tela de Pedro Américo só tem uma qualidade – o movimento, e esse é na verdade extraordinário; mas falecem-lhe todas as outras: a composição é infeliz, porque as figuras principais foram colocadas no segundo plano; o colorido é falso, falsa vegetação, falsíssimo o tom geral do quadro. Depois, entre a multidão de soldados que enche o primeiro plano da tela não há um único brasileiro. Os quatro bois que tiram um carro de troncos d'árvores no primeiro plano da esquerda parecem de pau, e os troncos parecem de borracha, de tal modo o artista – quem o diria! – claudicou no desenho, na perspectiva, no colorido. Esta foi a impressão geral produzida pelo quadro de Pedro Américo. (O MUSEU..., 1895a).

A análise faz críticas contundentes à representação e à qualidade da pintura, que certamente não era o desejado e o esperado por Pedro Américo. Ademais, após sete anos aguardando a exibição da obra ao público brasileiro, ela foi inaugurada praticamente em silêncio, pois os jornais pouco a mencionaram, destacando as coleções de história natural, que eram as predominantes na instituição. Encontrou-se apenas uma breve menção à pintura, no jornal *O Estado de S. Paulo*:

[...] Entrando na sala destinada à solenidade da sessão da inauguração, o dr. Bernardino de Campos, ocupando a presidência, abriu a sessão com discurso, que foi vivamente aplaudido, sobre a data imorredoura de sete de setembro e sobre a escolha que dela havia feito para a inauguração do Museu Paulista. [...] O aspecto da sala, nesse momento, era simplesmente brilhante. Ornamentavam-lhe as paredes, num destaque vigoroso, o quadro da “independência”, do pintor brasileiro Pedro Américo; o “Paulista”, de Almeida Júnior; “manhã de inverno”, de Antônio Parreiras; telas de Pedro Alexandrino e de outros pintores brasileiros. (MUSEU DO ESTADO, 1895).

No ano de 1895, nos principais jornais paulistas e cariocas, não foram encontrados textos com apreciações mais detalhadas de *Independência ou morte!*. A partir do ano seguinte, entretanto, passou a ser veiculada a propaganda de um livro didático publicado por Laemmert & C., intitulado *História do Brasil (resumo didactico)*, que destacava ser a nova edição “ornada com 21 gravuras” de quadros “primorosos” e “populares”, dentre os quais “O Grito da Independência, de Pedro Américo”. O quadro é reproduzido no “Capítulo 28 – Desde o dia do Fico até ao do Ypiranga, 9 de janeiro a 7 de setembro de 1822”. A reprodução fotográfica da pintura (Figura 9) aparece em encarte entre as páginas 133-134, junto com um breve texto que menciona

a proclamação da Independência “perto da margem do arroio Ipiranga com o memorável brado: *Independência ou morte!*” (VILLA-LOBOS, 1896, p. 135).

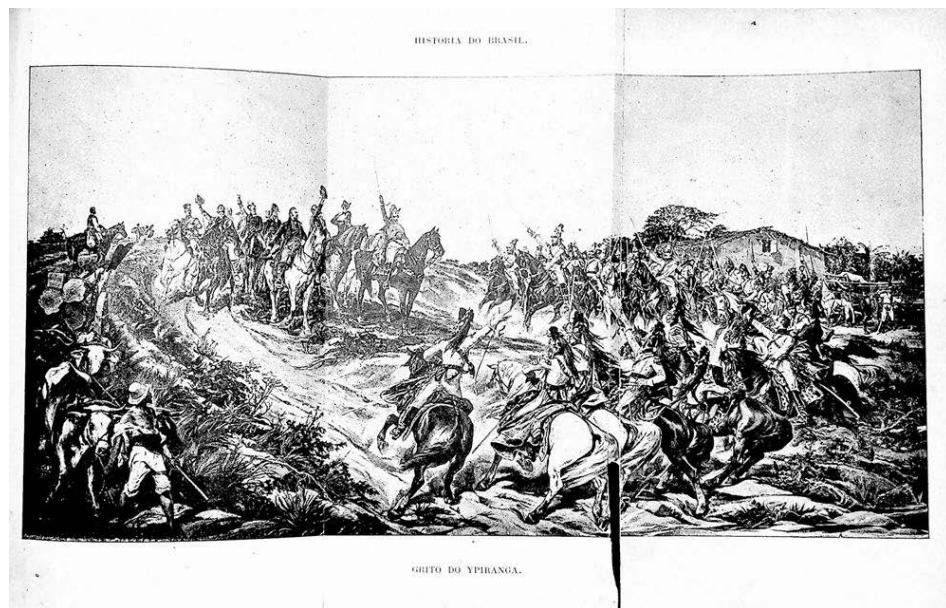


Figura 9 – Reprodução de *Independência ou morte!*. Fonte: Villa-Lobos (1896). Acervo Laboratório de Ensino e Material Didático (Lemad/USP)

Assim, a representação criada por Pedro Américo passou a estar associada a textos que ensinavam história, que descreviam o acontecimento de 7 de setembro, e que tomavam a imagem como um documento visual da independência. O livro didático contribuía para iniciar um processo de aderência da representação com o evento histórico. Tão logo o museu foi aberto, a imagem conquistou um novo e potente suporte de circulação: os livros didáticos.

Como Giovanna Salatine de Carvalho indicou em sua pesquisa de iniciação científica¹⁵, a imagem de *Independência ou morte!* passou a ocupar as páginas dos livros escolares, sendo reproduzida em várias publicações até 1917: *Pequena história do Brasil por perguntas e respostas para uso da infância brasileira*, de Joaquim Maria Lacerda (1907, p. 99); *Rudimentos de história do Brasil (curso primário)*, escrito por João Ribeiro (1910, p. 110); *Epítome da história do Brasil*, de Alfredo Moreira Pinto (1911, p. 142); *Nossa pátria: pequena encyclopédia nacional para uso das escolas brasileiras*, de Virgílio Cardoso de Oliveira (1911, p. 36); *Minha Pátria: ensino da história do Brasil no segundo ano do curso preliminar*, de J. Pinto e Silva, (1916, p. 76); *Lições de história do Brazil para os alunos das escolas primárias*, de Esmeralda Masson de Azevedo (1916, p.

¹⁵ Iniciação científica intitulada “Além do Salão Nobre: a difusão da tela *Independência ou morte!*, de Pedro Américo”, orientada por Paulo César Garcez Marins e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

26); *Tradições nacionais: episódios históricos e brasileiros notáveis*, de Carlos A. Gomes Cardim (1916, p. III). Essa proliferação de publicações foi elemento essencial para a transformação da imagem em sinonímia do evento histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A circulação da imagem de *Independência ou morte!* serviu para que ela se tornasse conhecida e, assim, consagrassse o artista, já que se tornou uma de suas principais obras antes mesmo de estar exposta ao público brasileiro. Gravuras e fotografias, muitas das quais integradas a publicações de circulação nacional e internacional, serviram para ampliar o alcance da obra, tornando-a popular. A participação da tela em eventos estrangeiros era uma forma de obter reconhecimento e consagração.

A musealização do quadro foi essencial para que a representação do grito no Ipiranga se configurasse como referência visual do evento histórico, chancelada pela instituição museal. Esse processo se intensificou a partir de 1917 com a nomeação de Afonso Taunay como diretor e com a priorização das coleções de história visando às comemorações do centenário da independência, período em que foram feitas encomendas de pinturas e esculturas que foram dispostas ao longo do eixo principal do Museu, constituindo uma narrativa visual de uma história brasileira de viés paulista, que desembocava no Salão Nobre e no quadro *Independência ou morte!*.

Foi também durante as comemorações do centenário da independência que a imagem criada por Pedro Américo conquistou o domínio doméstico e do cotidiano, sendo amplamente difundida em postais, selos, medalhas e outros objetos do dia a dia, que contribuíram para a naturalização da sua imagem. Ela serviu ainda de referência para o *Monumento à Independência*, de Ettore Ximenes, erguido às margens do riacho do Ipiranga durante o centenário da independência e que tem em sua face principal um alto-relevo dedicado ao grito do Ipiranga, que retoma características da tela de Pedro Américo. No sesquicentenário da Independência, em 1972, a produção cinematográfica de título homônimo à pintura – *Independência ou morte* –, dirigida por Carlos Coimbra, fez um *tableau vivant* da tela de Pedro Américo ao encenar o momento do grito de independência.

Até hoje, em todo 7 de setembro a imagem criada por Pedro Américo é utilizada em publicidades, charges e materiais de internet, demonstrando a potência que a representação ainda mantém. Graças à constante e perene circulação da sua imagem, a representação continua a ser apropriada e ressignificada, motivo pelo qual permanece como peça central no imaginário social da história do Brasil.

SOBRE A AUTORA

MICHELLI SCAPOL MONTEIRO é pós-doutora pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) e autora de *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes* (Edições Sesc, 2022).

michelli.monteiro@alumni.usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-2353-2520>

REFERÊNCIAS

- AMÉRICO, Pedro. Carta ao barão Homem de Melo. 12 de dezembro de 1885. Acervo Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.
- AMÉRICO, Pedro. *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*. Florença: Tipographia da arte della stampa, 1888a.
- AMÉRICO, Pedro. Carta ao diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Ernesto Gomes Moreira Maia. 20 de abril de 1888b. Acervo do Arquivo Nacional.
- AMÉRICO, Pedro. Carta ao diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Ernesto Gomes Moreira Maia. 17 de maio de 1888c. Acervo do Arquivo Nacional.
- AMÉRICO, Pedro. Carta ao barão do Rio Branco. 22 de fevereiro de 1889a. Acervo Arquivo Diplomático do Itamaraty.
- AMÉRICO, Pedro. Carta ao barão do Rio Branco. 23 de março de 1889b. Acervo Arquivo Diplomático do Itamaraty.
- AMÉRICO, Pedro. Carta a Leo d'Affonseca, 2 de abril de 1889c. Acervo da Biblioteca Nacional.
- AMÉRICO, Pedro. Carta ao barão do Rio Branco. 27 de agosto de 1889d. Acervo Arquivo Diplomático do Itamaraty.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, 2008.
- AZEVEDO, Esmeralda Masson de. *História do Brasil para os alunos das escolas primárias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Papelaria Mecedo, 1916. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1GEaQkB3t4dZtNm-TUiTfXYhmq5nVblUZ/view>. Acesso em: jul. 2025.
- BERSELLI, Silvia. Le ‘specialità artistiche’ della Casa Giacomo Brogi. I grandi formati per la riproduzione delle opere d’arte. *AFT Rivista di Storia e Fotografia*, n. 20, 1994, p. 4-5. Disponível em: [http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_Browse&rivista_id=13&rivista_pagina=4#pag_4](http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista Browse&rivista_id=13&rivista_pagina=4#pag_4). Acesso em: jul. 2025.
- BRAZIL'S Opening Day. *Chicago Daily Tribune*, July 19, 1893, p. 1.
- CÂMARA dos senhores deputados. Sessão em 30 de agosto de 1877. *Jornal do Commercio*, n. 244, 2 de setembro de 1877, p. 3-4. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- CARDIM, Carlos A. Gomes. *Tradições nacionais: episódios históricos e brasileiros notáveis*. São Paulo: Tip. Augusto Siqueira & C., 1916. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1jSeJ_MKpGCYijZtHzvJ-215tVL08bp7dY/view. Acesso em: jul. 2025.

- CATALOGUE des reproductions en photographie publiées par la Maison Giacomo Brogi. Florence, 1903.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.
- CONSTA.... *Correio Paulistano*, n. 10.844, 27 de novembro de 1892, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- CORTE e Società. *Gazzetta D'Italia*, 10-II aprile 1888, p. 2
- CRONACA. Sovrani a Firenze. *Il Corriere Italiano*, 9 aprile 1888, p. 3
- DIAS, Elaine. *Pedro Américo*. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.
- DINI, Piero; DINI, Francesca. *Giovanni Fattori*: epistolário edito e inedito. Firenze: edizione Il Torchio, 1997.
- FERREZ, Marc. *Quadros da história pátria*. Rio de Janeiro: Typographia Lombaerts & Companhia, 1891.
- FOLHETIM. De domingo a domingo. *O Paiz*, n. 1.391, 29 de julho de 1888, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- GASPARI, Elio. Cópias ilustres: Pedro Américo teve sorte, José Honório não. *Veja*, São Paulo, 15 de novembro de 1992, p. 97.
- GAZETA de notícias, n. 343, 9 de dezembro de 1888, p. 2. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- GUILHOTTI, Ana Cristina; LIMA, Solange Ferraz de; MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Às margens do Ipiranga: um monumento-museu. Às margens do Ipiranga: 1890-1990. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1990, p. 9-II. (Catálogo de exposição). Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglncefindmkaj/https://mp.usp.br/sites/default/files/as_margens_do_ipiranga.pdf. Acesso em: jul. 2025.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Viver de arte entre o Brasil e a Europa: o “esquema Pedro Américo”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 34, n. 100, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsc/a/XCJ5sfzh4TZKkcHbqLpsSyP/>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- HUGEFORD, Constance. Meissonier and the Founding of the Société Nationale des Beaux-Arts. *Art Journal*, New York, v. 48, n. 1, Spring, 1989, p. 71-77. <https://doi.org/10.2307/776923>.
- INDEPENDÊNCIA ou morte. Direção: Carlos Coimbra. Roteiro: Carlos Coimbra, Anselmo Duarte. Drama histórico. Brasil, 1972. (108 min.).
- J. G. Viagem imperial. *Gazeta de Notícias*, n. III, 20 de abril de 1888, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LACERDA, Joaquim Maria de. *Pequena história do Brasil por perguntas e respostas para uso da infância brasileira*. Novíssima edição, ilustrada com muitas gravuras, revista e aumentada até 1906 por Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1907. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1qBlT1aA2qVFs26bQcWmuBSAD4-7euejy/view>. Acesso em: jul. 2025.
- LEVASSEUR, Émile (Dir.). *Le Brésil*. 2. ed. Paris: H. Lamirault et Cie/Syndicat Franco-Brésilien, 1889.
- LIMA JUNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lucia Klück. *O sequestro da independência: uma história da construção do mito da independência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MACIEL, Fabio D'Almeida Lima. Sobre percepção visual: pintura e fotografia na arte brasileira do século XIX. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- MONTEIRO, Michelli C. S. Criando “Independência ou morte!”. In: MARINS, Paulo C. G. (Coord.). *Uma história do Brasil*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022a. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).
- MONTEIRO, Michelli C. S. “Independência ou morte!”: do estudo à versão final. In: MARINS, Paulo C. G.; BORREGO, Maria Aparecida (Coord.). *Memórias da Independência*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022b.

- MONTEIRO, Michelli C. S. Uma pintura para celebrar a independência e o Império brasileiro: “Independência ou morte!”, de Pedro Américo. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis (Org.). *Independência, memória e fabricação de imagens*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2022c.
- MUSEU do Estado. *O Estado de S. Paulo*, 8 de setembro de 1895, p. 1.
- NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. Dissertação (Mestrado). Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- NOTÍCIAS várias. *Jornal do Commercio*, n. 210, 29 de julho de 1888, p. 4. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- O MUSEU do Estado. *O Estado de S. Paulo*, 12 de fevereiro de 1895, p. 1.
- OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão de (Org.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.
- OLIVEIRA, Virgilio Cardoso de. *Nossa pátria: pequena enciclopédia nacional para uso das escolas brasileiras*. Paris/Lisboa: Tipografia Aillaud, Alves & Cia, 1911. Disponível em: <chrome-extension://efaid-nbmnnibpcajpcglclefindmkaj/><https://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2019-01/nossa%20patria%20pequena%20enciclopedia%2onacional.pdf>. Acesso em: jul. 2025.
- OLIVEIRA, Vladimir Machado de. *Do esboço pictórico à Rotunda dos Dioramas: a fotografia na pintura de batalhas de Pedro Américo*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, 2002.
- PEDRO Américo. *Revista Illustrada*, n. 507, ano 13, 28 de julho de 1888, p. 3. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- PINTO, Alfredo Moreira. *Epítome da história do Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1911. Disponível em: <https://shorturl.at/CrwiK>. Acesso em: jul. 2025.
- POMPEIA, Raul. A vida na corte. *Diário de Minas*, n. 36, 5 de agosto de 1888, p. 1-2. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- PROVÍNCIA de S. Paulo. *Gazeta de Notícias*, n. 341, 7 de dezembro de 1885, p. 2. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- PROVÍNCIA de São Paulo, II de julho de 1888, p. 2.
- PUBLICATIONS Nouvelles de la Maison Goupil & C^{ie}. Imprimeurs et éditeurs : Boussod, Valadon & C^{ie}, Successeurs, Octobre 1888. Disponível em: https://archive.org/details/publicationsnou1888goup_0/page/6/mode/2up?q=%22La+pri%C3%A9re%22. Acesso em: jul. 2025.
- R. Pandora. Ypiranga. *Gazeta de Notícias*, n. 173, 22 de junho de 1888, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- RAMALHO, Joaquim Ignácio de. *Livro para transcrição de ofícios e mais papéis dirigidos pelo presidente da província e outras autoridades à Comissão das Obras do Monumento do Ypiranga*, p. 16b e 17a. Acervo do SVDHICO-Museu Paulista, Coleção Barão de Ramalho A298.
- RAMALHO, Joaquim Ignácio de. *Relatório do presidente da Comissão do Monumento do Ypiranga*. São Paulo: Typographia de Leroy King Bookwalter, 1888.
- RIBEIRO, João. *Rudimentos de história do Brasil (curso primário)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1910. Disponível em: https://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-05/rudimentos_de_historia_do_brasil_1910_ribeiro_biblioteca_nacional_de_maestro_httpwww.bnm.me.gov_ar_.pdf. Acesso em: jul. 2025.
- ROSENBERG, Liana Ruth Bergstein. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1998. <https://doi.org/10.11606/T.16.1998.tde-20240909-104539>.

- SILVA, J. Pinto e. *Minha pátria: ensino da história do Brasil no segundo ano do curso preliminar*. 14. ed. São Paulo: Augusto Siqueira & C., 1916. Disponível em: https://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/lemad-dh-usp_minha%2opatria_%20j%2opinto%20e%20silva_1916_o.pdf. Acesso em: jul. 2025.
- TOQUE de Classe Antiquário. Lote 442. Rara Foto de Marc Ferrez (Rio de Janeiro 1843-1923) em albumina afixado em chassis cartonado da tela de Pedro Américo (Paraíba 1843-1905). Leilão: 16/7/2021. Lote vendido. Disponível em: <https://www.toquedeclasseleilos.com.br/peca.asp?ID=10026565>. Acesso em: jul. 2025.
- THE WORLD Columbian Exposition Illustrated. V. III, n. 10, December, 1893.
- VILLA-LOBOS, R. *História do Brasil (resumo didáctico)*. Rio de Janeiro e São Paulo: Laemmert e Companhia, 1896. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/17tTP8e6ihC63Y_D4DeHZbL_z8mGVskol/view. Acesso em: jul. 2025.
- ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

Movimento Bandeira e propaganda eleitoral: a campanha em prol da eleição de Armando de Salles à presidência da república (1936-1937)

[*Bandeira Movement and electoral propaganda: the campaign for the election of Armando de Salles to the presidency of the republic (1936-1937)*]

George Leonardo Seabra Coelho^r

Parte dos argumentos desenvolvidos neste texto retoma, com adaptações/atualizações, trechos de outras publicações do autor (COELHO, 2015; 2020; 2022; 2023).

RESUMO • Este estudo analisa o Movimento Bandeira como ideologia formada em meio ao jogo político da década de 1930. Embora não tenha ocorrido a eleição presidencial em janeiro de 1938, esse episódio pode ser analisado para apreender o ideário bandeirista na construção simbólica de Armando de Salles como personalidade nacional. A pesquisa utilizou fontes como a revista *S. Paulo* (1936) e o jornal *Anhanguera* (1937) para examinar a campanha que mitificou Armando de Salles, combateu seus opositores e denunciou as interferências de Getúlio Vargas no processo eleitoral. • **PALAVRAS-CHAVE** • Eleição; propaganda política; imprensa. • **ABSTRACT** •

This study analyzes the Bandeira Movement as an ideology formed during the political game in the mid-1930s. Despite the cancellation of the presidential election in January 1938, this episode can be understood as key moment for understanding the bandeirista ideology and the symbolic construction of Armando de Salles as a national personality. The research used sources such as a magazine *S. Paulo* (1936) and the newspaper *Anhanguera* (1937) to explore how the campaign promoted the myth of Salles, structured attacks on his opponents, and crafted denunciations of Getúlio Vargas' interference in the electoral process. • **KEYWORDS** • Election; political propaganda; press.

Recebido em 19 de novembro de 2023

Aprovado em 18 de novembro de 2024

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

COELHO, George Leonardo Seabra. Movimento Bandeira e propaganda eleitoral: a campanha em prol da eleição de Armando de Salles à presidência da república (1936-1937). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10722.



Seção: Artigo

DOI: [10.11606/2316901X.n91.2025.e10722](https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10722)

^r Universidade Federal do Tocantins (UFT, Arraias, TO, Brasil).

O dia 3 de janeiro de 1938 marcaria a data da primeira eleição presidencial desde 1930. Independentemente do fato de a eleição não ter ocorrido em consequência do autogolpe impetrado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, torna-se necessário investigar historicamente essa campanha eleitoral, pois ela oferece um indicador valioso do espírito público e da opinião pública daquele contexto. Para René Rémond (1996), esse momento é parte integrante de uma eleição, ou melhor, ela é o seu primeiro ato. Ainda, segundo o autor, a campanha não é simplesmente a “manifestação das preocupações dos eleitores ou a explicação dos programas dos candidatos e dos temas dos partidos, é a entrada em operação de estratégias, a interação entre os cálculos dos políticos e os movimentos de opinião” (RÉMOND, 1996, p. 49).

A partir da perspectiva do significado de uma campanha eleitoral, examinaremos o Movimento Bandeira como ideologia formada em meio ao jogo político de meados da década de 1930, o qual foi marcado por disputa entre diversos projetos autoritários de nação. Embora a eleição presidencial de janeiro de 1938 não tenha ocorrido conforme planejado, esse episódio foi um momento singular para apreender o papel do ideário bandeirista na construção simbólica de Armando de Salles, a qual o difundiu como uma personalidade nacional apta a dirigir o país e combater as ideologias exóticas, leia-se, o comunismo, o integralismo e a democracia liberal.

É crucial dialogar com as reflexões de Ângela de Castro Gomes (1982) e Lúcia Lippi de Oliveira (1980) para entender a atuação política do Movimento Bandeira². Compartilhando as considerações das autoras, a década de 1930 proporcionou oportunidades para reorganizar o campo político brasileiro. Nesse cenário, ressaltamos que vários intelectuais reestruturaram suas áreas de atuação, incluindo Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia. Para reestruturar sua atuação política, esses modernistas verde-amarelos arregimentaram intelectuais em torno de um movimento político-cultural – como eles mesmos denominavam – chamado

2 O manifesto dos “novos bandeirantes” publicado em 1936 na revista *S. Paulo* foi um documento fundamental para entender o ideário dos bandeiristas. Esse manifesto foi assinado por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, José de Alcântara Machado, Vicente Ráo, Rubens do Amaral, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, Fonseca Teles, Plínio Barreto, Reynaldo Porchat, Almeida Prado, Taunay, Paulo Setúbal e Valdomiro Silveira.

Movimento Bandeira (COELHO, 2022). Os bandeiristas também defendiam a instauração do Estado forte e de uma democracia social nacionalista para combater o comunismo, o integralismo e a democracia liberal. Um terceiro horizonte do grupo se fortaleceria em 1937, especialmente em virtude da expectativa da campanha em favor da eleição de Armando de Salles à presidência da república.

Apesar da escassez de pesquisas sobre o Movimento Bandeira, essa organização foi mencionada de forma indireta por diversos autores, incluindo Maria Lúcia Fernandes Guelfi (1987). A autora sustenta que, ao analisar a atuação do corpo editorial da revista *Novíssima* (1923-1927) e suas consequências na década de 1930, os bandeiristas se posicionaram como uma terceira alternativa contra o comunismo e o integralismo, uma vez que propunham um modelo político “mais adequado” à realidade brasileira. Rebatemos esse posicionamento, pois os bandeiristas não se apresentavam como uma terceira opção, mas como uma quarta alternativa em relação às três ideologias tidas por forasteiras pelos bandeiristas (COELHO, 2015).

Maria Rossetti Batista (1985) propôs uma interpretação alternativa sobre os “novos bandeirantes”. A escritora reduziu o Movimento Bandeira a uma variante de integralismo imersa na paulistanidade. Não podemos negar que o integralismo e o bandeirismo possuem semelhanças, mas é crucial enfatizar as diferenças: o integralismo era contrário à autonomia dos estados, enquanto o bandeirismo defendia a federação; o integralismo foi uma agremiação político-eleitoral, ao passo que o bandeirismo se caracterizou como um movimento político-cultural. Com base nesses dois pontos, entendemos que o bandeirismo não era um integralismo disfarçado de paulistanismo, mas sim um movimento com um programa amplamente destoante do de Plínio Salgado (COELHO, 2015).

Paulo César Garcez Marins (2003) foi outro pesquisador que comentou sobre o Movimento Bandeira. Ao analisar a história do Monumento às Bandeiras, localizado no Parque do Ibirapuera na capital de São Paulo, o autor defende que o bandeirismo transformou o “mito bandeirante” em um padrão de hierarquia e estrutura social e política a ser seguido por todos os cidadãos brasileiros. Apesar de compartilharmos dessa afirmação, avançamos um pouco nessa análise, uma vez que, além de revisitar o “mito bandeirante” para incluir todos os brasileiros em uma comunidade imaginada, o autor destaca que os bandeiristas reformularam esse mito para atender quatro objetivos: combater as “ideologias estrangeiras”, apoiar a candidatura de Armando de Salles à presidência da república, denunciar as ações autoritárias do governo varguista e, principalmente, destacar as elites dirigentes de São Paulo no cenário nacional (COELHO, 2020).

Embora não desprezemos essas análises, assumimos que, ao se posicionarem na política na década de 1930, os “novos bandeirantes” se baseavam em quatro diretrizes fundamentais: incorporar a modernidade sem comprometer as tradições; exaltar a cultura brasileira, especialmente a língua; rejeitar os estrangeirismos; e, finalmente, a arte com um viés político (VELLOSO, 1983; CAMPOS, 2007; COELHO, 2015). Ao utilizar o “mito bandeirante” como emblema para seu projeto político-cultural, os bandeiristas estabeleceram uma conexão única entre o tempo – passado e presente – e o espaço – a região de São Paulo –, além, é claro, de estabelecer uma conexão entre a tradição e o contemporâneo (COELHO, 2015). Os bandeiristas postulavam que

somente através da fusão entre a tradição (o passado de São Paulo) e o moderno (o modernismo e a industrialização) é que seria possível resolver os problemas políticos da década de 1930 (COELHO, 2015).

A revista *S. Paulo* é um excelente documento histórico que exprime indícios da atuação dos bandeiristas no campo político, em particular, sobre as atividades do grupo na pré-campanha à presidência da república de Armando de Salles no ano de 1936. Essa revista circulou no ano de 1936 sob a direção de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Levém Vanpre. Além de difundir o ideário do Movimento Bandeira, essa revista serviu de base midiática para publicizar o governo armandista. O principal meio de difusão das ideias do grupo foi o jornal *Anhanguera*³ dirigido por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Motta Filho. Esse periódico propagava as ações do grupo, as listas e comentários de seus colaboradores, a crítica contra a atuação política de Getúlio Vargas, a oposição ao comunismo, ao integralismo e à democracia liberal e, principalmente, a defesa da candidatura de Armando de Salles à presidência.

Com base nas concepções de Nelson Werneck Sodré ([1966]1999), Ciro Marcondes Filho (1989) e Tânia Regina de Luca (2008), sublinhamos que a revista *S. Paulo* e o jornal *Anhanguera* são fontes privilegiadas para discutirmos as manobras para propalar Armando de Salles como candidato à presidência da república em 1937, mas, exclusivamente, para trazer à luz o ideário bandeirista.

Para o desenvolvimento de nossa proposta, o presente estudo foi dividimos em duas partes. Na primeira seção, veremos como Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia propagandearam o governo paulista, expondo os métodos que esses dois líderes bandeiristas utilizaram para organizar a pré-campanha em prol da candidatura de Armando de Salles à presidência da república. Na segunda seção, analisaremos como o jornal *Anhanguera* promoveu a campanha eleitoral de Armando de Salles, combateu seus opositores – José Américo e Plínio Salgado – e denunciou as supostas interferências de Getúlio Vargas no processo eleitoral. Sem mais delongas, convidamos o leitor para conhecer um pouco dessa experiência eleitoral sob a perspectiva dos bandeiristas, a qual se dividiu entre a exaltação da figura de Armando de Salles e a oposição a Plínio Salgado, José Américo e Getúlio Vargas.

A PUBLICIZAÇÃO DO GOVERNO DE ARMANDO DE SALLES ATRAVÉS DA REVISTA *S. PAULO*

Com o fim da Revolta Constitucionalista em 1932, Vargas tinha a responsabilidade de decidir o destino político dos paulistas. A primeira ação foi designar o general Waldomiro de Lima como interventor provisório até a nomeação de Armando de Salles em 1933. Em 1934, por iniciativa do novo interventor, Cassiano Ricardo foi designado secretário no gabinete do governo e convidou Menotti del Picchia como seu conselheiro. Ao serem readmitidos no setor público, lembramos que os dois

³ Esse jornal, que circulou entre junho e setembro de 1936, tinha como redator principal Osmar Pimentel, como crítico literário Guilherme Figueiredo, como ilustrador Belmonte e, a partir do sexto número, Didio Valiengo como diretor gerente.

escritores desempenharam o papel de propagandistas do governo de São Paulo, uma posição que foi reforçada pela publicação *S. Paulo* em 1936 (COELHO, 2023).

Em 31 de dezembro de 1935, a revista *S. Paulo* foi lançada sob a direção de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Levém Vanpre. Até o oitavo número, a frequência era mensal, mudando para bimestral nos dois últimos. A Grafficars imprimiu o periódico, que contou com imagens de Theodor Pressing e Benedito Junqueira Duarte (Vamp). A publicação também teve a colaboração na parte gráfica de Lívio Abramo e, como redatores, Osmar Pimentel e Francisco de Castro Neves (COELHO, 2023). A partir do segundo número, textos em inglês foram adicionados – escritos por J. T. W. Sadler – com o intuito de promover o estado de São Paulo no cenário internacional (COELHO, 2023, p. 541).

Essa revista, de grande dimensão (33 cm × 45 cm), que incluía algumas páginas que se dobram, explorou a linguagem dos cartazes (MENDES, 1994; BARBOSA, 2010). Foi a primeira publicação brasileira impressa em rotogravura⁴ – método de impressão, de acordo com Antônio C. A. Silva (2014), criado naquela época representando uma inovação para o período – implementada com o objetivo de demonstrar que o governo de Armando de Salles não economizaria recursos financeiros para sua autopromoção.

Ao longo das edições do mensário, consideramos que o leitor percebe a dissolução de textos nas imagens, a utilização de grades ajustáveis, o uso do texto como elemento visual e, principalmente, a fotomontagem. Ricardo Mendes (1994), Carlos Barbosa (2010) e Kariny Gravitol (2011) defendem que a fotografia desempenhava papel crucial na estética da revista e, consequentemente, os textos, papel secundário. Sobre a ousadia no projeto gráfico, que se aproxima do experimentalismo e das vanguardas artísticas europeias, Marina C. Takami (2008) chama a atenção para a contribuição de dois fotógrafos (Pressing e Duarte) e um gravador (Abramo). Tal estética pretendia incorporar a modernização pela qual passava o estado paulista e, ao mesmo tempo, tornar públicos os feitos do governo de Armando de Salles Oliveira.

A revista publicou diversos comentários de escritores, políticos, militares e jornalistas que elogiavam a atitude dos diretores do mensário. Pela importância das personalidades, resolvemos listar os comentaristas para que o leitor apreenda as várias esferas sociais alcançadas pela revista: os governadores Armando de Salles (São Paulo), Eronides de Carvalho (Sergipe) e Carlos de Lima Cavalcante (Pernambuco), os ministros José Carlos de Macedo Soares (Relações Exteriores), Vicente Rao (Justiça), Henrique Aristides Guilhem (Marinha), Gustavo Capanema (Educação) e João Gomes (Guerra), os escritores Monteiro Lobato e Maria Eugênia Celso, Filinto Müller (chefe da polícia do Distrito Federal), Lourival Fontes (chefe do Departamento Nacional de Propaganda), Cláudio de Sousa (Academia Brasileira de Letras – ABL e Academia Petropolitana de Letras – APL), Paulo Setúbal (ABL e APL), Hélio Lobo (ABL), Conde Affonso Celso (presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB e da APL), F. J. McArdle (Walter Thompson Company), Waldemar de Araújo (consulado do Brasil em Dakar – África), Arthur Coelho, Ferdinando Reyna-Carrara (jornalista de Paris), Maria Elisa Martinez Cal (Buenos Aires), Yutaka Shiino (correspondente

⁴ A rotogravura se destacava pela sua alta velocidade de impressão em todas as cores, frente e verso, numa única operação de máquina.

da agência Domei – Tóquio), Stefan Zweig (escritor austríaco), Clóvis Beviláqua e general Rondon.

Dentre esses comentários, destacam-se os louvores ao valor estético, à conexão entre intelectualidade, arte e crescimento econômico de São Paulo, além da conexão entre o passado e a simbologia paulista como representações relevantes para o fortalecimento da nação. Existe o consenso entre os comentaristas de que a publicação refletia o patriotismo e o espírito construtivo do paulista. No que diz respeito à arte e à promoção do avanço de São Paulo, os comentários caracterizam a revista como um esforço idealista, contudo, um idealismo que não se distancia da realidade e da ordem econômica, destacando-se, inclusive, que a revista superava todas as publicações nacionais e se equiparava às russas, italianas e alemãs.

Vários jornais nacionais publicaram notícias sobre a revista *S. Paulo*, incluindo o *Diário da Manhã* (REVISTA ILUSTRADA S. PAULO, 1936). Ressaltamos que – para esse jornal – a revista paulista era uma produção magnífica devido às suas impressionantes ilustrações (COELHO, 2023). Ainda nesse diário, Jonas Farias (1936) comenta que o mensário é uma publicação que dignifica o Brasil com potencial para se destacar com vantagem nos centros mais avançados do mundo. Ciro Vieira da Cunha (1936) também expressou seu ponto de vista no periódico *Diário da Manhã*. Em sua análise, o publicista defende que a mídia deveria criar uma “imagem sinestésica” por meio do estímulo visual, ideal alcançado pela revista *S. Paulo* (REVISTA ILUSTRADA S. PAULO, 1936). Uma publicação no jornal *Correio da Manhã* – do Rio de Janeiro – anunciou o lançamento da revista em rotogravura chamada *S. Paulo*, ressaltando sua composição gráfica (ESTÁ CIRCULANDO..., 1936). A seção Publicações do jornal *Gazeta de Notícias* – também do estado do Rio de Janeiro – informou que o mensário paulista era o mais abrangente veículo de propaganda daquele estado (PUBLICAÇÕES, 1936). Ainda no Rio de Janeiro, o jornal *A Batalha* também deu atenção à revista, apontando-a como uma iniciativa totalmente inovadora pelo trabalho gráfico despendido no uso de fotografias e gráficos no enaltecimento da pátria (O OITAVO..., 1936). Outros jornais paulistas também divulgaram o aparecimento da revista *S. Paulo*, por exemplo, o *Correio de S. Paulo*, que enquadrou o mensário como um meio de informação capaz de revolucionar a arte das publicações em toda a nação, pois utilizou uma linguagem objetiva, real e lógica com o propósito de promoção do estado de São Paulo no exterior e em outros estados brasileiros (S. PAULO, 1936).

Ao longo das dez edições, os redatores da revista *S. Paulo* exaltaram as construções urbanas, especialmente a remodelação da capital paulista, como a ampliação dos serviços de energia elétrica, saneamento, educação, saúde e segurança pública empreendida na gestão de Armando de Salles. O desenvolvimento da economia foi amplamente discutido, com destaque para o progresso na agricultura, pecuária e indústria, além das reformas nos portos, nas redes ferroviárias, no transporte aéreo e na edificação de estradas. Os redatores frequentemente elogiaram o plano de reestruturação administrativa liderado por Armando de Salles (BANDEIRAS PAULISTAS, 1936). O discurso publicitário é permeado de elogios à administração do governador, colocando-a como um momento dinâmico, inovador e produtivo (A REDAÇÃO, 1936c). Os editores compreendiam as iniciativas armandistas como um poderoso impulso que ligava de maneira admirável o presente à tradição – em resumo,

o governo de Armando de Salles daria origem a um novo bandeirismo (A REDAÇÃO, 1936c). Chama a atenção o fato de que associar o presente à tradição foi uma estratégia frequentemente usada pelos redatores para solidificar a pré-campanha eleitoral do então candidato (COELHO, 2023).

Em relação à recuperação do mito bandeirante, entendemos que os editores exaltaram Fernão Dias Paes Leme como o responsável por dar início ao sonho paulista de construir um grande Brasil, disciplinado e orgânico. Além disso, ele foi o encarregado de propagar a “fraterna solidariedade dos seus membros obedientes à firme unidade do comando” (A REDAÇÃO, 1936b). Os editores do mensário enfatizaram a necessidade de revisitar os exemplos do notável bandeirante para combater as já mencionadas ideologias estrangeiras (COELHO, 2023). Nesse conjunto discursivo, o governador de São Paulo foi posto como um novo bandeirante que conduziria todos os brasileiros rumo ao progresso. A ligação do governador de São Paulo com o bandeirante ficou clara na quarta edição da revista *S. Paulo*.

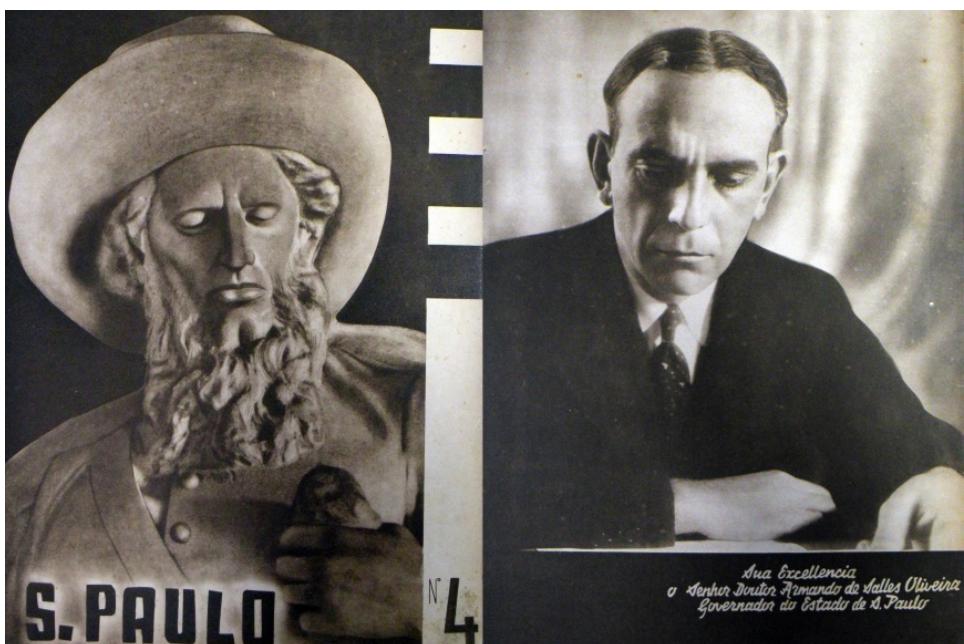


Figura 1 – Fernão Paes Lemes e Armando de Salles Oliveira. Fonte: Revista *S. Paulo*, São Paulo, abril de 1936

A justaposição dessas duas imagens nos permite algumas considerações. Do lado esquerdo, temos o busto de Fernão Dias Paes Leme – esculpido por Luigi Brizzolara e preservado no Museu Paulista –, que estampa a capa do quarto número da revista *S. Paulo*. Já do lado direito, há uma imagem de Armando de Salles que foi impressa na página 3 do mesmo periódico. Esse recurso foi cuidadosamente elaborado para que o leitor, ao percorrer as páginas da revista, estruturasse simbolicamente a comparação entre o bandeirante e o governador de São Paulo ou, em outras palavras, abrisse a

possibilidade de comparação – por parte do leitor – entre o passado e o presente, além da abertura de uma relativa continuidade para o futuro da nação.

Não apenas a correlação direta entre as duas imagens – que utilizam o mesmo recurso: o *contra-plungé* –, mas também algumas questões técnicas devem ser abordadas. O enquadramento e a perspectiva utilizados pelo fotógrafo – nas duas imagens – resultaram em uma ligeira inclinação de baixo para cima, transmitindo a sensação de ampliação e grandiosidade de ambos os objetos fotografados. Outro aspecto técnico é a iluminação. As duas imagens apresentam um sombreado na face que destacou a inclinação do olhar para baixo, transmitindo uma sensação particular – a de que esses indivíduos são pensativos, contemplativos e reflexivos, ou seja, personagens que compartilham sabedoria, o que, diga-se de passagem, remete a características inerentes a um líder (COELHO, 2023).

A todo o momento os redatores evocavam o mito bandeirante para cimentar os elos entre o passado e o presente. Um dos principais lemas dos bandeiristas foi a “organização em torno da autoridade”, especialmente em tempos em que forças destrutivas – comunismo, fascismo e democracia liberal – se espalham pelo mundo, abalando as bases da sociedade e da família, da pátria e da religião (BANDEIRAS PAULISTAS, 1936). Como forma de combater essas contaminações, os redatores sustentaram que o governador Armando de Salles seria o político ideal, pois era o único capaz de colocar o “pensamento bandeirante a serviço da pátria” (A REDAÇÃO, 1936d).

Periódicos de outros estados informavam que a revista *S. Paulo* se configurava como propaganda do governo armandista. Em outros termos, esse periódico divulgava a situação atual do estado paulista para o restante do país e lançava as bases para a campanha política para a eleição de Armando de Salles, que se daria no ano de 1937. Todavia, acreditamos que a interrupção da revista pode ter sido provocada pela saída dele do governo paulista no final de 1936⁵. Ao final desse ano, o político paulista antecipou-se ao debate sucessório à presidência da república e se apresentou como o principal candidato de oposição na eleição marcada para 1938. Com o encerramento da publicação da revista *S. Paulo*, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia mantiveram a publicidade da candidatura de Armando de Salles através do jornal *Anhanguera*, que será nosso objeto de análise na próxima seção.

O JORNAL ANHANGUERA: OS BANDEIRISTAS SE LANÇAM NA CAMPANHA ELEITORAL EM FAVOR DE ARMANDO DE SALLES

Ao analisar a imprensa do Brasil nas primeiras décadas do século XX, Luca (2008, p. 112) propõe que todo jornal pode ser entendido como uma enciclopédia do cotidiano e é criado sob a influência de “interesses, compromissos e paixões”. Embora concordemos com essa ideia, não consideramos o jornal *Anhanguera* como

5 Antes de renunciar ao cargo de governador do estado, Armando de Salles havia previamente consultado o presidente da república, o qual lhe deu, nessa ocasião, a certeza do seu propósito de presidir com imparcialidade as eleições que deveriam realizar-se de acordo com disposição expressa da Carta Constitucional, promessa que ele não cumpriria (SILVA, 1980).

um instrumento das facções oligárquicas que controlavam o acesso ao cenário político, pois foi fundado – em 26 de junho de 1937 – e encerrou suas atividades – em 14 de setembro de 1937 – com um propósito claramente definido: propagar o pensamento bandeirista e promover a campanha eleitoral armandista. Apesar de sua curta circulação, consideramos esse periódico como uma fonte que proporciona um entendimento parcial do cenário de articulação e disseminação de visões sobre o país e as direções que a elite dirigente deveria seguir (COELHO, 2020).

Em maio de 1937, o Partido Constitucionalista (PC) apresentou a candidatura de Armando de Salles para a presidência da república. Armando de Salles – na expectativa de ser eleito em 3 de janeiro de 1938 – enviou um manifesto à nação convocando seus apoiadores para um congresso extraordinário, com o objetivo de confirmar sua candidatura. O PC desempenhou papel crucial na fundação do projeto político armandista, um projeto que se fortaleceu com a fundação da União Democrática Brasileira (UDB) em junho 1937.

A ênfase dos discursos do candidato estava fortemente focada na necessidade de estruturar politicamente o país, de modo que a raiz do problema brasileiro não residia na estrutura das classes, mas sim na ausência de um partido nacional (SOUZA, 2013). Dizemos que o projeto armandista – durante a campanha eleitoral de 1937 – empenhou-se em alcançar dimensões nacionais. No que se refere à constituição de uma nova cultura política, Armando de Salles conseguiu, até certo ponto, edificar uma oposição ao varguismo, que contou com a colaboração dos “novos bandeirantes”.

Ao longo da campanha eleitoral, chamamos a atenção para uma prática comum dos editores do jornal *Anhanguera*. Esses sujeitos insistiam na narrativa de que, apesar do Movimento Bandeira não ser um partido político, não significava que estavam desatentos à situação política brasileira. Eles entoavam o discurso de que não poderiam permanecer indiferentes à luta cívica de grandes proporções que se aproximava com a disputa eleitoral em torno da sucessão presidencial (DUAS MENTALIDADES, 1937). Nesse cenário, o Movimento Bandeira respaldou sem restrições a candidatura de Armando de Salles. Com o objetivo de fortalecer a campanha, os bandeiristas consideravam que a sociedade brasileira necessitava de uma propaganda política moderna (UM CANDIDATO..., 1837), pois acreditavam que o candidato que se limitasse a prometer – sem explicar as razões da promessa – ou adotasse o estilo tradicional de explorar as fibras emocionais teria um fracasso irreparável (UM CANDIDATO..., 1837).

Com o intuito de construir simbolicamente o candidato paulista, os bandeiristas ressaltavam a “vantagem imensa da candidatura Armando de Salles” (UM CANDIDATO..., 1837). Reconhecemos que, para aqueles ideólogos, o político paulista simbolizava uma orientação construtiva que proporcionou um trabalho inovador (UM CANDIDATO..., 1837) durante sua administração no governo de São Paulo.

Depois de destacar as qualidades de Armando de Salles, os bandeiristas enfatizam que, diante de candidatos “messiânicos e caricaturais que só compreendem o interesse público pela literatura, leva o ilustre candidato uma indiscutível vantagem sobre seus concorrentes” (UM CANDIDATO..., 1837). Percebemos que, para os bandeiristas, era notável que o candidato nacional possuía uma vantagem inegável em relação aos seus adversários Plínio Salgado – considerado um messias – e José

Américo – apontado como uma caricatura (UM CANDIDATO..., 1937). Os bandeiristas construíram subterfúgios para minar as candidaturas opostas à de Armando de Salles como, também, expuseram seus temores quanto à interrupção do processo eleitoral em face do perfil autoritário de Getúlio Vargas.

Os bandeiristas tinham a convicção de que a campanha se concentraria na conquista direta do voto – uma das estratégias foi a criação da Cruzada Paulista de Alistamento Eleitoral, que ganhou força quando perceberam que, por ser o maior colégio eleitoral, o estado de São Paulo teria o papel político mais relevante na união (A “CRUZADA PAULISTA...”, 1937). Concomitantemente à importância do eleitor paulista, várias reportagens destacavam como a candidatura armandista repercutia em todas as camadas sociais, nos meios militares e em diversos estados, especialmente Bahia, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Pará e Minas Gerais. Deparamo-nos com diversas chamadas informando que a “candidatura Armando de Salles Oliveira empolga[va] a opinião do país” (A CANDIDATURA ARMANDO..., 1937). Pregando a candidatura nacional, os bandeiristas comemoraram a presença de cerca de 80 mil pessoas no comício da UDB – do dia 16 de julho de 1936 – no Estádio do América no estado do Rio de Janeiro. O jornal, inclusive, transcreveu todo o pronunciamento de Armando de Salles na ocasião.

Em várias oportunidades, os bandeiristas zombaram dos cancelamentos ou da escassa participação dos eleitores em comícios de José Américo, que falava com as estrelas (O CANDIDATO DO..., 1937). Os jornalistas recuperaram sua fala na convenção de 25 de maio de 1937 (em Belo Horizonte), em que declarava sua desilusão por não haver, mesmo entre seus companheiros de partido e admiradores (A CANDURA..., 1937), adesão à sua campanha eleitoral. Esse descontentamento, de acordo com os bandeiristas, ocorreu porque José Américo exagerou na exposição de Getúlio Vargas, justamente em uma campanha política que deveria ser neutra (A CANDURA..., 1937).

A base do método bandeirista de publicização da candidatura de Armando de Salles era a descredibilização dos candidatos adversários (COELHO, 2020). Em uma das charges ironizando José Américo (Figura 2), Belmonte recuperou seu antigo personagem para dar força à crítica.



Figura 2 – A personalidade de José Américo. Fonte: *Anhanguera*, São Paulo, 28 de junho de 1936, p. 1

Ao recuperar Juca Pato – seu mais famoso personagem –, Belmonte incorporou as críticas dos bandeiristas ao satirizar José Américo. Conforme nossas análises

(COELHO, 2020), José Américo se apresentava como o “homem do povo”, o “apóstolo do bem comum” e “humilde”. No entanto, no começo a campanha, os bandeiristas defendiam que o político se revelou um exemplo dos tempos antigos, ávido por “falar de si mesmo, de suas virtudes íntimas e de suas emoções” (A CANDURA..., 1937). Segundo esses críticos, José Américo poderia até ser o candidato de oportunidade, para atender a determinados estrategistas da política, mas não seria o candidato que corresponderia às expectativas do país (A CANDURA..., 1937).

Embora José Américo tenha sido um crítico fervoroso dos abusos da política tradicional na década de 1920, os ideólogos bandeiristas argumentavam que o candidato da situação não merecia ser o presidente do Brasil já que se entregou completamente aos interesses varguistas. Ao se colocarem como os genuínos representantes da intelectualidade nacional, os bandeiristas anunciamavam que o verdadeiro candidato que representaria os anseios dos homens de letras brasileiros seria Armando de Salles.

Ao lado de José Américo, os bandeiristas também miraram sua crítica contra Plínio Salgado. Retirada do jornal *Ação* de Fortaleza, a inscrição na charge – reproduzida no jornal *Anhanguera* (Figura 3) – propôs que a candidatura de José Américo “queimou-se logo na saída, caindo”, já a de Plínio Salgado “subiu aos ares, indo para as nuvens até desaparecer” (O CANDIDATO DAS..., 1937).

O CANDIDATO DAS NUVENS



PREVISÃO DO CE'O...

FORTALEZA, 6 (Band) — Noticia-se que, em Pacatuba, o chefe progressista local aproveitou o dia de S. Pedro para soltar dois balões de igual tamanho e forma, com as effigies do sr. José Americo e Plínio Salgado, afim de verificar, segundo a tradição das festas joanninhas, qual poderá ser o futuro presidente.

O balão do sr. José Americo queimou-se logo na saída, caindo. O do sr. Plínio Salgado subiu aos ars, indo para as nuvens até desaparecer".

(Transcrip^to da "Aç^{ão}" de 6-7-937).

Figura 3 – Charge originalmente publicada no jornal *Aç^{ão}*. Fonte: *Anhanguera*, São Paulo, 7 de julho de 1937, p. I

Embora fossem autores do mesmo coletivo literário na década de 1920, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia não pouparam esforços para desconstruir a imagem pública de Plínio Salgado. Em nossos estudos, encontramos diversas notícias sobre as violentas manifestações integralistas, as quais se destacavam pelos mortos e feridos,

representando um triste ciclo de “conflitos e incidentes” causados em desfiles com pessoas armadas e uniformizados que espalhavam toda parte a semente da batalha e do caos (COELHO, 2020).

Normalmente, essas críticas eram respaldadas por caricaturas, como, por exemplo, na Figura 4, que satirizou um integralista após uma manifestação.



Figura 4 – Passeatas integralistas. Fonte: *Anhanguera*, 22 de julho de 1937, p. I

Plínio Salgado, segundo os bandeiristas, era um “apóstolo da violência, que fala[va] em nome de Deus” (TEREMOS UM..., 1937). Os bandeiristas alegavam que, além de ser um grupo violento, o partido integralista tinha uma ideologia de desnacionalização. A evidência disso, para os bandeiristas, era que os partidários do integralismo possuíam

seus ninhos favoritos em regiões em que a nacionalidade não conseguiu integrar o estrangeiro: a Alemanha Antártida, ou, mais precisamente, entre as comunidades germânicas ou teuto-brasileiras do sul (MOVIMENTO..., 1937) do Brasil.

Para desacreditar a candidatura do líder integralista, os bandeiristas acusavam a presença de nazistas entre os membros da legenda. A charge da Figura 5 tencionou esse posicionamento.

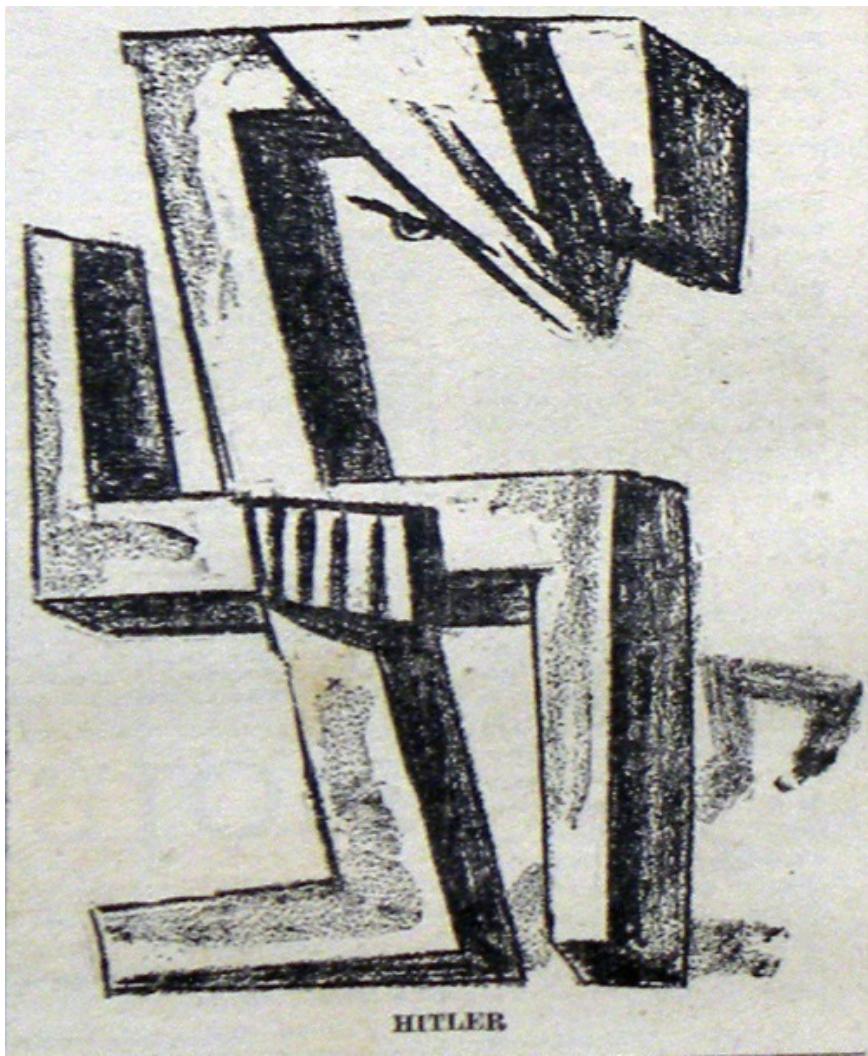


Figura 5 – Integralismo e fascismo. Fonte: *Anhanguera*, 11 de agosto de 1937, p. 1

Nessa charge, os “novos bandeirantes” compararam o símbolo do integralismo com o emblema do nazismo: o ilustrador representou a suástica refletindo sua sombra no sigma integralista. Além de questionar o símbolo, os gestos, a uniformização dos

indivíduos, as passeatas, o uso do conceito de democracia, a técnica da violência, os redatores do jornal *Anhanguera* especulavam que não havia nenhuma diferença entre nazismo e integralismo. Além de apontarem que os integralistas defendiam uma ideologia desnacionalizante e faziam apologia à violência, outra tática para desacreditar a campanha era a acusação de que o presidente Getúlio Vargas colaborava com os camisas-verdes (COELHO, 2020). Diversas matérias indicavam que o presidente via “com simpatias” a candidatura do “chefe verde” (TROCANDO O SR., 1937). Para os bandeiristas, a questão do comunismo estava praticamente solucionada, mas as hesitações do presidente em relação ao fascismo causavam incerteza, uma vez que as aproximações de Vargas ao nazismo-integralismo poderiam gerar instabilidade política.

Durante a campanha para eleger Armando de Salles, Getúlio Vargas foi outro alvo dos bandeiristas. Os bandeiristas começaram a sugerir – a partir de agosto de 1937 – que Getúlio Vargas pretendia interferir na eleição presidencial (COELHO, 2020). Algumas manchetes incluíam acusações diretas de que o então presidente estaria criando justificativas para uma intervenção no pleito ou participando ativamente da campanha presidencial. A flexibilidade, as surpresas e a instabilidade ideológica de Getúlio Vargas eram postas pelos bandeiristas como a principal causadora de confusão e falta de direção (MOVIMENTO..., 1937) no campo político brasileiro.

Figura 6 sugere as intenções de Vargas em instalar um fantoche no Palácio do Catete.



Figura 6 – Getúlio Vargas, o Fregoli. Fonte: *Anhanguera*, São Paulo, 29 de junho de 1937, p. 1

Nessa mesma charge, chamamos a atenção sobre a forma como Vargas foi satirizado em seu camarim manipulando fantoches e máscaras pendurados na parede – sendo comparado com Fregoli, “um famoso artista de palco conhecido por fazer várias trocas de figurinos em pouco tempo” (COELHO, 2020, p. 10) –, dispondo de diversas vestimentas que, em sua visão, caracterizavam simpatizantes de diversas opções políticas – ditadura comunista, integralista, democracia liberal, outubrismo – para confundir a opinião pública. Ainda sobre a facilidade de mudar de figurino, encontramos nas páginas do *Anhanguera* outra charge – feita por Belmonte (Figura 7) – que satiriza esse comportamento e reúne os diversos argumentos bandeiristas criticando a postura de Vargas.



Figura 7 – Vargas e seus disfarces. Fonte: *Anhanguera*, São Paulo, 30 de julho de 1937, p. 1

Essa caricatura satirizou Vargas através do chapéu burguês e dos emblemas do comunismo e do integralismo. Ao analisar essa charge, entendemos que os bandeiristas zombavam dos malabarismos de Getúlio Vargas, apontando-os como

marcados pela incerteza pessoal, que seria a principal causa da instabilidade do país (COELHO, 2022). Os editores do jornal *Anhanguera* insistiam que Vargas seria possuidor de um camaleonismo ideológico extraordinário que beirava a um enigma indecifrável ou a uma rolha que se move de acordo com os acontecimentos. Contudo, os bandeiristas indicavam que apenas uma preocupação obcecava Vargas: manter-se no poder (COELHO, 2020).

Em relação à campanha política para a sucessão presidencial no segundo semestre de 1937, Boris Fausto (2000) destaca a necessidade de um pretexto para Getúlio Vargas reacender o clima golpista, uma vez que estava ciente de que o poder poderia fugir de seu controle – daí entra em cena o forjado pelo Plano Cohen⁶. Em meados de outubro, o deputado Negrão de Lima viajou para os estados do Norte e Nordeste com o objetivo de assegurar o respaldo dos governadores ao plano de Vargas. No começo de novembro de 1937, houve um fortalecimento da mobilização da oposição varguista e, nessa conjuntura, Armando de Salles enviou uma carta aos comandantes militares pedindo que evitassem a implementação de um golpe de estado comandado por Getúlio Vargas. Essa ação apenas resultou na aceleração do golpe sob a justificativa de que o ambiente de caos político estava se aproximando do extremismo.

Em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas proferiu uma declaração, intitulada “O prefácio do Estado Novo”, que colocou fim ao ensaio de campanha presidencial empreendido pelas bandeiristas, alterando o rumo dos acontecimentos. Nesse pronunciamento, Vargas ressaltou que um “dos candidatos presidenciais mandava ler da tribuna da Câmara dos Deputados documento francamente sedicioso⁷ e o fazia distribuir nos quartéis das corporações militares” (VARGAS, 1943, p. 74). Ressaltamos que a proclamação do golpe interrompeu a campanha presidencial planejada pelos “novos bandeirantes” em favor da candidatura de Armando de Salles, assim como as ações do Movimento Bandeira como um todo (COELHO, 2015). Embora a eleição não tenha sido realizada devido ao golpe, conseguimos identificar – através do ponto de vista dos bandeiristas – as estratégias para influenciar a opinião pública e expor as ideologias em disputa no processo eleitoral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, no cenário político dos anos 1930, os “novos bandeirantes” se destacavam como a quarta opção diante da iminente sucessão presidencial agendada para 1938. A performance dos bandeiristas na revista *S. Paulo* e no jornal *Anhanguera* serviu

6 Esse plano – entregue à alta hierarquia do Exército –, em 30 de setembro de 1937, foi divulgado em programas oficiais de rádio e mídia impressa como uma suposta ameaça de tomada de poder pelos comunistas, contra o governo varguista.

7 O “documento francamente sedicioso”, citado por Getúlio Vargas, referiu-se ao manifesto intitulado “Aos chefes militares do Brasil”, escrito por Armando de Salles e lido, em 8 de novembro de 1937, na Câmara dos Deputados, por João Carlos Machado, representante do Rio Grande do Sul, e no Senado Federal, por Paulo Morais de Barros, representante de São Paulo. Tal manifesto alertava os militares da influência do golpe de Estado que estava por vir, conclamando-os a impedi-lo para que não fosse violada a Constituição.

não só para colocar o projeto bandeirista em prática, mas também para fortalecê-lo e recuperar sua posição proeminente na política nacional.

Conforme constatamos durante esta pesquisa, o Movimento Bandeira apoiava Armando de Salles com a intenção de consolidar a vitória do projeto político e econômico de São Paulo. Aqueles intelectuais reunidos em torno do grupo tinham como principais preocupações a defesa de um único programa ideológico para o Brasil (COELHO, 2023). Através do estudo da revista *S. Paulo* e do jornal *Anhanguera*, percebemos que esses veículos midiáticos não foram empreendimentos solitários, mas sim entidades que congregaram um grupo de pessoas, tornando-os projetos coletivos ao unirem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se busca disseminar através da escrita.

Paralelamente à exposição do ideário bandeirista, apresentamos os métodos utilizados pelos publicistas para realizar a propaganda eleitoral em favor de Armando de Salles. O noticiário destacava, a todo momento: o impacto da campanha presidencial paulista em outros estados e seus comícios pacíficos; a ausência de um projeto político de José Américo e a interferência de Getúlio Vargas em sua candidatura; e, por fim, o ataque ao integralismo – por ser uma ideologia estrangeira – e à técnica da violência adotada por seus simpatizantes (COELHO, 2023). Em contrapartida, os bandeiristas viam o projeto político de Armando de Salles como algo que englobaria toda a nação sob a égide do espírito bandeirante.

Nosso estudo contribui com pesquisas que se dedicarão à campanha presidencial frustrada de 1937, pois traz à baila a participação política do Movimento Bandeira em meados da década de 1930, que até então era relegada a comentários indiretos por diferentes pesquisadores. Contribuímos, também, com o fortalecimento das pesquisas sobre a função política e histórica dos periódicos a partir dos quais ampliamos as disputas de ideias em jogo. Portanto, ao longo de diversos caminhos investigativos, descontinuamos as perspectivas ideológicas que, mesmo que naquele momento tenham sido derrotadas politicamente, são representativas para problematizar o pensamento de importantes intelectuais brasileiros que merecem um lugar na história intelectual do país.

Diante da dificuldade de formar partidos nacionais, da ausência de um conteúdo ideológico que atraísse a sociedade para esses partidos, da inclinação autoritária dos governantes, da resistência de grandes entidades e/ou doutrinas consideradas inimigas da nação – Ação Integralista Brasileira (AIB) e comunismo –, somada ao descrédito em relação à democracia liberal, os bandeiristas pretendiam solucionar todos esses reveses com a formulação de um ideário que defendesse uma estrutura cultural de natureza nacional inspirada pelo mito bandeirante paulista das primeiras décadas do século XX. Ao invés da criação de um partido de base nacional, o Movimento Bandeira sugeriu a recuperação do passado regional para edificar uma estrutura cultural de caráter nacional no presente. Conforme observado no decorrer do texto, os “novos bandeirantes”, apesar de se posicionarem além e acima dos partidos, apoiaram a candidatura de Armando de Salles à presidência da república acreditando que ele poderia concretizar o ideário bandeirista.

SOBRE O AUTOR

GEORGE LEONARDO SEABRA COELHO é professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins (UFT). seabracelho@uft.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-3166-4008>

REFERÊNCIAS

- A CANDIDATURA Armando de Salles Oliveira empolga a opinião do país. *Anhanguera*, 6 de julho, 1937, p. 8.
- A CANDURA do sr. José Américo. *Anhanguera*, 1 de julho de 1937, p. 5.
- A “CRUZADA paulista de alistamento eleitoral” objetiva transformar S. Paulo na maior força eleitoral da União. *Anhanguera*, 17 de julho de 1937, p. 1.
- A REDAÇÃO. *S. Paulo*, n. 1, janeiro de 1936a, p. 2.
- A REDAÇÃO. *S. Paulo*, n. 4, abril de 1936b, p. 2.
- A REDAÇÃO. *S. Paulo*, n. 7, julho de 1936c, p. 2.
- A REDAÇÃO. *S. Paulo*, n. 8, agosto de 1936d, p. 2.
- BANDEIRAS PAULISTAS. *S. Paulo*, n. 2, fevereiro de 1936, p. 3.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. A fotografia nas revistas culturais latino-americanas: as experiências das revistas *S. Paulo* (Brasil, 1936) e *Rotofoto* (México, 1938). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 4, n. 7, nov. 2010, p. 53-62. <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2010v4n7p53>.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret*: história de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1985.
- CAMPOS, Maria José. *Versões modernistas do mito da democracia racial em movimento*: estudos sobre as trajetórias e as obras de Menotti del Picchia até 1945. 368 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007. <https://doi.org/10.11606/T.8.2007.tde-19032008-104427>.
- COELHO, George Leonardo Seabra. *O bandeirante que caminha no tempo*: apropriações do poema “Martim Cererê” e o pensamento político de Cassiano Ricardo. 346 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- COELHO, George Leonardo Seabra. Os “novos bandeirantes” em marcha: o jornal *Anhanguera* como expressão do ideário bandeirista. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 46, n. 2, e34649, 2020, p. 10-15. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2020.2.34649>. Acesso em: 27 mar. 2022.
- COELHO, George Leonardo Seabra. Monumento às Bandeiras: processo de construção e ressignificação simbólica. *Tempo*, Niterói, v. 28, n. 21, jan.-abr. 2022, p. 64-83. <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2022v28n21o4>.
- COELHO, George Leonardo Seabra. A revista *S. Paulo* (1936): fotomontagem e propaganda política na década de 1930. *Topoi (Rio J.)*, v. 24, n. 53, maio-ago. 2023, p. 535-560. <https://doi.org/10.1590/2237-101X02405308>.
- DUAS MENTALIDADES. *Anhanguera*, 30 de junho de 1937, p. 1.
- FARIAS, Jonas. São Paulo. *Diário da Manhã*, Vitória, ano 29, n. 3.098, 26 jan. 1936, p. 1.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/Imesp, 2000.
- GOMES, Ângela de Castro. O redescobrimento do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica

- Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado novo: ideologia e poder*. Rio Janeiro: Zahar, 1982. p. 109-150.
- GRAVITOL, Kariny. *Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011. <https://doi.org/10.11606/D.27.2011.tde-18032012-130233>.
- GUELFI, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1987.
- LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. III-153.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARINS, Paulo César Garcez. O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista* (São Paulo). n. sér. v. 6/7, p. 9-36 (1998-1999). Reeditado em 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5359/6889>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- MENDES, Ricardo. A revista S. Paulo – a cidade nas bancas. *Revista Imagens*, n. 3, dez. 1994, p. 91-97.
- O CANDIDATO DAS nuvens. *Anhanguera*, 7 de julho de 1937, p. 1
- O CANDIDATO DO governo fala às estrelas. *Anhanguera*, 6 de julho, 1937, p. 8.
- O OITAVO número da revista “S. Paulo”. *A Batalha*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 2.101, 17 set. 1936, p. 2.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi de (coord.). *Elite Intelectual e debate político nos anos 30: uma bibliografia comentada da revolução de 1930*. Rio de Janeiro: INL, 1980. 356 p.
- PUBLICAÇÕES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 62, n. 268, 12 nov. 1936, p. 8.
- RÉMOND, René. As eleições. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 37-55.
- REVISTA ILUSTRADA S. PAULO. *Diário da Manhã*, Vitória, ano 29, n. 3.092, 17 jan. 1936, p. 1.
- S. PAULO. *Correio de S. Paulo*, São Paulo-SP, ano 5, n. 1.228, 17 jun. 1936, p. 3.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUSA, Carolina Soares. “Para que o Brasil continue”. Armando de Salles Oliveira e a comunidade política do jornal *O Estado de S. Paulo*: entre a memória e a história (1933-1945). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27. Conhecimento histórico e diálogo social, Natal, 22-26 de julho de 2013. *Anais...*, Anpuh, 2013. Disponível em: <https://shorturl.at/QFZrG>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- TAKAMI, Marina Castilho. *Fotografia em marcha: revista S. Paulo – 1936*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- TEREMOS UM novo Canudos? *Anhanguera*, 17 de julho de 1937, p.1.
- TROCANDO o sr. José Américo pelo sr. Plínio Salgado. *Anhanguera*, 21 de julho de 1937, p. 1.
- UM CANDIDATO para o Brasil. *Anhanguera*, 29 de junho de 1937, p. 2.
- VARGAS, Getúlio. O prefácio do Estado Novo. In: GUASTINI, Raul. *Ideário político de Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1943, p. 71-82.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)*. 1983. 191 f. Mestrado (Filosofia). Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1983.

Escrituras infantis nas colunas da jornalista Yvonne Jean (Brasília, 1962)

[*Children's writings in the columns of journalist Yvonne Jean (Brasília, 1962)*]

Juarez José Tuchinski dos Anjos¹

Este artigo é parte de uma pesquisa de pós-doutoramento – “Culturas escolares da escola primária nas colunas da jornalista Yvonne Jean (Brasília, década de 1960)” – em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia.

RESUMO • O artigo tem por objetivo analisar o que diziam as crianças de Brasília em 1962 através de suas escrituras infantis, tornadas públicas na coluna da jornalista Yvonne Jean, nas páginas do jornal *Correio Braziliense*. As conclusões apontam que falavam de seu cotidiano, dos obstáculos que a cidade modernista em formação vinha enfrentando, dos problemas que encareciam a vida dos adultos, das suas próprias necessidades, dos seus sonhos e projetos de vida. Falavam – na tensão entre escritas disciplinadas e escritas infantis – de um mundo conforme percebido e apreendido por sua ótica. • **PALAVRAS-CHAVE** • Escrituras infantis; Brasília; século XX. •

ABSTRACT • The present paper is aimed at analyzing the speeches of children of Brasilia in 1962 by means of their writings published in the column of journalist Yvonne Jean in the pages of the newspaper *Correio Braziliense*. The conclusions indicate spoke about their daily lives, the obstacles that the modernist city in formation were facing, the problems that made the lives of adults more expensive, their own needs, their dreams, and their life projects. They spoke – in the tension between disciplined writings and children's writings – of a world as perceived and apprehended by their optics. • **KEYWORDS** • Children's writings; Brasília; 20th century.

Recebido em 19 de setembro de 2023

Aprovado em 6 de maio de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

ANJOS, Juarez José Tuchinski dos. Escrituras infantis nas colunas da jornalista Yvonne Jean (Brasília, 1962). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10749.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10749>

¹ Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

Durante a década de 1960, nas páginas do jornal *Correio Braziliense*, editado em Brasília como mais um braço do conglomerado de mídia dos Diários Associados (ANJOS, 2022a), Yvonne Jean, jornalista belga radicada brasileira, assinou diferentes colunas, nas quais a educação era tema recorrente².

Yvonne Jean nasceu na Bélgica, em 20 de abril de 1911 e faleceu em 24 de março de 1981, em Brasília. Em 1940, aos 29 anos, fugindo da invasão nazista em seu país, veio para o Brasil, onde se casou e se naturalizou brasileira. Em 1962 mudou com a família para Brasília, a convite de Darcy Ribeiro. Na Universidade de Brasília trabalhou para o Centro de Extensão Cultural. Pessoa de intensa vida intelectual, destacou-se como escritora, jornalista, tradutora, intérprete e professora empenhando-se na divulgação da arte na capital. Era poliglota, atuou como intérprete em conferências internacionais e na tradução de obras importantes da literatura mundial. Atuou nas redações dos jornais *Correio Braziliense* e *Jornal de Brasília*. Durante vários anos, sua casa funcionou como ponto de encontro de intelectuais, artistas e militantes políticos da cidade. Ligada ao Partido Comunista Brasileiro, foi condenada a um ano de prisão em 1972, convertida em prisão domiciliar devido às suas condições de saúde. (ArPDF, 2019, p. 231-232).

Nos seus textos Yvonne revela um conhecimento aprofundado do que se passava nos jardins de infância, escolas primárias, secundárias e na própria Universidade de Brasília, da qual era também funcionária, responsável pelo Centro de Extensão Cultural (TEIXEIRA, 2017). Em várias ocasiões, deu visibilidade às práticas da escola primária, dentre elas, a elaboração de redações por parte dos alunos. É sobre alguns desses textos produzidos por crianças em fase de escolarização e por ela divulgados no ano de 1962 – aqui tomados enquanto *escrituras infantis*, nas quais “emergem problemas e paradoxos da condição infantil” (ANTONELLI; BECCHI, 1995, p. V –

2 Ao longo da década de 1960 ela assinou as colunas “Correio” Estudantil, O Ensino Dia a Dia (inicialmente como subtítulo do “Correio” Estudantil e posteriormente como nome de uma nova coluna com os mesmos temas ligados exclusivamente ao mundo da educação) e Esquina de Brasília (abordando temas diversos da vida na cidade e, eventualmente, a educação). Além dessas colunas, realizava reportagens ocasionais sobre arte e cultura na cidade.

tradução minha) – que recai minha atenção neste artigo, que é parte de uma pesquisa mais ampla em desenvolvimento³.

Em se tratando de fontes para a história da infância, Egle Becchi (2010) as classifica em dois grupos: as produzidas pelos adultos sobre as crianças e as produzidas pelas crianças mesmas. Essas últimas são mais raras e escassas, difíceis de localizar, pois sua preservação é resultado de relações assimétricas de poder, quando não adultocêntricas (ANJOS; SOUZA, 2018), que acabam por desvalorizar as produções infantis, em especial, as suas escrituras. Nem mesmo a escola, espaço privilegiado da infância, escapa desse panorama, fazendo com que o texto infantil se torne “parente das infinitas páginas menos célebres que se realizam na aula e que são destruídas” (BECCHI, 1995, p. 98 – tradução minha)⁴. Daí a importância das escrituras infantis localizadas nas colunas de Yvonne Jean: por meio de sua pena, foram resguardados importantes registros de como algumas crianças da cidade modernista, instigadas por suas professoras, viam e entendiam a realidade na qual estavam imersas na década de 1960.

O trabalho com esse tipo de fonte, porém, insere-se num quadro de ambiguidade dentro do qual terá de se mover o historiador, já que, por tratar-se de textos produzidos no âmbito escolar, situam-se na tensão entre *escritas disciplinadas* e *escritas infantis* (MONTINO, 2010). São resultado de coações estabelecidas pela escola – tema da redação, formato do texto, estrutura de uma atividade escolar com regras próprias, correções que podem ter sido efetuadas pelas professoras para chegarem à sua versão final, etc. – e do modo como a criança interpreta tais regras e, apesar delas, também expressa sua cultura infantil (MONTINO, 2010). Caberá ao historiador, assim, considerar tais elementos, a fim de conseguir ouvir os ecos do que pensavam as crianças por meio de sua escrita, na qual se entrevê “uma cultura autônoma que possui códigos comunicativos e linguagem própria, mas que é forçada, para não se ver reduzida ao silêncio, a falar a língua da cultura adulta” (MONTINO, 2010, p. 1.290 – tradução minha). Será imperioso colocar em prática “aquela mobilidade de olhar e aquela sensibilidade do ouvido que o antropólogo e o psicanalista retêm consigo do estudioso de um sujeito outro [...] e que se exprime em um código todo peculiar” (BECCHI, 2010, p. VI – tradução minha) para se acessarem, ainda que de modo fragmentário e impreciso (GINZBURG, 1991), vestígios do que entreviam as crianças de Brasília na década de 1960.

Diante dessas reflexões introdutórias, o objetivo deste artigo, de caráter historiográfico, é analisar o que diziam as crianças de Brasília em 1962 através de

³ Trata-se da pesquisa de pós-doutoramento intitulada “Culturas escolares da escola primária nas colunas da jornalista Yvonne Jean (Brasília, década de 1960)”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia.

⁴ Quando alguns desses registros infantis escapam da destruição e são localizados pelos historiadores, estes, deste e do outro lado do oceano, têm sabido aproveitar-se deles para desenvolver seus estudos, como demonstram as obras organizadas, na Europa, por Antonelli e Becchi (1995) e Juri Meda, Davide Montino e Roberto Sani (2010); no Brasil, as compiladas por Ana Chrystina Mignot, Carmem Sanches Sampaio e Maria da Conceição Passeggi (2014) bem como algumas das analisadas em balanço recente por Juarez José Tuchinski dos Anjos (2021).

suas escrituras infantis, tornadas públicas na coluna da jornalista Yvonne Jean, nas páginas do jornal *Correio Braziliense*. No encalço desse objetivo, foram selecionados, para exame, dois agrupamentos de escritas infantis veiculadas por Yvonne Jean: redações sobre os temas: “Se eu fosse presidente da república” e “O que pretendo ser”, todas produzidas por alunos da Escola Classe 308 Sul, cuja faixa etária, de acordo com o planejamento de Anísio Teixeira (1961) para a educação da capital, devia girar entre 7 e 14 anos. No seu conjunto, como se percebe, tratam de aspectos ligados ora ao país, ora ao futuro das crianças. O que elas diziam? Que percepções de mundo tinham? O que queriam? São algumas das questões que procuraremos responder nas páginas que seguem.

O artigo divide-se em duas partes, cada uma delas dedicada a um dos tipos de escrituras infantis acima enumerados. Ao final, encerra-se com algumas considerações, a modo de conclusão.

“SE EU FOSSE PRESIDENTE DA REPÚBLICA”

Em Brasília, a figura do presidente da República foi sempre muito presente, inclusive na vida dos escolares. Juscelino Kubitschek, apenas para ilustrar, fazia questão de participar de eventos escolares, como a comemoração do primeiro dia da criança na cidade (ANJOS; OLIVEIRA, 2025), de forma que se tornou uma figura conhecida dos estudantes. Seus sucessores parecem ter gozado de semelhante visibilidade⁵, embora a ausência de estudos sobre eles naquele contexto não nos permita verificar até que ponto souberam utilizar-se desse prestígio local. Ainda assim, a escolha do tópico “Se eu fosse presidente da República” para uma redação escolar não era aleatória, mas dialogava com um tema e assunto de conhecimento da classe estudantil.

A primeira escritura infantil que vamos examinar é da menina Vera Lúcia Torres Dias:

Mandaria abaixar o preço dos alimentos, das roupas, dos calçados, etc. Mandaria botar um ônibus especialmente para os estudantes.

Aumentaria o ordenado dos bancários para acabar com a greve e aumentaria o ordenado das professoras e trabalhadores.

Abaixaria o aluguel das casas.

Abaixava o preço das passagens de avião.

Dava casas para todas as professoras.

Não proibia que criança entrasse em clube à noite em dias de carnaval.

Fazia mais cinemas, parques e lugares mais divertidos em Brasília. Acabaria com as favelas. (apud JEAN, 1962a).

Vera Lúcia revela estar a par dos problemas que povoavam a vida dos adultos: alta dos preços, greves, aluguéis onerosos, passagens caras, falta de moradia, favelas.

5 A revista *Manchete*, de Adolpho Bloch, apoiador da primeira hora da mudança da capital, por exemplo, dava ampla cobertura ao cotidiano do presidente João Goulart e de seus filhos em Brasília no período em tela. Sobre alguns fragmentos dessa visibilidade, pela ótica da então primeira-dama, ver: William (2019).

Assuntos que pululavam na vida dos brasileiros nos convulsivos anos de governo João Goulart e, particularmente, em Brasília, uma cidade ainda em formação. Assim, se fosse presidente da República, afirma que agiria para remediar a situação, abaixando, por exemplo, “o preço dos alimentos, das roupas, dos calçados” e aumentando ordenados de várias classes de trabalhadores. Daria uma atenção especial, ainda, para dois problemas da educação em Brasília: a ocasional falta de transporte para estudantes que já fora algumas vezes reclamada nas páginas do *Correio Braziliense* (ANJOS, 2022b) e a falta de moradia prometida e não cumprida aos professores públicos da capital (PEREIRA; CARVALHO, 2011). Pensando também em seus pares e suas necessidades, diz que não proibiria “que criança entrasse em clube à noite em dias de carnaval” e ainda ampliaria os espaços de lazer na cidade modernista. Se tema e problemas eram, em sua maior parte, os do mundo adulto, Vera Lúcia, apropriando-se deles e assumindo a fictícia função de presidir a nação, apresentou suas propostas para o que seria um governo ideal, no qual, inclusive, as crianças não seriam esquecidas e todos seriam atendidos em suas necessidades básicas, do trabalho ao divertimento.

Sobre o mesmo tema escreveu a menina Maria do Carmo Torres Maciel:

Se eu fosse presidente da República, eu acabaria com a pobreza e mandaria fazer milhares de casas para os mendigos de todo o Brasil. Mandaria construir muitas escolas-parques e classes para todas as crianças do Brasil.

Não deixaria as cidades sem árvores, flores e grama. Mandaria mais ônibus para o transporte coletivo.

Aumentaria o ordenado dos professores e funcionários públicos. Mandaria construir museus, bibliotecas públicas, cinemas, rádios, televisões, fábricas etc.

Só poderia fazer isso se eu fosse presidente. (apud JEAN, 1962a).

O foco de Maria do Carmo, a exemplo de sua colega Vera Lúcia, estava no mundo da educação – da qual ela participava enquanto aluna do ensino primário – e da vida adulta – com a qual ela deveria se relacionar em seu cotidiano e em sua família.

Afirma que se lhe coubesse o cargo de presidente da República, no que toca à educação, “mandaria construir muitas escolas-parques e classes para todas as crianças do Brasil”. Aqui, há que se fazer uma importante observação. Nossa autora não queria construir quaisquer escolas no país, mas as mesmas que encontrava e frequentava na capital, que oferecia, naquele momento, ao menos para os alunos da Escola Classe 308 e mais três estabelecimentos (PEREIRA; ROCHA, 2011) um ensino integral: num turno frequentavam a escola-classe, que era uma escola primária convencional e, no contraturno, a escola-parque, que oferecia atividades físicas, artísticas e culturais (TEIXEIRA, 1961). Talvez, se tivesse frequentado escolas em outros lugares do Brasil antes de vir morar em Brasília – cidade, então, com dois anos de vida –, teria tido oportunidade de notar a diferença do ensino que estava recebendo em relação ao que se dava em outras partes do país. E era esse ensino que ela queria instituir para todos. O que talvez ela ignorasse é que tal modelo só era aproveitado por uma parcela ínfima da população escolar de sua própria cidade. Enquanto o Plano de Construções Escolares previa um jardim de infância e uma escola-classe para cada quadra e uma escola-parque para o conjunto de cada quatro quadras, na prática, até aquele

momento, havia apenas uma escola-parque, e as escolas-classes, ainda em número aquém do necessário, o que gerou, inclusive, problemas de ofertas de vagas (PEREIRA; CARVALHO, 2011; LUZ; ANJOS, 2022). Mas não cobremos tanto apuro de nossa testemunha: ela fala daquilo que conhecia e experimentava na sua infância, e era isso que desejava para todas as crianças, suas concidadãs. Ainda em termos educacionais, afirma que não se esqueceria de aumentar o ordenado dos professores e outros funcionários públicos.

Para a vida nas cidades, Maria do Carmo faria também algumas intervenções: “Não deixaria as cidades sem árvores, flores e grama. Mandaria mais ônibus para o transporte coletivo” bem como “mandaria construir museus, bibliotecas públicas, cinemas, rádios, televisões, fábricas etc.”. Embora se refira a cidades no plural, parece que era para sua cidade que ela olhava ao pensar no que faltava para embelezá-la (árvores, flores e grama) e para oferecer espaços de lazer e trabalho aos moradores (museus, bibliotecas públicas, cinemas, rádios, televisões, fábricas). Dois anos após sua inauguração e mesmo depois, Brasília continuava a ser um canteiro de obras a céu aberto, com mais de sua metade por finalizar, como testemunhou, dentre outros, Clarice Lispector (2018). Possivelmente era no que sentia falta no seu cotidiano que Maria do Carmo se inspirava para planejar o que seriam suas realizações políticas, mas, que, como ela mesma fez questão de frisar, só poderia fazer “se eu fosse presidente”.

Outra aluna, Maria da Glória, manifestou-se especificamente sobre a situação das professoras de Brasília e dos pobres do país, que ele ou ela modificaria se fosse presidente da República:

Se eu fosse presidente, eu aumentaria o ordenado das professoras, pois o que é realmente uma vergonha é que há mais de dois meses elas não recebem nem o ordenado. Eu também diminuiria as horas de trabalho delas. Diminuiria o custo da vida. Mandaria construir escolas onde o ensino fosse gratuito, isto é, as escolas seriam exclusivamente para os pobres. Fundaria hospitais em todas as cidades. Para os pobres que [es]tivessem passando fome eu pediria esmolas e faria o mais que pudesse por eles e não os deixaria jogados. Mas já disse, só que faria se fosse presidente. (apud JEAN, 1962a).

Para a educação, remetendo-se muito provavelmente ao contexto de Brasília – que lhe era mais próximo –, a estudante diz que “aumentaria o ordenado das professoras” e vai mais além, declarando “que é realmente uma vergonha e que há mais de dois meses elas não recebem nem o ordenado”. Como nossa testemunha infantil podia ter acesso a tantas e tão detalhadas informações sobre o cotidiano das suas professoras e, inclusive, o atraso do salário? Essa é uma questão que certamente os adultos leitores do jornal também poderiam se fazer, tanto que, antes de transcrever essa carta, a jornalista Yvonne Jean tratou de esclarecer que:

A diretora da Escola 308, que me facilitou o acesso a todos estes trabalhos, fez questão de declarar que jamais professora alguma de sua escola falou em greve⁶ e ordenado durante as aulas. Todas as crianças, entretanto, aludem ao problema e manifestam solidariedade com as reivindicações do professorado. (JEAN, 1962a).

6 Um tema que aparecerá na próxima redação.

Em que pese esse reparo feito pela jornalista, considerando o histórico de sua coluna – na qual volta e meia denunciava as contradições do sistema de ensino local – e o fato de as redações terem sido franqueadas pela diretora da escola e a seleção do que seria publicado na coluna ter sido feita pela própria jornalista, não podemos descartar estarmos, aqui, diante de um uso feito pelos adultos das escritas infantis: por meio delas, fazer ver aos leitores do jornal os problemas que as professoras primárias da cidade vinham enfrentando. Isso não reduz, de modo algum, a possibilidade de as crianças terem se solidarizado com o que, muito provavelmente, suas professoras relatavam ou discutiam entre si; mas mostra um uso engenhoso do que a jornalista e a diretora podem ter sabido lançar mão para dar visibilidade às condições de trabalho enfrentadas pelas docentes. Pela voz da criança faziam ouvir, também, a voz e os apelos da classe docente.

Voltando à redação, nossa estudante, se fosse presidente, “diminuiria as horas de trabalho delas”. Conforme uma minuta de contrato localizada no Livro de Atas da Fundação Educacional de Brasília, as professoras primárias nesse período estavam obrigadas a uma jornada de “seis horas de trabalho diário, perfazendo o total de trinta e quatro horas semanais [sic]”, distribuídas entre aulas, estudo dirigido, preparo de material didático, acompanhamento e assistência aos alunos que necessitem tratamento especial, participação e orientação de atividade extraclasses” (LIVRO..., 1960-1971, fl. 17). Certamente a estudante autora da redação não conhecia tal contrato – embora não se possa afirmar que desconhecesse, no seu cotidiano, por observação, a carga horária que as professoras dedicavam à escola –, mas o historiador, que tem a oportunidade de contrastá-lo com a carta infantil, percebe que nosso informante tinha razão: tratava-se de uma jornada de trabalho extensa, repleta de responsabilidades dentro e fora da sala de aula e que pouco tempo livre deixava às professoras, muitas delas mães, esposas, donas de casa. Daí ser um ponto que ela considerava que deveria ser modificado.

Mas um presidente também teria de se ocupar de problemas para além daqueles do funcionalismo público, especialmente o das pessoas que a aluna denomina como pobres. Classe social, como ensina E. P. Thompson (2004, p. 9; p. 10), mais do que uma categoria teórica, é “algo que ocorre efetivamente (e cuja ocorrência pode ser demonstrada) nas relações humanas” e que acontece “quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens, cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) aos seus”. Se classe social é, portanto, uma *experiência*, podemos afirmar que a infância – enquanto uma construção social sobre um período da vida humana que informa as *experiências* concretas de ser criança ao longo da história (CUNNINGHAM, 1997; HEYWOOD, 2004; KUHLMAN JR. e FERNANDES, 2004) – é também perpassada pelas fraturas sociais oriundas de tais

7 O leitor atento deve ter notado um equívoco na minuta do contrato: a jornada diária de 6 horas semanais em cinco dias soma 30 horas e não 34. Contudo, não nos cabe corrigir a conta, já que o que é destacado no texto é o total de 34 horas, que poderiam ser obtidas, por exemplo, com uma jornada de seis dias, sendo um deles com quatro horas de trabalho. De fato, era comum que houvesse atividades nas escolas aos sábados, especialmente nas que eram atendidas pela escola-parque, caso da Escola Classe 308 Sul.

experiências, existindo crianças de diferentes classes sociais. Faço essa observação porque, na redação em tela, fica evidente a percepção, por parte da estudante, de que haveria distintos grupos sociais no país, um mais bem situado economicamente, com o qual parece se identificar, e outro, que, por oposição, denomina de pobres. Sabemos que os alunos da Escola 308 Sul (assim como as demais atendidas pela escola-parque), eram estudantes majoritariamente de classe média alta, diferente da Escola Parque de Salvador que a havia inspirado (PEREIRA; ROCHA, 2011). Assim, temos que nossa autora, partindo de sua experiência de infância e classe, se propõe a pensar soluções para os problemas de um grupo social a que denomina de “pobres”. O que faria ela por essa classe social? Primeiramente, “diminuiria o custo de vida”, provavelmente, baixando os preços das mercadorias. Depois “mandaria construir escolas onde o ensino fosse gratuito, isto é, as escolas seriam *exclusivamente* para os pobres” (grifo meu). Ademais, “para os pobres que [es]tivessem passando fome eu pediria esmolas e faria o mais que pudesse por eles e não os deixaria jogados”. Um pequeno programa de governo colocando os pobres em primeiro plano, tal era o intento, que, como ela escreve, só “faria se fosse presidente”.

Se fosse presidente da República, Ivani também tomaria algumas medidas:

[...] não deixaria haver greve porque mandaria abaixar o preço de tudo e aumentar o ordenado dos trabalhadores, professores e bancários.

Mandaria fazer casas que não caíssem como as do Gavião.

Mandaria fazer mais cinemas.

Mandaria fazer escolas com ensino gratuito.

Mandaria fazer uma limpeza geral em Brasília.

Mandaria também derrubar essas casas de madeira

Enfim, queria fazer tudo para o bem do Brasil. (apud JEAN, 1962a).

Embora o posto almejado fosse o de presidente da República, Ivani, com seu olhar infantil, mira o que via em seu entorno: a cidade de Brasília com os problemas dos adultos. E havia três ordens de problemas com que se ocupar: os dos trabalhadores, de moradia e de espaços de cultura, educação e lazer.

Sobre os problemas dos trabalhadores, afirma que “não deixaria haver greve porque mandaria abaixar o preço de tudo e aumentar o ordenado dos trabalhadores, professores e bancários”. Greve sempre foi, na história social brasileira, um tema controverso: visto como direito de luta por parte das classes trabalhadoras e pedra no sapato das classes dirigentes. Como dirigente que seria, Ivani entende que teria que fazer algo para acabar com movimentos grevistas, abaixando os preços e aumentando salários. De onde ela pode ter tirado essas soluções? É difícil respondermos, já que só dispomos de sua redação como fonte de informação. Mas sabemos, em função do estudo de Erlando Rêses e Antonio Souza (2022) sobre a primeira associação de professores de Brasília, que entre 1961 e 1962 houve, ao menos, dois movimentos grevistas na cidade: um dos professores do primário e secundário, e outro dos bancários, ao qual a Associação deu, em ata, seu apoio. Assim, podemos supor que Ivani, por meios que não temos como conhecer, tenha tomado contato, ao menos, com o ambiente paredista que pairava na capital e que certamente afetava a vida de

todos, afinal, com bancos e escolas, a maior parte da população local se relacionava. Talvez fosse tendo em mente esse problema do mundo dos adultos que nossa autora afirma que agiria, numa presidência fictícia, para dirimi-lo.

Mas um presidente, para Ivani, também teria que enfrentar problemas de moradia, particularmente os de uma localidade conhecida como Gavião, atual região administrativa do Cruzeiro. As construções ali eram precárias e provisórias, causando inúmeras tribulações aos moradores. Manchetes como “Sérios problemas abalam a vida no ‘Gavião’” (1962), “Chuvas voltam a castigar as residências do Gavião” (1962), “Temporal causa sérios prejuízos no Gavião” (1962), “Casas do Gavião com arame” (1962) e “Incêndio danificou 5 casas” (1962) podem ser encontradas nas páginas do *Correio Braziliense* ao longo do semestre que antecede a coluna de Yvonne Jean nas quais as redações que estamos examinando foram publicadas. Daí ser compreensível a medida que seria tomada por Ivani pensando nos que residiam naquele local: “Mandaria fazer casas que não caíssem como as do Gavião” assim como “Mandaria também derrubar essas casas de madeira”. Procuraria, assim, oferecer melhores condições de moradia a uma parcela da população brasiliense.

Por fim, a “presidente” Ivani iria tratar também de questões ligadas à educação e cultura – que inclusive, compareceram em outras redações que já tivemos oportunidade de analisar: “mandaria fazer mais cinemas” e “mandaria fazer mais escolas com ensino gratuito”. É interessante que, em todas as suas medidas, sempre diz que “mandaria”, sugerindo ao historiador que, a seus olhos infantis, esse era o poder de um presidente: “mandar” e, por meio de suas ordens, transformar a realidade social de seus governados.

“O QUE PRETENDO SER”

Deixando de lado o que as crianças fariam se fossem presidentes da República, as professoras da Escola Classe 308 Sul também propuseram aos alunos escrever redações sobre o tema “O que pretendo ser”.

Essa temática do “devir” na infância é uma questão interessante de ser posta como tópico de um trabalho escolar. Isso porque, como observa Ângela Giallongo (2019, p. 7 – tradução minha), “a invenção da infância como mundo separado, categoria conceitual, problema social e fase da vida (e não como breve período de transição) foi noticiada, por várias razões, a partir do século XVI”. Contudo, essa transformação claramente datada não aboliu, de modo algum, as expectativas em relação ao futuro da criança nas sociedades modernas, mas, antes, deu lugar a uma tensão nos processos educativos: educar a criança a partir de pressupostos de alteridade e especificidades tornou-se preocupação central (sobretudo a partir de fins do século XIX, com as chamadas pedagogias ativas), mas sem nunca se abandonarem as esperanças em relação ao adulto que ela poderá vir a ser por meio da educação recebida. É dentro dessa tensão intrínseca ao próprio “sentimento de infância”, para falar com Ariès (1981), que se torna compreensível que as professoras de uma escola pública de Brasília tenham provocado seus alunos a manifestarem-se sobre o que pretendiam ser quando crescessem, mas que, como veremos, é uma questão

colocada por alguns deles em dependência da educação que estavam recebendo, mostrando-nos que, a seu modo, incorporavam essa ideia moderna de infância e educabilidade a que nos referimos aqui.

Das redações que foram produzidas sobre o tema, quatro foram publicadas por Yvonne Jean. A primeira delas é de Marcelo Maciel Torres:

Ainda não decidi o que vou ser quando crescer. Mas acho que vou servir na Aeronáutica. Para mim, andar de avião é uma das melhores coisas do mundo. Há coisas que nós temos vontade de realizar. A Aeronáutica, para mim, é uma dessas coisas.

Quero ser capitão da Aeronáutica para transportar de norte a sul do Brasil minhas professoras, meus colegas e todos do Brasil. (apud JEAN, 1962a).

Marcelo inicia manifestando sua indecisão sobre o que “vou ser quando crescer”. Mas, no momento em que escreve, estava inclinado a “servir na Aeronáutica”. Seria, portanto, um militar da Força Aérea Brasileira. A escolha por essa profissão se devia a seus gostos pessoais (“Para mim, andar de avião é uma das melhores coisas do mundo”) e às “coisas que nós temos vontade de realizar”. Assim, para ele, a decisão sobre o que ser no futuro deveria considerar tanto o que agradasse a pessoa como o que satisfizesse suas vontades. Mas assumir essa profissão tinha uma razão de ser: “transportar de norte a sul do Brasil minhas professoras, meus colegas e todos do Brasil”.

Onde Marcelo pode ter buscado inspiração para essa profissão? De uma parte, sabemos que um dos meios de transporte mais importantes em Brasília, ao menos para pessoas de maior poder aquisitivo – que era, vale lembrar, o perfil de expressiva parte dos estudantes da Escola Classe 308 Sul –, era a ponte aérea. Voo diários – a leitura contínua do *Correio Braziliense* o atesta – saíam e chegavam a Brasília de diversas partes do país. Talvez o pequeno Marcelo fosse um dos usuários da malha aerooviária (como vimos, ele disse textualmente que usar esse meio de transporte era uma das melhores coisas do mundo!), que cumpria o papel de encurtar as distâncias entre o cerrado e o litoral, onde outrora estiveram localizadas as antigas capitais Salvador e Rio de Janeiro, mas também entre o cerrado e outros pontos da federação, que a transferência da capital queria aproximar e interligar.

Por outro lado, a figura do oficial da Aeronáutica era bastante difundida entre os escolares, particularmente, por ocasião da celebração da chamada Semana da Asa, que ocorria anualmente no mês de outubro, promovida pela Aeronáutica, em comemoração ao nascimento de Santos Dumont. Folheando o *Correio Braziliense* do ano anterior, 1961, descobre-se que a referida comemoração teve larga difusão com programas na TV local e distribuição de balões e refrigerantes aos escolares (PROGRAMA..., 1961); distribuição de livros sobre Santos Dumont aos estudantes e palestras nas escolas, proferidas por alunos escolhidos pelas professoras (FAB..., 1961); palestra sobre aviação na escola-parque – frequentada pelos alunos da escola de Marcelo (CUNHA, 1961); e realização de voos panorâmicos em aviões da Força Aérea com alunos selecionados das escolas primárias da cidade (ESCOLARES..., 1961).

Diante desse conjunto de informações, podemos afirmar que a profissão escolhida por Marcelo, por mais singular que pareça, fazia parte de um repertório cultural que estava a sua disposição, fosse como provável usuário das linhas aéreas, fosse como

aluno da Escola Classe 308 Sul. Enquanto criança, ele se apropria de tal repertório, faz sua opção profissional para o futuro, mas a submete a elementos do seu cotidiano, dispondo-se a transportar suas professoras e colegas, mas também “a todos do Brasil”.

Vejamos outro texto, a redação de Neuza Ribeiro – considerada por Yvonne Jean o melhor de todos os trabalhos – e que apresentava o que a menina desejava para seu futuro:

Pretendo ser psicóloga. Eu aprecio a psicologia e gosto de ver como os psicólogos fazem para resolver certos problemas. A psicologia é uma matéria que serve para ajudar não só às pessoas, mas também ao governo.

Cada um de nós tem um pouquinho do psicólogo, mas estudando saberemos aplicar este pouquinho, que se transformará em meio de viver e ajudar o próximo.

Graças à Psicologia podemos resolver certos casos sem aplicar a violência.

É isto e é por esta razão que pretendo ser psicóloga. (apud JEAN, 1962a).

Neuza afirma que deseja ser psicóloga, uma profissão que ela aprecia e que, a seu ver, ajuda a “resolver certos problemas”. No seu entendimento, serve “para ajudar não só às pessoas, mas também ao governo”. Quando diz que gosta de ver como os psicólogos fazem, nos sugere que, ao menos, já assistiu a um ou vários deles em ação. Assim, o que pesa em sua escolha é a sua experiência, experiência infantil. Ela vê a psicologia – bem ao gosto do que pensavam os educadores de meados do século XX e talvez até nossos dias – como uma quase panaceia, pois com ela “podemos resolver certos casos sem aplicar a violência”. Neuza é, portanto, pacifista e queria solucionar os conflitos por meio do diálogo e do entendimento. “É isto e é por esta razão que pretendo ser psicóloga”.

Onde Neusa pode ter colhido vivências com psicólogos a ponto de querer ser um deles? Yvonne Jean nos dá uma pista. Após transcrever a redação, comenta: “Chamo a atenção da psicóloga Mariana Alvim sobre esta bela definição, compreensão e defesa à sua profissão feita por Neuza Ribeiro, que tem dez anos de idade real e uma idade mental muito mais avançada” (JEAN, 1962a). Quem, afinal, era Mariana Alvim? Conforme notas e notícias colhidas no *Correio Braziliense* em períodos anteriores à coluna de onde extraímos as redações em análise, descobre-se que era psicóloga da Fundação Educacional de Brasília (CAUSAS..., 1961), figura bem relacionada, frequentando as colunas sociais da cidade (KATUCHA, 1961) e atuando no Centro de Psicologia Aplicada da Prefeitura de Brasília (JEAN, 1962b). Era, ainda, segundo Adirson Vasconcelos (1992), orientadora educacional da Fundação Educacional de Brasília.

Como se depreende dessas informações, o sistema educacional de Brasília era dotado de atendimento psicológico especializado, tendo uma psicóloga atuando, dentre outras funções, como orientadora educacional. Podemos supor – num ofício em que, quando não é possível calcular, impõe-se sugerir (BLOCH, 2011) – ter sido através dela, mencionada por Yvonne Jean e figura presente no cenário escolar, que a menina Neuza tenha tido contato com uma psicóloga e com o mundo da psicologia, onde foi buscar sua inspiração para a carreira que queria seguir no futuro. Uma carreira que era desempenhada por uma mulher, como ela, na qual operava, portanto, um toque de gênero, também apreendido e percebido pela autora da redação.

Prosseguindo – e ainda atravessados pelas questões de gênero –, vejamos o que queria ser Áurea Maria Pereira Orvilha:

Eu queria ser pintora.

Pintar em grandes quadros as mais belas paisagens de Brasília como também as de todas as cidades bonitas do Brasil.

Pintaria também cenários para nossa televisão.

Pintaria a moda antiga dos reis, que é a mais bonita moda.

Gostaria de ser também costureira.

Costurar belos vestidos e bordá-los com lantejoulas e outros bordados. (apud JEAN, 1962a).

Quando crescesse, Áurea queria desempenhar duas profissões ligadas à feminilidade e, portanto, num contexto ainda bastante machista como era o do Brasil da década de 1960, possíveis e aceitas para mulheres: ser pintora ou costureira. No caso da pintura, era seu intento poder “pintar em grandes quadros as mais belas paisagens de Brasília como também as de todas as cidades bonitas do Brasil”. Mas não pintaria apenas para o deleite do público, o faria também com objetivos mais pragmáticos: pintaria “cenários para nossa televisão”, transformando sua arte em produto a ser consumido por esse meio de comunicação, em franca expansão naquela época. Áurea, porém, gostaria de uma segunda profissão, ser costureira para “costurar belos vestidos e bordá-los com lantejoulas e outros bordados”. Que experiências podem ter inspirado a menina a inclinar-se para essas duas profissões?

Devemos lembrar que ela, na condição de aluna da Escola Classe 308 Sul, frequentava também a escola-parque. Nessa instituição, conforme demonstram os estudos de Eva Pereira e Lúcia Rocha (2011) e Alice Martins (2011) bem como o plano traçado por Anísio Teixeira (1961), havia educação artística, na qual a pintura e outras expressões plásticas estavam presentes. A escola também contava com um setor de artes manuais, onde os alunos tinham a oportunidade de trabalhar com materiais diversos, como couro e tecidos. Assim, podemos supor que, do contato de Áurea com essas práticas artísticas que integravam a educação que ela recebia, pode ter nascido a inspiração para dedicar-se à pintura e à costura, artes ensinadas e valorizadas na escola-parque. Por outro lado, sabemos, pelas Atas da Fundação Educacional do Distrito Federal, que desde 1961 os estudantes da rede pública de ensino tinham acesso aos estúdios da TV local, onde, em parceria com as professoras, realizava-se o programa *Melhores artistas mirins* (LIVRO..., 1960-1971, fl. 42v.). Teria Áurea ido a um desses programas e aprendido que para um estúdio de televisão cumprir seu papel ele necessitava de cenários pintados? Não temos como afirmar, mas, dentro do campo das possibilidades históricas (DAVIS, 1987), pode-se aventar a hipótese de que o contato com esse mundo também a tenha despertado para as possibilidades de trabalho que uma pintora teria na cidade em que ela vivia.

Para encerrar, temos o texto redigido pelo menino Manoelito, que queria ser engenheiro-arquiteto:

Pretendo ser engenheiro-arquiteto pois acho que é uma profissão muito boa. Sei que, para chegar a esta posição, terei que estudar muito a matemática, pois é a matéria da qual o engenheiro precisa mais. Pretendo fazer muitos edifícios e casas, inclusive uma para mim e meus pais e minha professora. Acho o engenheiro um homem que constrói a pátria e por isso e outros motivos tenho essa ideia que é o meu ideal. Além disso, tenho mais ideais que com fé em Deus serão realizados no futuro. (apud JEAN, 1962a).

Manoelito queria seguir uma profissão que, sem dúvida, estava em voga na cidade em que vivia. Afinal, para ser levantada, a “Capital de esperança” – como é denominada em seu hino oficial – precisou, além dos braços dos cidadãos (designação dada aos operários), dos traços e ideias de engenheiros e arquitetos. Bastaria ao menino um leve passeio por Brasília para perceber o que o engenho desses homens vinha fazendo, fosse nos edifícios públicos – vários dos quais com os traços modernistas de Oscar Niemeyer –, fosse no próprio projeto urbanístico, assinado por Lúcio Costa.

É interessante notar que o menino almejava planejar as construções, não desejando, portanto, ser um dos trabalhadores braçais que as materializavam, num claro indício de que seu pertencimento de classe o impulsiona a aspirar a uma profissão considerada mais elevada na hierarquia da construção civil e adequada a quem tinha determinada formação intelectual. Sobre essa formação, inclusive, ele próprio reconhecia: “terei que estudar muito a matemática, pois é a matéria da qual o engenheiro precisa mais”. Como engenheiro, planejava “fazer muitos edifícios e casas, inclusive uma para mim e meus pais e minha professora”. Repetindo uma representação social desenvolvimentista, bem frequente naqueles anos dourados, afirma que o engenheiro “é um homem que constrói a pátria”, razão pela qual queria seguir a profissão. Mas Manoelito – como os demais autores das redações que examinamos aqui – era ainda uma criança. Por isso, encerra afirmando que aquele não era seu único sonho, asseverando: “tenho mais ideias que com fé em Deus serão realizados no futuro”. Um futuro para o qual, motivado por uma proposta de atividade escolar, ele e seus colegas foram convidados a olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve por objetivo analisar o que diziam as crianças de Brasília em 1962 através de suas escrituras infantis, tornadas públicas na coluna da jornalista Yvonne Jean, nas páginas do jornal *Correio Braziliense*, a partir de dois temas de redação que lhes foram propostos por suas professoras: “Se eu fosse presidente da República” e “O que pretendo ser”.

Sobre o primeiro tema, pudemos observar que, embora um presidente tivesse por tarefa governar o país inteiro, foi olhando, sobretudo, para sua cidade e suas contradições que as crianças escritoras colheram os problemas e necessidades que

o dirigente da nação teria que resolver. Suas escritas, assim, revelam que estavam atentas ao que se passava ao seu redor e entendiam que tal realidade em que estavam imersas deveria ser gerida e transformada – quando não melhorada – por quem estivesse sentado na cadeira da presidência da República.

No que toca ao segundo tema, foi possível observar nas diversas escrituras infantis os projetos profissionais das crianças para o futuro, ressaltando-se, porém, que guardavam estreita relação com a educação que vinham recebendo tanto na escola-classe quanto na escola-parque. Almejavam para si profissões em evidência na sua cidade ou escola – piloto da aeronáutica, psicóloga, pintora, costureira, arquiteto-engenheiro – e, a partir desse repertório cultural que lhes era disponibilizado, faziam seus planos e projetos para uma escolha profissional futura.

No seu conjunto, pode-se afirmar que, nas escrituras infantis aqui interrogadas e postas em circulação na coluna da jornalista Yvonne Jean, as crianças de Brasília falavam de seu cotidiano, dos obstáculos que a cidade modernista em formação vinha enfrentando, dos problemas que encareciam a vida dos adultos, das necessidades das próprias crianças, dos seus sonhos e projetos de vida. Falavam, assim – na tensão entre escritas disciplinadas e escritas infantis –, de um mundo conforme percebido e apreendido pela sua ótica.

SOBRE O AUTOR

JUAREZ JOSÉ TUCHINSKI DOS ANJOS é professor adjunto do Departamento de Teorias e Fundamentos da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (TEF/FE/UnB).

juarezdosanjos@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-4677-5816>

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Juarez José Tuchinski dos. A cultura material da escola primária nas recomendações das Conferências Internacionais de Instrução Pública (1934-1968). In: CORDEIRO, Andréa Bezerra et al. (Org.). *A teia das coisas: cultura material escolar e pesquisa em rede*. Curitiba: Nepie-UFPR, 2021, p. 28-47.
- ANJOS, Juarez José Tuchinski dos. O jornal “Correio Braziliense” como fonte para a história das culturas escolares em Brasília (1960-1971). In: BERTOLETTI, Estela Natalina Mantovani; ZIMMERMAN; Tânia Regina (Org.). *Fontes históricas em perspectivas situadas: limiares de pesquisas e ensinabilidades em educação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022a, p. 37-54.
- ANJOS, Juarez José Tuchinski dos. Ari Cunha e as críticas ao sistema de ensino de Brasília na coluna Visto, Lido e Ouvido (*Correio Braziliense*, 1960-1965). *História da Educação*, v. 26, e120337, 2022b, p. 1-25.
<https://doi.org/10.1590/2236-3459/e120337>.

- ANJOS, Juarez José Tuchinski dos; SOUZA, Gizele de. Arquivos históricos nas instituições de educação infantil: reflexões e pistas para sua constituição. In: MORO, Catarina; SOUZA, Gizele de (Org.). *Educação infantil: construção de sentidos e formação*. Curitiba: Nepie-UFPR, 2018, p. 45-66.
- ANJOS, Juarez José Tuchinski dos; OLIVEIRA, Aline Ribeiro de. Uma análise da primeira comemoração escolar do Dia da Criança em Brasília (1960). *Missioneira*, Santo Ângelo, v. 27, n. 1, 2025, p. 125-134. <https://doi.org/10.31512/misioneira.v27i1.1185>.
- ANTONELLI, Quinto; BECCHI, Egle. Nota introdutiva. In: ANTONELLI, Quinto; BECCHI, Egle (a cura di). *Scritture bambine*. Roma-Bari: Laterza, 1995, p. V-XVI.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- ArqPDF – Arquivo Público do Distrito Federal. *Guia de Fundos do Arquivo Público do Distrito Federal*. Brasília: O Arquivo, 2019.
- BECCHI, Egle. Una bambina scrive delle sciocchezze: i *Cahiers de Bêtises* di Marie Bonaparte. In: ANTONELLI, Quinto; BECCHI, Egle (a cura di). *Scritture bambine*. Roma-Bari: Laterza, 1995, p. 97-120.
- BECCHI, Egle. *I bambini nella Storia*. Roma-Bari: Laterza, 2010.
- BLOCH, Marc. *A apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- CASAS do Gavião com arame. Coluna do Leitor. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 556, 22 fev. 1962, p. 6. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/c2890>. Acesso em: maio 2025.
- CAUSAS da crise do ensino no DF. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 260, 28 fev. 1961, p. 6. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/foe42>. Acesso em: maio 2025.
- CHUVAS voltam a castigar as residências do Gavião. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 550, 15 fev. 1962, p. 8. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/57846>. Acesso em: maio 2025.
- CUNHA, Ari. Visto, lido e ouvido. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 454, 20 out. 1961, p. 7. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/c797a>. Acesso em: maio 2025.
- CUNNINGHAN, Hugh. *Storia dell'infanzia*. Bologna: Mulino, 1997.
- DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- ESCOLARES fizeram voo panorâmico. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 456, 22 out. 1961, p. 7. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/4d28c>. Acesso em: maio 2025.
- FAB e prefeitura promovem semana da asa em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 449, 14 out. 1961, p. 7. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/c0127>. Acesso em: maio 2025.
- GIALLONGO, Ângela. *Il bambino medievale. Storia di infanzie*. Bari: Dédalo, 2019.
- GINZBURG, Carlo. Exphrasis e citação. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991, p. 215-232.
- HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004.
- INCÉNDIO danificou 5 casas. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 600, 19 abr. 1962, p. 12. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/1f96f>. Acesso em: maio 2025.
- JEAN, Yvonne. O ensino dia a dia. Coluna “Correio” Estudantil. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 650, 21 jun. 1962a, p. 9. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/11fe2>. Acesso em: maio 2025.
- JEAN, Yvonne. Esquina de Brasília. Coluna Começando o Dia. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 527, 11 fev.

- 1962b, p. 4. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/od9c9>. Acesso em: maio 2025.
- KATUCHA. Sociais de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 286, 30 mar. 1961, p. 7. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/67c2e>. Acesso em: maio 2025.
- KULHMANN JR., Moysés; FERNANDES, Rogério. Sobre a história da infância. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes (Org.). *A infância e sua educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 15-33.
- LISPECTOR, Clarice. Brasília de ontem e de hoje. In: LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 521-523.
- LIVRO DE ATAS da Fundação Educacional do Distrito Federal. *Arquivo Público do Distrito Federal*. Brasília, 1960-1971 [manuscrito].
- LUZ, Alana Souza; ANJOS, J. J. Tuchinski dos. Financiamento e usos da caixa escolar nos jardins de infância de Brasília (1960-1970). *Revista Entreideias: Educação, Cultura e Sociedade*, v. II, n. 3, 2022, p. 39-58. <https://doi.org/10.9771/re.vIIIi3.48535>.
- MARTINS, Alice Fátima. O ensino de artes na Escola Parque. In: PEREIRA, Eva Waisros et al. (Org.). *Nas asas de Brasília: memórias de uma utopia educativa (1956-1964)*. Brasília: Editora da UnB, 2011, p. 231-252.
- MEDA, Juri; MONTINO, Davide; SANI, Roberto (a cura di). *School exercise books: a complex source for a history of the approach to schooling and education in the 19th and 20th centuries*. V. II. Florenza: Polistampa, 2010.
- MIGNOT, Ana. Chrystina; SAMPAIO, Carmen Sanches; PASSEGGI, Maria da Conceição (Org.). *Infância, aprendizagem e exercício da escrita*. Curitiba: CRV, 2014.
- MONTINO, Davide. Da scolari a bambini? Scritture disciplinate e scritture personali nei quaderni di scuola. In: MEDA, Juri; MONTINO, Davide; SANI, Roberto (a cura di). *School exercise books: a complex source for a history of the approach to schooling and education in the 19th and 20th centuries*. V. II. Florenza: Polistampa, 2010, p. 1.289-1.304.
- PEREIRA, Eva Waisros; CARVALHO, Pedro Mesquita. Resistência, contradições e impasses na concretização do plano de Anísio Teixeira. In: PEREIRA, Eva Waisros et al. (Org.). *Nas asas de Brasília: memórias de uma utopia educativa (1956-1964)*. Brasília: Editora da UnB, 2011, p. 103-120.
- PEREIRA, Eva. Waisros; ROCHA, Lúcia Maria Franca da. Escola Parque de Brasília: uma experiência de educação integral. In: PEREIRA, Eva Waisros et al. (Org.). *Nas asas de Brasília: memórias de uma utopia educativa (1956-1964)*. Brasília: Editora da UnB, 2011, p. 161-178.
- PROGRAMA da “Semana da Asa” em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 445, 10 out. 1961, p. 8. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/a2b86>. Acesso em: maio 2025.
- RÊSES, Erlando; SOUZA, Antonio A. História da primeira Associação de Professores de Brasília (APPSEMB) e contexto socioeconômico e educacional antes do golpe militar de 1964. In: MANCEBO Denise et al. (Org.). *Associativismo e sindicalismo em educação e crises do capitalismo contemporâneo*. Jundiaí: Paco Editorial, 2022, p. 279-292.
- SÉRIOS problemas abalam a vida no “Gavião”. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 536, 30 jan. 1962, p. 8. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/9bof2>. Acesso em: maio 2025.
- TEIXEIRA, Ana Paula Tavares. Yvonne Jean, Brasília e a UnB (1962-1965). 19 maio 2017. *Café História*. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/yvonne-jean-brasilia-e-a-unb-1962-1965/>. Acesso em 30 mai. 2023.
- TEIXEIRA, Anísio. Plano de construções escolares de Brasília. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio

- de Janeiro, v. 35, n. 81, p. 195-199, jan.-mar. 1961. Disponível em: <https://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/rbep/issue/view/468/105>. Acesso em: maio 2025.
- TEMPORAL causa sérios prejuízos no Gavião. *Correio Braziliense*, Brasília, n. 553, 18 fev. 1962, p. 8. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/548dd>. Acesso em: maio 2025.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária na Inglaterra*. V. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- VASCONCELOS, Adirson. *Os pioneiros da construção de Brasília*. V. 2. Brasília: Edição do Autor, 1992.
- WILLIAM, Wagner. *Uma mulher vestida de silêncio: a biografia de Maria Thereza Goulart*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

Um sertão abismo

[A sertão abyss

Jonas de Campos Azevedo¹

RESUMO • O texto se propõe a pensar o imaginário e as poéticas dos sertões procurando na linguagem um arcabouço simbólico para reflexão acerca do habitar. Ao se questionar o solo fenomenológico dos sertões, logo se percebe a natureza sublime da paisagem, evocando o caráter maravilhoso e áspero na clivagem entre terra e céu. Tal dimensão torna-se uma provocação diante do lugar que ocupa o sertão no pensamento brasileiro, ou seja, deve-se olhar para o mundo rústico como o avesso da modernidade. Sob essa perspectiva, abre-se a ruptura entre sertão e cidade. • **PALAVRAS-CHAVE** • Paisagem; sertão; sublime. • **ABSTRACT** • The

text proposes to think about the imaginary and poetics of the *sertões*, searching in language for a symbolic framework for reflection on dwelling. When questioning the phenomenological soil of the *sertões* one soon realizes the sublime nature of the landscape, evoking the wonderful and harsh character of the divide between earth and sky. This dimension becomes a provocation in the face of the place that the *sertão* occupies in Brazilian thought, that is, one must look at rustic world as the opposite of modernity. From this perspective opens up the rupture between the *sertão* and the city. • **KEYWORDS** • Landscape; *sertão*; sublime.

Recebido em 12 de novembro de 2024

Aprovado em 14 de maio de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

AZEVEDO, Jonas de Campos. Um sertão abismo. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10751.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10751>

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

“ – *Um labirinto de marfim!* – exclamei. – *Um labirinto mínimo...*
– *Um labirinto de símbolos*
– *corrigiu.* – *Um invisível labirinto de tempo*”
(BORGES, 2007, p. 88).

Poucas palavras em nossa língua têm um sentido de formação para o pensamento brasileiro tão notável quanto “sertão”. Pensá-lo implica compreender os aspectos multifacetados do país. Em outros termos, o sertão traz à tona certa imprecisão geográfica alusiva à nossa expressão antropológica fortemente imbricada em sua tensão com o moderno. A sua leitura como o avesso da modernidade, porém, demanda outros registros no campo da história, procurando entender em que medida a imprecisão desse *topos* afeta camadas veladas por uma ótica estranha ao mundo rústico².

A questão posta expõe a imprecisão dos sertões em face de uma percepção turva sobre os dilemas de sua fronteira, a ausência de limites, e um prisma alheio à sua vida cotidiana. O *logos* racional contaminou, desde o século XIX, uma imagem dos sertões tomada ora pela ciência, ora pela alteridade. São “sertões”, um *topos* plural, como bem escreveu Euclides da Cunha. Um espaço descontínuo e diverso, onde cada chão manifesta sua região, sua “pequena pátria”, sua paisagem-país³.

Procurando o enlace crítico entre os textos de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, propõe-se uma investigação dos significados filosóficos que a paisagem

2 A imagem do sertão como o “avesso da modernidade” primeiro se explica pela contradição entre uma precisão geográfica e a medida de um lugar que está sempre mais distante. Assim o mundo rústico se expressaria por meio de polaridades, tais como nação e região ou campo e cidade. Ver: Lima (2013, p. 13).

3 Dois aspectos se complementam a partir da construção de um vínculo com o *topos* sertanejo. A aproximação entre sertão e sua “pequena pátria” deve ser pensada à luz das concepções de Antonio Cândido (2011) sobre o mundo rústico, presente em *Os parceiros do Rio Bonito*. A mesma ideia de pertencimento se faz presente na concepção poética da paisagem por Michel Collot (2013), cuja aproximação se faz, no plano da linguagem, entre o significado da paisagem e o “meu país”.

sertaneja deixa ver. Trata-se de perceber os sentidos de deslocamento no tempo e no espaço, um labirinto de símbolos, onde se desfaz todo domínio de orientação do indivíduo no território. Ao perder-se, o ser humano é invadido pelo mundo, cria a sua clareira. A paisagem torna-se o aberto, um sertão abismo.

A paisagem dos sertões instaura o domínio do sensível contra a esterilidade da abstração e do planejamento. A palavra literária e o mundo do texto abrem uma deriva em direção ao pensamento fenomenológico. Os sertões formam-se a partir de um pensamento-paisagem que somente se torna possível porque existe a realidade concreta do “lugar”. Deve-se pensar uma ideia de lugar a partir de uma ampla reflexão que envolve a paisagem, a arte, a técnica e outros campos do conhecimento. Antes de tudo, o lugar se opõe ao espaço abstrato, é um conceito tangível, que se refere a um aqui concreto e a uma espacialidade circundante. O entrelaçamento entre o lugar e os sertões ocorre justamente pelo domínio do sensível, onde a fenomenologia propicia um retorno às origens, trazendo o significado do lugar-sertão.

As imagens que retratam os sertões não fazem alusão apenas ao espaço seco. Na contraposição de uma geografia precisa está a ideia de um lugar sempre mais distante, os longes gerais cuja construção se faz por camadas subjetivas, à revelia de um território asséptico. A paisagem surge aqui não apenas como cenário, não é um corpo inerte perdido entre o solo, matas e galhas vegetais. Ao contrário, a paisagem traz à tona a experiência sensível do lugar-sertão, movimenta-se entre a escuridão das veredas e a caatinga luminosa, é o fator de interpretação do lugar, em outras palavras, através da paisagem desvela-se a linguagem dos sertões, um diálogo entre o homem que habita os gerais e os artefatos que o rodeiam.

O sertão e a sua forma difícil, refletindo suas escadas e fronteiras, estimulam a pensar a paisagem não apenas como o avesso, mas o inaparente da modernidade, o que se contrapõe à ideia de um espaço matemático, aferido por uma cartografia precisa, e está arrimado ao trabalho de linguagem. Os rastros do latim vulgar trazem o signo do *desertus*, cujas trilhas levam a um espaço “deserto”, “selvagem”, um sítio que está nos confins da civilização. Raphael Bluteau também nos ensina uma concepção dos sertões como um lugar escassamente habitado e a “região apartada do mar e, por todas as partes, metida entre terras”. A imagem derradeira, porém, apresenta um *topos* ontológico, dotado de caráter: “O sertão da calma. O lugar em que faz maior calma” (BLUTEAU, 1712-1728, p. 613).

Uma escavação da língua logo imprime a ideia de que o sertão possui o seu *ethos*. A imagem da terra desolada, valendo-se de Eliot (1922), desvela os aspectos alheios ao dado objetivo, ao mundo concreto, em outras palavras, a matéria nos sertões torna-se um índice fundamental porque é um “outro” em si mesmo⁴. Trata-se de pensar o sertão como um artefato simbólico central para a formação brasileira. Tomado como uma construção alegórica, o entendimento desse lugar enseja a refletir sobre

4 A terra desolada ou *The waste land*, de T. S. Eliot (1922), deixa entrever os paralelos com o espaço seco pelas sucessivas traduções do poema, tais como “terra estéril”, “terra devastada”, “terra gasta” etc.

a matéria vertente pela morada da linguagem, onde o sertão se apresenta como uma trama entre habitar e pensar⁵.

A LINGUAGEM DOS SERTÕES

O pensamento desoculta a linguagem, traz as marcas do caminho. O *desertus* remonta ao “coração das terras”. O lugar mais afastado dos terrenos cultos, o mato longe da costa. O sertão é o lugar longe do mar (BARROSO, 1983, p. 4). A clivagem com o mar traz um forte campo semântico para os sertões, determinante para pensá-lo a partir da cisão entre tradição e modernidade. O interior deserto, ou o “insulamento”, como escreve Euclides da Cunha, é a contraparte de um imaginário espacial e simbólico que se dissolve na dualidade entre sertão e cidade. A gênese dessa dobra se explicita com a escrita de *Os sertões* (1902), apresentando dois Brasis, um assentado na costa, formador das grandes cidades e núcleos urbanos, e outro no interior, os *gerais*, formador do homem rústico, demarcando um sertão-país⁶.

A fratura entre o “país da cidade” e o “país da roça”, na leitura de Antonio Risério (2012, p. 188-189), foi determinante para a compreensão de dois regimes de temporalidade opostos. Sertão e cidade polarizam, desde o final do século XIX, um paradigma histórico que se apresenta como uma dialética inacabada, sem poder de síntese. Nas palavras de Euclides da Cunha (2009, p. 502), referindo-se a Canudos, “uma página truncada e sem número das nossas tradições”. O descompasso temporal do mundo rústico diante do processo de urbanização produziu, porém, outro desajuste no âmbito do espaço. A ideia de civilização impõe o *locus* do progresso, a afirmação da *urbe* moderna e do caráter *blasé*⁷. O sertão sofre a pecha da terra ignota, porém na clareira do arcaísmo está a noção de “lugar”, cultivando a lida cotidiana, os fenômenos concretos e orientado pela vivência afetiva.

Em face do espaço abstrato das grandes cidades, os sertões negam a *res extensa*, invadidos por um tempo-lugar. O maravilhoso e o áspero do *topos* sertanejo lançam luz sobre o “romance de espaço” de Guimarães Rosa, onde o aspecto nuclear, ao contrário de Euclides da Cunha, não são as perspectivas aéreas, a visão territorial, mas um olhar pelo caminho, ao *res* do chão⁸. O lugar-tempo no sertão rosiano restaura a imagem da terra como narrativa metafísica do ser humano, do rio como símbolo do pensar. O sertão de Rosa, transcendente e plástico, traz a imagem poética como linguagem do lugar. A *poiesis*, fatura da obra poética, propicia ler os sertões sobre um

5 A linguagem como expressão da verdade do lugar deixa ver os contornos do *topos* sertanejo, por isso, nos termos de Heidegger (2012b, p. 140), haveria uma trama entre habitar e pensar, onde tal entrelaçamento estaria fundado sobre o trabalho de linguagem.

6 A imagem de um “sertão-país” remete ao sentido de pertencimento entre o homem rústico e a terra onde habita, formando, nos termos de Antonio Cândido (2011), uma “naçãozinha”.

7 O caráter *blasé* constitui um traço marcante da cidade moderna, reportando ao comportamento de indiferença do sujeito em face do outro e da vida social (SIMMEL, 2005).

8 Benedito Nunes (2013, p. 78) argumenta que *Grande sertão: veredas* seria um “romance de espaço” e o sertão rosiano abarcaria um lugar que abrange todos os lugares.

chão fenomenológico. Em outras palavras, mediar os vínculos entre imagem poética e fenomenologia significa “trazer à luz”.

A poesia, escreve Heidegger (2012a, p. 169), “não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar”. Tornar à terra implica formar um vínculo com o lugar, um olhar telúrico sobre a *physis*. Tal é o sentido da Fenomenologia ao firmar “um retorno às coisas em si mesmas”, buscando uma percepção intuitiva das nossas vivências. Temos a visão de uma imagem colorida, mas não temos domínio analítico da cor. As cores são vivências, assim como a fissura entre luz e obscuridade presente nos sertões, rastros do espaço existencial. Sobre esse olhar, os sertões questionam os limites entre vivência e existência, permitindo ao tempo-lugar, em sua dimensão empírica, tornar-se um corpo-lugar. O homem dos sertões, na clave do poético, instaura a sua técnica, lida com o seu instrumento e a partir dele constrói a sua habitação. O trabalho de mãos torna presente o lugar, aproxima o olhar sobre sua morada chã e toma a medida do redor circundante, firmando, nessa via, o ser-no-mundo⁹.

O entrecruzamento das mãos, por meio da técnica, pergunta sobre a serventia do sertão-mundo que nos cerca. É na lida cotidiana que se tem a percepção da valência da natureza para o homem do sertão. A natureza não deve ser compreendida apenas como um dado imanente, mas como a montanha que constitui a pedreira, o vento que sopra nas velas, o rio que constrói a represa. A natureza dos sertões reporta-se a um lugar não objetivo, refere-se à descoberta da subjetividade e do fazer poético. Desvela-se a partir daí uma fenomenologia do utensílio, um “ser de confiança” que se apresenta como o elo entre o lugar e os objetos cotidianos. Todavia deve-se ter em mente que não se trata da cisão entre sujeito e objeto, mas, ao contrário, de uma relação de pertencimento mútuo que conduz a uma forma permanente de abrigar.

O caráter instrumental do que está à mão abre-se à compreensão da serventia do utensílio, em outras palavras, cada utensílio possui o seu lugar próprio, não está em uma posição qualquer no espaço. Nos sertões o lugar de um utensílio determina-se a partir de uma “totalidade de lugares”, orientados uns em relação aos outros, dentro de uma região-mundo circundante. A partir da região, o lugar-sertão abre-se ao delineamento do horizonte e, nesse aberto, instaura-se como viagem, fazendo do sertanejo um *homo viator*. Por um lado, está a travessia dos sertões gerais de Euclides da Cunha, dominado pelas paisagens elevadas, por outra via, o *topos boieiro* de Guimarães Rosa, ancorado no lugar e nas viagens documentais aos gerais¹⁰.

A abertura em direção à região sinaliza um traço de pertencimento ao lugar. O redor circundante abarca o que o olhar alcança, materializando a trama entre horizonte e imaginação, fazendo dos sertões uma região-mundo. O “mundão”,

9 Benedito Nunes (2012, p. 72-73) fundamenta a ideia do ser-no-mundo focado na questão do ser formulada por Heidegger. A partir do *Dasein*, o ser-á, ilumina-se o “ser num mundo”, cuja compreensão envolve a condição humana como uma unidade existencial, um enraizamento ao mundo.

10 A viagem de Guimarães Rosa ao sertão de Minas Gerais, em 1952, foi um marco nesse sentido. A documentação deu origem às cadernetas de *A boiada* e foi um insumo fundamental para a criação ficcional do autor.

o “mundaréu” ou o “meu mundo” (SOUZA, 1961, p. 224) são apresentações do significado atribuído aos sertões não restritas a um espaço *a priori*, ao contrário, os sertões se desvelam por meio de uma topologia do ser, capaz de extrair da linguagem o imaginário.

O regionalismo universal dos gerais enlaça o ser humano e a terra como uma totalidade. A relação horizontal entre o indivíduo e o lugar constrói, no sertão rosiano, uma relação de pertencimento. Não há aqui uma relação de causalidade entre o ser humano e o meio, ao contrário, é o ser humano quem constrói o lugar. O imaginário dos gerais construído por Guimarães Rosa está enraizado no mundo do sertão para, a partir dele, operar uma transfiguração poética. Todavia, há uma relação inversa nos sertões de Euclides da Cunha, onde o sertanejo reflete a natureza selvagem dos sertões, prevalecendo o determinismo do meio sobre o homem, ou a ideia de que “a terra condiciona o homem e o homem condiciona a luta” (COSTA, 2008, p. 321).

O ABERTO

Abrindo as veredas do simbólico, o homem do sertão se apresenta confinado a uma fronteira, um limite, é o sinal que lhe atribui uma linguagem própria e os significados de “ter lugar”. Os sertões, porém, “carecem de fechos”, na imagem de Guimarães Rosa (2001, p. 24). Um *topos* onde tudo se marca, mas que a si mesmo não é marcado. O sertão, arredio às fronteiras geográficas, torna-se um lugar sem lugar¹¹. A ideia de fronteira presente nos sertões trata de um sentido de distanciamento ou, ainda, da distância como pertencimento. O *de-morar-se* instaura o resguardo do ser humano, o seu enraizamento ao mundo, fundando-se um sentido familiar com o lugar. O insulamento dos sertões e a terra áspera, por outro lado, formam um retrato alheio a esse “pertencer”, onde o fulgor das veredas se opõe ao sertão bravio, *topos* do estranhamento. Na contraluz, o estranho se apresenta como o encobrimento da linguagem, a dimensão do inabitável.

A poesia como cultivo do inaparente, por outro lado, deixa ver uma forma de conciliação entre o estranhamento familiar e uma dimensão de pertencimento ao lugar-sertão. A linguagem se instaura aqui através de imagens, pois, ao contrário do discurso científico, a imagem propicia a inclusão do estranho no que é familiar. A construção de um olhar sobre os sertões refere-se ao espaço vivido, procurando ler o *ethos* do lugar, apurando em que medida o aberto espelha o sublime. Em outras palavras, o questionamento do aberto é o próprio paradigma que cerca o imaginário dos sertões, seja por sua dimensão atemporal, seja por sua espacialidade sem fronteiras e sua vastidão infinita¹².

A alegoria do território vazio, porém, não esgota as possibilidades hermenêuticas

¹¹ Jacques Derrida (1995, p. 41) fundamenta, em *Khôra*, um “lugar sem lugar”, onde “tudo se marca [...] mas em si mesmo não está marcado”.

¹² O aberto reflete uma imagem dos sertões em vertigem, tomado pelo exagero e pela desproporção. Um sertão em ruínas, cuja vastidão infinita desvela o belo terrível.

acerca do lugar-sertão¹³. Aqui é preciso fazer um recuo teórico para melhor compreender o entrelaçamento entre a ideia de vazio e a imagem do aberto, pois são conceitos distintos e que propiciam um entendimento da vastidão como categoria analítica dos sertões. É importante perceber que o vazio não corresponde à falta de uma matéria ou de uma espacialidade, ao contrário, é a demarcação de um limite ou fronteira a partir da qual tem início um lugar. O aberto se descola do vazio porque nele está seu fundamento, assim os sertões devem ser lidos como uma paisagem sublime, isto é, o aberto é a particularização de um olhar universal¹⁴.

A compreensão do aberto exige a leitura de um mundo que estava velado e veio à luz. Assim descobre-se nos sertões a dialética entre mundo e terra, onde o primeiro instaura-se como o aberto e a terra fecha-se oferecendo guarida. Nos sertões a viagem se estabelece como modo de ver o mundo. A viagem pelos gerais é a construção simbólica do aberto porque tem o domínio da travessia e das encruzilhadas, da sobreposição do tempo no espaço, ou no dizer de Benedito Nunes (2013, p. 79): “o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver”.

No sertão rosiano o *topos* universal reitera o caráter nômade da travessia. Trata-se de um “espaço que se abre em viagem” (NUNES, 2013, p. 79) e de uma viagem que se converte em mundo. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo percorre a paisagem do aberto entre caminhos e descaminhos, habitando de lugar em lugar, questionando o espaço da existência. O exílio torna-se a contraparte do indivíduo em trânsito pelo mundo, em outros termos, o ser humano passa a ser a própria viagem em um mundo cujo sentido maior é a travessia.

No emaranhando entre existir e viajar, torna-se perceptível a trama entre o bem e o mal, as formas originárias pelas quais os sertões retratam o sagrado e o profano. Entre céu e inferno, a travessia orienta o homem do sertão à encruzilhada. O dilaceramento do espaço leva à ausência de guarida, conduzindo-o ao desabrigar, ao *topos* da passagem e da transição. Todavia os sertões também marcam um sentido de permanência à terra, isto é, se por um lado ecoam os signos do caminho, onde reside o contato com o estrangeiro, por outra via, o mundo rústico tem a feição de estabelecer uma morada, construindo um lugar.

SERTÃO CIRCULAR

Os sertões sinalizam para uma genealogia do espaço, tomando-o não mais como uma representação historiográfica, um objeto fixo no tempo, mas, através de seus aspectos

¹³ A imagem de um “outro sertão”, para além do aberto aqui estudado, ultrapassa as possibilidades hermenêuticas do território vazio e do espaço seco. A partir de Euclides da Cunha (1927, p. 8-9), torna-se possível pensar um sertão amazônico, úmido e tortuoso, conforme o seu prefácio em *Inferno verde*, de Alberto Rangel: “lagos que nascem, crescem, se articulam, se avolumam no expandir-se de uma existência tumultuária, e se retraem, definham, deperecem, sucumbem, extinguem-se e apodrecem feitos extraordinários organismos, sujeitos às leis de uma fisiologia monstruosa; rios pervagando nas solidões encharcadas, à maneira de caminhantes precavidos, temendo a inconsistência do terreno”.

¹⁴ O sublime se traduz como uma paisagem universal que se particulariza, nos sertões, na imagem do aberto.

qualitativos, volta-se para uma “topologia do ser”¹⁵. É sobre esse esteio que os sertões deixam os sinais de um discurso que a eles pertence,clareando suas marcas com um “olhar para o abismo”. O *mise en abyme* se manifesta pela tensão entre terra e mundo, enquanto a recusa do abismo pelo ser humano se afirma na imagem poética. Uma medida que converte o sertão em ventre seco, pois o olhar abissal faz o homem do sertão residir sobre uma fenda finita, tornando o abismo a sua morada.

Há um deslocamento do habitual rumo ao deserto. O desamparo transfigura-se em não lugar. Os sertões tornam-se o amálgama das tormentas, assim escrito por Euclides da Cunha (2009, p. 163): “a tormenta, em rodeos turbilhonantes, enquadrada pelo mesmo cenário lúgubre”, seguindo “o mesmo círculo vicioso de catástrofes”. O escritor restaura a imagem do sertão circular, em *rodeos* (que caminha em giros), porém aqui a imagem captura apenas a face velada dos sertões, a escuridão. O texto euclidiano deixa um vão, onde é possível ver com maior nitidez os sentidos do pertencimento aos sertões, liames que mostram a contraparte do despenhadeiro. É a medida poética do sertão-mundo, em oposição à tábula rasa, que propicia desvendar um abismo assentado sobre a ideia de proximidade. Ter uma medida própria significa “ter lugar”, implica criar elos entre caminho e imaginação, olhar na travessia a habitação do horizonte, fazendo dele um abrigo.

O levantamento de medida entre terra e céu ecoa um contorno simbólico sobre o habitar nos sertões. Ao tomar uma medida do lugar, o homem do sertão passa a apropriar-se poeticamente de imagens constitutivas de sua lida cotidiana. O mundo às avessas faz o embaralhamento entre o que está próximo e o que está distante. Nas palavras de Riobaldo, narrando o *Grande sertão: veredas*, assim se define: “Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe” (ROSA, 2001, p. 245). Logo a proximidade não é um atributo objetivo do espaço sertanejo, ao contrário, estar próximo é uma construção do lugar.

A proximidade torna-se um conceito central para a compreensão do lugar-sertão. Estar próximo não significa pouca distância, nem tampouco esta corresponde à ideia de metragem, isto é, nos sertões ter a dimensão do que significa estar longe não traz uma implicação cartográfica. A habitação nos “longes gerais” traz, para o imaginário, o retrato do ser humano que domina de cor as veredas sertanejas. Sob o signo do mundo rústico, a proximidade faz o ser humano cercar-se de artefatos. Na proximidade está o cântaro de barro, que não serve apenas como um utensílio para armazenar a água. Certamente o cântaro tem a sua serventia para a vida cotidiana, todavia é o liame com a matéria que produz um significado, pois através da terra forma-se um vínculo telúrico com o lugar.

Desvela-se aqui a relação entre o trabalho de mãos e os significados da região que envolve a lida cotidiana. O estar à mão é retratado por Guimarães Rosa como um fenômeno existencial do sertanejo: “Trabalhar de amassar as mãos... Que isso é que sertanejo pode, mesmo na barra da velhice...” (ROSA, 2001, p. 236). É a medida do tempo atravessando a presença dos artefatos, construindo a mediação entre o espaço

¹⁵ A “topologia do ser” é uma reflexão filosófica de Heidegger que, em 1947, procura pensar a trama entre a questão do ser e o problema do lugar (SARAMAGO, 2008, p. 20-21).

vivido e o *topos* da experiência, isto é, aqui há um entrelaçamento entre vivência e experiência, a tal ponto que se apresenta uma homologia entre o trabalho de mãos e os significados da matéria.

O artefato construído torna-se, a partir dessa relação, uma estrutura simbólica. A “coisa” torna-se símbolo, produzindo uma travessia entre significante e significado. Nos sertões modifica-se a compreensão do que seja o espaço habitado e a paisagem ao redor, onde casas, povoados, rios, pedras e árvores deixam de ter um significado único, isto é, a natureza e a paisagem construída tornam-se um “outro”, convertem-se em alegoria. Tal é a imagem criada por Euclides da Cunha ao narrar a geografia alegórica de Canudos, onde os sertanejos acreditavam que “ali era o céu” (CUNHA, 2009, p. 98). Todavia mais adiante faz a ressalva: “o arraial, adiante e embaixo, erigia-se no mesmo solo perturbado” (CUNHA, 2009, p. 98). Cria-se uma rotura de níveis, um paradoxo entre o inferno e o firmamento, uma abertura diante do estranhamento do espaço.

DAS VEREDAS AO LUGAR-MUNDO

O homem do sertão constrói seu habitar com o sentido de *de-morar-se* sobre a terra, onde os longes *gerais* significam uma subversão de ordem perceptiva, um atributo sensível formador do lugar. Os sertões nos convocam a pensar a ideia de paisagem confrontando o espaço abstrato, uma dialética entre o fenômeno local e a ideia de civilização. Põe em questão o entre-lugar¹⁶, ou talvez o espaço das entre-veredas, como sugere Guimarães Rosa (2001, p. 308): “O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio?”.

No longe dos *gerais* se apresenta um horizonte destituído de coordenadas espaciais, um *topos* que remete ao “aqui”, uma paisagem habitada sobre um chão simbólico. A abertura do olhar torna presente a habitação como desconstrução do “reino do belo”¹⁷. Os sertões questionam a dimensão do sublime no corpo dos infinitos *gerais*, na mesma medida em que vêm à tona os seus confins, a imagem de seu enraizamento, a fenda entre o lugar de origem e sua finitude. A alegoria da imensidão, vastidão ilimitada, torna-se uma provocação ao sertão abismo, sua evocação ao mar, aspecto do dilúvio.

A ausência de limites dos sertões convoca a pensar sua ausência de forma. Uma amorfia que não é o retrato de um lugar destituído de caráter, mas um sinal de aporia, rastros do aparecer da beleza pelo horizonte. A ruptura com a compreensão da *morphé* (a forma e seus limites) inverte a linguagem sublime do homem sertanejo, capaz de ver

¹⁶ Heidegger (2012b, p. 135) formula a noção de um “espaço-entre” no texto “Construir, habitar, pensar”. Nele está em questão o problema do “lugar”, sustentando a ideia de que o habitar é um cultivar, e por isso anterior ao construir

¹⁷ O reino do belo faz referência à estética de Hegel (2015, p. 27)e seu caráter universal, onde está presente uma poética que atravessa todas as línguas. O filósofo alemão argumenta que a obra de arte não é feita para si, pois, para ser compreendida, precisa falar a “linguagem do mundo”, a arte precisa ser a expressão de um povo.

na ruína o belo, dando a fronteira não às marcas do fim de um lugar, mas onde tem início um *topos*, a sua essência¹⁸. O sentido de deslocamento dos sertões, a dilatação dos horizontes são indícios de veredas turvas que perdem o referencial objetivo. A vertigem do olhar lança o homem sertanejo ao labirinto, a paisagem torna-se um eclipse dos horizontes *gerais*. Sem registros inteligíveis entra em desorientação.

Em meio ao desfiladeiro, o sertão se apresenta como um “perder-se no conhecido”. O espaço vivido atravessa suas entre-veredas, permitindo ao corpo-lugar tomar o labirinto como uma estância. Diante do afastamento circular da paisagem, o mundo rústico sucumbe ao aberto. Em outras palavras, a reunião entre a presença no “aqui” e no “lá” risca uma poética do caminho, firmando nessa contaminação os sentidos da abertura. Os sertões como prosa do mundo desconstroem o espaço da geo-grafia, fazendo da abertura um *topos* conhecido pelo homem que habita os *gerais*. O aberto é percebido como um duplo entre a dimensão da travessia e a imagem da clareira, desvelando nesse “lugar” a medida poética do homem rústico. O aberto encontra a fissura entre terra e céu, onde a primeira produz o morar e fecha-se, enquanto o sertão (mundo) mira o céu para acolher a clareira do ser.

A abertura, porém, não se faz sem um elevado grau de ocultamento do lugar, isto é, há uma contaminação entre uma camada que está velada e outra que está desnuda. Tal é a espacialidade imagética dos sertões, onde se vê, por um lado, a persistência do infinito no finito, mas por outra via um sentido de contenção que não se restringe apenas ao território dos gerais, mas ao que poderíamos chamar de um “continente rústico”. O núcleo da vida sertaneja se estabelece como um *topos* confinado, partindo da capital de um grupo de vizinhança, cujos arrabaldes se formam pela vastidão ao redor. Uma capela, uma venda e um pequeno grupo de casas formam o lugar. O sentido de pertencimento é estabelecido pelos significados de um povoado, onde persistem as festas religiosas e a prática do mutirão.

O continente rústico propicia uma perspectiva sobre a morada chã do homem sertanejo. A construção do *ethos* do lugar se faz justamente por meio da alteridade que se estabelece entre a construção do lugar e as contaminações pela metrópole. De outra forma, pensar o que é o sertão é uma contraface da reflexão sobre o urbano. Na famosa profecia de Antônio Conselheiro de que o sertão vai virar praia, a praia vai virar sertão, está a clivagem entre uma face enraizada ao lugar e outra dimensão que se movimenta, como um devir ou um vir a ser. Está em questão o paradigma entre tradição e modernidade que, nos termos de Edward Casey (2009), seria a busca de uma síntese possível de um “lugar-mundo”¹⁹.

Os sertões, todavia, se apresentam como *topos* de debate entre uma narrativa local, afeita ao regionalismo, e uma cultura de viés universal, que tem em Guimarães Rosa seu símbolo maior. O caráter barroco do texto euclidiano está amparado numa

¹⁸ Heidegger (2012b, p. 134) fundamenta a noção de fronteira e limite como a “essência do lugar”. Tal espaço seria fruto de uma “arrumação”.

¹⁹ Edward Casey (2009, p. XV) constrói o conceito de um “lugar-mundo” a partir da noção de ser-no-mundo, fixada por Heidegger (2015, p. 98-99). Uma vez que o ser-no-mundo é o ser enraizado no mundo, compreendendo o mundo como morada, logo o ser-no-mundo se particulariza como “ser-no-lugar”. Em outros termos, o ser-no-mundo não é outra coisa senão o ser no “lugar-mundo”..

perspectiva fortemente descriptiva da terra, cuja tônica regional aponta para o controle do território por meio da geometria e da linguagem. Se Euclides da Cunha apresenta uma narrativa *sobre* o sertão, por outro lado, Guimarães Rosa propõe uma leitura na *forma* do sertão, isto é, o sertão rosiano apresenta uma homologia entre linguagem, tempo e espaço.

Ainda que as contribuições do regionalismo sejam decisivas para a construção do imaginário dos sertões, com autores como Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Afonso Arinos, entre outros, o salto epistemológico do sertão-mundo de Guimarães Rosa é fundamental para refazer a clivagem entre cultura local e civilização universal²⁰. O enlace crítico entre lugar, memória e imaginação conduz o sertão rosiano a um *topos* fenomenológico, tangível e existencialista. A percepção dos afetos pressupõe a leitura do fluxo do vivido, em outras palavras, os gerais mostram-se por si mesmos através de camadas semânticas.

À GUIA DE CONCLUSÃO

O sopro existencialista que ecoa na paisagem sertaneja não se limita à literatura ou à prosa poética no século XX, pois, conforme pudemos observar, a ideia de um *topos* ontológico já circulava desde os tempos coloniais²¹. A convergência para a criação da imagem de um sertão-mundo também não é obra exclusiva de Guimarães Rosa, ainda que com ele o sertão tenha adquirido um significado cosmológico dilatado. Nesse sentido os sertões se opõem à representação de uma paisagem típica, superando a individualização de uma figura empírica da geografia. É o próprio sertão rosiano quem resolve esse dilema: “o sertão está em toda parte” (ROSA, 2001, p. 24).

Se o sertão não é propriamente um lugar, mas a construção de uma trama diversa e abrangente de lugares, trata-se assim de compreender o espaço do símbolo, isto é, antes de tudo, o que se apresenta são os diferentes “sertões”, alusivos a diferentes fotografias da realidade brasileira. Portanto, o imaginário dos sertões, assentado sobre a vertigem do sublime, aponta para diferentes linguagens e uma civilização em ruínas, onde o belo terrível se manifesta através do dilúvio, da amplidão e da poética da míngua.

Os sertões e sua linguagem sublime contornam uma “região aberta”, formando a

²⁰ Paul Ricoeur (1968) argumenta, em seu texto “Civilização universal e culturas nacionais”, publicado originalmente em 1961, sobre o paradoxo da modernidade diante das raízes locais, perguntando como reviver uma civilização antiga integrando-se na civilização universal.

²¹ Espaço desconhecido, atraente e misterioso, os sertões despertavam o ímpeto do desbravamento, eram o lugar do “centro solar do mundo colonial” (MACHADO apud VAINFAS, 2000, p. 528). Desde tempos remotos, conforme relata Bernardino José de Souza (1961), os sertões vinculavam-se ao imaginário do cosmos, pela ideia de mundo ou o “mundaréu”.

contréa, no dizer de Heidegger²². O aberto propicia o habitar ao produzir um vínculo com o arredor, fazendo dos arrabaldes um resguardo sobre sua morada. Na clareira, porém, o homem do sertão caminha pelo intermúndio, está sob o arrimo da solidão. A abertura ecoa o afastamento do ser, a orfandade e a visão do exílio, uma imagem assim firmada por Euclides da Cunha (2009, p. 243): “A terra é o exílio insuportável”. A solidão parece anunciar o encobrimento da clareira, um espelho de nosso mito de fundação, o desterro²³. Todavia, as marcas insuportáveis do insulamento padecem de uma escrita capaz de ler o abismo como tema genuíno dos sertões, tomá-lo como uma medida do ser-no-mundo, ou recorrendo à topologia de Guimarães Rosa *mire veja*: “Sertão é o sozinho” (ROSA, 2001, p. 325).

O precipício torna possível reconstruir o lugar atravessando o sozinho – tomando essa medida os sertões deixam de ser um insulamento e convertem-se em sertão-arquipélago. A região dos *gerais* surge como uma constelação de lugares capaz de envolver o horizonte, formando uma cercania. A proximidade nos longes, própria do *topos* sertanejo, traz o vão luminoso das veredas, a lida cotidiana, o entorno do mundo e o familiar. O domínio da casa, porém, não se completa com as cores que brilham sob a galhada, pende ao claro breu dos sertões, forma o espelhamento entre “luz e trevas”, presente no belo ensaio visual de Maureen Bisilliat (1982). O encobrimento torna-se contraface do aberto. Fazendo da sombra o registro da clareira, desvenda-se o claro enigma dos sertões: um lugar estranhamente familiar²⁴.

Entre o labirinto e o tempo, os sertões projetam o caminho da errância. Paisagens de fel construídas sobre um não chão, a dimensão do abismo como apagamento da presença no mundo. As veredas mortas no longe dos *gerais* têm o aspecto da emboscada narrada por Euclides da Cunha (2009, p. 216): “oculto no sombreado das tocaias...”²⁵. O desfiladeiro transfigura o habitar no arredor vulnerável, o estranho lança o ser humano ao desabrigado. Ao perder sua “casa”, o labirinto acolhe o horizonte da finitude, a fronteira torna-se a imagem do nada que, nessa toada, faz do aberto o ser-para-morte. A *imago mundi* dos sertões

22 A *contréa*, de acordo com Heidegger, seria “o amplo em que alguma coisa pode encontrar morada (demorar-se)” (apud SARAMAGO, 2008, p. 225-226).

23 Ao lado dos Eldorados, o desterro constitui, na leitura de Sérgio Buarque de Holanda, um de nossos mitos de fundação (MARRAS, 2012, p. 156).

24 O estranhamente familiar, pensado primeiramente por Freud (2020) em um texto de 1919, traduz um termo polissêmico. O estranhamento familiar e doméstico tem um caráter exótico e ameaçador, dirigindo-se contra a integridade identitária que resiste em assimilar o estrangeiro. Assim o termo *Unheimliche* aponta, por um lado, para um “lugar afetivo” ou o lar, a morada, um *topos* familiar, mas, por outro, para a negação de uma dimensão conhecida.

25 As veredas mortas no *Grande Sertão* narram uma encruzilhada, lugares que “dão aviso nenhum” (ROSA, 2001, p. 113). Sobre o paralelo traçado entre o *Grande sertão* e *Os sertões*, ver ainda: Cunha (2009, p. 216).

perde-se por “caminhos que não levam a lugar nenhum”²⁶. O abismo, todavia, lança luz sobre a tocaia, dando a finitude sua medida de origem, em outras palavras, a poética do caminho, morada do homem sertanejo, ao abrir-se à morte também está enraizada à vida.

SOBRE O AUTOR

JONAS DE CAMPOS AZEVEDO é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (PPG-AU/FAU/USP).

jcampos.arq@uol.com.br

<https://orcid.org/0009-0002-1552-5523>

REFERÊNCIAS

- ARINOS, Afonso. *Pelo sertão: histórias e paisagens*. Rio de Janeiro: ABL, 2005.
- BARROSO, Gustavo. *Vida e história da palavra sertão*. Salvador: Núcleo Sertão-UFBA, 1983.
- BISILLIAT, Maureen. *Sertões, luz e trevas*. São Paulo: Rhodia, 1982.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário de portuguez, latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botanico...*, autorizado com exemplo dos melhores escritores portuguezes e latinos e offerecido a El Rey de Portugal D. João V pelo Padre Dom Raphael Bluteau. v. 6. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus; Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (1944). São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 80-93.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2011.
- CASEY, Edward. *Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-world. Studies in Continental Thought*. Indiana: Indiana University Press, 2009.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COSTA, Ana Luiza Martins. João Rosa, viator. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 312-348.
- CUNHA, Euclides da. Preâmbulo. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde: (scenas e scenarios do Amazonas)*. Tours: typographia Arrault, 1927, p. VI-VII.
- CUNHA, Euclides da. (1902). *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Campinas: Papirus, 1995.
- ELIOT, T. S. *The waste land*. New York: Boni & Liveright, 1922.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

²⁶ Esse poema de Rilke (“Caminhos que não levam a lugar nenhum”) faz referência à tradução francesa da coletânea *Caminhos de floresta*, de Martin Heidegger (2002).

- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Cursos de estética*. v. I. São Paulo: Edusp, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012a.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. 8. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012b, p. 125-141. (Coleção Pensamento Humano).
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015. (Coleção Pensamento Humano).
- LIMA, Nísia Trindade. Prefácio à segunda edição: o avesso do moderno. In: LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 13-43. (Pensamento Político-Social).
- MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Empreza Gráfica da Revista dos Tribunaes, 1929.
- MARRAS, Stelio (Org.). *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Edusp; IEB, 2012.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*: Filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- NUNES, Benedito. A viagem. In: NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013, p. 78-86.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Todavia, 2024.
- RANGEL, Alberto. *Inferno verde*: (scenas e scenarios do Amazonas). Tours: typographia Arrault, 1927.
- RICOEUR, Paul. *História e verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- RILKE, Rainer Maria. *As quadras de Valais*. São Paulo: Cobalto, 2023.
- RISÉRIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SARAMAGO, Lígia. *A topologia do ser*: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/São Paulo: Loyola, 2008.
- SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, São Paulo, v.II, n. 2, out. 2005, p. 577-591. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>.
- SOUZA, Bernardino José de. *Dicionário da terra e da gente do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.
- VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil Colonial: 1500-1808*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Deuses que riem e o Antropoceno: uma leitura contemporânea de *Maíra*, de Darcy Ribeiro

[*Laughing gods and the Anthropocene: a contemporary reading of “Maíra” by Darcy Ribeiro*

Amanda Mirage¹

RESUMO • O objetivo deste texto é refletir a respeito do romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro, à luz de atuais questões colocadas pelo Antropoceno, mais especificamente, relativas às concepções corporais e à sensibilidade dos modernos. Para isso, a partir dos personagens Maíra e Micura – divindades dos mairuns (povo indígena fictício criado pelo autor) caracterizadas como deuses que riem –, procuramos compreender aspectos, por um lado, da cultura mairum, a do *povo que ri*, e, por outro, da cultura dos modernos, retratados na obra como os “brancos”, em encontro dissonante com os mairuns. Finalmente, reconhecemos que essas divindades – interessadas no riso – questionam produtivamente nossa moderna noção de corpo e inspiram formas de relação com o *Terrestre* (LATOUR, 2020b) que não as modernas. *Maíra* e seus deuses risonhos aparecem como herança fecunda de Darcy Ribeiro no Antropoceno. • **PALAVRAS-CHAVE** • Antropoceno; afetos; Darcy

Ribeiro. • **ABSTRACT** • The aim of this paper is to reflect on the novel “*Maíra*” by Darcy Ribeiro in light of current issues raised by the Anthropocene. more specifically those relating to the conceptions of the body and the sensibility of the Moderns. In order to do this, through an analysis of the characters Maíra and Micura, deities of the Mairuns (a fictional indigenous people created by Darcy), characterized as laughing gods – we seek to understand aspects, on the one hand, of Mairun culture and, on the other, of modern culture, depicted in the novel as the “whites,” in a dissonant encounter with the mairuns. Finally, we recognize that these deities – interested in laughter – productively challenge our modern notion of the body and inspire new ways of relating to the *Terrestrial* (LATOUR, 2020b) other than the modern ones. “*Maíra*” and its laughing gods appear as a fertile legacy of Darcy Ribeiro in the midst of the Anthropocene. • **KEYWORDS** • Anthropocene; affects; Darcy Ribeiro.

Recebido em 10 de janeiro de 2025

Aprovado em 9 de maio de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MIRAGE, Amanda. Deuses que riem e o Antropoceno: uma leitura contemporânea de *Maíra*, de Darcy Ribeiro. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10750.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10750>

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

Apresentamos, aqui, uma reflexão a respeito do romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro, à luz de atuais questões colocadas pelo Antropoceno, especialmente concernentes à sensibilidade dos modernos, em que se inserem suas concepções corporais. A reflexão será constituída por três partes. Na primeira, composta de uma análise dos personagens Maíra e Micura, divindades dos mairuns caracterizadas como deuses que riem, pretendemos estabelecer conexões entre esses deuses e certa sensibilidade mairum, constitutiva de um *ethos* que os descreve como *o povo que ri*. A segunda parte propõe uma reflexão a respeito de elementos da sensibilidade dos modernos, da construção suas concepções corporais, especificamente, interessada na questão do riso. A partir disso, examinaremos o contraste entre a cultura mairum e aquela dos modernos a esse respeito. Finalmente, a terceira parte é constituída pela colocação em diálogo entre a nossa leitura de *Maíra* – voltada às diferenças entre as concepções corporais dos mairuns e dos modernos – e problemáticas relativas ao Antropoceno, especificamente, concernentes às relações dos modernos com o *Terrestre*² (LATOUR, 2020b).

*Maíra*³ é um romance que conjuga os trabalhos ficcional e etnográfico de Darcy Ribeiro. Constitui seu tema central o encontro conflituoso entre duas culturas – uma, indígena, a mairum, a outra, retratada na obra como a dos brancos, que nós compreenderemos aqui como aquela dos *modernos*⁴. Esse encontro, no entanto, insere-se em uma complexa rede de relações composta de diversos grupos sociais e personagens. Desse entrelaçamento de relações participam vivos, mortos e divindades; indígenas, brancos, caboclos, negros, mestiços, norte-americanos; funcionários da Funai (antiga Fundação Nacional do Índio, atual Fundação Nacional dos Povos Indígenas), regatões, policiais, investigadores, vereadores, missionários, freiras e padres. Como efeito trágico do encontro entre os mairuns e os brancos, desenha-se a morte daquele povo e dos seus deuses: “Vira bem que o tema verdadeiro de *Maíra* era a morte de Deus, que morria porque o mundo mairum estava condenado,

2 Latour (2020b, p. 52) propõe o termo *Terrestre* para designar o sistema terrestre enquanto “novo ator-político”.

3 A primeira edição da obra é publicada em 1976.

4 Utilizaremos o conceito conforme Latour (2019).

não tinha salvação. [...] Ele era já órfão de seus filhos" (RIBEIRO, 2007, p. 22), revela Darcy, em sua "Introdução"⁵ à obra.

Para conceber os mairuns, Darcy combinou mitos e práticas de diferentes povos indígenas, reunindo-os na caracterização de um só povo.

Não tive nenhum escrúpulo em misturar mitos, lendas e contos de tantos povos, mesmo porque conheço bem meus índios. Sei que eles não têm nenhum fanatismo da verdade única. São perfeitamente capazes de aceitar múltiplas versões de um mesmo evento, tomando todas como verdadeiras. (RIBEIRO, 2007, p. 22).

Assim, na forma utilizada pelo autor para conceber o povo mairum, com sua história e sua mitologia, vemos ecoar a forma descentralizada, coletiva, integradora de múltiplas perspectivas, aberta e dinâmica no tempo do processo de criação dos mitos entre os povos ameríndios.

Destacamos um aspecto formal de grande relevância para o sentido geral da obra e, em especial, para a nossa reflexão, que é a questão do foco narrativo. Em *Maíra*, o foco narrativo é distribuído entre os diversos personagens, humanos e sobrenaturais, que falam em primeira pessoa, ora do singular, ora do plural (como um sujeito coletivo), junto a um narrador em terceira pessoa. Assim, através de uma constelação de vozes, a história é apresentada ao leitor de forma fragmentada. Sem que se imponha o predomínio de um desses narradores em particular, essas narrativas aparecem justapostas em 66 capítulos curtos, agrupados em quatro grandes partes.

Em meio a essa polifonia narrativa, uma das perspectivas apresentadas, em primeira pessoa, é a do próprio etnógrafo autor, no capítulo "Egosum". Nele, Darcy se coloca como etnógrafo, autor e personagem, expondo, portanto, seu lugar na construção do texto. A obra, assim, aparece como objeto feito, produzido por um sujeito historicamente situado. Dessa forma, o capítulo "Egosum" opera uma função metalinguística, a obra volta-se sobre o seu próprio fazer; consequentemente, nesse movimento, o leitor é convocado a se situar, não somente diante da história que é contada, mas diante das condições de produção da obra, seu contexto histórico-cultural. Esse recurso é responsável pelo efeito de "quebra da quarta parede", ou seja, de ruptura com a ilusão representativa.

O que consideramos relevante assinalar para a nossa problemática, a respeito da forma narrativa, é o fato de que a narração em primeira pessoa assumida pelos diversos personagens proporciona a emergência de sentidos específicos: o tom, o estilo de cada personagem e de cada grupo social é manifestado não somente pelo conteúdo de suas falas, mas de sua forma expressiva. A partir, então, da forma expressiva das divindades mairuns, bem como aquela dos demais personagens mairuns, depreendem-se valores culturais, maneiras de pensar e de sentir mairuns, assim como maneiras de agir no mundo – portanto, certo *ethos* –, em que se inserem a questão do riso e a do fazer rir. Desenvolveremos esse ponto adiante.

O encontro conflituoso entre a cultura mairum e aquela dos brancos, o qual se desenvolverá ao longo da narrativa de forma tensa e sem solução harmônica, se

5 Texto publicado em edição comemorativa de 20 anos do romance.

inscreve nas próprias trajetórias pessoais dos personagens principais, Avá e Alma. Avá⁶, embora de origem mairum, recebe educação cristã através de missionários. Ainda jovem, é retirado de sua comunidade para adquirir, na Europa, formação para o sacerdócio; nesse contexto, seu nome passa a ser Isaías. Após alguns anos, o projeto de se tornar sacerdote, a própria religião cristã e a vida longe de seu povo deixam de fazer sentido para Avá-Isaías – ele deseja voltar a viver junto dos seus. Entretanto, ao se juntar aos mairuns novamente, não consegue se integrar plenamente ao seu modo de viver, o que gera um conflito interior em Isaías e um conflito para a comunidade. Especialmente porque, segundo a tradição mairum, Avá deveria se tornar seu chefe guerreiro. Como destaca Cândido (2007), a própria personagem de Avá metaforiza esse contato tenso entre as duas culturas: “[Darcy] figurou o encontro de culturas na própria personalidade de um índio, [...]. O seu Isaías Mairum não suporta o encontro sem solução dos dois mundos” (CANDIDO, 2007, p. 382). Alma, ao contrário de Avá, provém da cultura dos brancos e, em dado momento, passa a viver entre os mairuns. De formação universitária, não encontra sentido em sua vida e sente a necessidade de buscá-lo em outro lugar. Isso a faz oferecer-se para trabalhar junto às missões, em meio a comunidades indígenas. Por fim, acaba encontrando satisfação, não como missionária, mas integrada ao modo de vida mairum, experienciando seu cotidiano e suas práticas.

A cena de abertura da obra serve como uma porta de entrada à trama e, de imediato, instaura estranhamento e mistério, “A força simbólica desta imagem dá o acorde de abertura à polifonia dissonante de *Maíra*” (BOSI, 2007, p. 387): revela-se o corpo morto de uma mulher branca cuja identidade não é conhecida, junto a corpos de bebês gêmeos, recém-paridos, também mortos. Esse corpo feminino apresenta em sua extensão grafismos indígenas. Tal imagem inicial conjuga uma série de contrastes figurativos e temáticos: brancos e indígenas, morte e vida, fertilidade e infertilidade⁷. Como prenúncio de uma tragédia, essa cena inicial constrói o tema do contato entre as culturas indígena e branca. Gradativamente, a narrativa reconstituirá aos olhos do leitor o percurso através do qual essa cena teria sido formada.

No contexto mais amplo da obra de Darcy, a narrativa de *Maíra* mobiliza noções presentes em *O povo brasileiro*⁸, aquelas ligadas a uma *formação* e a um *sentido* para o Brasil. Temas como a *gestação étnica* do Brasil e a *desindianização*, presentes em *O povo brasileiro*, integram também o romance. Especificamente, podemos ler em *Maíra* uma importante ideia daquela obra, qual seja, a do povo brasileiro como “um povo em ser, impedido de sê-lo” (RIBEIRO, 2015, p. 331). A ideia de um *vir a ser* interrompido, a nosso ver, é construída em *Maíra* na metáfora da morte dos recém-nascidos, bem como no próprio desenvolvimento dos personagens Avá e Alma. Na cena de abertura, um nascimento é interrompido por uma morte. O tema *vida vs. morte* mobiliza os pares de categorias: *ser vs. não ser*, e *vir a ser vs. não vir a ser*. Já nos percursos das personagens Avá e Alma, a ideia de um *ser impedido de sê-lo* revela-se na busca desses

6 O personagem Avá é inspirado na história de Tiago Abaporeu Bororo, como o próprio autor explicita em *Maíra*. Para saber mais, ver: Fernandes (2007).

7 Alguns desses contrastes são sugeridos por Alfredo Bosi (2007).

8 Obra que só seria lançada décadas mais tarde, em 1995.

personagens por certo *vir a ser* que é fracassado, terminando, portanto, em um *não vir a ser*, em ambos os casos.

É nesse quadro temático que se inserem os personagens Maíra, o deus-sol, e seu irmão gêmeo, Micura, o deus-lua – divindades criadoras dos mairuns. Consideramos significativa a análise desses deuses para a compreensão mais ampla da obra, admitindo, em acordo com Clifford Geertz (2019), que, de forma geral, símbolos sagrados são capazes de sintetizar um *ethos* e uma visão de mundo de uma cultura. A respeito dos símbolos sagrados, diz o antropólogo: “A tendência a sintetizar a visão de mundo e o *ethos* em algum nível, embora não necessária logicamente, é pelo menos empiricamente coercitiva; se não é justificada filosoficamente, ela é ao menos pragmaticamente universal” (GEERTZ, 2019, p. 94). Assumimos, aqui, as religiões como sistemas de símbolos capazes de manifestar não somente formas de ler o mundo, mas também formas fazer mundos. Em vista disso, tomamos as divindades Maíra e Micura por símbolos fundamentais para compreender o povo mairum de Darcy.

MAÍRA E MICURA: DEUSES QUE RIEM

Maíra e Micura são os deuses gêmeos que criam o modo de viver mairum. Segundo Cândido (2007, p. 383), podem ser compreendidos como “uma espécie de heróis civilizadores, como Nhanderiqueí e Tiviri entre os guaranis, Bacororo e Itubore entre os bororós”. No mito de origem de Maíra, essa deidade é apresentada como um arroto do criador: “Um dia o Velho Ambir quis sentir suas criações. Arrotou e lançou o arroto no mundo para ser seu filho. O arroto girou vagaroso pelos ares, navegando no escuro e olhando as coisinhas mais quentes que pulsavam, vivas, lá embaixo” (RIBEIRO, 2007, p. 147). Micura, por sua vez, é um gambá escolhido por Maíra para se tornar seu irmão gêmeo. Ambos são gestados no corpo de um ancestral humano e nascem encarnados junto aos mairuns. O par de gêmeos demiurgos funda o riso. Diante da morte, também por eles criada, e da tristeza, que por esse motivo se instaurara entre os homens, concebem o riso: “Começou, então, a rir um pouquinho, aprendeu bem e se abriu numa gargalhada gostosa. Disse então: Agora vamos rir, irmãos. Rir é bom. Micura começou a rir com Maíra, o riso pegou e todos caíram na risada” (RIBEIRO, 2007, p. 151).

Alguns aspectos de Maíra e Micura destacam-se como significativos para a nossa reflexão. Em primeiro lugar, esses deuses possuem um corpo e, por conseguinte, apresentam sentidos corporais: sentem cheiro, têm paladar, tato, audição evisão; bem como possuem funções fisiológicas: vomitam, comem, arrotam, viram sangue. Mas Maíra e Micura não apenas possuem corpos, como apresentam um modo corporal de conhecer o mundo; sua noção de conhecimento está estreitamente ligada à experimentação corporal. A abundância do vocabulário ligado à sensorialidade na descrição desses deuses, e de suas relações com os demais seres, é notável e revela a importância da sensorialidade na concepção desses personagens. Para conhecer suas criações, as divindades mairuns precisam sentir como é ocupar os corpos desses seres.

[...] Dali de dentro começou a provar o sentir-se das árvores. Baixou pelas raízes que desciam e com elas comeu terras e bebeu águas. Ergueu-se, depois, com o tronco ereto, orgulhoso de si, subindo e se esgalhando e se abrindo em ramos. Circulou com a seiva e sentiu, lá em cima, a grande fronde de folhas mil, vibrando ao vento.

Muito tempo esteve Maíra gozando naquele ser esgalhado, folhento, o sentimento de ser árvore. Gostou. (RIBEIRO, 2007, p. 147).

Compreendemos que, para os deuses Maíra e Micura, para conhecer é preciso deixar-se afetar. Nesse trecho, observa-se que Maíra sente prazer através das sensações corporais que experimenta. Os sentidos corporais e os prazeres que deles se podem extrair se revelam fundamentais na relação entre esses deuses e o mundo. Destaca-se também, portanto, a capacidade das divindades de sentir emoções – sentem medo, raiva, prazer, acham graça e se divertem, o que nos fala, igualmente, sobre suas capacidades de afetação.

Outro aspecto relevante na caracterização desses deuses, que a nosso ver constroem certo *ethos* desses deuses, é o seu tom, ou seu estilo, tanto de suas falas, quanto de seus gestos e comportamentos. Constatamos que esse tom, em grande medida, é possível ser apreendido devido à assunção da voz em primeira pessoa por esses personagens. Seja nos diálogos entre os dois (Maíra e Micura), ou entre eles e seu pai (Mairahú, o Criador), seja dirigindo a palavra aos demais personagens mairuns, suas falas apresentam, em geral, um tom informal, familiar, irreverente, por vezes, jocoso e debochado. O registro utilizado por Maíra e Micura (assim como pelos mairuns em relação a esses deuses) é caracterizado pela escassez de marcas de hierarquia entre os sujeitos da comunicação, o que, de forma geral, constrói um efeito de maiores proximidade e horizontalidade nas relações. A seguir, veja-se a fala de Maíra ao experimentar o corpo de Avá:

Aí está este Avá que muito quis ser Isaías. Nele mergulho:

– Eta merda de corpo este, desgastado de tão mal gastado. É um tubo: numa ponta, a boca, que bota a comida para dentro sem sentir o cheiro e o gosto. Na outra, o cu, por onde caga, também sem gozo. Se fosse para ser assim, eu podia ter deixado as gentes como as fez meu Pai. Fale, desgraçado. Fale, Avá. (RIBEIRO, 2007, p. 301).

Nesse trecho, deixa-se flagrar o tom familiar, irreverente e, poderíamos dizer, desaforado de Maíra ao se reportar tanto a Avá, como ao leitor. Formas típicas da linguagem falada (*eta*), o vocativo nada cerimonioso (*desgraçado*) e expressões consideradas palavrões contribuem para a construção desse tom coloquial e escasso de solenidades e de marcas distanciadoras entre os sujeitos. No conteúdo da fala, lê-se a revolta de Maíra relativa ao modo precário de Avá de desfrutar de seus recursos sensoriais.

Ainda em relação à forma expressiva desses deuses, destaca-se certo tom afetivo por parte deles para se referir aos mairuns. Maíra frequentemente se refere aos mairuns como *meu povinho*, “– [...] Só quero o fogo pro *meu povinho*” (RIBEIRO, 2007, p. 164 – grifos nossos), caso em que o emprego do diminutivo produz efeito de afetividade e de informalidade.

Do ponto de vista do comportamento, das ações e dos gestos de Maíra e Micura,

também é possível apreender uma postura irreverente, uma naturalidade e mesmo certo humor em seu estilo. Os deuses se atrapalham, fazem “besteiras” e se dão mal – mostram-se imperfeitos –, o que, aos olhos do leitor moderno, pode gerar alguma comicidade. Podemos constatar que a forma expressiva das divindades opera uma aproximação entre o familiar, o corriqueiro, o vulgar, o humor e o deboche, e o plano do sagrado. Atentamos para o fato de os valores de ordinário e mundano, presentes no tom dos deuses, são apreendidos, igualmente, na própria constituição e origem desses deuses. Veja-se trecho da descrição do nascimento de Micura:

Estava Maíra nesses trabalhos de conhecer e provar o mundo dos antigos quando viu correndo, ali pelo mato, e fazendo caretas engraçadas um bichinho à toa: esse gambazinho fedorento, o micura-sariguê. Ele achou engraçado, gostou e pensou logo: “Aí está quem há de ser meu irmão gêmeo”. (RIBEIRO, 2007, p. 149).

Nota-se como o animal, pequeno, terrestre, rasteiro, com seu odor e suas caretas, que aos olhos modernos pode ser considerado trivial ou insignificante, integra, sem qualquer contradição, o plano do sagrado.

Há, ainda, uma qualidade notável das divindades mairuns: a metamorfose de seus corpos. Estes se desfazem e se refazem sob diferentes formas. É o que se observa, por exemplo, na cena de batalha entre os gêmeos e os juruparis, em que o corpo de Micura é destruído e, depois, refeito por seu irmão. “Foi aquela agitação de águas borbulhando sangue. O que restou de Micura ficou boiando brancoso como uma pasta molenga de mandioca puba” (RIBEIRO, 2007, p. 192). Seus corpos mutáveis mobilizam a noção de *inacabamento*, portanto, o caráter de *imperfeição* desses deuses.

Nota-se que esse *ethos* dos deuses Maíra e Micura, de alguma forma, espelha-se no *ethos* do povo mairum, o qual os designa como o *povo que ri*. Não apenas esse *ethos* aparece explicitado no conteúdo das falas dos personagens, mas, também, pode ser apreendido no plano expressivo dessas falas. Vemo-lo explicitado, por exemplo, no conteúdo dessa fala de Avá: “Nós mairuns somos os que riem. Rir é nosso modo de ser, de viver. Preciso repreender a rir. Uma cara dura, séria, entre nós, é uma ofensa a toda a gente” (RIBEIRO, 2007, p. 72); ou, por exemplo, nesta de Teró, seu cunhado: “não fique aí com essa cara de tristeza, Avá. Você não sabe que nós os mairuns somos do riso? Ria que é bom. Ria, homem. Vamos rir?” (RIBEIRO, 2007, p. 276).

Um personagem que consideramos relevante para a nossa análise é aquele do narrador coletivo mairum responsável pelas narrativas dos mitos desse povo – os quais, de forma geral, contam a história de Maíra e Micura e da origem de mundo. Embora se revele discretamente enquanto um “nós”, e, por vezes, possa ser confundido com um narrador em terceira pessoa, algumas marcas textuais permitem apreender esse personagem “nós”. Ver, por exemplo, os trechos a seguir: “Antigamente é o tempo do Sem-Nome e do seu arroto: Mairahú e Maíra. Este *nossa* tempo, dos homens refeitos”, “*Nosso Criador, o Sem-Nome*”, “*nossos* avós, os Mairum Ambir”, “*nossa* antepassado Mosaingar” (RIBEIRO, 2007, p. 191; p. 133; p. 133; p. 148 – grifos nossos). Em todos esses casos, a presença dos pronomes “nós” e “nossos”, indica um narrador em primeira pessoa do plural, além disso, o pertencimento comum entre quem narra e os sujeitos aos quais se referem (*avós, antepassados, criador*). Além

disso, há marcas temporais de um *antes* (*antigamente*) em relação a um *agora* (*este nosso tempo*) concomitante ao tempo da narração, situando quem narra no tempo da história que é contada. Ainda, expressões apreciativas denotam uma perspectiva particular de quem narra, como por exemplo se vê em: “*Não era muito bom* aquele mundo do Velho” (RIBEIRO, 2007, p. 134 – grifos nossos), através do que se pode flagrar um ponto de vista subjetivo de quem narra. Percebemos, assim, que as falas desse narrador coletivo “nós” são capazes de evidenciar um *ethos* mairum. Em especial no tratamento com o sagrado, o estilo adotado por esse narrador coletivo expressa valores de naturalidade, de proximidade e de irreverência. Escolhas lexicais e expressões apreciativas revelam o comportamento mairum diante de seus deuses. Veja-se, por exemplo, no trecho a seguir, o modo como o narrador se refere a Micura: “Micura subiu atrás, entusiasmado de participar daquela guerra e sem nenhum medo. *Era ignorante demais!*” (RIBEIRO, 2007, p. 194 – grifos nossos). A expressão *ignorante demais* denota a atitude descontraída e desprovida de solenidade do narrador diante desse deus.

Por fim, procuramos sistematizar, em termos de categorias mais abstratas, os valores mobilizados pelas qualidades desses deuses. Constatamos que o *riso* descreve uma transformação de estados do sujeito que ri. O riso pressupõe, portanto, sujeitos suscetíveis a afetação. Esse estado de afetação pressuposto pelo riso – mas, também, pressuposto pelas demais características dos deuses mairuns descritas – expressa valores de *abertura* (corpos suscetíveis a afetação), de *mutabilidade* (corpos que se transformam) e de *inacabamento* (corpos inacabados). Em síntese, as características dos deuses mairuns descritas – dentre as quais o *riso* constitui exemplo significativo – mobilizam os valores de: *abertura*; *mutabilidade*; e *inacabamento*. Assim, constatamos que as divindades mairuns operam uma aproximação entre esse arranjo de valores – *abertura*, *mutabilidade* e *inacabamento* – e o valor de *sagrado*. Tal combinação de sentidos pode provocar algum estranhamento às sensibilidades e mentalidades habituadas ao cristianismo. Um deus transcendental, imutável e eterno, como aquele cristão, fundamenta-se, diferentemente, sobre as categorias de *fechamento*, *imutabilidade* e *acabamento*. Dessa forma, a própria noção de *sagrado*, em cada uma das duas culturas, revela-se distinta.

Como resultado trágico do encontro entre as duas culturas, o deus Maíra se vê diante da própria morte – seus filhos, os mairuns, estão morrendo. Maíra se interroga sobre o desaparecimento dos mairuns significar seu próprio desaparecimento. “Um mundo despovoado de mairum-mairuns não estará, coitado, de mim também despojado? [...] Como evitar o desastre inevitável que a eles e talvez a mim, a nós também, soçobrará? Que Deus sou eu? Um Deus mortal?” (RIBEIRO, 2007, p. 332).

Assim, o tema da morte de Maíra problematiza a forma da *existência* mesma desses deuses. Associada à morte dos mairuns, a morte de Maíra nos fala de entes que não podem existir independentemente do reconhecimento de outros entes, ou seja, seu *existir* consiste em um *existir para* alguém⁹. Existindo em ritos, práticas, relações e

9 Mauro Almeida (2013, p. 22), em “Caipora e outros conflitos ontológicos” (2013), descreve o modo de *existência* que consiste em *existir para* alguém; entes que o autor chama de *entes interacionais* (segundo Ian Hacking), citando, como exemplo, a *existência* quilombola, a qual estaria associada ao reconhecimento, por parte de um Estado, de direitos coletivos e de terras quilombolas, portanto, do reconhecimento de um *outro*.

corpos, esses deuses não teriam uma existência transcendental – ou seja, puramente espiritual e anterior aos seres –, mas uma existência imanente. A existência desses deuses dependeria de certas redes de presenças no mundo, de laços, de interações, enfim, de uma *materialidade* e de uma história.

DEUS SEM CORPO, DEUS SEM RISO

A seguir, desenvolveremos uma reflexão a respeito da cultura “branca”, retratada em *Maíra* como aquela que entra em choque com a cultura mairum. Consideraremos a cultura atribuída, na obra, aos “brancos” como aquela que podemos chamar de cultura dos *modernos*. Integraremos nesta discussão aspectos relativos à constituição da sensibilidade moderna, que inclui suas concepções corporais e, em particular, comprehende a questão do *riso*.

Estabelecemos, para isso, um diálogo com a obra *O corpo na história*, do antropólogo José Carlos Rodrigues (1999). Nessa obra, o autor empreende uma sistematização dos estudos a respeito das representações sociais do corpo na sociedade ocidental moderna, com o objetivo de compreendê-las em termos de cultura. Parcela importante dos dados utilizados pelo autor foi haurida de estudos de história voltados às representações do corpo e do campo que designa como “história da sensibilidade” (RODRIGUES, 1999, p. 15), estudos que seguiriam os passos de Marc Bloch, com a *A sociedade feudal* (1968), e de Lucien Febvre (1987). Rodrigues, entretanto, propõe uma leitura dos dados reunidos por esses campos da história sob uma visada antropológica.

Para compreender a modernidade, o autor toma a cultura da Idade Média por termo comparativo e contrastivo. Isso, porque, segundo ele, de certa forma, a Idade Média se constitui como “o outro específico” (RODRIGUES, 1999, p. 17) da civilização moderna, aquilo contra o que a sensibilidade moderna buscava se constituir. A respeito da incursão ao passado enquanto método, o autor atenta ao cuidado que é necessário adotar em relação à nossa tendência de atribuição de homogeneidade ao outro. Esclarece que falar em Idade Média significa falar de um oceano de diferenças distribuídas no espaço e no tempo. No entanto, com o objetivo de dar inteligibilidade a esse período, procura identificar algumas tendências e forças generalizadoras. O que inclui em sua reflexão, portanto, é o reconhecimento dos limites do método. Fazemos das considerações do autor a esse respeito as nossas. Não ignoramos a diversidade presente no interior do que chamaremos de modernidade e de Idade Média. Entretanto, buscaremos refletir acerca de algumas forças que atuaram e atuam como generalizadoras no interior dessas duas culturas.

Do ponto de vista da história da sensibilidade, segundo o autor, um dos aspectos marcadores da passagem da Idade Média para a Idade Moderna seria a segregação entre corpo e espírito operada pelo cartesianismo e pelo cristianismo. O autor argumenta que para compreender a sensibilidade moderna, deve-se levar em conta o significado histórico dessa cisão corpo/espírito.

Segundo Rodrigues (1999), no período nomeado Idade Média, o que se verificou na cultura popular na Europa durante séculos foi o convívio entre valores cristãos e pagãos. Tal situação era possibilitada pelo fato de a Igreja Católica, por um longo

período, não apresentar força suficiente para impor o catolicismo como religião hegemônica, fazendo concessões às culturas locais pagãs para poder se instaurar junto às camadas populares. Sendo assim, práticas e valores pagãos se misturariam àqueles cristãos, e ambos integrariam o ambiente das igrejas. (Diferentemente da visão que ficou dominante no imaginário do senso comum moderno, aquela de domínio absoluto da Igreja Católica, caracterizada pelas torturas e pela Inquisição. Esse seria o cenário mais característico do final da Idade Média, aquele de sua crise. Conforme o autor, tal imagem sobre esse período histórico, descrito como “idade das trevas”, teria sido em grande parte construída pelos próprios modernos.) Sob a visão de mundo pagã, não se constatava a separação entre espírito e matéria. Ao contrário, o corpo – incluindo suas funções fisiológicas, seus afetos e seus prazeres – participava plenamente do campo do espiritual e do sagrado. Uma “integridade absoluta do universo” (RODRIGUES, 1999, p. 41) caracterizava a cosmovisão da cultura popular na Idade Média, de forma que o microcosmo conteria um macrocosmo.

Para descrever o procedimento de separação entre espírito e matéria, que marcaria a passagem para a modernidade do ponto de vista das sensibilidades, o autor remonta ao processo histórico que possibilitou a dissecação de cadáveres para fins de estudos de anatomia. Por longo tempo, durante a Idade Média, a dissecação de cadáveres constituiria um tabu, um sacrilégio – posto que abrir um corpo significava, simultaneamente, acometer o espírito. Segundo Rodrigues (1999), as primeiras dissecações aconteceriam no início do século XIV e, então, nos séculos XVI e XVII teriam se tornado correntes.

Foi preciso o aparecimento do dualismo cartesiano, distingindo o corpo e a alma, para que dissecações e olhares objetificantes pudessem ser suportados. Estamos aqui diante de um dos momentos mais intensamente dramáticos da história de nossa sensibilidade moderna, pois, a partir dele, a magia da corporalidade humana se verá crescentemente reduzida à lógica do mecanismo. Em suma: para que o olhar do anatomicista passasse a ser tolerado sem suspeitas e para que se superasse a dificuldade de encontrar cadáveres anatomicamente adequados, foi necessário desencantar o corpo, despojando-o da sua condição de microcosmos. (RODRIGUES, 1999, p. 59).

Para descrever o contexto da cultura popular da Idade Média, no qual a vida religiosa teria importância, uma característica fundamental a respeito das divindades pagãs deve ser considerada. Essas divindades não constituíam entidades transcendentes, superiores aos homens e externas ao tempo dos homens (como seria concebido o Deus cristão); ao contrário, eram corporificadas e possuíam características humanas.

Assim, pode-se compreender a maneira pela qual, nesse contexto cultural, o ambiente das igrejas se misturava ao ambiente das ruas. As festas, extremamente presentes e relevantes no cotidiano da sociedade, diziam respeito tanto ao campo do sagrado, como àquilo que viemos a conceber como pertencente ao campo do profano. As igrejas constituíam espaço de festas, de diversas formas de paródias e

escrachos, de comilanças e bebedeiras, de orgias e de convívio entre vivos e mortos¹⁰. Dentre as expressões desse “riso festivo” (BAKHTIN, 2010, p. 67) associado à Igreja, estão a “festa dos loucos”, a “festa do asno” o “*risus paschalis*” e o “riso de Natal” (BAKHTIN, 2010). O ar de solenidade que dominaria o ambiente das igrejas a partir da época moderna contrastaria fortemente com aquele da Idade Média. Muito embora o cristianismo, desde a Antiguidade, não visse com bons olhos os “prazeres da carne” e o riso¹¹, naquele contexto da Idade Média, tais valores pagãos se integrariam aos valores cristãos.

Como o autor expõe, com a gradual construção da sensibilidade moderna, o *riso* e, de forma geral, o *corpo* vão ocupando cada vez menos espaço e compreendendo menos importância no interior da cultura ocidental. Pouco a pouco, algumas novas forças vão construindo o que o autor chama de “ideologia da seriedade” (RODRIGUES, 1999, p. 74) entre os modernos. Apontaremos, a seguir, os principais fatores, destacados pelo autor, que teriam concorrido para essa construção, mesmo sem, aqui, poder desenvolvê-los com o mesmo cuidado com que o autor o faz. Constituiriam esses fatores: a consolidação da Igreja Católica, a reforma protestante, o fortalecimento do Estado, a moderna ciência e, além disso, o próprio desenvolvimento do capitalismo.

Com o fortalecimento da Igreja como força hegemônica, as sensibilidades, portanto, as relações com o corpo e com a matéria, mudariam de figura. A visão de mundo cristã expulsaria o corpo, o prazer e o riso do âmbito do sagrado. Corpo e espírito não só seriam concebidos como fenômenos segregados, mas postos em relação de hierarquia de valor: o primeiro, pertencente ao domínio do sagrado – superior –, enquanto o segundo, do âmbito do profano – inferior.

Paralelamente ao cristianismo já fortalecido, a reforma protestante passa a instituir, gradativamente, uma ética e uma mentalidade que reforçariam os valores de sisudez, diligência, modéstia e autocontrole. Rodrigues (1999, p. 35) menciona a noção de *ascetismo mundano*, proposta por Max Weber, para a descrição dessa ética. Segundo essa nova ética, os prazeres do corpo, o lúdico e o riso não figurariam compatíveis com os valores do sagrado.

Conjuntamente, na formação da modernidade, o Estado gradativamente se fortalece e ganha importância como força política. Essa instituição se beneficiaria de corpos disciplinados e controlados, de maneira que festas, bebedeiras e galhofas com as instituições oficiais e com as figuras de poder significariam ameaças à ordem e ao controle.

Finalmente, há outro fator, o qual lentamente vai conquistando espaço na cultura ocidental e contribuindo para a construção de novas mentalidades e sensibilidades. Essa força institui “outro tipo de sério” e seria aquela “do rigor e do científico” (RODRIGUES, 1999, p. 74) – trata-se da ciência moderna. O pensamento de Descartes teria sido crucial para a edificação dessa mentalidade, com sua moderna noção

10 Ambiente descrito em: Bakhtin (2010).

11 “O riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia, apesar de dispor da risibilitas, assim como de todas as nossas fraquezas. A conduta de Jesus [...] aproximava perigosamente o riso do pecado: Jesus podia pecar, mas sua vontade de não fazê-lo era mais forte” (ALBERTI, 2002, p. 68). “O cristianismo primitivo (na época antiga) já condenava o riso” (BAKHTIN, 2010, p. 63).

de *corpo*. Sob o dualismo cartesiano, verifica-se, de um lado, a razão – o principal meio para atingir a verdade –, do outro, um corpo, “sobra” daquilo que realmente teria valor. O racionalismo cartesiano institui, então, a superioridade da razão em detrimento do corpóreo, hierarquizando esses dois âmbitos já segregados.

A invenção da dicotomia cartesiana corpo/alma constituiu condição preliminar para o entendimento de que algo da existência fosse descartável. [...]. Na visão cartesiana, o corpo não passava de um cadáver e o próprio Descartes em suas *Méditations* foi bem explícito nessa comparação: ‘corpo’ não é senão aquilo que sobra da vida de uma alma. (RODRIGUES, 1999, p. 60)

Se a ética do protestantismo (que, sob muitos aspectos, entra em consonância com aquela do capitalismo) considera “a vida prazerosa como um desvio” (RODRIGUES, 1999, p. 74), a moderna ciência acaba por reforçar tal ética. Sob a visão da moderna ciência, também, o *espírito* figura mais relevante que o *corpo*; o *racional*, superior ao *irracional*; o *sério*, mais respeitável do que o *riso*. Através da exposição do autor, compreendemos, ainda, que corpos controlados e produtivos – ou seja, aqueles que melhor se assemelhassem a máquinas – seriam os corpos de que o capitalismo poderia tirar melhor proveito. A mentalidade e a sensibilidade modernas “do sério” e do corpo descartável, portanto, atenderiam melhor ao capitalismo em desenvolvimento em comparação com a mentalidade e a sensibilidade pagãs, com seus corpos encantados.

Assim, todas essas forças teriam contribuído para a edificação de uma sensibilidade em que se verificaría certo desprezo pelo corpo, pelos prazeres mundanos e pelo riso. A valorização do corpo e da matéria, parte fundamental da cultura popular da Idade Média, passa a aparecer, à civilização moderna, expressão do avesso daquilo que essa buscava tornar-se.

O RISO E O ANTIÚTIL

Gostaríamos de destacar um dos aspectos que contribuem para a construção dos significados culturais ligados ao *riso* entre os modernos, o qual diz respeito aos valores de útil *vs.* *inútil* no seio da cultura moderna¹². Sob o moderno capitalismo, ou seja, sob os princípios do produtivismo e da maximização de lucros, o eixo de valores útil *vs.* *inútil* opera situando corpos, práticas e relações em dois polos diferentemente valorados. O polo da *utilidade* consiste naquele positivamente valorado; enquanto o outro, o da *inutilidade*, comprehende aquilo que pode ser desprezado, quando não, combatido. Nesse quadro de valores, pode-se compreender como o lúdico, o riso e os prazeres do corpo, vistos como *inutilidades*, foram exilados na cultura moderna em um campo de não valor, ou de menos valor.

Entretanto, tal hierarquização entre útil *vs.* *inútil* não se verifica em outras cosmovisões. Consequentemente, nessas culturas, o riso ocupa posições diferentes em seus sistemas de valores. Ailton Krenak (2020), por exemplo, problematiza o

¹² As categorias útil *vs.* *inútil* também são examinadas por Rodrigues (1999).

valor do *utilitarismo* no interior da cultura dos modernos, em seu *A vida não é útil*: “A vida é fruição, uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária” (KRENAK, 2020, p. 108). O autor ressalta a relação entre essa forma de ver a vida, desprendida do valor de útil, e as divindades indígenas: “Os orixás, assim como os ancestrais indígenas e de outras tradições, instituíram mundos onde a gente possa experimentar a vida, cantar e dançar, mas parece que a vontade do capital é empobrecer a existência” (KRENAK, 2022, p. 38). Note-se como os desuses Maíra e Micura se assemelham, nesse aspecto, às entidades descritas por Krenak.

Outro exemplo relevante encontramos em David Kopenawa e Bruce Albert, em *A queda do céu*. Os autores nos contam que o humor, assim como a generosidade e a coragem, figura entre as disposições socialmente valorizadas pelos yanomami. “Os yanomami associam fortemente valentia, humor e generosidade” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 669). Observe-se que os *xapiri*, espíritos sagrados entre os yanomami, são descritos como seres que dançam, cantam, brincam e possuem emoções semelhantes às humanas. Kopenawa e Albert (2015) destacam frequentemente a característica de serem alegres – em suas danças de apresentação, os *xapiri* “gritam de alegria”. No trecho a seguir, os autores ressaltam a qualidade dos *xapiri* de serem *divertidos* e de fazerem rir os demais seres.

Os *xapiri* são grandes dançarinos, e muito divertidos. Os ancestrais animais *yarori* até conseguiram fazer Jacaré rir com suas danças, a ponto de deixar o fogo cair de sua boca, não é mesmo? Por isso nos esforçamos para seguir-lhes o exemplo, quando é nossa vez de nos tornarmos espírito. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 152).

Consideramos significativo o contraste que tal descrição produz quando comparada àquela do Deus cristão, um deus que não dança, não canta e não brinca, não ri e não faz rir. Por fim, para nos mantermos somente entre as principais cosmovisões que compuseram e compõem o que podemos chamar de *cultura brasileira*, mencionamos as noções de divindade procedentes de culturas africanas. Silva (2005) explicita que, entre as diversas divindades provindas dos três grandes grupos constituintes das religiões afro-brasileiras – ioruba, jeje e banto –, verificavam-se traços comuns. Dentre eles, está o fato de apresentarem características humanas e físicas: “Todas essas divindades eram vistas como forças espirituais humanizadas, com personalidades próprias, características físicas, domínios naturais, e algumas viveram na terra antes de se tornarem espíritos divinizados” (SILVA, 2005, p. 69).

Assim, comprehende-se que, em cosmovisões não modernas e não cristãs, o corpo, o lúdico, o riso, o canto e a dança, integram o domínio do sagrado. E aquilo que é considerado inútil e descartável, entre os modernos, pode significar sagrado em outras culturas. Darcy nos relembraria disso em *Maíra* através da constituição das divindades mairuns.

A RETOMADA DO CORPO

“[...] o corpo de um rio é insubstituível”
(KRENAK, Futuro ancestral, 2022, p. 21).

“Não sonhe mais, mortal! [...] A Terra é,
para você, o que em grego é chamado
hapax – um nome que aparece apenas
uma vez [...]” (LATOUR, Diante de Gaia,
2020a, p. 135).

Finalmente, propomos colocar a discussão que desenvolvemos até aqui acerca da sensibilidade moderna (contrastada com sensibilidades de outras culturas, especialmente, aquela mairum) em diálogo com as reflexões em torno do Antropoceno e do Novo Regime Climático (LATOUR, 2020a). Com isso, pretendemos testar a produtividade de nossa leitura de Maíra diante de problemáticas emergentes ligadas ao Antropoceno. Para tanto, incluiremos nesta reflexão uma concepção de *corpo* proposta por Latour (2008) em “Como falar do corpo?” e a análise desse mesmo autor a respeito da moderna noção de *mundo material*.

Em “Como falar do corpo?”, Latour (2008) propõe uma definição para *corpo* segundo a qual ter um corpo consistiria em ser sensibilizado por diferenças, em aprender a reconhecer diferenças. Tal qual uma interface, um corpo seria aquilo que adviria do envolvimento estabelecido entre os seres e das sensibilizações provocada a partir disso.

[...] O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo de superior – uma alma imortal, o universal, o pensamento – mas aquilo que deixa uma trajectória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo. É esta a grande virtude da nossa definição: não faz sentido definir o corpo directamente, só faz sentido sensibilizá-lo para o que são estes outros elementos. (LATOUR, 2008, p. 39).

Segundo essa proposição, fica evidente a centralidade da noção de *afeto* na concepção mesma de corpo.

É esta a consequência directa do argumento de Vinciane Despret, inspirado nas ideias de William James sobre as emoções: ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, “efectuado”, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto. (LATOUR, 2008, p. 39).

Gostaríamos, então, de relacionar essa forma de compreender o *corpo* com certa noção de *materialidade*, também proposta por Latour (2020a). A historicização da moderna noção de *mundo material*, feita pelo autor, fornece considerações relevantes acerca de aspectos da sensibilidade moderna que interessam à nossa investigação. Avalia Latour, em *Onde aterrarr*: “uma das maiores peculiaridades da época moderna

foi a proposição de uma definição tão pouco material, tão pouco terrestre, da matéria” (LATOUR, 2020b, p. 79). A mesma problemática, aquela da concepção moderna de *mundo material*, é relevante também em *Dante de Gaia*:

Ao inventar, no curso das longas batalhas do século XVII, a ideia de um “mundo material” no qual a potência de agir de todas as entidades que constituem o mundo foi apagada, criou-se um mundo fantasma para falar da Terra, que corresponde, infelizmente, de modo muito frequente, ao que é chamado de “visão científica do mundo” [...]. (LATOUR, 2020a, p. 122).

Em oposição à concepção de *mundo material* dos modernos, Latour sugere a noção de *materialidade*. Em *Dante de Gaia*, Latour argumenta que a Terra tal como compreendida por Lovelock se diferencia daquela descrita por Galileu (um corpo que se move no universo, igualmente os demais corpos) justamente por ser constituída por uma *materialidade*, portanto, constituída por um comportamento e uma historicidade. Retomando reflexão de Michel Serres (1991) em *O contrato natural*, Latour propõe que ao reconsiderar traços da Terra que Galileu teria precisado abstrair para encontrar a sua Terra, é que Lovelock teria sido capaz de observar Gaia como um corpo singular, distinto de qualquer outro do universo. Destaca-se na visão de Lovelock uma Terra definida por qualidades sensíveis (consideradas “qualidades secundárias” por Galileu), como cor e cheiro, sua fragilidade, sua perecibilidade e sua historicidade. Essa Terra seria resultado dos encontros entre as diversas potências de agir distribuídas. Veja-se que para essa definição de Terra de Lovelock importa a capacidade de afetação dos seres que a constituem. “Serres tinha razão: para completar, seria necessário adicionar à Terra que *se move*, de Galileu, a Terra que *se comove*, de Lovelock” (LATOUR, 2020a, p. 132).

Reconhecemos que, no chamado Novo Regime Climático (LATOUR, 2020a), as emergências que se impõem aos humanos e aos não humanos estão estreitamente relacionadas à *materialidade* do Sistema Terrestre, ou seja, à sua condição de corpo suscetível a afetar-se. Podemos identificar que o ponto de comprometimento das condições de habitabilidade da Terra para tantas espécies, que hoje atingimos, tem em sua base uma concepção de “mundo material” que acompanhou a atuação dos modernos sobre a Terra. Tal atuação, gostaríamos de sugerir aqui, ao menos como hipótese, pode ser relacionada ao lugar de desvalor que a *materialidade*, portanto, o corpóreo, ocupou historicamente entre os modernos; hipótese para a qual os estudos da sensibilidade dos modernos parecem fornecer pistas.

Dante de seres e espécies de refugiados que o Antropoceno vem produzindo, pesquisadoras e pesquisadores vêm expondo a necessidade de reconstituição de refúgios, nos quais a biodiversidade e a sociodiversidade possam reflorescer. E, para o objetivo de se reconstruir refúgios, parece incontornável a consideração de corpos – sua materialidade, seu comportamento, portanto, seus afetos. A tarefa de recriação de refúgios parece não poder prescindir de respostas a perguntas tais como: como corpos se afetam?

Em face dessas problemáticas colocadas pelo Antropoceno, deuses interessados no corpóreo, no mundano, na *materialidade* e na capacidade de afecção dos corpos

– como Maíra e Micura – mostram aos modernos outras formas de compreender e de se relacionar com os corpos viventes e não viventes. O encantamento dos corpos, portanto, a sagrada daquilo que os modernos compreendem por descartável ou mero “recurso material”, propõe uma renovação do interesse pelo *Terrestre*. Deuses como Maíra e Micura, assim como os *xapiri*, nos dizem que corpos e seus afetos, afinal, importam.

Por fim, sugerimos uma possível leitura para a cena de abertura do romance, na qual figuram mortos os gêmeos recém-nascidos de Alma. Propomos que os gêmeos sem vida podem ser metaforicamente associados: por um lado, aos deuses mairuns, Maíra e Micura, também gêmeos; por outro, ao próprio povo mairum, ordenado em bipartição social e espacial (conforme ilustram as figuras 1 e 2). Tal forma de organização expressaria um cosmos organizado em dualidades complementares – portanto, de alguma forma, gêmeas.

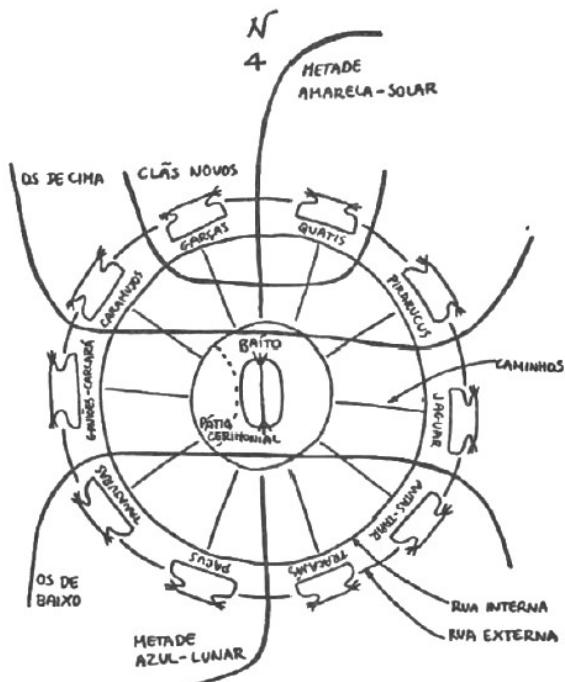


Figura 1 – Aldeia mairum. Fonte: Ribeiro (2007, p. 27)

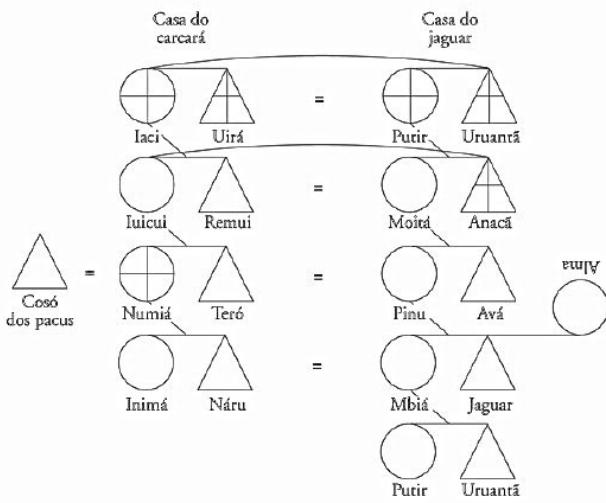


Figura 2 – Genealogia mairum. Fonte: Ribeiro (2007, p. 29)

Iniciando o livro, e encerrando o tempo cronológico da narrativa, a morte dos gêmeos recém-nascidos, a nosso ver, replica e reafirma o tema da morte do povo mairum e, em contiguidade a esse, o tema da morte de seus deuses. O corpo desencantado e o deus sem riso dos modernos, que se impõem aos mairuns no contato cultural com os “brancos”, se revelam incompatíveis com o modo de viver mairum e com a existência mesma das divindades Maíra e Micura. Assim, por meio da obra e, especialmente, dessa cena, Darcy parece erigir uma resposta negativa à pergunta “os brasis sobreviverão ao Brasil?” (MARRAS, 2020, p. 139).

Sugerimos que, diante das questões emergentes postas pelo Antropoceno, os deuses risonhos de *Maíra* oferecem uma perspectiva outra que moderna, que pode nos inspirar caminhos frutíferos a respeito da vida do *Terrestre*. A sagradação do riso por Maíra e Micura valoriza a capacidade de *afetação* dos seres. Deuses que riem parecem mostrar aos homens que há maneiras de compor, de formar arranjos, junto aos demais seres, em que os corpos, os afetos e o riso tenham lugar. Levar a sério deuses que riem nos parece uma maneira fecunda de herdar Darcy no Antropoceno.

SOBRE A AUTORA

AMANDA MIRAGE é doutoranda em Letras no Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DL/FFLCH/USP).

amanda.mirage@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-1090-4658>

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ALMEIDA, Mauro. Caipora e outros conflitos ontológicos. *R@U: Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 7-28. Disponível em: https://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05/vol5nor_01.MauroAlmeida.pdf. Acesso em: maio 2025.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BLOCH, Marc. *La société féodale*. Paris: Albin Michel, 1968.
- BOSI, Alfredo. Morte, onde está tua vitória? In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 387-390.
- CANDIDO, Antonio. Mundos cruzados. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 381-385.
- DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Edição bilíngue: G. Rodis-Lewis. Paris: J. Vrin, 1944.
- FEBVRE, Lucien. *Histoire et psychologie*. In: CHARTIER, Roger et al. *La sensibilité dans l'histoire*. Paris: Gérard Monfort, 1987.
- FERNANDES, Florestan. (1945). Tiago Marques Aipobureu: um bororo marginal. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 19, n. 2, 2007, p. 293-323. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702007000200012>.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2019.
- HACKING, Ian. *Ontologia histórica*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: ARRIS-CADO, J.; ROQUE, R. N. *Objectos impuros: experiências em estudo sobre a ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 37-62.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do Antropoceno*. São Paulo: Ubu; Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades Editorial, 2020a.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Tradução: Marcela Vieira. Posfácio e revisão técnica: Alyne Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020b.

- MARRAS, Stelio. O Brasil e os brasis no Antropoceno: bifurcações à vista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 77, set.-dez. 2020, p 126-142. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii77p126-142>.
- RIBEIRO, Darcy. *Maíra*: um romance dos índios da Amazônia. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RIBEIRO, Darcy. (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.
- RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999. (Coleção Antropologia e Saúde). <https://doi.org/10.7476/9788575415559>.
- SERRES, Michel. *O contrato natural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SILVA, Wagner Gonçalves. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo negro: 2005.
- WEBER, MAX. A ética protestante e o espírito do capitalismo. Tradução de Tamás Szmerecsáni. São Paulo: Pioneira, 1967.

Noêmia Mourão: a Marie Laurencin das Américas?

[*Noêmia Mourão: the Marie Laurencin of the Americas?*]

Letícia Asfora Falabella Leme¹

RESUMO • Neste artigo analisamos uma mudança na trajetória da pintora brasileira Noêmia Mourão (1912-1992) a partir de seu contato com a artista francesa Marie Laurencin (1883-1956), verificando como sua experiência em Paris (1935-1940) transformou sua produção artística. Pretendemos, também, levantar questões em torno das aproximações entre as duas artistas nas telas e pela crítica, averiguando que não só a temática mas também a estética adotada pela brasileira estabeleceram diálogos com o aclamado trabalho da pintora francesa no período. Ainda, exploramos como a crítica de arte, tanto francesa quanto brasileira, recebeu essa transformação, e construiu em torno de Mourão um discurso muito parecido com o que consolidou a figura de Laurencin internacionalmente: o de que ela representaria o ideal de uma arte “feminina”.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Noêmia Mourão;

Marie Laurencin; pintura modernista. •

ABSTRACT • In this article we analyze a shift in the trajectory of Brazilian painter Noêmia Mourão (1912-1992) stemming from her contact with French artist Marie Laurencin (1883-1956), examining how her experience in Paris (1935-1940) transformed her artistic production. We also raise questions about the connections between the two artists both on canvas and in art criticism, noting that not only the themes but also the aesthetic adopted by the Brazilian established dialogues with the acclaimed work of the French painter during that period. Furthermore, we explore how art criticism, both French and Brazilian, received this transformation and built around Mourão a discourse very similar to the one that consolidated Laurencin's international figure: that she embodied the ideal of “feminine” art. • **KEYWORDS** • Noêmia Mourão; Marie Laurencin; modernist painting.

Recebido em 4 de março de 2025

Aprovado em 28 de abril de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

LEME, Letícia Asfora Falabella. Noêmia Mourão: a Marie Laurencin das Américas?. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10748.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10748>

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

No dia 22 de agosto do ano de 1992, a crítica de arte Angélica de Moraes (1992) escolheu anunciar o falecimento da artista brasileira Noêmia Mourão (1912-1992) no *Jornal da Tarde* de São Paulo da seguinte maneira: “Conhecida como a ‘Marie Laurencin das Américas’ por ter, à semelhança da pintora francesa do início do século, uma grande suavidade de traço no desenho figurativo e na cor de sua paleta, a artista Noêmia Mourão morreu às 4h40 da madrugada de ontem”.

Marie Laurencin (1883-1956) foi uma artista francesa que produziu a maior parte de sua vida em Paris. O início de sua carreira foi marcado por um diálogo com as primeiras vanguardas – fauvismo, cubismo etc. –, mas seu estilo se consolidou a partir da década de 1920, longe das pesquisas plásticas radicais que marcaram a abertura do século. Interessada pela retratística feminina, suas cores e formas, utilizadas repetidamente ao longo da carreira, tornaram suas obras de fácil reconhecimento ao público e de grande sucesso entre os compradores. “Laurencin, que convivera com a vanguarda do pré-guerra, era a pintora mais prestigiada desta época, um padrão de ‘feminilidade’ [...]. O elogio mais fácil de críticos da época à obra de qualquer outra pintora era compará-la à de Marie Laurencin”, narrou a pesquisadora brasileira Marta Rossetti Batista (2012, p. 385). A comparação – nem sempre elogiosa, como discutiremos em seguida – com a artista francesa, no caso de Mourão, partiu tanto da crítica de arte quanto dela mesma, que afirmou mais de uma vez durante sua carreira ter em suas telas “inspiração”.

Vinte anos antes de seu falecimento em 1971, em uma entrevista concedida a Luiz Ernesto, publicada no jornal *A Tribuna* de São Paulo, Noêmia respondeu retrospectivamente algumas perguntas sobre sua vida e obra. A artista tinha 59 anos de idade e quase 40 de trabalho. A ocasião era o vernissage de sua exposição de desenhos, óleos e tapeçarias inspirados na arte plumária indígena na Galeria Cosme Velho na capital paulista. O entrevistador questiona se, com a exposição, a artista teria alterado sua temática de costume, ao que Mourão responde que não: “essa continua mais ou menos igual: rostos, flores, moças, a mesma suavidade da mocinha tímida da pintura” (MOURÃO, 1971). Tal temática “de costume” refere-se àquela que buscamos analisar aqui, que a artista firmou nos anos de 1940, voltando-se para a retratística feminina. Na exposição de 1971, a atenção à temática indígena traria dúvidas se seu estilo e interesses teriam se alterado.

Ao ser questionada, na mesma entrevista, sobre o tempo que passou estudando em Paris, afirma: “Continuo fiel a Paris, à família picassiana, da qual me honro de fazer parte, à inspiração temática de Marie Laurencin, suas cores suaves, delicadas, sensíveis, graciosas e leves” (MOURÃO, 1971). Tanto a temática adotada por Laurencin – a retratística feminina – quanto a estética específica que adota, com “cores suaves, delicadas, sensíveis, graciosas e leves”, adjetivos utilizados frequentemente para descrever os tons pasteis utilizados pela artista – ditos “femininos” pela crítica, como veremos a seguir –, foram apropriadas pela brasileira em seus trabalhos a partir de 1935, quando viajou para Paris e lá estudou e trabalhou por quase cinco anos.

Oswald de Andrade (2007, p. 136) responsabilizou a artista francesa por uma virada na obra de Noêmia Mourão após esse período: “Talvez a influência lírica de Marie Laurencin lhe tivesse indicado um caminho diverso do rude atalho inicial, onde brotavam com guabirobas e suas paisagens. Passou do retrato ao divertimento elegante e aí produziu o que o Brasil nunca teve – a feminilidade na tela”. A sugestão da influência de Laurencin sobre Mourão se daria por seu afastamento do que o escritor chama de um “rude” caminho inicial, marcado pela atenção à paisagem brasileira, representada em seu discurso pelas guabirobas, frutos da gabirobeira, árvore típica do cerrado brasileiro.

No ano de 1938, por ocasião de sua exposição na Galerie Rive Gauche em Paris, o jornal francês *Marianne* escreveu algo parecido:

Noémie nous est venue du Brésil, il y a tout juste un an et demi. Dans son pays natal, elle peignait avec une sorte d'expressionnisme populaire non sans saveur. Le coup de baguette magique de Paris a, d'abord et comme brusquement, transformé son talent : son dessin a pris une liberté légère et souple, ses couleurs une fraîcheur vive et spirituelle, et elle a été tentée par une imagerie au goût de mode. (LES EXPOSITIONS, 1938)².

O jornal também observou uma mudança brusca no trabalho da artista, que de um “expressionismo popular” teria sido seduzida pelos gostos da moda parisiense.

Voltamos, porém, para 1971, ano da exposição na Galeria Cosme Velho. Em outra entrevista, publicada em São Paulo, o *Jornal da Tarde* em 19 de junho celebrava uma carreira dita imutável da artista brasileira. “Noêmia mudou bem pouco. E sua pintura, quase nada”: o título, escolhido pelo jornalista, descrevia uma carreira sem grandes mudanças, com uma citação da própria artista: “Não posso dizer, está se vendo, que haja muita diferença entre um trabalho meu de 1930 e um de hoje. Acho que é porque sou fiel a mim mesma” (NOÊMIA mudou..., 1971).

As aparentes contradições no discurso de Mourão, como veremos, são também típicas da crítica sobre seu trabalho. Se a influência de Marie Laurencin se torna quase óbvia ao olharmos para suas telas pós-Paris, o discurso de que elas seriam “fieis” à artista, ou de que teriam apenas semelhança de temas, foram apoiados na

² “Noêmia veio do Brasil há apenas um ano e meio. Em seu país natal, ela pintava com uma espécie de expressionismo popular, não sem charme. O toque mágico de Paris transformou, de início e de forma repentina, seu talento: seu traço ganhou leveza e flexibilidade, suas cores, uma vivacidade fresca e espirituosa, e ela se viu tentada por uma imagética com gosto de moda” (tradução nossa).

crítica pela ideia de que suas obras manifestavam sua “natureza feminina”, que era a mesma de Laurencin, afinal, ambas eram mulheres. Assim, não existiria uma influência direta da artista francesa sobre a brasileira, mas uma manifestação da natureza de ambas nas telas, e, por isso, seus trabalhos se aproximariam. O paradoxo da influência de outrem *versus* a fidelidade a si mesma, no caso de Mourão, como veremos, seria solucionado pela crítica por uma ideia, ainda muito presente na modernidade, de que a mulher artista produziria arte “feminina”. Não à toa Oswald de Andrade celebrou Noêmia Mourão por ter se rendido a uma suposta “natureza feminina”, que seria seu caminho correto no mundo da pintura, e não um “atalho”.

Dividimos este artigo em quatro partes. Na primeira, narramos brevemente o percurso de Noêmia Mourão e sua chegada a Paris, e oferecemos um panorama dos primeiros cruzamentos estabelecidos entre a brasileira e Marie Laurencin. Na segunda parte exploramos a obra de Mourão antes e depois de Paris, e a aproximamos com a da artista francesa a partir de uma análise visual. Na terceira parte investigamos a recepção crítica da brasileira em seu retorno ao Brasil nos anos de 1940. Na quarta e última parte trabalhamos a fortuna crítica do período pós-anos 1960, que fala de uma artista madura e consolidada no cenário brasileiro. Pretendemos, com este artigo, mais levantar questões do que estabelecer resultados. Como veremos, há um longo caminho a ser percorrido pela historiografia brasileira quando se trata da figura de Mourão e de sua contribuição para a arte brasileira.

A PARIS DOS ANNÉES FOLLES E A PARIS RISONHA DOS POTINS³

Noêmia Mourão morou em Paris entre 1935 e 1940. Nascida em Bragança Paulista, no interior do estado de São Paulo, gabaritou as funções tipicamente exercidas por mulheres artistas na primeira metade do século XX: além de pintora foi cenógrafa, ilustradora, gravurista, e fez figurinos para o Ballet do IV Centenário de São Paulo. Como muitas, também teve sua obra eclipsada por um artista homem, Di Cavalcanti⁴, com quem teve uma relação amorosa entre 1933 e 1947 e com quem viajou para a Europa. Na capital francesa frequentou a Académie de la Grande Chaumière, a Académie Ranson e a Sorbonne, onde estudou filosofia e história da arte. Apesar do pouco tempo na cidade, já no ano seguinte de sua chegada expôs no Museu do Jeu de Paume, depois no Petit Palais, na Exposição de Artes Decorativas em 1938. Foi durante esse período que conviveu com os artistas que compunham a cena artística parisiense, em um momento amigável às vanguardas, nessa época já consagradas.

É interessante marcar que o contato que Mourão teve com a pintura de Laurencin

³ *Potin*, em francês, pode ser traduzido livremente como “fofoca”.

⁴ Escolhemos, neste artigo, não tratar profundamente da relação entre Noêmia Mourão e Di Cavalcanti. Essa escolha parte, por um lado, da vontade de explorar os caminhos da artista afastada de uma visão patrilinear. Apesar de reconhecermos a troca entre os dois artistas, decidimos focar nos cruzamentos entre a brasileira e Marie Laurencin. Decerto, são necessários ainda estudos que considerem a relação entre Mourão e Di Cavalcanti.

foi um pouco diferente do que outras artistas brasileiras como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti experimentaram alguns anos antes, no início da década de 1920. Em 1935, quando Mourão chegou a Paris, Laurencin já era a Laurencin que conhecemos hoje nas telas, com uma sólida clientela. Sua produção não encontraria mais mudanças significativas até o fim da vida. Quinze anos antes, o clima dos *années folles* era de alívio do pós-Primeira Guerra Mundial, com a retomada do mercado de arte e a ascensão dos preços das obras da artista francesa no mercado internacional. A identidade de Laurencin na pintura, que seria tão específica e que salta até hoje aos olhos de observadores familiarizados com seu trabalho, estava em pleno processo de consolidação quando Amaral e Malfatti andavam, produziam e expunham na capital francesa.

Marie Laurencin, celebrada por seu envolvimento com os artistas cubistas – e por sua capacidade de afastar-se deles nas telas –, alcançou o ápice de seu sucesso no final da década de 1920 como a “pintora da mulher”. Apesar do adjetivo “feminino” na arte não ser exatamente elogioso, principalmente no período que saudava as vanguardas “viris” do início do século e da existência de um mercado moderno que desvalorizava o trabalho artístico feito por mulheres, a consolidação de uma narrativa que ligou sua arte a uma dita “essência feminina” consagrou seu sucesso entre os compradores. Isso porque o mercado buscava muito mais, na arte feita por mulheres, aspectos ligados a uma tradição de beleza e suavidade do que uma aproximação com as pesquisas plásticas produzidas nos centros dos movimentos modernos. “Na busca de ganhar a vida como mulher artista, Laurencin procurou capitalizar o sucesso dessa forma de feminilidade [...], e a construção de uma imperturbada imagem do ‘feminino’ na arte e na vida a ajudou a ganhar tanto a atenção da crítica quanto recompensas financeiras”, escreveu a historiadora Gillian Perry (1995, p. 110 – tradução nossa).

Bridget Elliott (2005, p. 278 – tradução nossa) descreveu as personagens de Laurencin como “acessíveis”: “figuradas como os corpos feminizados da cultura de massa mercantilizada – corpos que são altamente visíveis, facilmente acessíveis, atraentemente embalados e disponíveis a preços (relativamente) acessíveis”. A professora de história da arte ainda lembra uma exposição da artista em Londres, em que o pintor e historiador da arte inglês Reginald Howard Wilenski “sugeriu que a arte de Laurencin atrairia até mesmo aqueles que normalmente achavam a arte moderna ‘inescrutável’ porque ela ‘fala conosco na linguagem pictórica de nossos dias’” (ELLIOTT, 2005, p. 277).

As mulheres de Laurencin seriam “acessíveis” por se apresentarem como alternativa aos experimentos da vanguarda, difíceis de ser compreendidas pelo público. Eram, ao contrário, palatáveis, saudosistas e representavam uma mulher moderna ligada diretamente à cultura francesa⁵, mas que seria vendida como universal. Essa generalização da experiência francesa teve fundamento na compreensão de que a arte de Laurencin era um espelho de sua “natureza” feminina. A diferença da pintora em relação à arte de vanguarda e o papel que assumiu enquanto artista – que atravessa o mito da imagem da artista mulher universal e feminina – garantiram a ela um espaço nesse mercado tão disputado de venda e

⁵ Sobre a relação entre a obra de Marie Laurencin e a tradição da pintura francesa, ver: Leme (2021).

circulação de obras de arte no século XX. Dorothy Todd em 1928 mostrou o alcance da artista em uma entrevista publicada na revista *Arts & Decoration*:

Desde a época de sua famosa compatriota Berthe Morisot, nenhuma pintora mulher ganhou tanto o endosso mundial de apreciadores de arte quanto Marie Laurencin. Seus quadros estão em quase todas as galerias nacionais e *nenhuma coleção particular de pintura contemporânea é considerada completa sem um.* (TODD, 1928, p. 92 – tradução e grifos nossos).

Noêmia Mourão é o caso mais emblemático de uma artista brasileira que teve, em seu percurso, seu trabalho comparado ao de Laurencin pela crítica contemporânea, mas não foi o único. O jornalista brasileiro Guilherme de Almeida (apud VIANA, 2020, p. 107) descreveu em 1929 as personagens nas telas de Anita Malfatti como “mulherzinhas bem mulherzinhas”, “figurinhas que outra Marie – a Laurencin – com certeza seria capaz de inventar” com uma ressalva: “se Marie Laurencin fosse, como essa sua irmã tropical, uma criatura dessas terras voluptuosas, onde há sempre em tudo ‘*le gout exquis de moindres choses*’⁶, o cuidado ingênuo do detalhe, o luxo sensorial do acessório”. O crítico português António Ferro (1926, p. 85), na busca de ressaltar o caráter brasileiro presente em Tarsila do Amaral escreveu, em 1926, que seu trabalho “está longe da pintura feminina e bela de Marie Laurencin [...]. Marie Laurencin não tem pátria: Marie Laurencin é de hoje. Tarsila é de hoje e é brasileira. Marie Laurencin tem individualidade. Tarsila do Amaral tem individualidade e tem raça”⁷.

Como Batista já havia notado, a fama de Laurencin fez com que sua obra se tornasse referência para descrever o trabalho de mulheres artistas no período, porém, como veremos, o caso de Noêmia Mourão é notável por adotar uma estética extremamente semelhante à da francesa. Tarsila do Amaral associou, indiretamente, o trabalho da francesa ao de sua conterrânea – de quem era amiga. Em 1935, as personagens de Laurencin foram descritas por Tarsila da seguinte maneira: “figuras de meninas diluídas e vaporosas, caras branquinhas e olhos pretos, sem nariz, boca levemente rosada, vestidas de azul que é apenas azul, vestidas de sedas intangíveis *gris perle*, [que] vivem na vaporosidade e no desmaio das cores anêmicas [...]” (AMARAL, 2008, p. 88). Alguns anos depois, em nota sobre o retorno de Noêmia Mourão ao Brasil, a artista de Capivari escreve que ela seria a “menina vestida de azul da pintura brasileira” (AMARAL, 2008, p. 446).

A reportagem escrita por Tarsila em 1940 data de quando Mourão e seu então marido Di Cavalcanti “abandonaram Paris às carreiras” para fugir da guerra: “Noêmia e Di Cavalcanti trouxeram um pouco de Paris até nós, a Paris risonha dos potins, a Paris da arte e da literatura, a Paris da guerra” (AMARAL, 2008, p. 446-448). Tarsila conta que tanto Cavalcanti quanto Mourão teriam sido “bem acolhidos pela crítica parisiense”, e que a última teria exposto pelo menos duas vezes ao lado de Laurencin no período que passou em Paris: no Salão dos Retratistas Contemporâneos e no Salão de Música. Tendo conhecido Marie Laurencin, exposto ao seu lado, frequentado redes de sociabilização, estudado e

6 “O sabor requintado das pequenas coisas”, em tradução livre.

7 Ao dizer que Laurencin não tem pátria, Ferro pressupõe, mais uma vez, a pretendida universalidade de seu trabalho. Tarsila representaria o Brasil, enquanto Laurencin, o mundo.

produzido muito nos quase cinco anos que passou em Paris, Noêmia Mourão, em sua volta ao Brasil, será chamada de “Marie Laurencin brasileira” (SIMIONI, 2014, p. 101).

“UM CAMINHO DIVERSO DO RUDE ATALHO INICIAL”⁸

A tentativa de analisar uma mudança na pintura de Noêmia Mourão ao longo dos anos é extremamente desafiadora por um motivo simples, mas chave: a artista não data suas obras. Além disso, são poucos os registros de compra ou venda disponíveis nos arquivos consultados, principalmente no período anterior à estadia em Paris. Poucas fontes tornam essa tarefa possível. Uma delas é a obra da artista presente no acervo de Mário de Andrade salvaguardado na Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), *Soirée de família*, comprada pelo escritor em 1936. A obra foi negociada com Mourão através do advogado e jornalista Murilo Miranda, em uma transação um pouco conturbada:

Mário,

Estive com a Noêmia recentemente e falei com ela a propósito daquele quadro que você achou lindo e deseja comprar. Brinquei que eu é que estava interessado na compra mas quando ela me disse que estava [...] procurando colocar os seus trabalhos pelo melhor preço – aí disse que você é quem tinha se encantado pelo quadro e já que ela queria 400\$ era justo que eu lhe mandasse dizer que era 500\$. Ela consentiu nesse aumento desde que eu lhe comunicasse. De modo que – ou você não compra – ou compra por 500\$. (MIRANDA, 1936, MA-C-CPL4999)⁹.

Apesar de incomodado com o súbito aumento de preço, Mário adquire o trabalho da artista, sem muito apreço à obra em questão: “Se a Noêmia não vendeu nenhum daqueles dois, peça os dois aí na redação, pra ele escolher”, escreve na resposta a Miranda (ANDRADE, 1936)¹⁰. A cena de lazer doméstico, com um ambiente bem construído que adquire quase a mesma importância das personagens retratadas, com cores terrosas e saturadas, contrasta com as obras produzidas pela artista nos anos seguintes e que ela escolherá exibir em seu retorno ao Brasil.

A obra *Mimi* (Figura 1), do acervo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB/Faap), dá indícios, no ano de 1939, dos novos rumos a serem explorados pela artista, a retratística feminina. *Mimi*, extremamente bem vestida de acordo com a moda francesa do *fin-de-siècle*, segura uma cesta feita de palha com flores rosa e azuis, as últimas também presentes em seu chapéu. Uma cortina com poás azuis mostra tratar-se de uma cena de interior, mas nem de longe recebe a mesma atenção que aquela de *Soirée de família*. No canto inferior à direita, a assinatura: Noêmia, Paris. Os tons pasteis que colorem a temática feminina e as linhas que compõem os rostos inexpressivos das personagens pintadas por Noêmia

8 Expressão tomada de empréstimo a Oswald de Andrade (2007, p. 136).

9 Acervo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4999

10 Acervo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CAR365.

a partir de sua estadia em Paris, adornadas por leques, vestidos e chapéus, se aproximariam, cada vez mais, das mulheres-manequim da célebre artista francesa.



Figura 1 – Noêmia Mourão. *Mimi*, c.1939. Aquarela, pastel, nanquim e lápis de cera sobre papel, 56 x 38 cm. Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB/Faap. Fotografia: Fernando Silveira

Na obra *Mulheres com leques* (Figura 2), pintada pela artista já após o retorno ao Brasil, em 1941, Mourão desenha três personagens que poderiam ter sido pintadas por Laurencin durante sua estadia na Espanha, quando viveu em exílio durante a Primeira Guerra Mundial, como em *Les deux espagnoles* (Figura 3), de vinte anos antes. Os olhos das três personagens de Mourão são construídos da mesma maneira que aqueles típicos da artista francesa, vistos na obra de 1921: uma linha simples marca a parte superior do olho, seguida de pupilas negras. Além dos olhos, lábios bem marcados e narizes quase inexistentes aproximam as personagens das duas obras, além, é claro, dos leques. Os leques – marca registrada da francesa – teriam sido notados por Tarsila já em 1922, quando, em um jantar na casa de Rolf de Maré, ouviu uma discussão entre Laurencin e o artista André Lhote, que teria, em uma de suas obras, “roubado” um leque da artista (AMARAL, 2008, p. 88).



Figura 2 – Noêmia Mourão. *Mulheres com leques*, 1941.

Técnica mista, 50 cm x 67 cm. Coleção particular



Figura 3 – Marie Laurencin. *Les deux espagnoles*, 1924. Gravura,
27 x 20 cm. Galerie Buchholz Berlin/Cologne/New York

Em *Figura feminina* (Figura 4), de 1941, outro elemento se repete nos quadros tanto de Mourão quanto de Laurencin: os pássaros, que rodeiam a personagem principal. Não é mistério o enorme interesse da artista francesa pela inclusão de animais em suas pinturas: pássaros, cachorros, gatos e cavalos acompanham suas mulheres, quase sempre indo em direção a elas, como uma forma de devoção e atenção que enfatizam a centralidade das figuras femininas. Em *La femme-cheval* (Figura 5), de 1918, dois pássaros à direita e um cachorro no canto inferior esquerdo emolduram o retrato da mulher que olha em direção ao espectador. Assim como na obra de Mourão de 1941, o pássaro pousa em uma de suas mãos, que segura, provavelmente, um pincel.



Figura 4 – Noêmia Mourão. *Figura feminina*, 1941. Técnica mista, 48 cm x 67 cm. Coleção particular

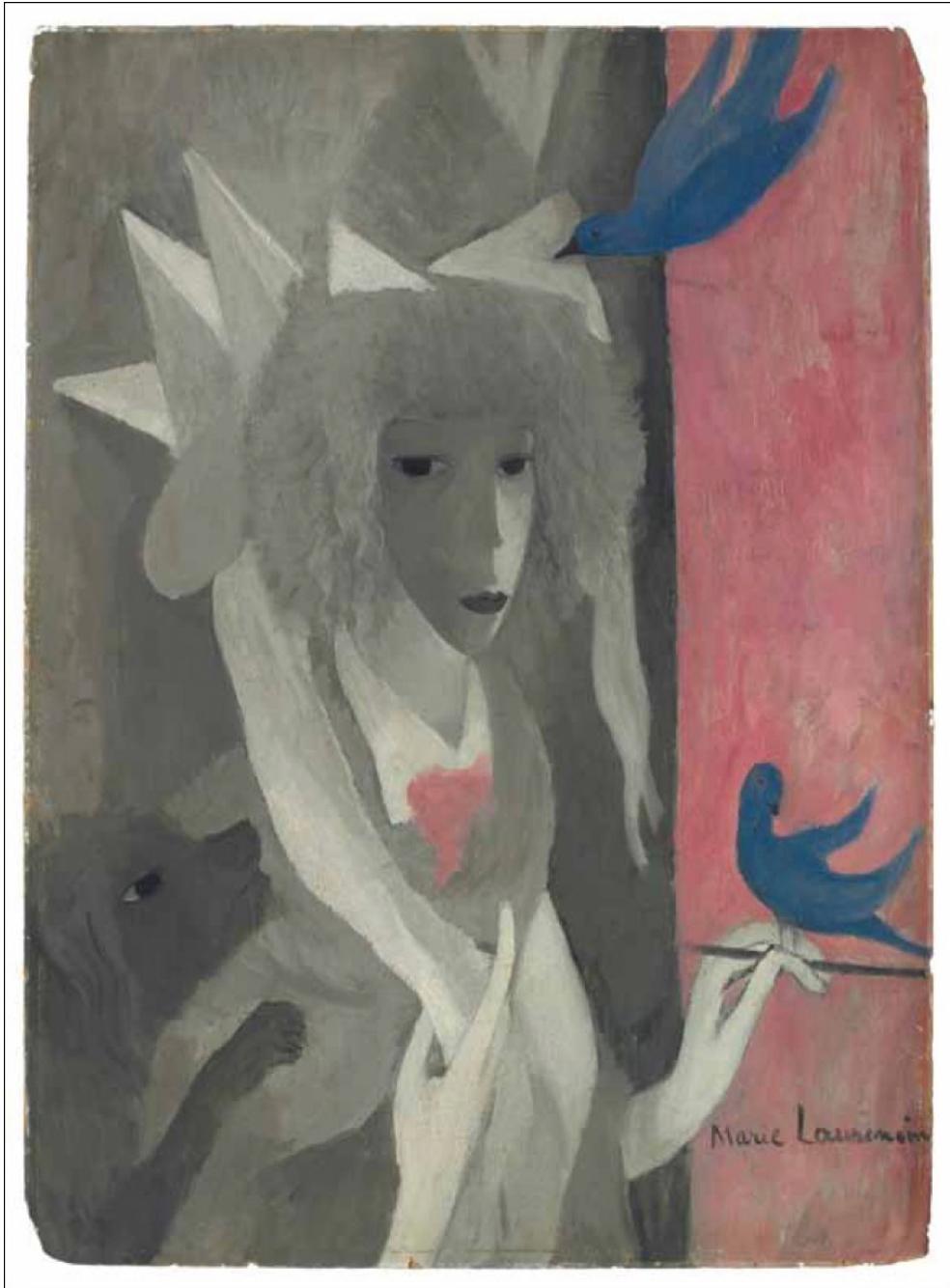


Figura 5 – Marie Laurencin. *La femme-cheval*, 1918. Óleo sobre tela, 61,8 x 46,8 cm. Musée Marie Laurencin, Nagano-Ken

É possível que *La femme-cheval* seja um autorretrato de Laurencin, apesar de não ser dessa maneira intitulado. De qualquer forma, mais do que a presença de

animais na pintura de Noêmia Mourão, a maneira como estes são desenhados e dispostos ao redor das personagens é marca de Laurencin. Em *Figura feminina*, além da semelhança apontada em relação a um dos pássaros, que pousa sobre a mão, o outro, de maneira ainda mais similar à pintura de 1918, voa do canto superior direito da tela em direção à personagem principal. Suas asas são dispostas de maneira que, entre elas, sua cauda seja revelada, como em Laurencin. Sua cabeça de formato oval termina com um bico apontado também para a mulher ao centro, como em Laurencin. Os animais, sempre voltados ou em interação com as personagens, reforçam a centralidade das mulheres nas pinturas.

Quase a mesma fórmula se repete em *O casamento* (Figura 6), onde a noiva é imagem central rodeada por dois pássaros e, no fundo à esquerda, o noivo. Laurencin, sobre a inclusão de homens em suas pinturas, respondeu em entrevista à vogue:

Não gosto de pintar homens. Não sei se sou capaz de pintar o retrato de um homem. Minha ambição é que os homens tenham uma sensação voluptuosa ao olharem os retratos que pinto de mulheres. O amor me interessa mais do que pintar. Meus quadros são as histórias de amor que conto a mim mesma e que quero contar aos outros.
(FLINDERS, 1924 – tradução nossa).

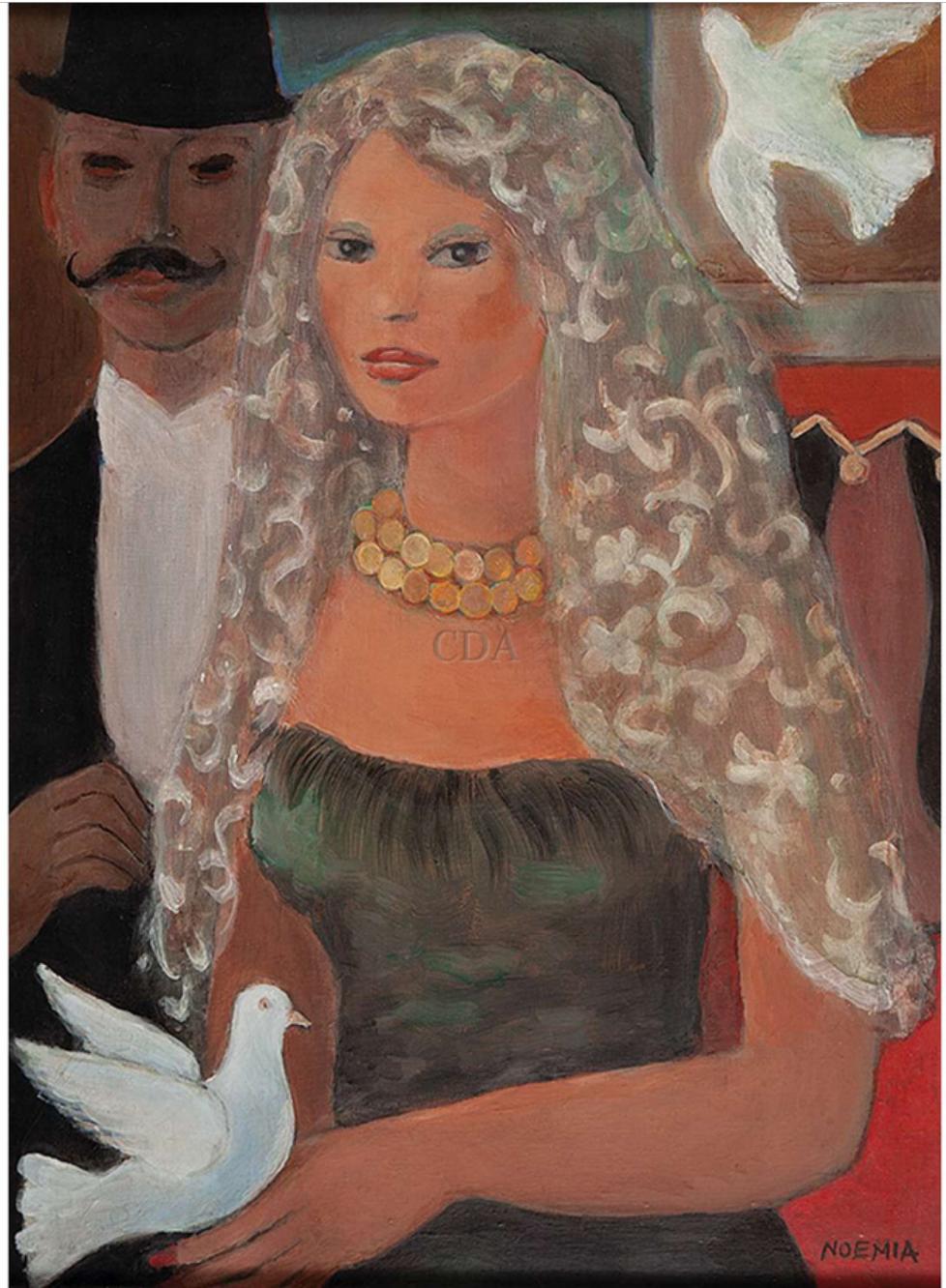


Figura 6 – Noêmia Mourão. *O casamento*, s.d. Óleo sobre tela, 50 cm x 64 cm. Coleção particular

Se a artista francesa deliberadamente exclui homens de suas pinturas, mantendo-as quase como um santuário feminino, a brasileira escolhe incluir a figura

masculina, porém, não como coloca os animais, em interação com a personagem principal. O homem, à margem da pintura, é parcialmente encoberto pela noiva. Seus olhos, bigodes, chapéu e terno são pretos, e contrastam com a camisa branca, apesar de quase se perderem no fundo da pintura, o que torna sua presença ainda mais marginal. Além disso, o casal retratado está longe de ter a pele branca como as personagens da artista francesa. Como mostrou Mariana Leme, o elogio à branquitude “representa um dos índices de tradição em Laurencin”:

[...] é importante notar que esta “fantasmagoria” estrutura tanto a produção da artista quanto parte de sua recepção crítica, a partir de expressões/noções como “brancura espiritual”, “grande raça” etc. São as cores pálidas, “anêmicas” que constroem as pessoas, os animais e a natureza. Ou seja, não apenas os personagens são representados como fantasmas, mas esta característica parece impregnar todo o espaço da pintura, como uma névoa, uma “aura” mítica. (LEME, 2021, p. 77)

Apesar de manter o padrão da branquitude na representação dos animais, Mourão o quebra quando decide representar personagens racializadas. É importante destacar, porém, que isso não é uma regra, principalmente nas obras que pinta em Paris, como *Mimi* (Figura 1), cuja pele, tão branca quanto a tela, contrasta com as bochechas rosadas, como muitas vezes aparecem não somente nas obras da artista francesa e que, como bem pontuou Leme, fazem referência a uma tradição na representação da branquitude feminina. Anne Lafont explica:

Na verdade, essa alteração quase imperceptível das bochechas pela emoção foi percebida como uma garantia da superioridade da raça. Os poucos toques discretos de cor, reminiscentes do bronzeado, participam da eficácia da branquitude – para emprestar a expressão de Louis Marin, uma eficácia racial (MARIN, 1993): a branquitude, a sede da identidade, deve ser animada, e o rubor natural realiza isso. (LAFONT, 2021, p. 1327).

O significado dessas escolhas na obra de Noêmia Mourão merece um estudo mais aprofundado, assim como sua obra em geral, que não foi alvo de investigações pela historiografia brasileira. Não podemos deixar aqui, porém, de levantar questões sobre como a branquitude, tão cara à obra de Marie Laurencin, é por vezes negada por Mourão. A brasileira, dita pela crítica como representante da arte “feminina” no Brasil, não adota por completo o ideal de feminilidade exportado da Europa. Como mostrou Sally Markowitz (2001, p. 390), a construção da ideia de “feminilidade” no velho continente é indissociável ao contexto de dominação neocolonial e estabelece uma hierarquia racial bem marcada: “*it is not difficult, after all, to find a pronounced racial component to the idea of femininity itself: to be truly feminine is, in many ways, to be white*”¹¹.

¹¹ “[...] não é difícil, afinal, encontrar um componente racial pronunciado na própria ideia de feminilidade: ser verdadeiramente feminina é, em muitos aspectos, ser branca” (tradução nossa).

A CRÍTICA BRASILEIRA E O ELOGIO À FEMINILIDADE

A exposição de Noêmia Mourão em São Paulo no ano de 1943, três anos após retornar ao Brasil de Paris, também não nega o impacto que Laurencin teve sobre sua produção: quase todas as obras são retratos de mulheres, alguns que facilmente poderiam ser confundidos com obras da artista parisiense, nada parecidas com aquela adquirida por Mário de Andrade. Apesar de, até o momento, o catálogo restar desconhecido por nós, as duas fotografias do Acervo de Mário de Andrade, de autoria de Leon Liberman, oferecem um panorama da mostra (figuras 7 e 8).



Figura 7 – Legenda de Mário de Andrade: “Exposição Noêmia, 1943 - S. Paulo”. Leon Liberman, “Exposição de Noêmia Mourão, 1943 - S. Paulo”. São Paulo, SP, BRA, 1943, 17,1 cm x 23,8 cm, negativo 47/B/10A. Acervo do IEB/USP, código de referência MA-F-2217



Figura 8 – Leon Liberman, “Exposição de Noêmia Mourão, 1943 - S. Paulo.” São Paulo, SP, BRA, 1943. Papel fotográfico, 23,4 cm x 17,3 cm. Acervo do IEB/USP, código de referência MA-F-2218.

No ano seguinte, Mourão inaugura outra exposição individual, dessa vez na então capital do país, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que deixa ainda mais clara a abrupta mudança temática e estilística. O catálogo de 1944 traz, além de uma pequena biografia de autor não identificado, três textos em seu prefácio: o primeiro, assinado por Santa Rosa – provavelmente o artista e escritor paraibano Tomás Santa Rosa –, sem título; o segundo, “Noêmia”, de Vinícius de Moraes; e o último, também sem título, de José Lins do Rego. Em seguida, consta no catálogo uma sequência de trechos de jornais da crítica, brasileira e estrangeira da época sobre a artista¹².

A primeira linha do texto de Santa Rosa dita o tom das páginas seguintes e deixa clara a via pela qual os trabalhos de Mourão seriam abordados, a da “arte feminina”:

Em toda *arte feminina* há uma parte de “coquetterie”, que a qualifica, e lhe dá esse ar de confidência amorosa que nos transmite um incomparável *encanto*.

Nesse tom de cumplicidade reside a *sutil* substância de sua *agradável* comunicação.

A arte de Noêmia está possuída de todos esses filtros, a que se acrescentam dons plásticos iniludíveis, transmitidos com uma *simplicidade* e uma *modéstia*, que se combinam numa tocante *poesia*. (SANTA ROSA, 1944 – grifos nossos)

¹² São reproduzidos trechos de artigos de Sérgio Milliet, Waldemar George, George Besson, Lucie Nazauric, Louis Cherrone e Fanning Taylor.

A categoria “arte feminina”, na qual, segundo Santa Rosa, estava inserida a feita por Noêmia, é marcada por atributos que também foram utilizados para descrever a obra de Laurencin, tais como “encanto”, “sutil”, “agradável”, “simplicidade”, “modéstia” e “poesia”. Na verdade, a francesa foi precursora desse que seria um gênero dito próprio feminino na pintura moderna, como nos conta Ana Paula Simioni (2018, p. 52): “Laurencin [...] criou um vocabulário próprio, ainda inexistente, que foi identificado como o protótipo da ‘feminilidade essencial’: mulheres frágeis, delicadas, simbolizando a *femme enfant*”. Mariana Leme (2021, p. 34) sugere que, na verdade, esse vocabulário próprio teria raízes na história francesa: “As mulheres da obra madura de Laurencin, como fantasmas diáfanos, sem carne, parecem fazer referência tanto a um passado idealizado da França setecentista e também às silhuetas alongadas das ilustrações de revistas de moda”. Apesar de historicamente localizado, na época, o feminino era tratado como natural.

Santa Rosa (1944) não menciona diretamente Marie Laurencin, mas reconhece que, em Paris, Noêmia “colheu os melhores frutos no estudo e na observação da obra dos mais famosos artistas de hoje, lição que concentrou na sua pintura, realizada com equilíbrio e delicadeza”. Ainda, comenta que seus quadros mostram “uma lírica visão do mundo; do seu mundo pacífico cortado pelo voo de brancas pombas, e onde meninas de grandes olhos vivem cercadas de uma eterna primavera” (SANTA ROSA, 1944). Como vimos, essa seria uma precisa descrição para uma obra de Marie Laurencin, por exemplo, *La femme-cheval*, que analisamos anteriormente. As semelhanças entre as obras de Mourão e Laurencin são mais do que puramente temáticas: são narrativas e estéticas.

Se Santa Rosa não menciona a artista francesa no prefácio do catálogo, o texto seguinte, de Vinícius de Moraes, traz um incômodo do autor com a excessiva – e, segundo ele, deturpada – associação entre as duas artistas:

Já se tem lembrado, a propósito de Noêmia, o nome de Marie Laurencin numa aproximação onde, frequentemente, entra uma ideia de compromisso. A semelhança de fato existe, mas ela é, me parece, fruto muito mais de um encontro de maneiras de ver com relação a temas plásticos, diria melhor, a assuntos para pintar, que propriamente de qualquer influência. Eu pessoalmente encontro na pintura de Noêmia mais vida que na da pintora francesa, a qual, sinto, sofre de uma irremediável falta de profundidade. Noêmia é uma grande desenhista. A estrutura de suas formas plásticas possui a armação de um bom desenho. E se eu tivesse de ir buscar em algum artista moderno, moderno no sentido mais largo da palavra, a amostra de terra de onde brotou essa orquídea, da pintura brasileira, iria deter-me em Renoir. Noêmia é uma en florescência renoirseana, e só bastasse isso, considerada a sua grande personalidade, para situá-la, no quadro das nossas artes plásticas, como uma artista consciente. (MORAES, 1944).

O trecho demanda alguns esforços interpretativos. Em primeiro lugar, nota-se que Moraes recusa uma “influência” pictórica da francesa sobre a brasileira. Não a forma, mas o assunto escolhido seria o que aproximaria, para ele, as duas pintoras. Ainda além, ele não só não via uma associação formal, como acreditava existir uma disparidade na qualidade da produção de ambas: a obra de Mourão seria viva, enquanto a de Laurencin, superficial.

Moraes não foi o único brasileiro a nutrir certo desgosto pela pintura de Laurencin. O crítico Rubem Braga (1950) diria, no *Correio da Manhã*, que “não há ninguém mais fácil da gente escrever contra [do que Laurencin]”. Jacinto de Thormes (1949, p. 6), um ano antes, escreveu no *Diário Carioca* que o IV Salão da Escola de Paris no Rio de Janeiro causaria uma “impressão perfeita” se não tivesse “Laurencin demais”. Rubem Navarra (1944) descreveria a obra de Vieira da Silva no *Diário de Notícias*, em 1944, como “mil vezes superior a qualquer Berthe Morisot ou Marie Laurencin, nomes que estão na boca de todos os que se pretendem ‘connasseurs’ da arte de Paris”. Isso porque, segundo ele, ao olhar sua pintura não seria possível, de imediato, distinguir seu sexo:

É o melhor elogio que se possa fazer à arte dessa pintora, que, sendo mulher, mete-se em empreitadas de homem, com um fôlego e uma força de homem. Sua pintura é tudo quanto há de menos convencionalmente feminino neste mundo, de menos “sweet”, sentimental, “chic” ou açucarado. Eis uma qualidade sem dúvida raríssima num temperamento artístico de mulher. (NAVARRA, 1944).

A lista poderia seguir, mas o fato é que Laurencin não foi nem de longe uma artista consensual. Entre as maiores críticas negativas ao seu trabalho está a repetição – quase em série – das mulheres em suas pinturas por uma dita rendição ao mercado de arte. O crítico brasileiro Mário Pedrosa (1947, p. 9) comentou tal submissão da artista ao sistema: “Não cremos que Marie Laurencin se entregue, vai para mais de vinte anos, a fazer as mesmas caras-máscaras porque sua organização psíquica a tanto a obrigue”¹³. A afirmação de Pedrosa se direciona na reportagem mais ao mercado do que à obra de Laurencin em si e, para ele, a repetição das personagens em sua obra não estaria ligada a um fator natural, mas a uma obrigação de vender. Seja como for, nem sempre a comparação de Mourão com Laurencin seria vista com bons olhos pelos interessados em sua produção.

Quando voltamos ao texto do catálogo, porém, ao recusar uma semelhança com Laurencin que ultrapassaria a de temática, Moraes não deixa de elogiar a pintora brasileira justamente pelos mesmos fatores que tornaram a francesa tão celebrada no período:

A pintura de Noêmia é bem a *sua própria imagem*. Essa impressão adorável que a pintora deixa, à passagem, e que se imanta melhor em tantos elos de *encanto feminino* quando se chega a conhecê-la de perto. [...] essa pintura tem uma base firme em elementos ricos e gordos, extraordinariamente filtrados por uma *sensibilidade eminentemente feminina*, sábia nessas alquimias, mas que nem por isso pode passar sem eles. [...] Dá-se que a pintora paulista vive num mundo onde a *delicadeza, o véu, o perfume, a sutileza* são o clima permanente. Noêmia é um ser *naturalmente delicado e vago*, cujo maior encanto reside justamente na *naturalidade* com que essas expressões perduram. [...] Essa é para mim a verdadeira Noêmia, que nunca perdeu o amor das coisas boas e *delicadas* da vida, sem dúvida a *mais bela expressão da pintura feminina no Brasil*. (MORAES, 1944 – grifos nossos).

¹³ É importante assinalar que Marie Laurencin não veio de uma família rica, sua mãe foi faxineira em um hotel em Paris. Assim, dependia da venda de suas obras para viver.

Provavelmente o autor estava familiarizado com as críticas ao trabalho de Laurencin e, também por esse motivo, tentou colocar a pintura de Noêmia em um degrau mais elevado na escada da história da arte ao aproximá-la, no lugar, a Renoir. Porém, ao descrever sua obra, Moraes acaba se aproximando da crítica ao trabalho de Laurencin na França até mesmo na imprensa brasileira, que repete, quase com as mesmas palavras, o mesmo discurso.

Albert Flament (1924, p. 479) escreveu que “Marie Laurencin se parece com a vida dela e suas pinturas se parecem com ela”, assim como, para Moraes, a pintura de Noêmia seria “sua própria imagem”. Guillaume Apollinaire (1996, p. 57) destaca em Laurencin sua capacidade de expressar na “arte maior” uma estética inteiramente feminina, tendo em vista o potencial já de suas primeiras pinturas e suas figuras delicadas, às quais ela se manteria fiel durante os anos. O poeta seria o maior responsável, na França, pela criação dessa narrativa em torno da imagem da francesa.

No Brasil, Tarsila do Amaral, em seu texto publicado sobre Laurencin no *Correio da Manhã*, descreveria suas obras como “saídas de uma mão artística tipicamente feminina na acepção de delicadeza, sensibilidade, lirismo” (AMARAL, 2008, p. 88). Ao saudar Noêmia como “a mais bela expressão da pintura feminina no Brasil”, Vinícius de Moraes (1944) seguiria uma tendência interpretativa, como explicou Ana Paula Simioni: “o modo com que Apollinaire julgou Marie Laurencin como uma típica representante de uma arte moderna ‘feminina’ é esclarecedor; exemplifica uma tendência interpretativa geral que prevalecia na primeira metade do século XX mesmo no interior dos circuitos modernistas” (SIMIONI, 2011, p. 382).

No último texto do prefácio ao catálogo da exposição de 1944, o escritor José Lins do Rego afirma que, após os anos em Paris, a personalidade “lírica” de Noêmia Mourão continuaria a mesma de antes. Como ela, sua pintura seria alegre, onírica, com cores de uma “maciez de poema de amor feliz” (REGO, 1944, n. p.). O autor, com isso, pretendia afirmar que o período em Paris não teria provocado mudanças em sua carreira, o que, como pretendemos mostrar neste artigo, não foi totalmente verdade.

Reproduzimos pequenos trechos da crítica nacional e internacional – também presentes no catálogo da exposição *Noêmia* – que retomam sua recepção por personagens importantes do cenário das artes. O comentário do crítico polonês Waldemar George, engajado com a École de Paris, aponta um caráter nostálgico na obra da brasileira: “Noêmia, pintora das meninas modelos saídas de um livro de Madame Ségur, nos encanta por suas evocações da época vitoriana e do segundo império”. A Condessa de Ségur foi uma escritora francesa do século XIX que se tornou conhecida pelo livro *Les malheurs de Sophie*¹⁴, um clássico da literatura infantil francófona. Na história, Sophie, uma menina de quatro anos nascida em uma família nobre francesa, lida com as consequências de suas travessuras, em uma narrativa de época bastante moralista. É curioso que o tema da infância tenha sido explorado por Noêmia durante sua estadia em Paris de tal modo que remettesse a um passado francês do qual ela não fazia parte. A obra *Menina e o pássaro*, reproduzida no catálogo da exposição, mostra uma dessas personagens. Adornada por uma coroa de flores e

¹⁴ “Os desastres de Sofia”, em português.

um colar de pérolas, a menina, de cabelos longos ondulados e olhar distante, segura um pássaro branco com as duas mãos.

O tema da infância foi muito explorado por Marie Laurencin e construído por ela de modo a se encaixar como uma fase no amadurecimento de suas mulheres que, porém, nunca as deixaria completamente. A afirmação da existência de uma “natureza feminina”, fabricada na França e dita universal, estaria diretamente ligada à experiência da infância: ela representa a pureza do instinto, ingênua, isenta de manipulações e, portanto, representativa da natureza humana. A fabricação da infância foi, então, o primeiro passo para a fabricação da mulher. Uma ideia parecida com a da *femme-enfant* que André Breton ([1928] 2007) viu em Nadja e se tornaria um símbolo do movimento surrealista.

A obra da artista francesa presente no acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), *Guitarrista e duas figuras femininas*, de 1934, mostra uma continuidade entre a infância e a juventude visto que retrata uma menina contemplando, como se olhasse para o seu futuro, duas mulheres que compartilham um momento de lazer ao som do violão. Os adjetivos utilizados pela crítica para qualificar o trabalho tanto de Laurencin quanto de Mourão, que adota a universalidade francesa em suas pinturas, se confundem, assim, entre atributos relacionados ao dito mundo infantil e ao consequente mundo feminino: “ingênuo”, “delicado”, “sensível”, “sutil”, “natural”, “encantado”, “agradável”, “gracioso” etc.

Os seguintes comentários da crítica no catálogo de 1944 reforçam os textos anteriores. Sérgio Milliet, um dos mais importantes críticos brasileiros do período, escreve que “A arte de Noêmia é feita essencialmente de sensibilidade. Agrada pela graça, pela leveza do traço; agrada também pela docura terna dos tons”. Sensibilidade, graça, leveza e docura são as características ressaltadas pelo crítico e escolhidas para serem reproduzidas no catálogo. Milliet ainda nota em Noêmia a continuidade de uma “tradição” do “talento feminino na pintura de nossa terra” (MILLIET, 1944).

Da crítica francesa, as declarações marcam a nacionalidade da pintora em tom de surpresa, e expressam certa reverência ao acento regional de suas pinturas. De Luis Cheronne (1944), do jornal *Marianne* de Paris, uma nota sobre a “ingenuidade encantadora” (de Mourão. Lucie Nazauric (1944), do jornal *Vendredi*, de Paris, marca, além da feminilidade, um traço “pouco exótico” nas obras de Noêmia: “Assim se cria em torno de suas obras um clima feminino de um encanto pouco exótico em que se nota a marca de suas origens”. Fanning Taylor (1944), na *Semaine de Paris*, exalta com surpresa o refinamento presente na obra de Mourão: “De fato, raramente, ou talvez nunca Paris tenha visto desses países tão batidos de sol da América do Sul pintura com tão esquisita finura, tanta destreza caprichosa, de colorido mais rico e delicado, com um tal senso e gosto inato na escolha dos assuntos, inclusive em algumas cenas alegres da vida urbana no Brasil”. Como aconteceu com Tarsila nos anos de 1920 em Paris, registrado pela famosa declaração de que Paris estava “farta de arte parisiense” (apud AMARAL, 2003, p. 101-102), a “marca de suas origens” também serviu para Mourão como uma maneira de diferenciar-se e destacar-se em um contexto de fetichização da arte considerada “primitiva”.

LAURENCIN ENTRE AS GUERRAS MUNDIAIS; MOURÃO E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

“Depois foi o encontro com Paris e com a arte do mundo e a insistência na fidelidade a si mesma, e a humanização pela guerra, que a surpreendeu no cais de Bordeaux — tênuem

Marie Laurencin, agarrada nos seus desenhos como seu único patrimônio diante da mecânica da violência.
Noêmia, sempre” (SALLES, 1974).

As comparações plásticas entre Marie Laurencin e Noêmia Mourão também encontram semelhanças no contraste imagético que causaram ao contexto político em que estavam inseridas. A francesa atravessou duas guerras mundiais: na primeira, recém-casada com um alemão, Laurencin exilou-se na Espanha. Perdeu tudo. Teve seu apartamento e pinturas leiloados a preços irrisórios. Do *Bulletin des Artistes et Écrivains Combattants* chegavam notícias sobre amigos feridos e mortos em combate. Dentre eles, Guillaume Apollinaire, seu antigo companheiro, cujo golpe grave na cabeça o fez deixar a guerra. Como conta Flora Groult (1987, p. 164), diante de novidades perturbadoras, Laurencin recorreu à pintura. Mesmo em um estado violento de exceção, pintou obras como *Dans la forêt* e *La femme au chat*. Ao contrário do cenário turbulento da segunda metade da década, as paisagens em que foram inseridas suas mulheres nos quadros do período eram harmônicas, tranquilas, ausentes dos traumas que assolavam a vida da artista e o mundo.

Na Segunda Guerra Mundial, Laurencin ficou em Paris. Já há muito separada do alemão Otto von Waetjen, não tinha motivos para deixar seu país. Mesmo assim o contexto era de instabilidade, incerteza e medo, agravados pela tomada da capital francesa pelo governo alemão nazista. Mariana Leme (2021, p. 20) lembra como a jornalista Isaure de St. Pierre comentou que “Laurencin representou ‘jovens evanescentes de grandes olhos vazios [...]’, a fim de distanciar-se dos ruídos da guerra e da Ocupação’, como se fosse uma espécie de ‘fuga’, ou recusa em lidar com uma realidade difícil”. Como aconteceu na Primeira Guerra Mundial, as mulheres, em suas telas, não seriam abaladas pelos nazistas que batiam à sua porta. Continuavam etéreas, despreocupadas, como em *Baillerines au repos*, pintado em 1941.

Se Laurencin ficou em Paris durante a Segunda Guerra Mundial, essa foi justamente a causa do retorno de Noêmia Mourão ao Brasil após quatro anos na capital francesa. Em 1940, Mourão e Di Cavalcanti retornaram ao Brasil fugidos da guerra e lá deixaram seus quadros, que permaneceram “perdidos” até meados dos anos de 1960. “Saí de Paris um dia antes da ocupação – nazista”, contou a artista (*O Estado de S. Paulo*, 1966). Em 1965, nos porões da embaixada brasileira em Paris, as obras são recuperadas e voltam ao Brasil. Dessas, 68 foram expostas no ano seguinte, em 1966, no saguão do Auditório do Edifício Itália, como registrado por *O Estado de S. Paulo* em São Paulo no dia 28 de maio daquele ano (RECUPERADAS..., 1966). A mostra foi organizada pelo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Enquanto as obras de

Mourão e Di Cavalcanti saíam dos porões da embaixada brasileira na capital francesa para serem expostas no Edifício Itália, os porões das cidades brasileiras passaram a sediar um violento processo decorrente do golpe militar de 1964.

Oito anos depois, em 1974, Francisco Luiz de Almeida Salles escreveria na *Folha de S. Paulo* sobre outra exposição de Noêmia, agora no Escritório de Arte de Renato Magalhães. Salles afirma que os visitantes da mostra “encontrarão algo que os arrancará do temor e do medo do nosso tempo – a arte de Noêmia” (SALLES, 1974). Diferente do caos anunciado que foram as guerras mundiais, a ditadura militar brasileira se escondeu atrás da censura ao povo, à cultura e aos meios de comunicação. Isso não impediu Salles, importante figura na arte brasileira, de marcar a arte da Noêmia como um alento ao tempo de exceção, ressaltando não somente características do trabalho da pintora, como o contraste dele ao tempo em que viviam.

O primeiro momento da narrativa historiográfica que conecta Laurencin e Mourão confunde-se com este, de uma crítica de arte ainda interessada no trabalho da artista brasileira que produziu até sua morte, em 1992. As exposições já mencionadas – de 1966, no Auditório do Edifício Itália, organizada pelo MAM-SP e Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro; e em 1974, no Escritório de Arte Fernando Magalhães – marcaram momentos em que borbulhavam críticas sobre seu trabalho na imprensa. Se, apesar de críticas pontuais, a primeira metade do século foi marcada por elogios quanto à comparação da pintura de Noêmia com a de Laurencin, na segunda tratou-se do assunto com mais ressalvas.

Em 1966 *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria sobre a exposição das obras de Noêmia no MAM/SP que foram perdidas durante a Segunda Guerra Mundial e encontradas nos porões da Embaixada do Brasil em Paris:

Frequentemente a arte de Noêmia é comparada à de Marie Laurencin. Nega a artista que tenha recebido influências da pintura francesa. “Pode ser que, para o observador menos prevenido, a semelhança dos temas signifique uma influência. Mas, como pintora, jamais senti qualquer atração especial pela arte de Marie Laurencin. Se influências tive, estas vieram principalmente de Renoir, e talvez de Picasso, artista pelo qual tenho a maior admiração”. (MAM vai expor..., 1966).

Paulo Mendes de Almeida apontou, na apresentação ao catálogo da exposição de 1966, que o forte da arte de Noêmia seria sua delicadeza: “Uma delicadeza permanente, personalíssima, que contagia qualquer tema sobre o qual se demore. E que não exclui, mas pelo contrário pressupõe, uma consciência profissional muito rigorosa, exigente de si mesma, favorecida pela inteira identificação entre a artista e a sua arte” (apud D'HORTA, 1966).

Em 1974, a rejeição à semelhança com a artista francesa vem mais uma vez, agora por parte do próprio jornalista:

Já houve tempo em que me lembrava um pouco Marie Laurencin, hoje acho que lembra mais Renoir meio misturado com Di Cavalcanti, *mas com o acréscimo importante da feminilidade*, que é a *nota pessoal, característica e inconfundível de sua pintura*, na luminosa fluidez de seus azuis e rosas. (L. M., 1974 – grifos nossos).

A obra de Mourão lembraria, para o jornalista, Renoir, com a ressalva de uma “nota pessoal”, a feminilidade. A negação de influência de Laurencin não significou, porém, uma divergência quanto à utilização de um discurso de gênero bem marcado.

A aproximação do trabalho da brasileira com o da francesa com o tempo se mostraria bilateral: não só a arte – e mesmo a persona – de Mourão lembraria a de Laurencin, mas a de Laurencin, quando mencionada na imprensa local, seria comparada à de Mourão. Uma reportagem de Paolo Maranca (1980) na *Folha da Tarde* de São Paulo sobre a pintora parisiense a introduziu ao público justamente por essa chave: “Para o leitor visualizar claramente a posição de Marie Laurencin no panorama da primeira metade do século, poderíamos fazer uma comparação com a nossa Noêmia Mourão”. Maranca sugere que Laurencin ocuparia no panorama das artes na França o mesmo lugar ocupado por Mourão no Brasil. E qual seria esse lugar? A frase seguinte da reportagem quebra a expectativa do leitor em encontrar uma comparação pictórica que o descreva:

Assim como Noêmia mantém sua produção em obediência a uma segunda linha em relação a Di Cavalcanti, Marie Laurencin vive à sombra de Picasso e dos outros. A comparação é um pouco forçada, porque, produzindo Di Cavalcanti, em nível inferior, sob a influência de Picasso e dos outros, a obra de Noêmia Mourão cai numa faixa de muito discutível interesse, enquanto Marie Laurencin, ficando logo abaixo de Picasso e dos outros, ainda oferece uma gama riquíssima de interesses. (MARANCA, 1980).

Laurencin e Mourão seriam produto da “obediência” aos pintores com quem conviveram. A pesquisadora Mônica Velloso, em estudo recente sobre colaborações e apagamentos de mulheres em casais de artistas, compara justamente a relação de Laurencin e Apollinaire – seu companheiro no período em que produziu ao lado de “Picasso e dos outros” – com a de Noêmia Mourão e seu companheiro Di Cavalcanti, com quem teve aulas e foi casada:

Cabe observar que o tema da influência artística assume contornos específicos quando associado à questão do gênero. Na relação entre um casal de artistas, o diálogo e a troca de experiências podem ceder lugar ao imaginário da imitação. De acordo com essa lógica, o estilo, a técnica e a imaginação artística (normalmente atributo feminino) remetem à matriz masculina da criação. A arte de Noêmia converte-se na versão feminina de Di Cavalcanti; a obra de Marie Laurencin é o espelho sobre o qual se projeta Apollinaire “C'est moi en femme”. (VELLOSO, 2014, p. 102).

Além da semelhança formal que aqui demonstramos, seria percebida por críticos contemporâneos, pela historiografia modernista inicial, e reivindicada pela própria artista brasileira, o lugar destinado a Laurencin e Mourão na narrativa da história da arte, como ressalta Velloso, é também muitas vezes parecido: aquele destinado à mulher que convive ao lado do dito grande e verdadeiro artista. Esse lugar colocaria em segundo plano a produção dessas artistas, vistas como um apêndice da produção masculina, adaptado ao gênero oposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Noêmia Mourão é com certeza uma personagem que merece ser investigada com profundidade pela historiografia da arte brasileira. Com uma produção expressiva e ativa por quase todo o decorrer do século XX, passou pelo despontar do modernismo no país e testemunhou sua consagração. Morou na Paris do *retour à l'ordre*, fugiu da guerra, mudou completamente sua forma de pintar – sem nunca deixar de exaltar sua origem brasileira. A análise de sua obra proporciona uma oportunidade valiosa para investigar como categorias como “arte feminina” foram construídas e aplicadas, muitas vezes de maneira reducionista, a artistas mulheres. Além disso, a relação entre Noêmia e os paradigmas de modernidade importados da Europa, bem como sua adaptação e resistência a esses modelos, merece uma análise mais aprofundada.

É inegável que existe, em Noêmia Mourão, um antes e depois de Paris. A experiência da capital francesa foi um divisor de águas em seu trabalho. Porém, é na criação de narrativas que reside a maior das semelhanças entre as duas pintoras: em ambas, a insistência sobre a existência de uma arte “feminina” foi utilizada de maneira a separar seus trabalhos em um lugar conhecido às mulheres artistas desde o século XIX, o lugar do “outro”. Griselda Pollock (1999, p. 24 – tradução nossa) explicou bem como “a história da arte é uma história ilustrada do homem. Para isso, e paradoxalmente, precisa constantemente invocar uma feminilidade como o outro negado que, por si só, permite a inexplicável sinonímia de homem e artista”.

Os paralelos entre a trajetória de Mourão e de Laurencin, assim como as críticas e os elogios que suas obras receberam, reforçam a necessidade de questionar os limites impostos às mulheres artistas no campo das artes visuais. O impacto de sua produção em contextos locais e internacionais aponta para a importância de um estudo detalhado, que aborde não apenas sua obra, mas também as estruturas críticas e sociais que moldaram sua recepção.

SOBRE A AUTORA

LETÍCIA ASFORA FALABELLA LEME é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

lefalabellas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9385-6163>

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp Ed. 34, 2003.
- AMARAL, Tarsila do. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Organização de Laura Taddei Brandini. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Correspondência com Murilo Miranda. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), código de referência MA-C-CPL4999.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2007.
- APOLLINAIRE, G. *Chroniques d'art: 1902-1918*. Textes réunis, avec préface et notes, par L. C. Breunig. Paris: Gallimard, 1996. (Collection folio/essais, 221).
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BRAGA, Rubem. Visitando Marie Laurencin. *Correio da Manhã*, n. 17.539, 21 de maio de 1950, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/f349a>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- BRETON, André. (1928). *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CHERONNE, Luis. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- D'HORTA, A. P. Uma senhora desenhista. *Jornal da Tarde*, 20 de setembro de 1966. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- ELLIOTT, Bridget. The “strength of the weak” as portrayed by Marie Laurencin. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (Ed.). *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*. Berkeley, CA: University of California Press, 2005, p. 277-299.
- FERRO, António. Tarsila do Amaral. *Contemporânea*, Lisboa, série 3, n. 2, jun. 1926, p. 84-85. Hemeroteca Digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/7c226>. Acesso em: 1º jun. 2021.
- FLAMENT, Albert. Arabesques sur Marie Laurencin. *La renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n. 7, juillet 1924, p. 479.
- FLINDERS, Polly. Feminities. *Vogue*, October, 15, 1924, p. 75.
- GEORGE, Waldemar. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- GROULT, Flora. *Marie Laurencin*. Paris : Mercure de France, 1987.
- L. M. Noêmia. *O Estado de S. Paulo*, 27 de novembro de 1974. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- LAFONT, Anne. Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. Trad.: Liliane Benetti; Lara Rivetti. *ARS* (São Paulo), v. 19, n. 42, 2021, p. 1289-1355. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192433>.
- LEME, Mariana Gazioli. *Uma modernista rococó: Marie Laurencin e o teatro da feminilidade (branca) na pintura francesa, séculos XVIII e XX*. 2021. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. <https://doi.org/10.11606/D.27.2021.tde-28092023-113425>.
- LES expositions. *Marianne – Grand hebdomaire politique et littéraire illustré*, 6^e Année, n. 294, 8 Juin 1938, p. II. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/057d7>. Acesso em: maio 2025.
- MAM vai expor a pintura de Noêmia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 de setembro de 1966. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

- MARANCA, Paolo. Marie Laurencin. *Folha da Tarde*, São Paulo, 8 de agosto de 1980. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MARKOWITZ, Sally. Pelvic politics: sexual dimorphism and racial difference. *Signs*, v. 26, n. 2, 2001, p. 389-414. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3175447>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- MORAES, Angélica de. Morre Noêmia Mourão. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1992. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MILLIET, Sérgio. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MORAES, Vinícius de. "Noêmia". In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- MOURÃO, Noêmia. Noêmia, a menina de azul da pintura brasileira. [Entrevista concedida a] Luiz Ernesto. *A Tribuna*, São Paulo, n. 94, 27 de junho de 1971, p. 14. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/ta810>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- MULLER, Maneco. Aviso aos navegantes. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 6.398, 7 de maio de 1949, p. 6. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/d4t33>. Acesso em: 21 ago. 2024.
- NAVARRA, Rubem. Vieira da Silva e a Escola de Paris. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 6.797, 17 de dezembro de 1944, p. 6. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/2e458>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- NAZAURIC, Lucie. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- NOÊMIA mudou bem pouco. E sua pintura, quase nada. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 de junho 1971. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- PEDROSA, M. Artes plásticas. Personalidades? *Correio da Manhã*, n. 16.160, 11 de julho de 1947, p. 9. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/5t354>. Acesso em: 21 ago. 2024.
- PERRY, Gillian. *Women artists and the Parisian avant-garde: modernism and feminine art, 1900 to the late 1920's*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London; New York, NY: Routledge, 1999.
- RECUPERADAS as telas perdidas por Noêmia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 de maio de 1966. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- REGO, José Lins do. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Noêmia, sempre. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 de novembro de 1974, p. 28. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- SANTA ROSA, Tomás. [Sem título]. *Noêmia*. Catálogo de exposição. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Abril de 1944. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- SEGUR, Sophie. *Les malheurs de Sophie*. 35. ed. Paris: Hachette, 1924. 248 p. ISBN (Broch.).
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 36, 2016, p. 375-388. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645000>. Acesso em: 13 fev. 2025.

- TAYLOR, Fanning. [Sem título]. In: Noêmia. Catálogo de exposição. Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- TODD, Dorothy. Exotic canvases suited to modern decoration. *Arts and Decoration*, Jan.-Jun. 1928, p. 92-95.
- VELLOSO, Monica Pimenta. As flores violentas da criação: Noêmia Mourão e Emiliano Di Cavalcanti. In: SIMIONI, Ana Paula; OLIVEIRA, Cláudia de; ROUCHOU, Joëlle; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014, p. 102.
- VIANA, Morgana Souza. *Anita Malfatti retratista: viver de arte na São Paulo dos anos 1930-1940*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2020. <https://doi.org/10.11606/D.31.2020.tde-10022021-180131>.

A face não tão oculta das políticas públicas de democratização do acesso à educação superior no Brasil

[*The not-so-hidden face of public policies for democratization and access to higher education in Brazil*

Charle Ferreira Paz¹

Cintia Abrunhosa Pinto Sada²

RESUMO • As políticas públicas voltadas para a democratização do acesso à educação superior no contexto brasileiro têm adquirido relevância nas discussões educacionais em virtude das novas dinâmicas do mercado de trabalho geradas pelo avanço do capitalismo global. O presente estudo, fundamentado em uma revisão crítica da literatura e em uma análise documental, tem como objetivo investigar a ideologia do capital que permeia as políticas de incentivo à democratização do acesso ao ensino superior, assim como o papel do Estado na preservação da ordem estabelecida. Os resultados obtidos indicam que o modelo de democratização do acesso ao ensino superior, promovido por meio de políticas públicas, revela um cenário de desconstrução do setor público na interação entre o Estado e a sociedade.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Políticas públicas; ensino superior;

neoliberalismo. • **ABSTRACT** • Public policies aimed at democratization and access to higher education in the Brazilian context have gained relevance in educational discussions due to the new dynamics of the labour market generated by the advance of global capitalism. This study, based on a critical literature review and documentary analysis, aims to investigate the ideology of capital that permeates policies to encourage democratization and access to higher education, as well as the role of the state in preserving the established order. The results obtained indicate that the model of democratization and access to higher education, promoted through public policies, reveals a scenario of deconstruction of the public sector in the interaction between the state and society. • **KEYWORDS** • Public policies; higher education; neoliberalism.

Recebido em 14 de novembro de 2023

Aprovado em 20 de janeiro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

PAZ, Charle Ferreira; SADA, Cintia Abrunhosa Pinto. A face não tão oculta das políticas públicas de democratização do acesso à educação superior no Brasil. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10733.



Seção: Artigo

DOI: [10.11606/2316901X.n91.2025.e10733](https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10733)

¹ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ, Seropédica, RJ, Brasil).

² Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ, Seropédica, RJ, Brasil).

A necessidade de formar profissionais em nível superior para atender às demandas da sociedade está diretamente relacionada com a própria formação histórica do Brasil. Desde a chegada da corte portuguesa em 1808, a necessidade de mão de obra qualificada para assumir os cargos do governo impulsionou a criação das primeiras instituições isoladas de ensino superior no país (ALMEIDA, 2018).

Entretanto, é no século XX que se intensifica o processo de globalização, impulsionado pelas transformações decorrentes do sistema capitalista global e pelas novas dinâmicas nas relações laborais, resultantes da adoção do neoliberalismo como paradigma econômico. Tais mudanças acarretam significativas transformações nos âmbitos econômico, político e social, tornando o discurso sobre a democratização do acesso à educação superior mais proeminente no contexto das orientações político-ideológicas neoliberais.

Nesse contexto, na década de 1990, a educação superior experimentou uma notável expansão. Esse fenômeno foi acompanhado por um aumento na demanda por formação superior, impulsionada por fatores como a busca de qualificação profissional e a valorização do diploma no mercado de trabalho. No entanto, apesar do crescimento significativo, essa expansão revelou-se insuficiente para mitigar certas taxas desfavoráveis, especialmente no que se refere à escassez de vagas nas instituições públicas, que não conseguiram atender à demanda da sociedade por esse nível de ensino.

Com o intuito de ampliar o acesso da população à formação profissional em nível superior, iniciativas como o Fundo de Financiamento Estudantil (Fies) e o Portal Único de Acesso ao Ensino Superior (Prouni) têm sido implementadas. Essas ações buscam promover a democratização do acesso ao ensino superior por meio de parcerias público-privadas, o que, por sua vez, tende a fortalecer o setor privado em detrimento do público.

Sob essa perspectiva, é imperativo conduzir uma investigação acerca das dinâmicas contemporâneas de democratização do acesso ao ensino superior, bem como suas repercussões sociais. A compreensão dessas *nuances* é essencial para a avaliação das implicações de uma educação superior que está profundamente impactada pelas lógicas neoliberais.

Nosso objetivo é investigar como as políticas públicas voltadas à democratização

do acesso ao ensino superior impactam a reafirmação do projeto político neoliberal, que frequentemente impulta a mercantilização desse nível de educação.

A questão primordial que orienta nossa investigação é: de que maneira as políticas públicas voltadas à democratização do acesso ao ensino superior, no contexto brasileiro, têm favorecido a consolidação de um projeto neoliberal de mercantilização da educação superior? Em busca de elucidar essa questão, fundamentamos nossa pesquisa na análise dos impactos do neoliberalismo sobre as novas configurações das políticas públicas que visam à democratização do acesso ao ensino superior.

O presente estudo possui uma abordagem qualitativa, fundamentada em sua perspectiva político-social. Para tanto, procedemos a uma crítica abrangente da literatura existente e a uma análise documental, centrando-nos na ideologia do capital que permeia as políticas públicas voltadas à educação superior no contexto brasileiro.

Inicialmente, abordamos o conceito, as características e os fundamentos do neoliberalismo. Em seguida, procedemos à análise de algumas das políticas públicas mais significativas no processo de democratização do acesso ao ensino superior em nosso país, com especial atenção à retórica político-ideológica neoliberal que se consolidou como uma diretriz governamental.

NEOLIBERALISMO: CONCEITO, CARACTERÍSTICAS E PRINCÍPIOS

O neoliberalismo, uma teoria político-econômica que surgiu com a adaptação do liberalismo clássico às novas formas econômicas da globalização, defende que o bem-estar humano pode ser mais bem promovido por meio da liberdade das capacidades individuais empreendedoras e da livre concorrência dos mercados e do comércio. Nesse contexto, o papel do Estado seria promover a institucionalização de tais práticas, porém, com intervenções mínimas no campo econômico (HARVEY, 2008).

Harvey (2008) ressalta que os conceitos de livre iniciativa e livre concorrência são fortemente defendidos pelo modelo econômico neoliberal por meio da difusão da ideia de que o bem-estar da sociedade só pode ser alcançado à medida que se maximizem as transações do mercado. Desse modo, as ações humanas passam a ser guiadas pela lógica do mercado.

Segundo Dardot e Laval (2016, p. 7) “o neoliberalismo não é apenas uma ideologia, um tipo de política econômica. É um sistema normativo que ampliou sua influência ao mundo inteiro, estendendo a lógica do capital a todas as relações sociais e a todas as esferas da vida”. Em outras palavras, a lógica capitalista na sociedade se faz em todos os espaços do cotidiano dos sujeitos, operando em meio às relações sociais. A ênfase na liberdade de escolha é uma estratégia que visa não apenas estruturar produtos, mas também estilos de vida, formas de expressão e uma ampla gama de práticas culturais (HARVEY, 2008).

Ainda de acordo com Dardot e Laval (2016), o neoliberalismo pode ser definido como um novo modo de governo, estruturado por meio de discursos, práticas e dispositivos que regem a vida social. A ideia de regulação das ações humanas por meio da lógica do mercado é amplamente difundida por meio da preconização da

formação de um novo homem, regido pelas novas relações de mercado, baseadas nos princípios de competição e concorrência.

Uma das principais características do neoliberalismo é a ideia de intervenção mínima do Estado na economia por meio da regulação mínima das atividades privadas, impondo uma nova ordem social, onde os mecanismos do mercado possam agir livremente. O papel do Estado na sociedade deve ser o menor dentro do setor público, abrindo espaço para o fortalecimento da iniciativa privada através da redução legalizada do protecionismo econômico, proporcionando a abertura econômica para a entrada de empresas multinacionais (SILVA, 1995).

Harvey (2008, p. 76) observa que no modelo neoliberal “setores antes geridos ou regulados pelo Estado têm de ser passados à iniciativa privada e desregulados (livertos de todo tipo de interferências)”. Isso implica como consequência, por exemplo, a desestatização de empresas públicas em todas as áreas em prol da iniciativa privada e parcerias público-privadas para gerir ou oferecer serviços públicos.

A estratégia neoliberal consistirá, então, em criar o maior número possível de situações de mercado, isto é, organizar por diversos meios (privatização, criação de concorrência dos serviços públicos, “mercadorização” de escola e hospital, solvência pela dívida privada) a “obrigação de escolher” para que os indivíduos aceitem a situação de mercado tal como lhes é imposta como “realidade”, isto é, como única “regra do jogo”, e assim incorporem a necessidade de realizar um cálculo de interesse individual se não quiserem perder “no jogo” e, mais ainda, se quiserem valorizar seu capital pessoal num universo em que a acumulação parece ser a lei geral da vida. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 217).

Tendo em vista que o princípio central do neoliberalismo consiste em moldar uma sociedade sob a égide da lógica capitalista, a exaltação do individualismo emerge como a força motriz que impulsiona essa finalidade. Os interesses individuais são apresentados como se estivessem alinhados à ideologia de promover o bem comum, quando, na realidade, servem aos objetivos do projeto neoliberal da sociedade em formação.

O princípio da competição é um dos elementos fundamentais para a consolidação desse ideal de sociedade, pois, conforme afirmam Dardot e Laval (2016, p. 16),

O neoliberalismo define certa norma de vida nas sociedades ocidentais e, para além dela, em todas as sociedades que as seguem no caminho da “modernidade”. Essa norma impõe a cada um de nós que vivemos num universo de competição generalizada, intima os assalariados e as populações a entrar em luta econômica uns contra os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, muda até o indivíduo, que é instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa.

Nesse contexto, um novo arquétipo humano está sendo moldado, fundamentado na suposta “modernidade” social, um indivíduo autônomo, capaz de viver e prosperar em um competitivo cenário de luta pela sobrevivência na sociedade, tornando-se uma norma preponderante. Sob essa ótica, o neoliberalismo transcende a mera

conformação econômica, estendendo sua influência sobre os corpos e mentes dos indivíduos, moldando-os para que se tornem agentes eficazes na promoção do desenvolvimento econômico. “O homem neoliberal é o homem *competitivo*, inteiramente imerso na competição mundial” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 322).

A competição social constitui o fundamento do sistema de produção capitalista. Compreender essa lógica da competição é fundamental para a compreensão de que a lógica da democracia política também desempenha um papel significativo nesse sistema (HARVEY, 2008).

No contexto neoliberal, a educação superior é analisada como um setor lucrativo no âmbito do mercado capitalista. A crescente demanda por profissionais capacitados destinados às exigências desse mercado cria condições favoráveis à mercantilização da educação, resultando em reformas políticas que, embora apresentem um discurso de inovação, tendem a fomentar, mesmo que de forma velada, um afastamento da verdadeira função da universidade. Portanto, torna-se imprescindível refletir sobre o contexto neoliberal e suas repercussões no setor educacional, visando compreender a atual conjuntura em relação aos objetivos do ensino superior em nossa sociedade (MOURA; CRUZ, 2022).

Diante do exposto, o presente artigo pretende analisar a ideologia predominante subjacente às iniciativas e programas direcionados à democratização do acesso ao ensino superior no Brasil, os quais foram implementados por meio de políticas públicas. Importa ressaltar que a nossa discussão não se concentra nos dados relativos às matrículas ou aos montantes das verbas públicas e isenções concedidas pelo governo, embora alguns desses dados sejam mencionados ao longo da análise. O foco principal reside em evidenciar os pressupostos político-ideológicos de natureza neoliberal que permeiam tais políticas.

A IDEOLOGIA NEOLIBERAL COMO MECANISMO REGULADOR DA DEMOCRATIZAÇÃO E EXPANSÃO DO ACESSO AO ENSINO SUPERIOR

No contexto global, as novas modalidades da economia promoveram a valorização do conhecimento, visando à competitividade individual, em decorrência das novas dinâmicas do mercado de trabalho, moldadas pelo sistema capitalista mundial, em alinhamento com o modelo de reestruturação produtiva.

Esse cenário resultou em uma interdependência econômica entre nações, que se viram compelidas a implementar reformas econômicas, políticas e sociais orientadas pelo mercado, com predomínio, sobretudo nos países em desenvolvimento, da ingerência de agentes políticos. No âmbito da educação superior, a expansão dos sistemas de ensino começou a alinhar-se às diretrizes de organismos multilaterais, como o Banco Mundial e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), os quais têm promovido a adoção de variadas estratégias para viabilizar o rápido desenvolvimento da educação superior em vários países por meio de sistemas tidos como modernos, amplos e diversificados (CASTRO; ARAÚJO, 2018).

A convergência de interesses entre essas organizações e o capital internacional é claramente demonstrada nos documentos oficiais. A Declaração Mundial sobre

Educação Superior no Século XXI: Visão e Ação, produzida durante a Conferência Mundial de Educação Superior, realizada pela Unesco, em Paris, em outubro de 1998, estabelece que,

Em um mundo em rápida mutação, percebe-se a necessidade de uma nova visão e um novo paradigma de educação superior que [...] requer, na maior parte dos países, uma reforma profunda e mudança de suas políticas de acesso de modo a incluir categorias cada vez mais diversificadas de pessoas, e de novos conteúdos, métodos, práticas e meios de difusão do conhecimento, baseados, por sua vez, *em novos tipos de vínculos e parcerias com a comunidade e com os mais amplos setores da sociedade*. (UNESCO, 1998, p. 5 – grifos nossos).

A declaração mencionada destaca de maneira inequívoca que as instituições educacionais devem adaptar-se continuamente às dinâmicas aceleradas do mundo globalizado. Enfatiza-se, ainda, que há uma demanda considerável e diversificada de variados públicos em busca de educação superior. Para atender a essa nova exigência, será fundamental a criação de diferentes tipos de vínculos e parcerias.

A Estratégia Global de Educação do Banco Mundial, divulgada em 1999, enfatiza a importância essencial da educação superior no desenvolvimento econômico e social de um país visto que contribui para o aumento da produtividade laboral e, por conseguinte, para a redução das desigualdades sociais. Nesse contexto, um dos objetivos direcionados à América Latina e ao Caribe é “promover a reforma do ensino superior, incentivando a diversificação dos serviços e a participação do setor privado” (WORLD BANK, 1999, p. 76 – tradução nossa).

Nas perspectivas dos organismos internacionais, observa-se o reconhecimento de que a educação superior está intrinsecamente relacionada ao progresso econômico e social. Dessa forma, com o intuito de atender às novas demandas do mundo globalizado, torna-se imperativa a implementação de reformas políticas que possibilitem a expansão da oferta desse nível educacional por meio da diversificação das políticas públicas e a ampliação das estruturas institucionais.

No contexto brasileiro, a realidade apresenta-se semelhante; o país teve que alinhar-se às novas demandas internacionais do processo econômico. Com fundamento nas diretrizes emergentes, notadamente a partir da década de 1990, iniciou-se um conjunto de reformas através da promulgação de leis, decretos, portarias e normativas com o intuito de reconfigurar o sistema de ensino superior em consonância com as novas exigências do contexto econômico.

Nessa perspectiva, o sistema de ensino superior não poderia continuar como estava, sendo necessário expandir a oferta de vagas nessa área. Como a falta de recursos financeiros representava um dos principais gargalos para o governo, buscou-se, então, nova forma de expansão, normalizada pela política educacional (MARTINS, 2009).

Mancebo (2017), ao estudar as reformas do governo na busca por atender às demandas específicas advindas em consequência do forte crescimento econômico mundial, ressalta o caráter diversificado da educação superior brasileira, caráter esse fortemente ligado à necessidade de expansão da rede de ensino, mas que tem como por norma a contenção dos gastos públicos.

Assim, em 1999, o governo federal, por meio da Medida Provisória nº 1.827, instituiu o Fundo de Financiamento Estudantil (Fies), um programa pelo qual o governo financia as mensalidades de estudantes de graduação em instituições privadas de ensino superior enquanto eles cursam a faculdade. Como se trata de um financiamento, o estudante fica obrigado a pagar as parcelas no mesmo prazo da duração regular do curso (BRASIL, 1999). A medida provisória foi posteriormente convertida na Lei nº 10.260, de 12 de julho de 2001 (BRASIL, 2001).

A gestão do Fies foi designada ao Ministério da Educação (MEC), responsável pela formulação da política de concessão de financiamento e pela supervisão da execução das operações do Fundo. A Caixa Econômica Federal assumiu a função de agente operador e administradora dos ativos e passivos (BRASIL, 1999).

Em 2010, o Fies sofreu modificações significativas, incluindo a transferência da administração do programa para o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE). As inscrições foram adaptadas para um sistema de fluxo contínuo, o que proporcionou maior flexibilidade. Além disso, o período de carência para o pagamento do financiamento foi estendido para 18 meses após a conclusão do curso. Ademais, além da Caixa Econômica, o Banco do Brasil também passou a gerenciar os recursos do fundo estudantil (BRASIL, 2009).

O Fies foi submetido a novas modificações em 2017 por meio da Lei nº 13.530, datada de 7 de dezembro. Entre as principais alterações, destaca-se a eliminação do período de carência de 18 meses para o início do pagamento das parcelas. A referida lei também destina recursos de diversos fundos regionais ao Fies, incluindo o Fundo de Desenvolvimento do Centro-Oeste (FDCO), o Fundo de Desenvolvimento do Nordeste (FDNE) e o Fundo de Desenvolvimento da Amazônia (FDA), bem como o Fundo Constitucional de Financiamento do Norte (FNO), o Fundo Constitucional de Financiamento do Nordeste (FNE) e o Fundo Constitucional de Financiamento do Centro-Oeste (FCO). Também há ainda a previsão de aporte de recursos por parte do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) (BRASIL, 2017).

É importante frisar que, no que diz respeito à educação superior no Brasil, a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que define as Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), estabelece que a educação superior será ministrada em instituições de ensino públicas e/ou privadas (BRASIL, 1996). Essas instituições são reguladas pela Secretaria de Regulação e Supervisão da Educação Superior (Seres), órgão federal vinculado ao MEC, responsável pela formulação de políticas para a regulação e a supervisão de instituições de ensino superior (IES), públicas e privadas, pertencentes ao sistema de educação superior (MEC, 2012).

Seki (2021) observa que o financiamento dos cursos superiores em instituições privadas tornou-se objetivo essencial, em detrimento da destinação do dinheiro público para as instituições públicas. O Fies, embora tenha por objetivo contribuir para democratização do acesso e para a expansão do ensino superior no país, contribui também para o fortalecimento da rede de ensino superior privada à medida que o único acesso ao programa é através da matrícula em uma instituição privada, o que caracteriza a nova ordem da educação superior em consonância com as reformas neoliberais.

Ainda de acordo com Seki (2021, p. 221),

É nesse período que se estabelecem os fundos de investimentos, principalmente de *private equity* e de *venture capital*, que foram decisivos para o quadro atual de elevadíssima centralização e concentração de capitais no ensino superior sob o predomínio dos capitais portadores de juros e fictícios. Esse processo condensa em um só tempo não somente as modificações legais e normativas no campo jurídico necessárias para a privatização e mercantilização da educação aos níveis atuais, mas também as alterações na própria base dos capitais, com a organização das redes de investimentos e seus principais agentes: bancos, fundos de investimentos e seguradoras.

Com a ascensão da ideologia neoliberal e o aparente distanciamento do Estado em relação às políticas educacionais, a educação superior tem sido impactada e transformada em mercadoria no cenário atual. Essa transformação ignora o verdadeiro papel das instituições públicas, que deveriam se comprometer com a luta por justiça social e a redução das desigualdades, desafiando a lógica predominante de um sistema regido pelos parâmetros do capital.

[...] a política educacional de cunho neoliberal se fundamenta nas concepções de mundo dominantes e nas relações estabelecidas para o contexto social, estimuladas por meio dos processos educativos quando são orientados por essa perspectiva, ou seja, entende-se que, por meio da educação é possível formar o cidadão trabalhador do futuro mantendo a divisão entre dominado e dominante. (GODIM; JOHANN, 2021, p. 91).

No contexto das políticas de democratização do acesso ao ensino superior, à luz dessa nova concepção de educação, o Fies evidencia de maneira clara a transformação do direito social em mercadoria, uma vez que a educação é considerada um serviço, mesmo que sua regulamentação ocorra por meio de dispositivos legais.

De acordo com Leher (2021, p. 11),

O setor que impulsiona a mercantilização, com fins lucrativos, é dirigido, *grosso modo*, pelos fundos de investimentos que vêm lastreando o febril processo de aquisições de empresas educacionais pelos grandes grupos que, é preciso frisar, são, em grande parte, de capital aberto e têm ações negociadas na bolsa de valores (B3) e na NASDAQ.

Considerando que a educação se caracteriza como um mercado não cíclico, ao contrário da maioria dos outros setores, ou seja, a demanda por esse segmento se mostra independente das condições econômicas vigentes ou da capacidade financeira da população, essa particularidade torna a educação um investimento ainda mais atrativo para grandes conglomerados no mundo empresarial. Além disso, é pertinente salientar que o Estado, por meio de suas políticas públicas, impulsiona o avanço do neoliberalismo ao atribuir a entidades privadas a responsabilidade pela prestação de um serviço público, como exemplificado pela possibilidade do financiamento estudantil através do Fies.

Esse aspecto se torna evidente com a publicação, pelo governo federal, em 6 de março de 2023, da Portaria nº 390, a qual estabeleceu um grupo de trabalho na Secretaria-Executiva do Ministério da Educação com a finalidade conduzir estudos

técnicos sobre o Fies (BRASIL, 2023). Logo após a divulgação da portaria, em 8 de março de 2023, uma reportagem do portal Valor Investe (2023) destacou o crescente interesse de grandes grupos em investir no setor educacional. Intitulada “Ações de educação disparam até 13% na bolsa com início de estudos sobre novo Fies”, a matéria evidenciou que essa iniciativa governamental foi suficiente para impulsionar as ações no mercado de capitais educacional.

O que poderia justificar um investimento tão substancial no setor educacional em 2023? Os estudos conduzidos por Leher (2021) oferecem uma compreensão aprofundada desse fenômeno. Segundo o autor, em 2016, a lista dos 200 maiores empreendimentos já incluía grupos educacionais como Estácio e Kroton. Assim, o significativo aumento dos investimentos em 2023 evidencia que a educação se consolidou como um mercado relevante no ambiente da bolsa de valores. Esse avanço é impulsionado por políticas públicas direcionadas à reestruturação da democratização do acesso ao ensino superior, as quais estão em consonância com os interesses do mercado.

Silva e Santos (2019, p. 117) salientam que, no processo de financeirização da educação “o Estado se mantém presente, e tampouco se afastará da condição de subsidiário das políticas sociais, mas permanecerá mercadorizando-as, transferindo o fundo público, destinado a essas políticas, para o capital”. Nesse sentido, a utilização dos recursos públicos é impactada pela reorientação dos mesmos, a qual é legitimada por um discurso que defende o bem público e social. Contudo, essa lógica é obscurecida pela dinâmica do mercado de capitais.

Outra legislação que merece destaque em nossa análise acerca da democratização do acesso ao ensino superior no Brasil é a Lei nº 11.096, sancionada em 13 de janeiro de 2005, que estabelece o Programa Universidade para Todos (Prouni), o qual tem como principal objetivo a conversão de impostos não pagos por instituições privadas de ensino superior em vagas destinadas a estudantes de baixa renda (BRASIL, 2005).

As instituições privadas que participam do programa devem disponibilizar bolsas de estudo com percentuais de 50% e 100% para cursos de graduação ou sequenciais de formação específica. A legislação vigente estipula que, para cada dez alunos pagantes do curso, deve ser oferecida, no mínimo, uma bolsa integral. Ademais, as instituições que aderem ao Prouni usufruem de isenção de quatro tributos e contribuições federais: Imposto de Renda, Programa de Integração Social (PIS), Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social (Cofins) e Contribuição Social sobre o Lucro Líquido (CSLL) (BRASIL, 2005). Vale ressaltar que, até o ano de 2010, a isenção estava vinculada à quantidade de bolsas oferecidas; a partir de 2011, passou a ser calculada com base no total de alunos matriculados nos cursos.

O candidato que desejar solicitar uma bolsa no Prouni deve ter realizado o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Contudo, não é suficiente apenas ter realizado esse exame, é imprescindível que o candidato, para estar apto a pleitear a bolsa, tenha obtido um mínimo de 450 pontos e não tenha zerado a redação (BRASIL, 2005).

Dados fornecidos pelo MEC indicam que, no primeiro ano de implantação do Prouni, 1.142 instituições de ensino superior participaram da iniciativa, disponibilizando um total de 112.275 bolsas de estudos. Dentre essas, 71.905 foram classificadas como bolsas integrais, abrangendo 100% da mensalidade, enquanto

40.370 foram consideradas como bolsas de estudo parciais, correspondendo a 50% da mensalidade (MEC, 2006).

No primeiro semestre de 2022, a oferta de bolsas alcançou um marco inédito desde a implantação do programa em 2005. Das 1.085 instituições privadas que aderiram ao programa, foram disponibilizadas 273.001 bolsas, das quais 181.036 eram integrais e 91.965, parciais (BRASIL, 2022a). Esse número representa um crescimento de aproximadamente 143% em comparação à primeira oferta realizada no semestre inaugural do programa. Ao considerarmos que, na oferta do segundo semestre de 2022, foram disponibilizadas mais 134.329 bolsas, sendo 69.482 integrais e 64.847 parciais. Dessa forma, o total de bolsas oferecidas em 2022 foi de 407.330 (BRASIL, 2022b), o que corresponde a um crescimento de aproximadamente 262%.

Em contrapartida, o Sistema de Seleção Unificada (Sisu), que é o principal mecanismo de seleção de estudantes para ingresso em universidades e institutos federais do país, ofereceu, em 2022, um total de 221.790 vagas na primeira edição do ano (BRASIL, 2022c), e 66 mil vagas na segunda edição (BRASIL, 2022d). Essa oferta representa uma diferença de aproximadamente 41% em relação ao número de vagas disponibilizadas pelo Prouni no mesmo ano, evidenciando uma discrepância significativa, especialmente considerando que o aumento no número de vagas nas instituições privadas é resultado de políticas públicas implementadas pelo governo.

A expansão do ensino superior, nas últimas décadas, não constitui resultado de um planejamento educacional por parte de organismos governamentais. A lógica que orientou sua expansão foi conduzida, em grande medida, pela lógica da demanda e da oferta, em cuja dinâmica o setor privado tem ocupado um papel relevante no sentido de suprir a demanda por um ensino de massa. (NEVES; MARTINS, 2016, p. 103).

No estudo realizado por Neves e Martins (2016) é evidenciado que a expansão do ensino superior no Brasil, nas últimas décadas, resultou em um aumento da oferta de vagas por parte do setor privado. Contudo, é imprescindível reconhecer que esse crescimento reflete as ações e programas instituídos por meio de políticas públicas educacionais, nos quais a redefinição do papel do Estado se torna claramente visível por meio da proposta de desregulação de suas políticas públicas. O Estado mínimo se configura como a realidade predominante nas políticas sociais, enquanto o Estado máximo se estabelece como a condição prevalente em relação ao capital.

A evolução no número de vagas disponibilizadas no ensino superior pelo Fies e pelo Prouni é significativa quando comparada às vagas oferecidas em instituições públicas por meio do Sisu como pode ser observado no Gráfico I.

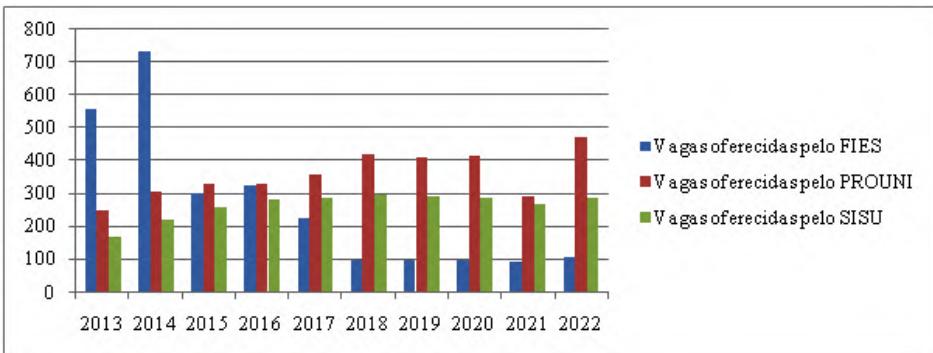


Gráfico 1 – Evolução no número de vagas na educação superior no Brasil em milhares (2013-2022). Fonte:MEC/Inep/Semesp

É possível observar, por meio da análise do Gráfico 1, que as políticas públicas educacionais, tais como o Fies e o Prouni, desempenham papel significativo no processo de descentralização do ensino superior no Brasil. Essas políticas, que já se encontram consolidadas no contexto nacional, são definidas sob a premissa de promoverem o aumento do número de cidadãos com acesso à educação superior e de atuarem como medidas concretas e compensatórias às desigualdades sociais. No entanto, é fundamental serem examinadas também sob a ótica da abordagem neoliberal. Essa análise é pertinente, uma vez que o modelo neoliberal apresenta propostas que englobam, da mesma forma, as chamadas questões sociais, com ênfase na dinâmica capitalista. Conforme argumenta Sguissard (2015, p. 869), essas políticas educacionais nacionais promovem “uma educação de elite e de alta qualidade para poucos e uma educação massificada e de baixa qualidade para muitos”.

A ineficácia do governo federal em ampliar os investimentos em educação, em grande medida atribuída às políticas de ajuste fiscal implementadas na década de 1990, resultou na incapacidade de atender de maneira satisfatória à crescente demanda por educação superior. Esse processo de desmantelamento do setor público federal constituiu um dos principais fatores que impulsionaram o desenvolvimento de iniciativas e a criação de programas por meio de parcerias público-privadas (CORBUCCI, 2004).

Conforme Leher (2021, p. 15). “de fato, os exemplos de como o Estado contribui para a existência de um vasto ‘mercado educacional’ são numerosos. O imenso espaço para negócios educacionais não é um fenômeno demográfico, mas político”. O Estado se firmou como um agente político de relevância indiscutível na legitimação dos princípios neoliberais do mercado capitalista ao criar, como se pode constatar, um ambiente propício ao fortalecimento do setor privado. Nesse contexto, o neoliberalismo institui um modelo de reprodução do capitalismo que privilegia o mercado em detrimento das políticas públicas.

Ao analisarmos a expansão das instituições de ensino superior no Brasil, observamos um panorama ainda mais alarmante, uma vez que tal expansão surge predominantemente por iniciativa do setor privado.

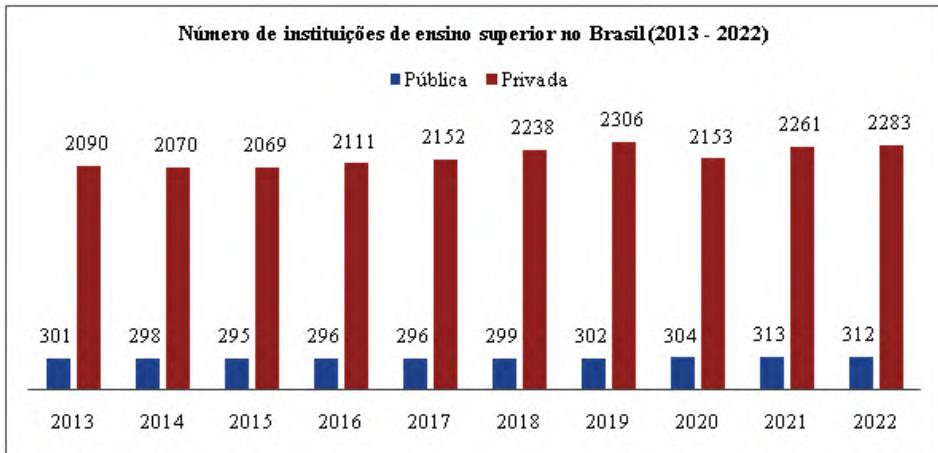


Gráfico 2 – Número de instituições de ensino superior no Brasil (2013-2022). Fonte: MEC/Inep

O Gráfico 2 ilustra o crescimento do setor privado na oferta de ensino superior. Conforme as informações apresentadas, no ano de 2022, as instituições privadas representavam aproximadamente 88% do total de entidades que oferecem esse nível educacional, enquanto as instituições públicas correspondiam a apenas 12%. Como resultado, observa-se uma intensificação do processo de expansão do setor privado em detrimento do público. Esses dados nos levam, portanto, à conclusão de que as políticas neoliberais estão mais consolidadas em nosso país.

Distanciando-se de sua proposta original voltada à remediação das desigualdades sociais, a temática relativa à democratização do acesso à educação superior no contexto brasileiro tem se alinhado aos interesses econômicos do mercado capitalista, o qual exerce controle sobre uma parcela significativa das reformas nas políticas públicas nacionais. Portanto, é fundamental confrontar a lógica neoliberal manifestada nessas reformas, as quais concebem a educação superior como uma mercadoria em detrimento de sua função social transformadora da sociedade.

O crescimento das instituições de ensino superior privadas em detrimento das públicas apresenta implicações significativas para a sociedade e para o sistema educacional. É imperativo fomentar um diálogo sobre a qualidade da educação, o acesso equitativo e a valorização da educação pública, assegurando que todos os cidadãos disponham de oportunidades justas para a sua formação.

É relevante assinalar que tanto o Fies quanto o Prouni têm proporcionado oportunidades de acesso à educação superior a milhares de estudantes. No entanto, ao analisar a expansão das oportunidades oferecidas por meio desses programas em comparação às aquelas disponibilizadas pelas instituições públicas, o cenário se torna preocupante. Consideramos que, para a efetiva democratização do ensino superior, é fundamental a implementação de políticas que visem à democratização e ampliação do acesso. Ademais, tais políticas devem também contribuir para o fortalecimento das instituições de educação superior, com especial ênfase nas instituições públicas. Diante desse contexto, questiona-se: o modelo neoliberal de

democratização do acesso ao ensino superior, por meio de políticas públicas de governo, configura um caminho irreversível?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O curso das políticas públicas voltadas para a democratização do acesso ao ensino superior no contexto brasileiro disfarça as pretensões do mercado neoliberal. Apesar de estarem respaldadas legalmente, tais políticas possibilitam a reprodução da ideologia dominante do capital por meio de discursos que promovem o bem social.

A análise do crescimento exponencial do setor privado na oferta de vagas de ensino superior possibilita a compreensão do papel do Estado no silenciamento da dominação hegemônica do capitalismo. O Estado busca afastar de sua agenda a responsabilidade em relação a tais questões ao propor modelos de democratização do acesso que se manifestam por meio de ações e programas como o Fies e o Prouni. Tais iniciativas, por sua vez, restringem o acesso à universidade pública de qualidade e legitimam projetos neoliberais que exercem controle sobre a esfera da educação.

Conforme observado, as condições para atender à necessidade da demanda de formação em nível superior estão fundamentadas em uma agenda internacional, cuja premissa central é o novo modelo econômico estabelecido pelo processo de globalização, modelo esse que se caracteriza pelo favorecimento de interesses do mercado capitalista em detrimento do bem social.

A apropriação do patrimônio público é camuflada pelo caráter assistencialista de determinadas ações e programas, que mitigam os efeitos das políticas neoliberais na educação superior. Os indivíduos submetidos às exigências da nova ordem dominante são orientados por uma racionalidade produtiva, a qual se configura como o modo constitutivo de existência na sociedade.

Observa-se, portanto, a face não tão oculta do neoliberalismo manifestada nas políticas públicas voltadas para a democratização do acesso ao ensino superior no país. Apesar de suas justificativas serem apresentadas sob a égide da responsabilidade social atribuída pelo Estado, tais políticas perpetuam e naturalizam valores e princípios inerentes à lógica de dominação do capitalismo global.

A pesquisa conclui que são imprescindíveis alterações nas configurações atuais de acesso ao ensino superior. Observa-se que o Estado tem negligenciado o papel social da universidade pública ao alinhar suas ações aos interesses do capital. Tornam-se urgentes medidas de contenção em relação ao avanço do neoliberalismo no setor educacional. É fundamental que essa democratização do acesso ao ensino superior ocorra, prioritariamente, por meio do fortalecimento da universidade pública.

SOBRE OS AUTORES

CHARLE FERREIRA PAZ é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).
charle.paz@ifpi.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-1894-6438>

CINTIA ABRUNHOSA PINTO SADA é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).
cintiabrunhosa@ufrrj.br
<https://orcid.org/0000-0002-7936-1241>

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, V. de. História da educação: narrativas de suas trajetórias. In: ALMEIDA, V. de (Org.). *História da educação e método de aprendizagem em ensino de história*. Palmas/TO: EDUFT, 2018, p. 19-80.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 1º set. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Medida provisória nº. 1.827, de 24 de julho de 1999. Dispõe sobre o Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior e dá outras providências. Brasília, DF, 1999. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/antigas/1827.htm. Acesso em: 6 out. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 10.260, de 12 de julho de 2001. Dispõe sobre o Fundo de Financiamento ao estudante do Ensino Superior e dá outras providências. Brasília, DF, 2001. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10260.htm. Acesso em: 8 set. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº. II.096, 13 de janeiro de 2005. Institui o Programa Universidade para Todos (PROUNI), regula a atuação de entidades beneficentes de assistência social no ensino superior, altera a Lei n. 10.981, de 9 de julho de 2004, e dá outras providências. Brasília, DF, 2005. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/l11096.htm. Acesso em: 3 set. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº. II.941, de 27 de maio de 2009. Dispõe sobre o Fundo de Financiamento ao estudante do Ensino Superior e dá outras providências. Brasília, DF, 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l111941.htm. Acesso em: 30 set. 2023.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº. II.530, de 7 de dezembro de 2017. Dispõe sobre o Fundo de Financiamento ao estudante do Ensino Superior e dá ou-

- tras providências. Brasília, DF, 2017. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Lei/L13530.htm. Acesso em: 30 set. 2023.
- BRASIL. Prouni: Oferta para o 1º processo seletivo de 2022 do Prouni é recorde: são mais de 273 mil bolsas. Serviços e Informações do Brasil. Brasília, DF, 2022a. Disponível em: <https://shorturl.at/jph7U>. Acesso em: 6 set. 2023.
- BRASIL. Educação superior: Publicado edital que rege o processo seletivo do Programa Universidade para Todos do segundo semestre de 2022. Serviços e Informações do Brasil. Brasília, DF, 2022b. Disponível em: <https://shorturl.at/FpsSr>. Acesso em: 6 set. 2023.
- BRASIL. Sisu: Governo Federal ofertará quase 222 mil vagas para primeira edição do Sisu no ano. Serviços e Informações do Brasil. Brasília, DF, 2022c. Disponível em: <https://shorturl.at/kvoD5>. Acesso em: 8 set. 2023.
- BRASIL. Educação superior: Sisu ofertará quase 66 mil novas vagas em sua segunda edição de 2022. Serviços e Informações do Brasil. Brasília, DF, 2022d. Disponível em: <https://shorturl.at/B4fsu>. Acesso em: 8 set. 2023.
- BRASIL. Ministério da Educação/Gabinete do Ministro. Portaria nº 390, de 6 de março de 2023. Institui Grupo de Trabalho no âmbito da Secretaria-Executiva do Ministério da Educação com a finalidade de promover estudos técnicos relacionados ao Fundo de Financiamento Estudantil – FIES. Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-390-de-6-de-marco-de-2023-468474519>. Acesso em: 4 set. 2023.
- CASTRO, A. M. D. A; ARAÚJO, N. da V. C. G. Educação superior no Brasil e a utilização da educação a distância como estratégia de expansão e massificação. *Revista Brasileira de Política e Administração da Educação*, v. 34, n. 1, 2018, p. 189-209. <https://doi.org/10.21573/vol34n12018.80574>.
- CORBUCCI, P. R. Financiamento e democratização do acesso à educação superior no Brasil: da deserção do estado ao projeto de reforma. *Educação e Sociedade*, v. 25, n. 88, 2004, p. 677-701. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87314214003>. Acesso em: 25 ago. 2023.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo*: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GODIM, F. de S; JOHANN, R. C. Neoliberalismo e universidade pública: reflexões acerca da desvalorização do ensino superior público. *Revista Aurora*, Marília, SP, v. 14, n. 1, p. 85-100, 2021. <https://doi.org/10.36311/1982-8004.2021.v14n1.p85-100>.
- HARVEY, D. *O neoliberalismo*: história e implicações. São Paulo:Loyola, 2008.
- INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Sinopses Estatísticas do Censo da Educação Superior por Município. Brasília, DF: Ministério da Educação/Inep. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/acesso-a-informacao/dados-abertos/sinopses-estatisticas/educação-superior>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- LEHER, R. Estado, reforma administrativa e mercantilização da educação e das políticas sociais. *Germinal:marxismo e educação em debate*, Salvador, v.13, n.1, 2021, p.9-29. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/43851>. Acesso em: 8 set. 2023.
- MANCEBO, D. Crise político-econômica no Brasil: breve análise da educação superior. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 38, n. 139, p. 875-892, 2017. <https://doi.org/10.1590/ES0101-73302017176927>.
- MARTINS, C. B. A reforma universitária de 1968 e a abertura para o ensino superior privado no Brasil. *Educação e Sociedade*, v. 30, n. 106, 2009, p. 15-35. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302009000100002>.
- MEC – Ministério da Educação. Portaria nº 1314 de 14 de novembro de 2012. Aprova o regimento interno da Secretaria de Regulação e Supervisão da Educação Superior. Disponível em: <https://abmes.org.br/legislacoes/detalhe/1306/portaria-mec-n-1342>. Acesso em: 13 set. 2023.

- MEC – Ministério da Educação. ProUni abre mais de 47 mil vagas no segundo semestre. Brasília - DF, 2006. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=6296:sp-2023857225>. Acesso em: 13 set. 2023.
- MOURA, A; CRUZ, A. As políticas educacionais e o agravamento da desigualdade social: considerações acerca do governo Bolsonaro. *Revista Trabalho, Política e Sociedade- RTPS*, v. 7, n. 12, 2022, p. 1-19. Disponível em: <https://periodicos.ufrrj.br/index.php/rtps/article/view/624>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- NEVES, C. E. B.; MARTINS, C. B. Ensino superior no Brasil: uma visão abrangente. In: DWYER, T. et al. (Org.). *Jovens universitários em um mundo em transformação: uma pesquisa sino-brasileira*. Brasília: Ipea; Pequim: SSAP, 2016, p. 95-124. Disponível em: <https://shorturl.at/iNban>. Acesso em: jan. 2025.
- SEKI, A. K. O capital financeiro no ensino superior brasileiro (1990-2018). ED – Editoria Em Debate/UFSC, 2021. Disponível em: <https://shorturl.at/UlaYs>. Acesso em: 1º set. 2023.
- SEMESP – Sindicato das Entidades Mantenedoras do Ensino Superior de São Paulo. *Mapa do ensino superior no Brasil*, 12.ed. São Paulo: Semesp, 2022. Disponível em: <https://www.semesp.org.br/mapa/edicao-12/>. Acesso em: 24 ago. 2023.
- SGUISSARDI, V. Educação superior no Brasil. Democratização ou massificação mercantil? *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 36, n. 133, 2015, p. 867-889. <https://doi.org/10.1590/ES0101-73302015155688>.
- SILVA, M. M. da; SANTOS, M. L. dos. Da financeirização da educação: quem educa o educador? *Revista Contrapontos*, Itajaí, v. 19, n. 2, 2019, p. 114-131. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/13672>. Acesso em: 7 set. 2023.
- SILVA, T. T. A “nova” direita e as transformações na pedagogia da política e na política da pedagogia. In: GENTILLI, P. *Neoliberalismo, qualidade total e educação: visões críticas*. 3 Petrópolis: Vozes, 1995, p. 9-30.
- UNESCO. Declaração Mundial sobre Educação Superior no Século XXI: Visão e Ação. Paris: Unesco, 1998. Disponível em: <https://shorturl.at/ZRmQY>. Acesso em: jan. 2025.
- VALOR Investe. Ações de educação dispararam até 13% na bolsa com início de estudos sobre novo fies. São Paulo – SP, 8 mar. 2023. Disponível em: <https://shorturl.at/dzM9z>. Acesso em: 12 set. 2023.
- WOLD BANK. *Education sector strategy*. Washington, D.C.: World Bank, 1999. Mimeo.

Desenho de figurino para a personagem
"Chiquinha Gonzaga" da peça *Chiquinha
Gonzaga, ó abre alas* encenada no Teatro Popular
do Sesi, s.d. Caneta hidrográfica, lápis de cor
e nanquim sobre papel, 31,9 x 24 cm. Coleção
Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/
USP, FI-AC56_RE-d15

chiquinha

a
mulher

"emancipada"

"artista"

veludo círstal
e chiffon



CRIAÇÃO · CREATION)

A palavra na pintura ou Oscar Wilde (1854-1900) & Francis Bacon (1909-1992)

[*The word in painting or Oscar Wilde (1854-1900) & Francis Bacon (1909-1992)*]

Telê Ancona Lopez¹

Agradeço aos meus amigos Antonio Dimas, Jorge Coli, Marcelo Guarnieri, Munira H. Mutran, Rafael Aires de Oliveira, Raúl Antelo, Regina Teixeira de Barros, Renato/Tatiana Figueiredo, Silvia Velludo, valiosa companhia neste meu trabalho, bem como à inestimável presença da Biblioteca do IEB/USP.

RESUMO • Este estudo comparativo aborda a presença do poema de Oscar Wilde, *A balada do Cárcere de Reading*, como matriz da criação do pintor Francis Bacon, detendo-se em quadros na exposição *Francis Bacon: a beleza da carne* (Masp, São Paulo, 2023) e telas reproduzidas no catálogo da mostra francesa *Bacon. En toutes lettres*, (Centre Pompidou, 2019). • **PALAVRAS-CHAVE** • Diálogos interdisciplinares da criação artística; repressão e punição social; preconceito contra a homossexualidade; análise do poema e de

pinturas. • **ABSTRACT** • This comparative study deals with Oscar Wilde's *The ballad of Reading Gaol* as a source for Francis Bacon's paintings exhibited at Francis Bacon: the beauty of the flesh (MASP, São Paulo, 2023) as well as the pictures from the Catalogue of the French exhibition *Bacon. En toutes lettres* (Centre Pompidou, 2019). • **KEYWORDS** • Interdisciplinary dialogue between the creative arts; social repression and punishment; prejudice against homosexuality; analysis of the poem and of the paintings.

Recebido em 2 de junho de 2025

Aprovado em 5 de junho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

LOPEZ, Telê Ancona. A palavra na pintura ou Oscar Wilde (1854-1900) & Francis Bacon (1909-1992). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10752.



Seção: Criação

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10752>

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

A exposição acabou e este estudo não deu conta de abordá-la durante... Ou pior, esqueceu-se em si, mas tem vontade de sair por aí...

Luiz Armando Bagolin, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), é quem anuncia o acontecimento de relevo internacional: “Mostra no Masp reflete impacto do artista na representação *queer* na cultura visual”, no subtítulo do ensaio “Como vida sexual de Francis Bacon transformou sua pintura”, na edição noturna *on-line*, restrita a assinantes da *Folha de S. Paulo*, em 16 de março, 2024. A primeira exposição individual do pintor irlandês no Brasil, *Francis Bacon: a beleza da carne*, realizou-se entre 22 de março e 28 de julho de 2024, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), sob a curadoria de Adriano Pedrosa e Laura Coseney, contando com a colaboração de Isabela Ferreira Loures. Reuniu 23 obras, conjunto em que se destacam, nítidas, tênuas e transparentes, sempre bem retas, as linhas incapazes de conter a cena, extravasada na declaração destemida. As obras, instaladas sobre paredes cujo verde escuro denso tanto absorvia o breu disseminado nos quadros, quanto asseverava o verde vida na composição das trevas, esse que, coexistente, molda o chão linóleo sobre o qual paira a figura dançante, zombando da lei de Newton (*Figura sentada no ar* – óleo sobre tela, 1960); ou o espaço infinito para onde ruma, como se planasse, o homem nu, ereto (*Figura andando* – óleo sobre tela, 1959-1960), posto que Bacon cultiva o humor. Nesse espaço, retratos, fotografias excelentes preto/branco, frases do pintor transcritas e gravadas por intérpretes, justapostas ao comentário bem redigido referendam a seriedade da pesquisa que historia com precisão, sem subjugar o visitante. Eugênio Bucci e Silas Martí em duas análises e interpretações seguras desnudaram, respectivamente, os sentidos principais da pintura de Francis Bacon: “Um rastro de tinta seca”, nº *O Estado de S. Paulo*, 4 de abril, e “Francis Bacon reduz o homem à crueza da carne em suas pinturas”, no caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo*, 18 de junho, 2024. São ensinamento para melhor usufruir as multiplicadas dimensões estéticas e políticas (*lato sensu*) no desafio da exposição. Reduzir o homem à crueza da carne (Bucci) é o repto; decodificam a figuração do que o artista entende por condição humana.

Nas telas, linhas impolutas sinalizam o convívio de experiências, na sobreposição. Não reprimem o espasmo, o paroxismo, no domínio da deformação expressiva. Ao lembrar o limite de fora – a lei inglesa que puniu a homossexualidade até 1967, atualizam-se no olhar e na psique de cada observador. Não barram a ruptura, liberdade extremada do traço

que se faz rastro de tinta, escapado do tubo, tal o expressionista abstrato Jackson Pollock, contemporâneo de Bacon. Nem a liberdade de integrar o linho bruto, o suporte que vira solo na obra, praticada pelos expressionistas da Sezession, e a liberdade essencial do grito que não se expande e recusa o quadro emblemático de Munch. Engastado na boca, entre os dentes, convalida Bacon, transscrito na exposição: “Vemos ao mundo com um grito/ E muitas vezes morremos com um grito/ Talvez o grito seja o símbolo mais direto/ Da condição humana”. O grito que se reserva, animal e primevo, na boca do macaco dotado de quatro fileiras de dentes, deslizando discreto da mesa, sobre a qual se emancipam dois corpos masculinos (*Duas figuras com macaco*, 1967). Ele se dirige ao chão, onde está um círculo azul. Grotesco e surpreendente, não é monstruoso.

Cedendo ao meu velho vezo de buscar diálogos e matrizes intertextuais ou interdisciplinares da criação, penso que vale acrescentar, à observação da mostra, o vestígio da poesia do polígrafo Oscar Wilde (1854-1900), também irlandês, *The ballad of the Reading Gaoul*, na arte de Francis Bacon (1909-1992), apoiando-me na edição bilíngue de Paulo Vizioli, pela Nova Alexandria (WILDE, 1997)². E no catálogo de Didier Ottinger, curador da exposição sobre leituras do pintor, *Bacon. En toutes lettres*, no Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em Paris, entre setembro, 2019, e janeiro, 2020 (OTTINGER, 2020, p. 234, nota 63)³. Perquirir Wilde, recorrência de leituras das mais antigas, quiçá obrigatória para quem nasce nas terras do gigante lendário e também se chamou Fingal, teria se revigorado na edição de 1973, organizada por Merlin Holland, *The complete works of Oscar Wilde* (primeira tiragem em 1948), conforme a relação “Books and periodicals found in the kitchen and bedroon of 7 Reece Mews, London and in Francis Bacon's country house in Suffolk”, biblioteca guardiã de Ésquilo, Nietzsche, T. S. Eliot, Joseph Conrad, Georges Bataille, Michel Leiris e Yates. No rodapé do catálogo, entre as declarações registradas por Franck Maubert, sob o título de sábia sinestesia, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas les yeux: conversations avec Francis Bacon* em 2009, salienta-se esta, concernente aos diálogos da criação de Bacon, válida para as interlocuções interdisciplinares com a literatura, em geral: “Grandes poetas são gatilhos para imagens. Suas palavras [concepções] são indispensáveis para mim, elas me estimulam. Elas abrem para mim as portas da imaginação” (apud OTTINGER, 2020, p. 233-234 – tradução própria).

Reflito: ao escolher a balada, canção e dança europeia medieval, remanescente na Irlanda e na Grã-Bretanha no século XIX, Wilde impregna-se da lição de Heinrich Heine, poeta do romantismo alemão e socialista utópico que, por meio de temas e formas populares, alargou as fronteiras da criação culta. Os versos glosam a história de um homem do povo, o soldado da cavalaria real Charles Thomas Wooldridge, de 30 anos, enforcado em Reading, presídio na Inglaterra, a 7 de julho, 1886. Sabe-se lá por que impulso

2 As outras traduções compulsadas alinharam-se na “Bibliografia” de Wilde (1997).

3 O catálogo, que insere texto de Gilles Deleuze, não indica *Francis Bacon, logique de la sensation*, livro de 1981, cuja tradução, coordenada por Roberto Machado, *Francis Bacon: lógica da sensação*, saiu no Brasil pela editora carioca Zahar, em 2007. Oito anos depois, um grupo de professores gaúchos, aplicando-se ao estudo dessa obra do filósofo francês, circundou particularmente e pioneiro, a pintura de Bacon, ali reproduzida. A discussão propiciou a coletânea *Francis Bacon e nós: corpo, diagrama, sensação*, organizada por Angélica Vier Munhoz e Cristiano Bedin da Costa (2015).

de Otelo, Wooldridge, depois de estrangular, na cama, a esposa amada, sangrara-lhe o pescoço. Sua história e presença ladeavam Wilde, de 41 anos, ali trancado desde maio do ano anterior, cumprindo dois anos de reclusão e trabalhos forçados, com base em práticas homossexuais e “indecência”. No início de 1885, obrigando-se à punição considerada branda, o juiz, que almejara a pena capital, impedira a defesa do réu. Assim, o togado esperneava contra o sucesso simultâneo, em Londres, do autor da “Comédia trivial para gente séria”, *The importance of being earnest* (WILDE, 1895). Insurgira-se contra o teatro contestador da moral vitoriana a partir da homofonia ambivalente do título – ser prudente ou simplesmente se chamar Earnest, prudente, sério, correto. Vingou-se ao misturar o conceituado intelectual e dândi à marcha diária dos delinquentes no pátio da prisão. A poesia, *A balada do Cárcere de Reading*, testemunha da “angústia alheia” no cárcere, narrativa áspera, desvela a crueldade da dogmática da legislação dominante; refuta a pena de morte. Corrói a moral oficial na antífrase, na ironia, no sarcasmo e a contrapõe ao lirismo triste da compreensão solidária dos descaminhos e ao amor maior pela humanidade, abraçando-se à ascese de Wilde, *De profundis* ou “Epistola: in carcere et vinculis”, endereçada ao amante Alfred Douglas. Redigida atrás das grades, a carta associa, ao sofrimento, a “natureza do infinito” e ressalta a solidariedade⁴.

Percebo que o poema consubstancia-se balada na sonoridade, no ritmo, e sofistica-se, filigrana, no plano semântico e no estilo que trama ambivalências, sinestesias, rimas internas, trocadilho, pleonasmo. A repetição do verbo “swing” (“balançar”) engendra a dança macabra, grotesca, na força inexorável⁵. O emprego de “to get” no passado do indicativo, para determinar o futuro próximo e aquilo que já é passado, demarca a lei entranhada, a sentença indiscutível – “got to swing”, ao longo das páginas:

When a voice behind me whispered low,
That fellow's got to swing.

Quando alguém sussurrou baixinho atrás de mim:
O homem tem que pender.
(v. 23-24 parte I, p. 26-27);

And watched with gaze and dull amaze
The man who had to swing.

Olhávamos entanto, com obtuso espanto,
Aquele que ia pender.
(v. 29-30, parte II, p. 36-37);

And we knew that ere one dawm grew fair
Some prisoner had to swing”

E soubemos nessa hora que antes de outra
aurora
Alguém ia pender.
(v. 63-64, parte III, p. 46-47)

4 Em *De Profundis*, lê-se: “Os pobres são mais sábios, caridosos, bondosos e sensíveis do que nós. Aos seus olhos, a prisão é uma tragédia na vida de um homem, uma infelicidade, um acidente, algo que deve exigir a solidariedade dos outros. Falam de quem está na prisão como de alguém que ‘tem problemas’ simplesmente” (WILDE, 2011). Vizioli também valoriza a solidariedade entre os aprisionados.

5 Cabe lembrar: gíria “dançar”, no sentido de “ser preso”, “dar-se mal”, entre 1964-1985, durante a ditadura, no Brasil.

O embalo anima o desfile diário dos apenados no pátio escorregadio (“slippery”). Bamboleio em círculo vicioso sorve o negror do asfalto, beneficia-se da rima interna:

With slouch and swing around the ring
We trod the Fool’s Parade!
We did not care: we knew we were
The Devil’s Own Brigade:
And shaven head and feet of lead
Make a merry masquerade.

Cabisbaixos gingamos em torno do pavilhão,
Os Bufões em parada!
Pouco importava a nós, pois éramos a atroz,
Satânica Brigada;
A cabeça raspada e pés de chumbo fazem
Alegre mascarada.
(v. 37-40, parte III, p. 44-45)⁶.

Explorando o grotesco, nas plagas do riso, Wilde afasta-se do trágico; aumenta a eficácia da denúncia ao encená-la⁷:

Like ape or clown, in monstrous garb
With crooked arrows starred,
Silently we went round and round
The slippery asphalte yard;
Silently we went round and round,
And no man spoke a word.

Quais monos ou bufões, eis-nos em feia veste
De flechas recamada...
Íamos em silêncio, à roda, sempre à roda
Na lisa área asfaltada;
Íamos em silêncio, à roda,
Ninguém a dizer nada.
(v. 37-42, parte IV, p. 64-65).

Ao prenunciar o balouço final, esse compasso desenha singular circunferência; Bacon a transfigura. Ao poeta, Reading, que juntou cativeiro, patíbulo e cemitério, o buraco aberto na lama amarela do terreno na confluência dos rios Tâmisa e Kennet, quebrado o calçamento de asfalto (piche e pedras) do pátio, equivale a uma boca faminta, impaciente, na véspera das execuções⁸; decisiva metáfora e pincelada grossa:

6 Jorge Coli propõe uniformizar a tradução de “swing” para “balanço/balançar”, mimetismo sarcástico da força: “When a voice behind me whispered low,/ *That fellow’s got to swing.*” > “Quando uma voz atrás de mim sussurrou baixinho:/ Aquele sujeito tem que balançar.”. E transpor “slouch” como “desleixo” (ou “deboche”, eu diria) – “With slouch and swing around the ring” > “Com desleixo e balanço ao redor do ringue”. A palavra “ring”/“ringue” reforça, sim, a ideia de anel e alude aos volteios do boxe, esporte popular tradicional na Inglaterra.

7 Valho-me, aqui, do pensamento de Walter Benjamin (1984) quanto às novas dimensões do grotesco, no romantismo, detalhadas por Pierre Piret (2019) no artigo “Allégorie et grotesque. Éléments pour une généalogie du grotesque (à partir de Walter Benjamin)”.

8 Devo essa informação a Paulo Vieira, engenheiro florestal e doutor em Literatura Brasileira, professor na Universidade Federal do Pará (UFPA): “Não conheço muito solos, ainda mais em outro continente! Mas ao que parece, nesse contexto, a lama amarela resulta de sedimentos carregados pelo próprio rio. O encontro de rios é também um ‘porto de lama’, um ponto de sedimentos frescos!” (mensagem no telefone celular em 7 de agosto, 2024, 21h50).

With yawning mouth the yellow hole
Gaped for a living thing;
The very mud cried out for blood
To the thirsty asphalt ring:
And we knew that ere one grew fair

Some prisoner had to swing.

Era amarelo esgar a boca a bocejar
E algo vivo a querer;
Para o sedento asfalto a lama suplicava
O sangue, seu prazer;
E soubemos nessa hora que antes de outra
aurora
Alguém ia pender.
(v. 59-64, parte III, p. 46-47).

A cor amarela da cova/buraco (“yellow hole”), em Wilde, ou a sinestesia “amarelo esgar” em Vizioli, ávida, acentua o grotesco no sarcasmo, tangenciando a escatologia – a alegoria da morte, na pele falecida de todos, “Yellow face of Doom”, o Juízo Final.

And the Governor all in shiny black
With the yellow face of Doom.

E o Diretor, de negro luzidio, e a cara
[Amarela] do Juízo Final.
(v. 67-72, parte I, p. 30);

Right in we went, with soul intent
On Death and Dread and Doom:

Reentramos com calma, remoendo n'alma
A Morte, o Medo e o Nada;
(v. 65-66, parte III, p. 46-47).

Posso ver a passagem da circunferência, metáfora do moto-perpétuo no pátio de Reading, para a pintura de Francis Bacon, como o estabelecimento do enclave, isto é, as plataformas e mesas arredondadas, excluídos os ditames e dogmas fixados pelas leis da sociedade. Plataformas circulares, anel ou ringue das lutas em que corpos se juntam, enfrentam-se, em desportos que sugerem vida e morte. Sobre essas plataformas-ilhas, homens refestelam-se, equilibram-se, e se atrevem a jogar a perna para fora, sondagem, na precária segurança de se balançar num trapézio atado a um teto invisível (*Tríptico* – óleo sobre tela, 1970, no catálogo Ottinger). Ativam o humor no grotesco. Em cima delas, tudo, todas as sensações são expostas e permitidas, “coração das trevas”, na pintura do leitor de Conrad, consciente da contingência, na deformação expressiva (OTTINGER, 2020, p. 28-29)⁹. A plataforma arredondada, que o público visualizou na exposição do Masp, e a ancoragem em mesas ou cadeiras podem ser acompanhadas em outras obras, reproduzidas em Ottinger. O humor – ácido – facilita Bacon acomodar o próprio retrato e o do pintor Lucien Freud como quadros nas paredes de um salão, no do tríptico *Três retratos – Retrato póstumo de George Dyer; Auto retrato; Retrato de Lucien Freud* (óleo sobre tela, 1973). Eu, que não me arvoro em crítica da arte de Francis Bacon, volto à minha proposição! Não me deixo tentar pela lembrança da exaltação da carne no boi esfolado de Rembrandt, 1655...

Libertado em maio de 1897, Oscar Wilde publicou, no ano seguinte, *The ballad of*

9 O autor do catálogo, ao comentar Conrad entre as leituras de Bacon, capta sua epígrafe em *Heart of darkness* (1976), obra na biblioteca do artista: “The mind of man is capable of anything – because everything is on it, all the past as well as the future”. Tomo a tradução de Ricardo Giassetti: “A mente de um homem é capaz de qualquer coisa, pois tudo vive nela, todo o passado e todo o futuro” (CONRAD, 2020, capítulo II, p. 76).

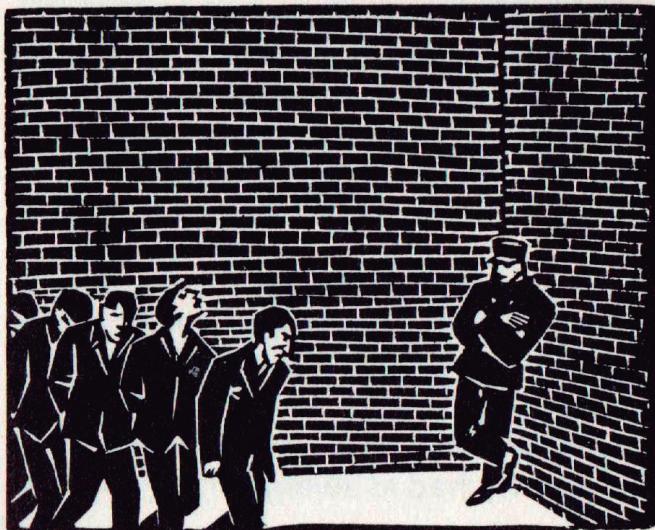
the Reading Gaoul, com dedicatória a Charles Thomas Wooldridge. Naquele instante, a autoria reduziu-se ao número da cela que ocupara na prisão – “C.3.3.” (bloco C, terceiro andar, cela três). Debilitado, morreu na Itália, em 1900.

Surpreende-nos nos jornais, em junho, agora, a restituição da carteirinha de consultente a Oscar Wilde, pela Biblioteca Britânica (BIBLIOTECA BRITÂNICA “faz as pazes”..., 2025). Fora-lhe cancelada em 1895, após a condenação por “indecência grave”.

A edição de *The ballad of the Reading Gaoul/ by C.3.3./ Oscar Wilde/ with woodcuts/ by Frans Masereel*, em 1925, refeita em 1978 e 1980 (Londres & Nyack: The Journeyman Press) pelo artista belga (1889-1972), ressignificou o poema. Na tiragem de 1980, escolho as xilogravuras C.3.3 e “Six weeks...” (verso do anterrosto; p. 21) para fechar esta minha aventura crítica.



Frans Masereel. C.33. Xilogravura. Fonte: Wilde (1980)



Six weeks the guardsman walked the yard,
In the suit of shabby grey:
His cricket cap was on his head,
And his step was light and gay,
But I never saw a man who looked
So wistfully at the day.

I never saw a man who looked
With such a wistful eye
Upon that little tent of blue
Which prisoners call the sky,
And at every wandering cloud that trailed
Its ravelled fleeces by.

He did not wring his hands, as do
Those witless men who dare
To try to rear the changeling Hope
In the cave of black Despair:
He only looked upon the sun,
And drank the morning air.

SOBRE A AUTORA

TELÊ ANCONA LOPEZ é professora emérita e colaboradora sênior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP); pesquisadora participante da Comissão Editorial Executiva da Coleção Correspondência de Mário de Andrade (IEB-Edusp).

teleazul@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-1413-1947>

REFERÊNCIAS

- BAGOLIN, Luiz Armando. Como vida sexual de Francis Bacon transformou sua pintura. 23h. *Folha de S. Paulo*, 16 de março de 2024.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BIBLIOTECA Britânica “faz as pazes” com Oscar Wilde 130 anos depois de banir o escritor; entenda. Por Redação. 21h16. *Estadão*, 16 jun. 2025.
- BUCCI, Eugênio. Um rastro de tinta seca. *O Estado de S. Paulo*, 4 de abril de 2024.
- CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Ed. bilíngue. Tradução de Ricardo Giassetti. São Paulo: Sesc & Mojo, 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: lógica da sensação. Tradução coordenada por Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- FONSECA, Gondin da. *Poemas da angústia alheia*: traduções em verso de Oscar Wilde, Edgar Poe, Arvers, Rimbaud, Dante e São Francisco de Assis confrontadas com os textos originais. 1^a ed., 3^a ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1931; Livraria São José, 1954.
- HOLLAND, Merlin (Org.). *The complete works of Oscar Wilde*. London and Glasgow: Collins, 1948.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco*: su configuración em pintura y literatura. Tradução de Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.
- MARTÍ, Silas. Francis Bacon reduz o homem à crueza da carne em suas pinturas. 23h. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 18 de junho de 2024.
- MAUBERT, Franck. *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*: conversations avec Francis Bacon. Paris: Mille et une nuits, 2009.
- MUNHOZ, Angélica Vier; COSTA, Cristiano Bedin da (Org.). *Francis Bacon e nós*: corpo, diagrama, sensação. Lajeado: Editora da Univates, 2015. Disponível em: https://www.univates.br/editora-univates/media/publicacoes/109/pdf_109.pdf. Acesso em: jun. 2025.
- MUTRAN, Munira H. *Álbum de retratos*: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats, no fim do século XIX: um momento cultural. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2002.
- OTTINGER, Didier (org.). *Francis Bacon*: books and painting. Londres: Thames & Hudson, 2020.
- PINHEIRO NETO, Onias Lopes. *A tradução de “The ballad of the Reading Gaoul” de Oscar Wilde para a língua*

- portuguesa, dentro das estratégias e habilidades da tradução poética de Lefevere.* Monografia (Especialização em Formação de Tradutores). Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, 2013. Disponível em: <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=114281>. Acesso em: jun. 2025.
- PIRET, Pierre. Allégorie et grotesque. Éléments pour une généalogie du grotesque (à partir de Walter Benjamin). In: OST, Isabelle, PIRET, Pierre, VAN EYNDE, Laurent (org.). *Le grotesque: théorie, généalogie, figures.* Bruxelas: Presses Universitaires Saint-Louis/ Fonds National de la Recherche Scientifique/ Open Edition Books, 2019, p. 63-78.
- WILDE, Oscar. *The importance of being earnest: a trivial comedy for serious people.* London: Simon & Schuster, 1895.
- WILDE, Oscar. *The ballad of the Reading Gaoul/* by C.3.3./ Oscar Wilde/ with woodcuts/ by Frans Masereel. Londres & Nyack: The Journeyman Press, 1980.
- WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere.* Tradução de Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2011 (versão on-line).
- WILDE, Oscar. *A balada do Cárcere de Reading.* Tradução e introdução de Paulo Vizioli. Edição bilíngue. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.

A.E - rigor
sobre roupa de trabalho.



DOCUMENTAÇÃO ·
DOCUMENTS)

Desenho de figurino para a personagem
“Ana Horowitz” da peça A Patética
encenada no Auditório Augusta, s.d.
Grafite sobre papel vegetal, 27,2 x 22,1 cm.
Coleção Flávio Império, Coleção de Artes
Visuais do IEB/USP, FI-AC49_RE-d01

setim leveclaro = chapéu

Cartas pela liberdade: escritas de mulheres escravizadas em Minas Gerais no século XVIII

[*Letters for freedom: writings by enslaved women in eighteenth-century Minas Gerais*

Beatriz de Freitas Cardenete¹

Vanessa Martins do Monte²

RESUMO • O objetivo do artigo é contextualizar e apresentar a edição das cartas de Joanna Jacinta e Maria Thereza, que tiveram a busca pela liberdade como motivação para a escrita das missivas, redigidas desde a capitania de Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. A partir de manuscritos raros como esses, percebemos que na América Portuguesa as cartas também funcionaram como instrumento de luta e de ação sobre o mundo. Além disso, é por meio dessa documentação que podemos, nos dias de hoje, conhecer as vozes dessas duas mulheres, que representam aquelas que foram durante séculos vítimas de violências e silenciamentos.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Cartas; escravidão; Minas Gerais.

• **ABSTRACT** • This article aims to contextualize and present the edition of the letters written by Joanna Jacinta and Maria Thereza, whose search for freedom motivated the composition of their missives, penned in the captaincy of Minas Gerais during the second half of the eighteenth century. Through rare manuscripts such as these, we observe that, in Portuguese America, letters also served as instruments of struggle and engagement with the world. Moreover, it is through this documentation that we can, today, hear the voices of these two women, who stand as representatives of those long subjected to violence and silencing.

• **KEY-WORDS** • Letters; slavery; Minas Gerais.

Recebido em 25 de julho de 2025

Aprovado em 28 de julho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

CARDENETE, Beatriz de Freitas; MONTE, Vanessa Martins do. Cartas pela liberdade: escritas de mulheres escravizadas em Minas Gerais no século XVIII. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10760.



Seção: Documentação

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10760>

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

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

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

A busca por documentos escritos por mulheres na América Portuguesa é o objetivo central do Projeto M.A.P. – Mulheres na América Portuguesa (SOUSA et al., s. d.), que vem construindo, desde 2017, um catálogo eletrônico de manuscritos em que se possa, de alguma maneira, ouvir as vozes silenciadas das mulheres que estavam no espaço atlântico português entre 1500 e 1822. Infelizmente, os documentos que se conservaram até hoje refletem, em sua maioria, as experiências de mulheres brancas, revelando as desigualdades também na preservação da memória. No entanto, com a busca ativa em acervos e arquivos espalhados pelo Brasil, e a partir de uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo referido projeto, é possível recuperar documentos raríssimos e fundamentais para a história social do Brasil. É o caso das cartas de Joanna Jacinta e Maria Thereza, mulheres escravizadas que escreveram de próprio punho às autoridades locais para tratar de sua liberdade.

As cartas integram a pesquisa de doutorado intitulada “Muito obrigada criada e muito sua veneradora: estudo filológico e construção de cortesia em cartas de mulheres (1775-1821)³”, desenvolvida no âmbito do Projeto MAP, que tem como objeto de estudo um conjunto de 90 cartas inéditas, escritas por mulheres entre os anos 1775 e 1821, principalmente desde a capitania de Minas Gerais. Os manuscritos estão salvaguardados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ) e pertencem à Coleção Casa dos Contos.

Os objetivos gerais da mencionada investigação de doutorado são realizar dois estudos complementares: o *filológico*, que estabelecerá edições fidedignas dos manuscritos a partir de um conjunto de normas predefinidas, bem como analisará sua produção e sua circulação, recorrendo aos estudos codicológico, paleográfico e diplomático; e o *linguístico*, que analisará a construção da cortesia nas cartas de mulheres com foco nas formas de tratamento e nas estratégias discursivas empregadas pelas autoras, associando-o ao exame das estruturas tipológicas das

³ O doutorado desenvolve-se junto ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo e conta com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo Fapesp nº 2023/02778-0).

missivas, compostas de padrões formulaicos que preveem certa polidez e respeito. Escassos são os trabalhos que se dedicaram às cartas manuscritas de mulheres dos séculos XVIII e XIX na América Portuguesa, e mais raros ainda são os que as analisaram a partir de um viés filológico e linguístico, o que justifica a pesquisa em desenvolvimento.

Ao introduzirmos um recorte de gênero nos estudos epistolográficos sobre a América Portuguesa, percebemos que ainda há muito por se fazer. O mesmo não ocorre em países como a França dos séculos XVII e XVIII, sobre a qual Diaz (2016) afirma que era comum a associação da escrita de cartas ao gênero feminino, o que ligou tal tipologia textual ao imaginário de uma escrita “da tagarelice mundana ou sentimental, mais graciosa sobretudo quando é redigida por uma mulher cuja pena fina e leve ‘corre, voa, e não insiste’” (DIAZ, 2016, p. 45). Essa suposta habilidade das mulheres para escreverem cartas mais graciosas que as dos homens era justificada por uma *graciosidade inata* e por elas serem detentoras de “imaginação ágil”, “mente espontânea”, “sensibilidade viva” e do “dom da conversação” (DIAZ, 2016, p. 197). No século XIX, também na França, as missivas passam a tratar de temas da vida pública, e, consequentemente, os homens reivindicam sua posição enquanto missivistas. Como consequência, a “carta, então, afirma-se como um meio essencial de todos os grandes debates que marcaram o século e impõe-se como indispensável instrumento formal de uma vasta reflexão epistemológica” (DIAZ, 2016, p. 48).

No entanto, no contexto da América Portuguesa, o mesmo imaginário parece não se sustentar:

Basta consultar uma seção de epístolas em algum arquivo para perceber tal afirmação: enquanto há inúmeros manuscritos redigidos por homens, são raros os feitos por um punho de mulher. [...] somam-se a isso fatos como a baixa escolarização feminina na colônia (STAMATTO, 2019) e a dificuldade de conservação de tais manuscritos (MARQUILHAS, 2000) que, quando recebidos pelo seu destinatário, podem ser considerados documentos secundários e não passíveis de salvaguarda. (CARDENETE, 2023, p. 42).

As duas cartas encontradas na Coleção Casa dos Contos, cuja edição, até onde se tem notícia, é inédita, permitem contar uma história ainda lacunar sobre a epistolografia feminina na colônia. De acordo com Serrath (2022, p. 176), a Coleção constitui um “dos mais importantes fundos documentais sobre fiscalidade no Brasil [...], com mais de 12 mil documentos, referentes à região de Minas Gerais, entre 1701 e 1889”. O edifício que abrigou a Casa dos Contos foi construído em Vila Rica, atual Ouro Preto, em 1780 por João Rodrigues de Macedo, contratador responsável pela captação de impostos na capitania de Minas Gerais, e destinatário das cartas aqui apresentadas. A Coleção Casa dos Contos, por sua vez, está dispersa em três instituições: no Arquivo Público Mineiro, no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, sendo essa última a responsável pela guarda das cartas de Joanna Jacinta e Maria Thereza.

Se já são raras as cartas de mulheres na América Portuguesa que foram conservadas e podem ser estudadas atualmente, mais raras ainda são as dessas duas remetentes. Ambas são mulheres escravizadas que escrevem no século XVIII desde a

capitania de Minas Gerais para lutar por sua liberdade e tentar fugir das violências que lhes eram impostas. Bem distante da ideia de *tagarelice mundana* ligada às cartas na França do mesmo período, manuscritos como esses mostram que, em terras “brasileiras”, a escrita epistolar tinha funções bem diversas e poderiam configurar uma forma de sobrevivência e resistência.

Joanna Jacinta, em sua carta endereçada ao contratador João Rodrigues de Macedo, pede que o destinatário escreva ao tenente Francisco José Alvarez para que ele dê a licença necessária para ela e seus dois irmãos comprarem a liberdade, pois tinham fiadores⁴. A autora diz que ela e os irmãos foram penhorados após a morte do sargento-mor Brás Álvares Antunes como forma de pagar a dívida que ele tinha com João Rodrigues de Macedo. Apesar do manuscrito de Joanna Jacinta não ser datado, há um rascunho de resposta anexo à carta, sobre o qual comentaremos mais adiante, datado de fevereiro de 1795. A partir desse segundo documento, redigido após o recebimento da missiva na Casa dos Contos, podemos supor que a carta de Joanna Jacinta tenha sido escrita no final de 1794 ou nos dois primeiros meses de 1795.

Tanto Joanna Jacinta como Maria Thereza foram mulheres que não tiveram suas vidas registradas pela historiografia. Interessa-nos, portanto, o trabalho de Lopes e Rumeu (2018, p. 155), que destacam a necessidade de “depreender o perfil social de remetentes desconhecidos à luz de evidências manuscritas geradas pelo próprio redator”, sobretudo quando não temos informações extralingüísticas sobre as escreventes. Por esse motivo, para traçar o perfil biográfico delas, faz-se necessário partir da própria carta que elas escreveram e de outros documentos que também nos ajudem a entender o que elas relataram sobre si mesmas e sobre o mundo em que viveram. Partindo dessa metodologia, a Figura 1 busca sistematizar essa rede de relações presente na carta de Joanna Jacinta.

⁴ JACINTA, Joanna. Carta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,003 n°003.

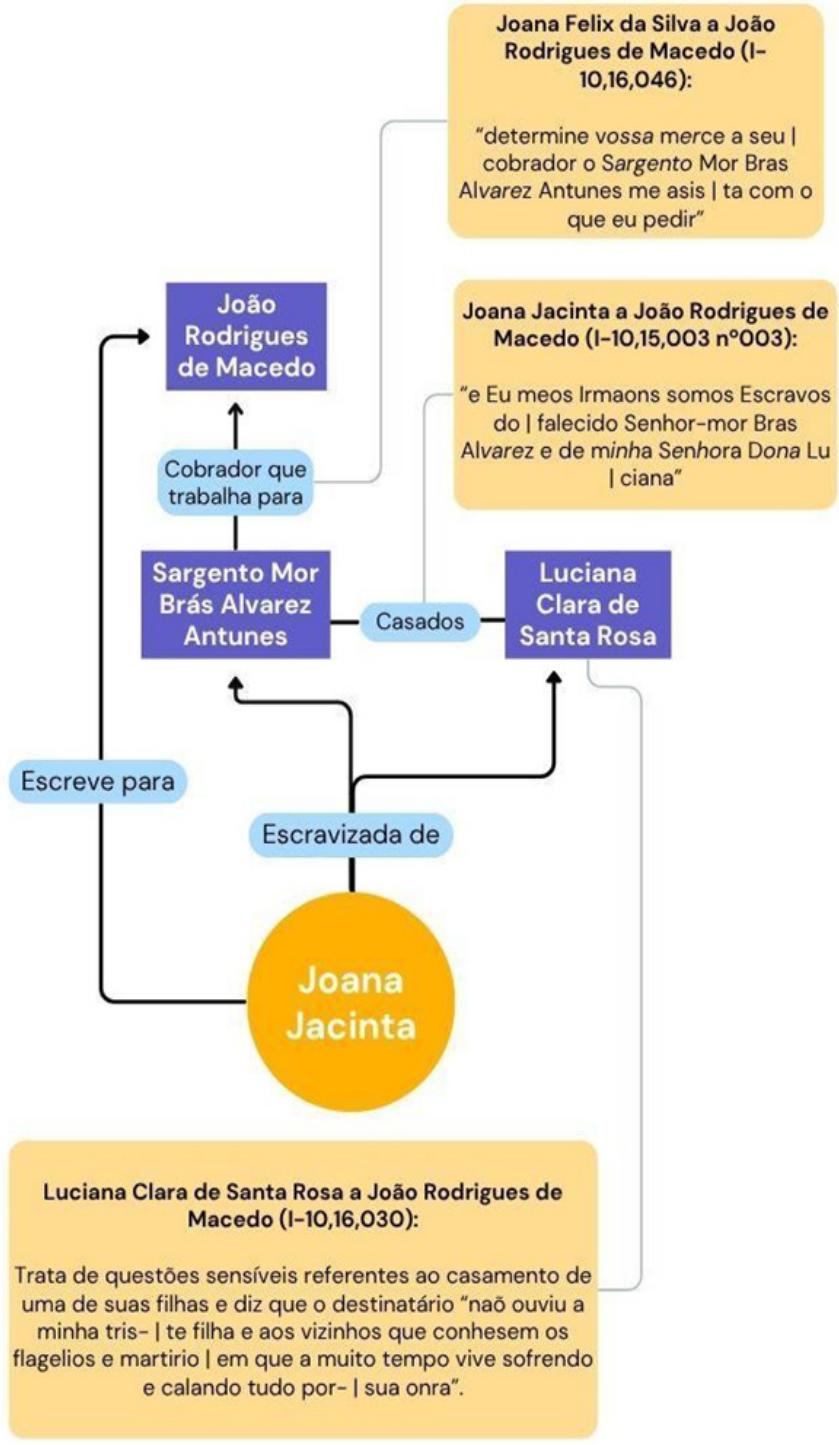


Figura 1 – Rede de relações da carta de Joana Jacinta. Fonte: elaborado pelas autoras

A carta de Joana Félix da Silva, datada de 1784, também enviada a João Rodrigues de Macedo e pertencente ao mesmo *corpus* de pesquisa de doutorado, revela que Brás Álvares Antunes, falecido senhor de Joanna Jacinta e seus irmãos, trabalhava para João Rodrigues como cobrador⁵. Tal fato fica evidente quando ela pede que o remetente determine “a seu | cobrador o Sargento Mor Bras Alvarez Antunes me asis | ta com o que eu pedir”. Joanna Jacinta, por sua vez, escreve que “e Eu meos Iraons⁶ somos Escravos do | falecido Sargento-mor Bras Alvarez e de minha Senhora Dona Lu | ciana”, fazendo referência a Luciana Clara de Santa Rosa, que também escreve uma carta, datada de 1798, que integra o conjunto documental estudado⁷. No manuscrito, Luciana trata de questões sensíveis referentes ao casamento de uma de suas filhas e diz que o destinatário “naõ ouviu a minha tris- | te filha e aos vizinhos *que* conhesem os flagelios e martirio | em *que* a muito tempo vive sofrendo e calando tudo por- | sua onra”. Solicita, ainda, que João Rodrigues de Macedo opine se ela pode ou deve obrigar a filha “a viver com seu marido sem *que* elle au menos se mos | tre arependido e emmendado o *que* por ora naõ tem mostrado”. Encerra a missiva afirmando a João Rodrigues de Macedo que “ao mesmo tempo lhe prome | to naõ impedir a vontade da minina quando ella queira a- | juntar se com elle”.

É raro termos acesso às respostas às cartas que pesquisamos já que, após escritas, elas são enviadas para seus destinatários privados e acabam, muitas vezes, não sendo conservadas. Apesar da raridade desse tipo de documentação, no *corpus* da pesquisa de doutorado mencionada, encontramos quatro respostas, entre elas, uma anexada ao manuscrito de Joanna Jacinta, datada de 20 de fevereiro de 1795 e provavelmente redigida pelo próprio João Rodrigues de Macedo. Ao contrário das cartas enviadas, escritas geralmente em espaços privados, essas respostas foram redigidas na própria Casa dos Contos, e os papéis aos quais temos acesso não chegaram a ser, de fato, enviados às suas destinatárias. Tanto a materialidade dos documentos – que foram redigidos em pequenos pedaços de papel, aparentemente reaproveitados de outros escritos – como os aspectos paleográficos e diplomáticos – referentes, sobretudo, ao não seguimento da empaginação padrão das cartas e à autocorreção de alguns trechos – apontam para um cenário em que essas são as primeiras versões das respostas e que, por isso, não houve circulação desses documentos. Possivelmente, após essa primeira redação, os autores fizeram uma cópia que foi remetida às suas destinatárias e que, sob suas guardas privadas, não integraram a Coleção Casa dos Contos.

Tal hipótese também é corroborada pelas anotações de recebimento registradas nas missivas. Quando as cartas chegavam aos seus remetentes em Vila Rica, sobretudo no que diz respeito às enviadas a João Rodrigues de Macedo, parecia ser comum que elas passassem por um processo de organização que garantia o funcionamento burocrático da Casa dos Contos. Apesar de não terem sido encontradas referências bibliográficas complementares sobre o tema, nos documentos há diversas anotações coevas à redação das cartas, porém redigidas por outro punho, que dão pistas importantes sobre o processamento interno da

5 SILVA, Joana Félix da. Carta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,16,046.

6 Na carta, não há a letra “m”, em Ir[m]aos.

7 ROSA, Luciana Clara de Santa. Carta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,16,030.

correspondência realizado na instituição. Era comum que fossem incluídas nas missivas, por um escrivão cujo perfil não foi possível reconstituir, as informações de recebimento e de resposta da carta, bem como o nome da remetente, o estado civil e o nome do cônjuge. No *recto* do segundo fólio da carta de Joanna Jacinta, por exemplo, consta o nome da remetente e do falecido senhor a quem ela respondia: “De Ioanna Iacinta escrava do Sargento | Mor Braz Alvarez Antunes”. Em seguida, há a informação “Respondida pela Copia dentro”, que faz referência à resposta anexada à missiva e reforça a ideia de que o documento ao qual temos acesso não foi de fato enviado a Joanna Jacinta, pelo contrário, ele parece ser uma cópia ou uma primeira versão da resposta.

Sobre o conteúdo presente no escrito destinado a Joanna Jacinta, é dito que “A dívida que vosso Senhor me ficou devendo, hé procedida de | dinheiro que me pertenciaõ, e ele recebeo, e assim não posso perder couza | alguma”. O remetente comunica, por fim, que ela e os irmãos estão penhorados por ele, e que nada poderá fazer antes de eles serem avaliados na executória que está em poder do tenente Francisco José Alvarez.

Maria Thereza, assim como Joanna Jacinta, é uma mulher escravizada que escreve para tratar da sua própria liberdade em uma carta enviada a João Rodrigues de Macedo desde Lavras do Funil, atual município de Lavras, no dia 28 de março de 1798⁸. Nela, Maria Thereza diz não ter ido conversar pessoalmente com o correspondente porque estava doente, como o destinatário poderia ver nas atestações feitas pelo reverendo vigário e coadjutor. Justifica-se dizendo que não mandou também atestação do cirurgião – provavelmente faz referência a Florêncio Francisco dos Santos Franco, importante médico cirurgião e comerciante de remédios da capitania de Minas Gerais (ALMEIDA, 2009; CARDENETE, 2023; FONSECA, 2014) – porque ele não estava presente. Em seguida, pede que João Rodrigues de Macedo se valha dela para que tenha mais tempo para aprontar o que for necessário para conseguir a sua liberdade. Solicita, por fim, que o destinatário mande uma “contra ordem a fim de me naõ fa | zerem alguma violencia”.

Apesar de não ser possível recuperar o desfecho das solicitações feitas por essas mulheres, a explicitude nas cartas da busca pela liberdade, que levou ambas a escreverem, deixa-nos entrever o mundo pelos olhares de um grupo social que quase não tinha voz na América Portuguesa. Souza, Ferraz e Santos (2022, p. 163) mostram como os mecanismos racistas e escravocratas, relatados em documentos como os de Joanna Jacinta e Maria Thereza, estão presentes ainda nos dias de hoje:

Ao analisarmos as (in)certezas sobre a escravidão foi possível observar que as figuras de *escrava* e *senhor* ainda estão em funcionamento no Brasil. Os dados mostraram que as palavras *chefes* e *líderes* funcionam como reescrituras de *senhor*, tendo, portanto, as mesmas ações que o senhor tinha: castigar, humilhar, dominar. No que diz respeito aos sentidos de *mulher negra*, por sua vez, estes funcionam como correlato, ou seja, se há o funcionamento do sentido de senhor como aquele que pode castigar, humilhar e dominar, precisa haver quem esteja na condição oposta, isto é, de castigado, humilhado e dominado, que, no *corpus* selecionado para este trabalho, esse outro é a *mulher negra*.

⁸ THEREZA, Maria. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,026 n° 002.

Se há e sempre houve a ligação das mulheres negras a palavras como *castigo*, *humilhação* e *dominação*, também é uma constante a luta pelos direitos e pela sobrevivência – própria e de seus núcleos familiares. Nesse contexto, cartas como as que fazem parte desse artigo se apresentam a nós de forma fortuita, não só pela escrita dos documentos em si, mas também pelo fato de elas terem sobrevivido ao tempo e serem definidas como passíveis de salvaguarda. E é por meio desses raros manuscritos que, nos dias de hoje, Joanna Jacinta e Maria Tereza podem ter suas vozes ouvidas, sobrevivendo a séculos de violências e silenciamentos.

É interessante observar, antes de passarmos à edição integral das cartas, que o uso da palavra “escrava” no início da missiva de Joanna Jacinta (“Vay esta sua escrava aos seos pes | pedir lhe e rogar lhe se queira compadecer | de mim”) e na fórmula de despedida de ambas as cartas (“De vossa merce escrava | muito obediente | Joanna Iacinta” e “Escrava reverente e Criada | De vossa merce | Maria Thereza”) não é o que permite confirmar a condição social das escreventes. A circulação de fórmulas epistolares era ampla à época, e a presença de termos que indicassem humildade perante o destinatário era um sinal de cortesia. Palavras como “servo/a”, “criado/a” e “escravo/a” são frequentes em missivas escritas para pessoas em posição social considerada superior à das/os remetentes (MONTE, 2015). Ou seja, esses termos eram empregados sem que houvesse concretamente uma relação de escravidão ou de serventia, mas como fórmula de cortesia. A palavra que permite, nas cartas de Joanna e Maria, confirmar sua condição social e, por hipótese, sua condição racial é, paradoxalmente, “liberdade”: “nos de licença para a nossa liberdade” e “apron | ptar o que for para a minha liberdade”.

AS CARTAS

Antes de realizar uma edição filológica, é imprescindível que seja traçado um público-alvo e, a partir dele, se definam as normas que serão adotadas (CASTRO; RAMOS, 1981). Assim como ponderado em Cardenete (2023) em relação ao público-alvo das edições, acreditamos que as cartas de Joanna Jacinta e Maria Tereza podem ser de grande interesse a linguistas, filólogas/os e historiadoras/es. Para linguistas e filólogas/os, provavelmente seria útil uma edição conservadora, que lhes oferecesse “o conhecimento integral do manuscrito: os hábitos de escrita, os erros, a ausência ou presença de acentos e pontos, a regularidade ou irregularidade deste ou daquele grafo, as correções, as rasuras, etc.” (CASTRO; RAMOS, 1981, p. 23). Já para historiadoras/es, consideramos que pode ser de mais interesse o conteúdo dos manuscritos do que o estado de língua ali presente, sendo assim, poderiam preferir uma edição que contivesse algumas atualizações. Além dos três perfis de leitores especializados descritos, acreditamos que a edição das cartas também possa circular por um público mais amplo, para quem características linguísticas e paleográficas das edições muito conservadoras poderiam causar maior dificuldade de compreensão do texto.

Sendo assim, optamos pela realização da edição semidiplomática, que possui caráter conservador, mas permite algumas interferências de quem edita, como a uniformização de alógrafos contextuais e a atualização das fronteiras de palavras. Para isso, usamos parte das normas apresentadas por Toledo Neto (2020). Também

nos baseamos em Flexor (2019) e Nunes (1981) para a expansão das abreviaturas. As normas de edição adotadas são as seguintes:

- I. A transcrição é conservadora e justalinear, portanto, paragrafação, grafia, pontuação e acentuação do modelo são fielmente reproduzidas;
2. Os fólios são numerados da seguinte forma: ||número do fólio (1, 2 etc.) + lado do fólio abreviada (“r” para *recto* ou “v.” para *verso*)||. Por exemplo: ||1r.||, ||2v.||;
3. As faces em branco ou em que haja somente anotações posteriores são indicadas em nota de rodapé;
4. Elementos inexistentes por fragmentação no suporte são indicados com colchetes vazios [];
5. Letras ou palavras reconstituídas por conjectura são colocadas entre colchetes, como, por exemplo, em “[Desembargadores]”
6. Letras ou palavras tachadas no modelo, também são tachadas na edição. Por exemplo: “determinar”;
7. O emprego de maiúsculas e minúsculas bem como a pontuação original são rigorosamente mantidos;
8. Os sinais de acentuação são uniformizados apenas quanto a sua variação caligráfica, preservando-se a mesma função que têm no modelo. A posição segue o mais fielmente possível a localização no modelo. Por exemplo: “avaliaçāo”, editado como “avaliaçaõ”;
9. Os alógrafo contextuais de caracteres são uniformizados segundo o alfabeto atual. Por exemplo, “mai ddoi” é transcrito como “mais ddois” e “é” como “hé”;
10. As vogais pingadas são uniformizadas de acordo com a grafia atual, ou seja, as letras “i”, “j” e “y” são transcritas como “i”, “j” e “y”;
- II. As fronteiras de palavras são modernizadas conforme a separação vocalular atual, mas não são incluídos hifens entre o pronome e o verbo que não constem no modelo. Como em: “pedir lhe”;
12. As abreviaturas são desenvolvidas em itálico, seguindo a grafia desenvolvida mais recorrente no modelo. Alguns exemplos são: “Rodriguez”, “que” e “muito”;
13. Intervenções posteriores à circulação do texto, descrições codicológicas (como carimbos e selos) e demais comentários pertinentes são indicados e especificados em nota de rodapé.

A seguir, há a edição da carta de Joanna Jacinta, da resposta anexada a ela, e da carta de Maria Tereza. Esperamos que este trabalho possa contribuir para maior compreensão sobre a escrita epistolar feminina na América Portuguesa – sobretudo a realizada por mulheres escravizadas. Partindo da expressão latina *verba volant scripta manent*⁹, desejamos, por fim, que os escritos de Joanna Jacinta e Maria Thereza permaneçam e que continuem ecoando através dos tempos que ainda estão por vir.

9 “As palavras voam, os escritos permanecem.”

EDIÇÃO DOS DOCUMENTOS

210,15,3, n^o 3

Sra. Maria Rosalia de Almeida

Na ista sua leitura abriu-se por
pouso e rogarde sequira com grande
demin em apreço. Tomare que tenho
que em nos vinda com os meus Patrónio e
pello vallamento que tem p'nto em levar
s'ad p'nto amor de Doy D'Orl'eu d'Orl'eu
Fran'co Pote Ma'ro de norab'as e excesso
n'p'nto de licença p'nto em excesso
temos feitos e espero em meu f'nto
poquem he rado nos faltado no q'nto da
vez d'Orl'eu p'nto q'nto das s'ntas d'Orl'eu
spago e led me q'nto obmoj. Eterno j'lo
falecido d'Orl'eu Brag' A'ro. edem d'Orl'eu
ciano enas led p'nto mai ameu p'nto q'nto
q'nto p'nto q'nto anoy p'nto q'nto

Dom' Geronim
m'ro obediente

Jannat'ne

Figura 2 – Carta de Joanna Jacinta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,003 nº003.

Vay esta sua escrava aos seos pes
pedir lhe e rogar lhe se queira compadecer
de mim e mais ddois Irmaons que tenho para
que vossa merce nos valha com o sseu Patrocinio e
pelo vallimento que tem pesso a vossa merce escre
va pello amor de Deos ao Meu Senhor Tenente
Francisco Iosé Alvarez para que nos abra a preço e
nos de licença para a nossa liberdade pois
temos fiadores espero em meu senhor
por quem he naõ nos falte nos queira fa
zer este favor pois que Deus nosso Senhor lhe a de dar
o pago e Eu meos Iraonsⁱⁱ somos escravos do
falecido Sargento-mor Bras Alvarez e de minha Senhora Dona Lu
ciana e naõ emfado mais a meu senhor, a quem Deus
guardre por muitos anos pois sou

De vossa merce escrava
muito obediente
Joanna Iacinta¹².

^{io} Na margem superior esquerda há uma anotação posterior, realizada a grafite pelo próprio arquivo, na qual consta o seguinte código do documento: “I-10, 15, 3 n°3”.

ⁱⁱ “Iraons” por “Irmaons”

¹² No fólio rr. não há nenhuma escrita coeva à redação do texto. Na margem inferior esquerda, entretanto, há a marca de um carimbo oval, na qual constam os dizeres “BIBLIOTECA | BRASIL | NACIONAL”. Ao lado direito do carimbo há uma anotação posterior, realizada a grafite pelo próprio arquivo, na qual consta o seguinte código de registro: “Reg. 1.436.880 D | 03/02/2015”.

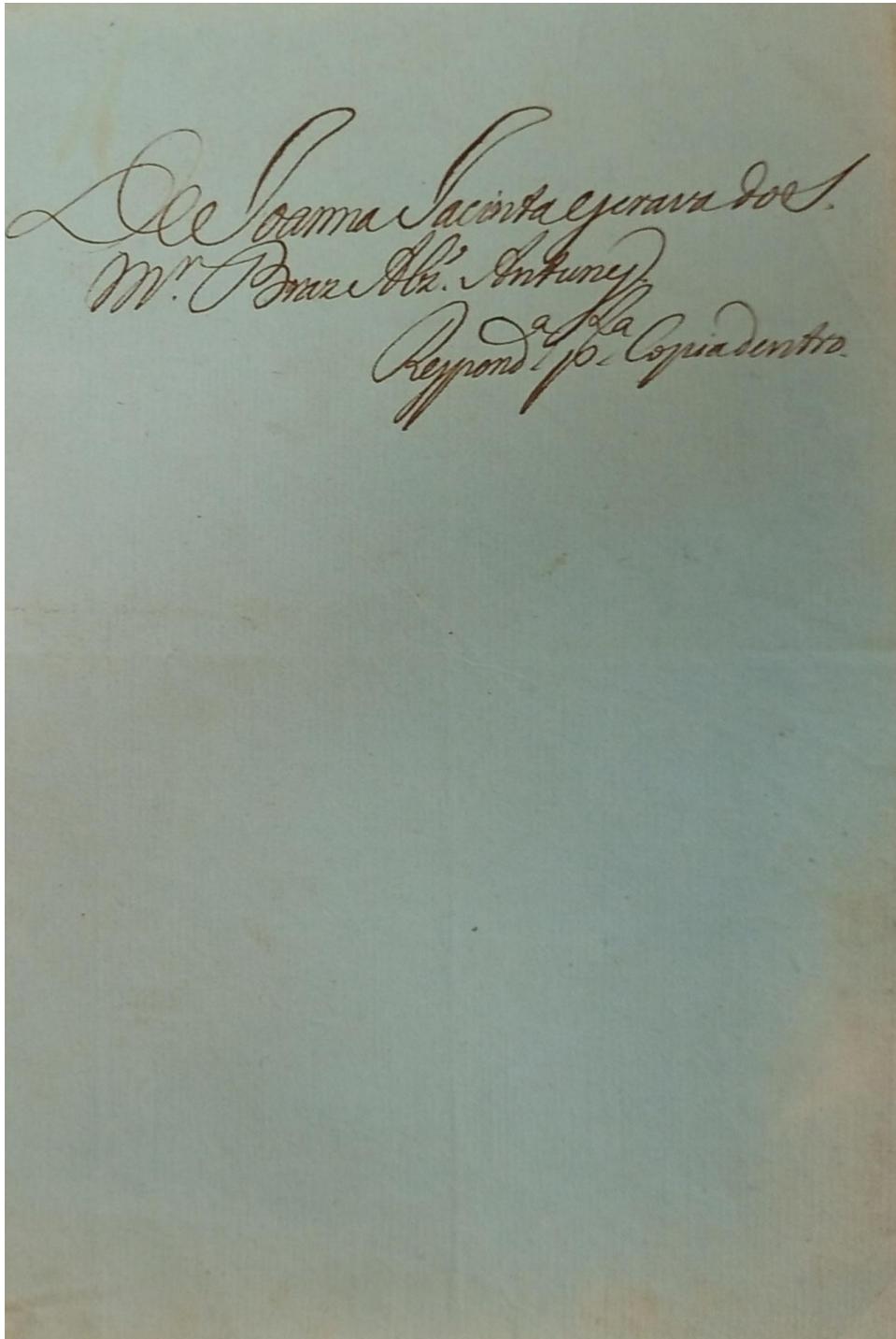


Figura 3 – Carta de Joana Jacinta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,003 nº003.

||2r|| De¹³ Ioanna Iacinta escrava do Sargento
Mor Braz Alvarez Antunes.
Respondida pela Copia dentro¹⁴.

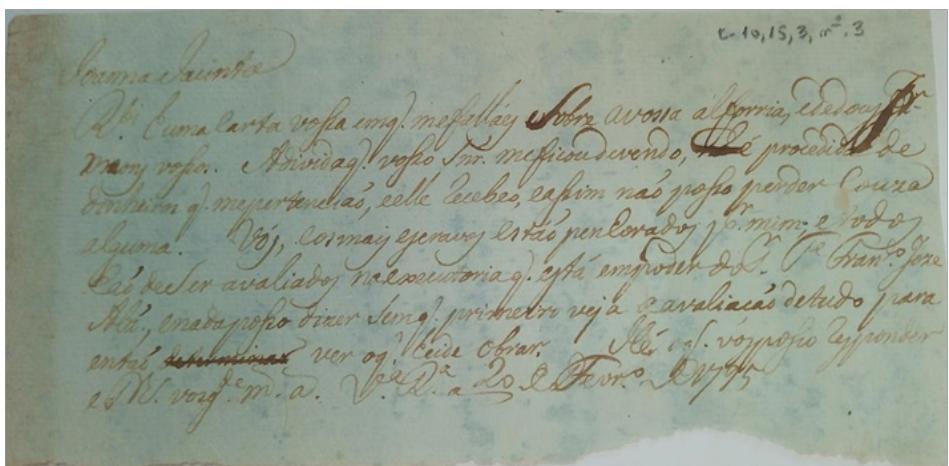


Figura 4 – Resposta à carta de Joanna Jacinta. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, L-10,15,003 nº003.

||ir|| Ioanna Iacinta¹⁵

Recebi huma carta vossa em que me fallaes sobre a vossa alforria, e de dous Irmaos vosso. A divida que vosso Senhor me ficou devendo, hé procedida de dinheiro que me pertenciaõ, e ele recebeo, e assim não posso perder couza alguma. Vós, e os mais escravos estão penhorados por mim, e todos hão de ser avaliados na executoria que está em poder do Senhor Tenente Francisco Jose

Alvarez, e nada posso dizer sem que primeiro veja a avaliaçao de tudo, para entaõ determinar ver o que hei de obrar. Hé o que vos posso responder e Deus vos guarde muitos annos. Vila Rica a 20 de Fevereiro de 1795¹⁶

13 Apesar de parecer coeva à escrita do restante da carta, essa face foi redigida por outro punho.

14 O fólio 2v está em branco.

15 Na margem superior direita há uma anotação posterior, realizada a grafite pelo próprio arquivo, na qual consta o seguinte código do documento: "L-10, 15, 3 nº3".

16 O fólio 4v está em branco.

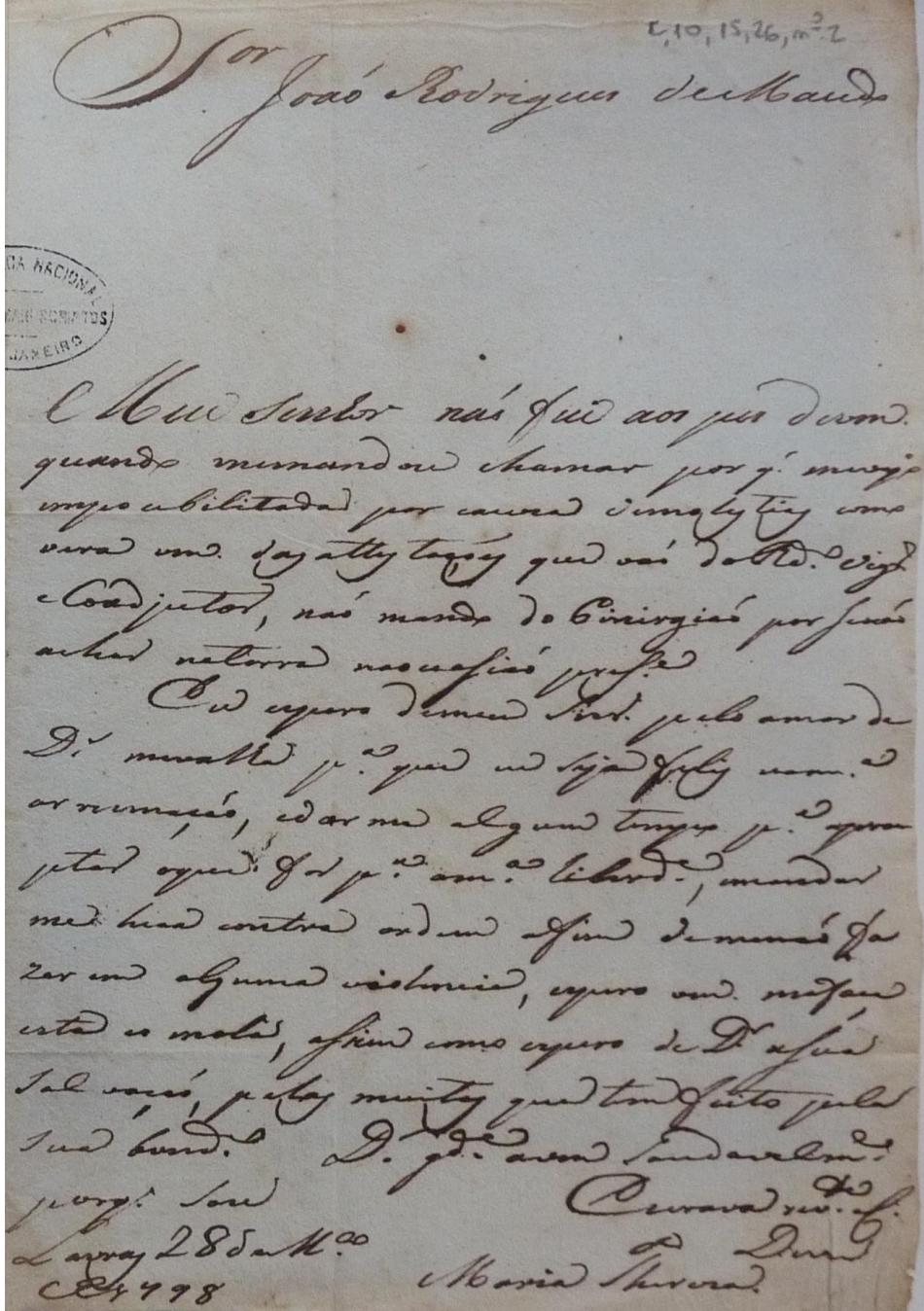


Figura 5 – Carta de Maria Thereza a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,026 nº 002

||1r|| *Senhor Joāo Rodrigues de Macedo*¹⁷
Meu¹⁸ Senhor naō fui aos pes de vossa merce
quando me mandou chamar porque me vejo
impocibilitada por cauza de molestias como
vera vossa merce das attestações que vaõ do Reverendo Vigario
e Coadjutor, naō mando do Cirurgiaõ por se naō
achar na terra na ocasioão presente

Eu espero de meu Senhor pelo amor de
Deus me valha para que eu seja felis na minha
arrumaçāo, e dar me algum tempo para apron-
ptar o que for para a minha liberdade, mandar
me hua contra ordem a fim de me naõ fa-
zerem alguma violencia, espero vossa merce me façā
esta esmola, assim como espero de Deus a sua
tal açaõ, pelas muitas que tem feito pela
sua bondade Deus guarde a vossa merce saudavelme-

porque sou
Layras 28 de Março

Escrava reverente e *Criada* De vossa mercé

de T798

Maria Thereza¹⁹

¹⁷ Na margem superior direita há uma anotação posterior, realizada a grafite pelo próprio arquivo, na qual consta o seguinte código do documento: "L-TO. 15. 26. n°?"

¹⁸ Entre as linhas 1 e 2, na margem esquerda, é possível ver a metade direita da marca de um carimbo oval, na qual constam os dizeres “[] CA NACIONAL | [] MANUSCRIPTOS | [] JANEIRO”. O restante do carimbo, ou seja, a metade esquerda, está visível no folio 2v.

¹⁹ No folio IV não há nenhuma escrita coeva à redação do texto. Na margem superior esquerda, entretanto, há a marca de um carimbo oval, na qual constam os dizeres “BIBLIOTECA | BRASIL | NACIONAL”. Ao lado direito do carimbo há uma anotação posterior, realizada a grafite pelo próprio arquivo, na qual consta o seguinte código de registro: “Reg. L/436.927 | D | 03/02/2015”.

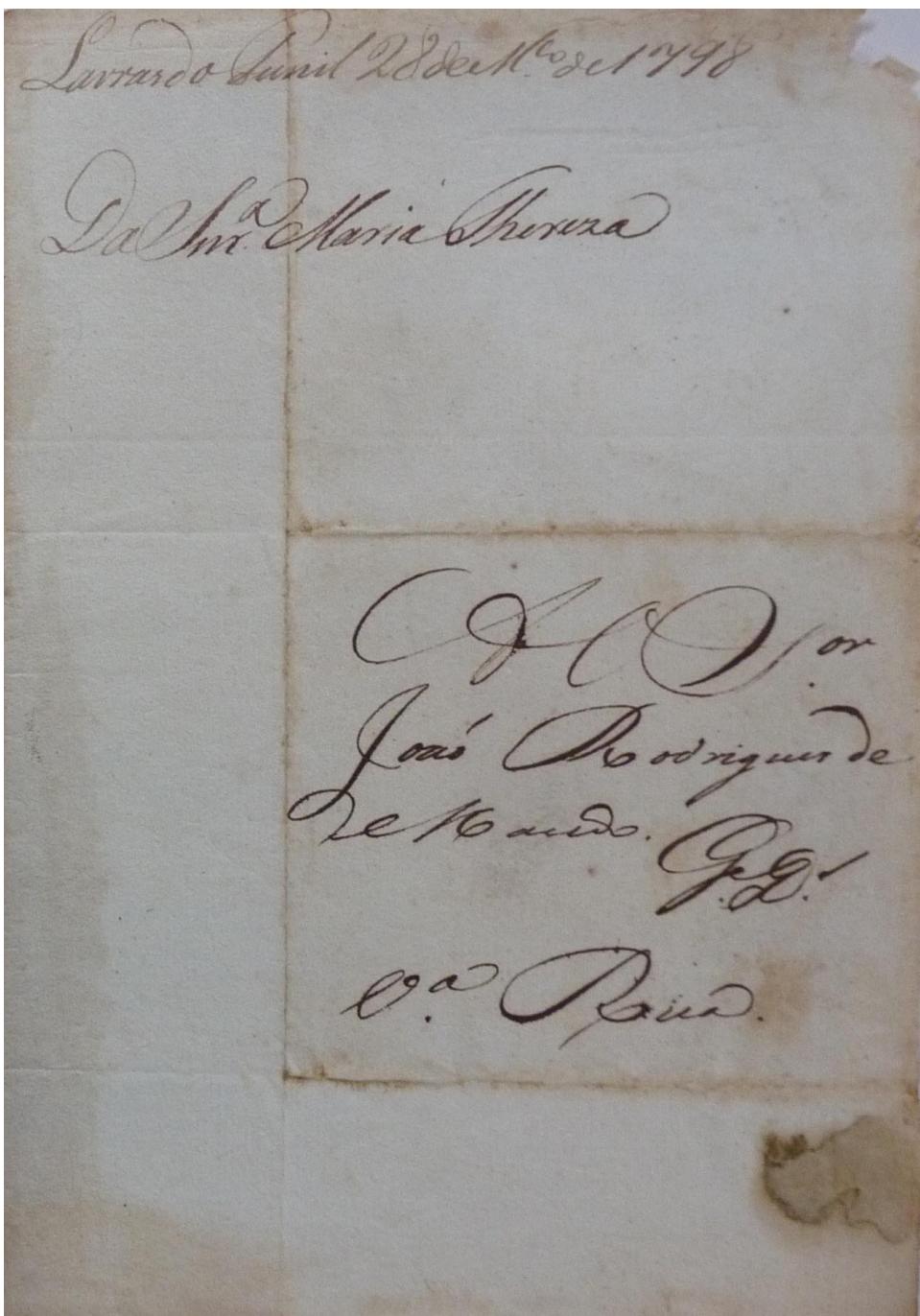


Figura 6 – Carta de Maria Thereza a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,026 nº 002

||2r|| Lavras do Funil 28 de Marco de 1798
Da Senhora Maria Thereza²⁰
Ao Senhor
Joaõ Rodrigues de
de Macedo.
Guarda Deus
Vila Rica²¹.

SOBRE AS AUTORAS

BEATRIZ DE FREITAS CARDENETE é doutoranda, com bolsa Fapesp, no Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora do Projeto Mulheres na América Portuguesa (M.A.P./USP) desde 2019.

beatriz.cardenete@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2592-7518>

VANESSA MARTINS DO MONTE é professora do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), coordenadora do Projeto Mulheres na América Portuguesa (M.A.P./USP) e vice-coordenadora do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Etimologia e História da Língua Portuguesa (NEHiLP/USP).

vmmonte@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4929-5298>

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Danielle Sanches de. *Entre lojas e boticas: o comércio de remédios entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais (1750-1808)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. <https://doi.org/10.11606/D.8.2009.tde-23112009-151223>.

²⁰ Apesar de parecerem coervas à escrita do restante da carta, as duas primeiras linhas dessa face foram redigidas por outro punho

²¹ No folio 2v não há nenhuma escrita coeva à redação do texto. Na margem direita, entretanto, é possível ver a metade esquerda da marca de um carimbo oval, na qual constam os dizeres “ BIBLIOTHE [] | SECÇÃO DE [] | RIO DE []”. O restante do carimbo, ou seja, a metade direita, está visível no folio 1r..

- CARDENETE, Beatriz de Freitas. *Punho de mulher: um estudo filológico sobre cartas de mulheres na América Portuguesa (1737-1821)*. 360 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. <https://doi.org/10.11606/D.8.2023.tde-17052023-120040>.
- CASTRO, Ivo; RAMOS, Maria Ana. Estratégia e tática da transcrição. In: Critique Textuelle Portugaise, 1981, Paris. *Actes du Colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1981, p. 99-122.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. São Paulo: Edusp, 2016.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XX*. 5. ed. rev. e aum. Curitiba: CRV, 2019.
- FONSECA, Paulo Miguel. *Caminhos dissonantes: a trajetória do médico Florêncio Francisco dos Santos Franco nas Gerais da virada do XVIII ao XIX*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 7., História cultural: escritas, Circulação, leituras e recepções. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIIisimposio/Anais/Paulo%20Miguel%20Fonseca.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- JACINTA, Joanna. Carta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,003 nºº00.
- LOPES, Célia Regina dos Santos; RUMEU, Márcia Cristina de Brito. A identificação dos perfis socioculturais dos redatores de corpora históricos: encaminhamentos metodológicos. *Diadorim*, 20 – Especial, 2018, p. 147-168. <https://doi.org/10.35520/diadorim.2018.v20noa23272>.
- MONTE, Vanessa Martins do. *Correspondências paulistas: as formas de tratamento em cartas de circulação pública (1765-1775)*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2015.
- NUNES, Eduardo Borges. *Abreviaturas paleográficas portuguesas*. 3. ed. Lisboa: Faculdade de Letras, 1981.
- ROSA, Luciana Clara de Santa. Carta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,16,030.
- SERRATH, Pablo Oller Mont. A Coleção Casa dos Contos da Fundação Biblioteca Nacional. *História Unisinos: Estudos históricos latino-americanos*, São Leopoldo, v. 26, n. 1, 2022, p. 175-185. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/21900>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- SILVA, Joana Félix da. Carta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,16,046.
- SOUSA, Maria Clara Paixão de et al. Projeto M.A.P. – Mulheres na América Portuguesa. Grupo de Pesquisa Humanidades Digitais. Núcleo de Apoio à Pesquisa em Etimologia e História da Língua Portuguesa (NEHiLP). Universidade de São Paulo. s. d. Disponível em: <https://map.prp.usp.br/>. Acesso em: jul. 2025.
- SOUZA, Gracietha da Silva de; FERRAZ, Liliana de Almeida Nascimento; SANTOS, Jorge Viana. (In)certezas sobre escravidão no brasil: as figuras de escrava e senhor reconfiguradas no tempo e no espaço. *Revista Conexão Letras*, v. 17, n. 27, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/123665>. Acesso em: 23 jul. 2025.
- THEREZA, Maria. Carta a João Rodrigues de Macedo. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Divisão de Manuscritos, Coleção Casa dos Contos, I-10,15,026 nºº002.
- TOLEDO NETO, Silvio de Almeida. Um caminho de retorno como base: proposta de normas de transcrição para textos manuscritos do passado. *Travessias Interativas – Entre manuscritos e impressos: estabelecimento, edição e crítica de textos da época moderna*, v. 20, n. 10, São Cristóvão, 2020, p. 192-208. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/13959/10679>. Acesso em: 21 jul. 2025.

Vestir o corpo com palavras: moda e literatura nos escritos de Gilda de Mello e Souza

[Dressing the body with words: fashion and Literature
in the writings of Gilda de Mello e Souza

Brunno Almeida Maia¹

Silvana de Souza Ramos²

RESUMO • O artigo analisa criticamente um desdobramento da teoria da moda desenvolvida por Gilda de Mello e Souza a partir de dois textos inéditos, “Bricolage” e “Moda”, conservados no IEB/USP. Esses documentos revelam que o interesse da autora em refletir filosoficamente sobre a moda ultrapassa os limites de sua tese *A moda no século XIX* (1950), e de sua posterior publicação em livro sob o título de *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (1987). Em um diálogo original com autores como Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Cecil Beaton e Charles Baudelaire, Gilda de Mello e Souza ilumina a moda como forma de pensamento e expressão artística. Entre todas as artes, a moda se destaca por construir subjetividades por meio da roupa, concebida como literatura escrita no corpo – aproximando, assim, *arte e vida*. • **PALAVRAS-CHAVE** • Gilda de Mello e Souza; moda; literatura. • **ABSTRACT** • This

article critically analyzes an offshoot of Gilda de Mello e Souza's fashion theory, based on two unpublished texts, “Bricolage” and “Moda”, held at the IEB/USP. These documents reveal that the author's interest in reflecting philosophically on fashion goes beyond her thesis, “A moda no século XIX” (1950), and its subsequent publication as a book under the title, “O espírito das roupas: a moda no século dezenove” (1987). In an original dialogue with authors such as Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Cecil Beaton, and Charles Baudelaire, Gilda de Mello e Souza illuminates fashion as a form of thought and artistic expression. Among all the arts, fashion stands out for constructing subjectivities through clothing, conceived as literature written on the body – thus bringing art and life closer together. • **KEYWORDS** • Gilda de Mello e Souza; fashion; literature.

Recebido em 20 de julho de 2025

Aprovado em 22 de julho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MAIA, Brunno Almeida; RAMOS, Silvana de Souza. Vestir o corpo com palavras: moda e literatura nos escritos de Gilda de Mello e Souza. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10759.



Seção: Documentação

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10759>

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

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

Sobre o vestido, o corpo dela³

O cuidado ao longo do trabalho silencioso de pesquisa em arquivos pessoais não difere da atenção exigida pelo avesso do tecido, quando a costureira, paciente, com o corpo inclinado sobre a máquina de costura, demora-se para terminar um vestido. Em ambos os casos, impõe-se, além da manutenção de uma rotina, o esforço de delinear, ainda que mentalmente, a gestualidade seja de quem escreveu um esboço de texto seja do corpo a ser vestido. No trabalho com os documentos do Fundo Gilda de Mello e Souza, conservados desde 2017 pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), essa metáfora adquire um sentido ainda maior por expressar o percurso intelectual da autora e o modo pelo qual podemos acessá-lo. Guiada por uma filosofia do concreto⁴, fruto de sua experiência de formação atravessada pela figura de Mário de Andrade e marcada pelo diálogo com os mestres franceses que inauguraram o estudo das ciências humanas na USP, a reflexão gildiana sobre a moda traz a noção de corpo como aspecto central na descrição dos diversos gestos que, mediados socialmente por marcadores de classe e gênero, dão vida a essa expressão artística.

Assim, nos cinco capítulos que compõem *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (SOUZA, 1987), novo título da tese defendida em 1950, *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética* – publicada na *Revista do Museu Paulista* em 1951 –, o conceito de “caligrafia dos gestos” ganha forma: no gesto artístico e técnico do costureiro; nos gestos que marcam os papéis de gênero expressos pelas vestimentas; nos gestos esperados da mulher na cultura feminina burguesa; nos gestos, muitas vezes sutis, que distinguem as classes sociais.

³ Trata-se de um exercício de tradução em um dos cadernos pessoais de Gilda de Mello e Souza. Na página 5, podemos ler: “Poema de Blaise Cendrars. ‘On the dress she has a body’. Talvez em Jacques Damase Sonia Delaunay: ‘Fashion and Fabrics’, Londres, Thames and Hudson, 1991 – (‘Por cima do vestido ela tem um corpo’) ou ‘O corpo dela vem/está por cima do vestido’. Afinal: ‘Sobre o vestido, o corpo dela’”. Cf. Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-CAD15-01.

⁴ Seu percurso é analisado por Silvana de Souza Ramos (2024) no verbete Gilda de Mello e Souza na Encyclopédia da Filosofia Brasileira.

Em uma passagem decisiva do livro, em que a autora argumenta que o traje não existe sem o movimento porque se confunde com o gesto de quem o porta, a moda recebe uma fina descrição de seu sentido estético: se o quadro nos oferece apenas uma face, e se a escultura está fadada ao estático, a veste, por sua vez, vive a plenitude da tridimensionalidade, do movimento e do colorido. É nesse contexto que o gesto se desdobra em diferentes facetas e se torna o elemento protagonista da concepção gildiana de moda. A filósofa descreve a íntima relação entre a vestimenta e o corpo feminino, especialmente no caso da mulher burguesa, cuja alma se encontra contida, uma vez que a sociedade capitalista confina a mulher no interior da esfera privada (SOUZA, 1987, p. 104-105). A alma assim reclusa explora comportamentos construídos por meio dos artifícios da moda. Enquanto os homens são alocados à vida prática, e, por isso mesmo, suas vestes se caracterizam pela discrição e pela liberdade de movimento, às mulheres cabe o exercício da sedução, de modo que a exterioridade do corpo e do gesto é investida de um amplo e complexo cuidado para que surtam os efeitos esperados. Assim, a mulher se torna uma obra de arte em constante construção e ajuste. Se, por um lado, a moda é o resultado de um processo social de estruturação binária do sexo no interior da vida burguesa, por outro lado, é preciso considerar que por meio dela o gesto feminino, trabalhado em função do olhar alheio, ao ser capaz de imprimir formas às superfícies, aos contornos e entornos, transforma-se no campo privilegiado de expressão concedido à mulher:

Tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si, já que não lhe sobrava outro recurso, a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E, aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária. (SOUZA, 1987, p. 100).

Mais do que simples ornamento, a moda aparece aqui como a linguagem que singulariza uma existência. Impossibilitada de ocupar o espaço público por meio da palavra, a mulher burguesa passa a dominar a “caligrafia dos gestos”. Sua vida cotidiana é arduamente construída pela disciplina exigida daquelas que são obrigadas a habitar pequenos espaços. Em compensação, essa gestualidade brilha diante de todos em momentos de exceção, nos salões e nas festas, quando os interditos burgueses são temporariamente suspensos para que as tensões cotidianas encontrem desafogo.

Contudo, quando nos debruçamos sobre determinados documentos de arquivo, torna-se possível analisar certos *desdobramentos* inesperados dessa teoria da moda desenvolvida por Gilda de Mello e Souza. Entre os documentos, alguns inéditos surgidos em momentos posteriores à escrita da tese, outros publicados depois da primeira edição de *O espírito das roupas*, destacam-se, em primeiro lugar, os trechos em que Gilda distingue a moda no século XIX das rupturas promovidas por costureiros e costureiras modernistas no século XX. Em segundo lugar, observa-se o desenvolvimento do conceito de *bricolage* que, embora seja uma espécie de continuidade da noção gildiana de “caligrafia dos gestos”, assume um diálogo original com a produção artística das vanguardas e com a obra de autores contemporâneos, tais como Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Cecil Beaton e Charles Baudelaire. Por

fim, os textos e documentos posteriores à tese evidenciam que, por ser uma linguagem, a moda pode ser articulada a uma das atividades centrais da autora, a escrita literária.

Tendo-se em vista os três aspectos acima mencionados, desvela-se, portanto, como objetivo deste artigo, o desejo de costurar, pelo estudo de textos ainda pouco explorados, a análise de uma possível continuidade *transformadora* do projeto inicial de estudo da moda desenhado na tese defendida por Gilda em 1950.

A MODA MODERNISTA DO SÉCULO XX: “REVOLUÇÃO SILENCIOSA” NO GUARDA-ROUPA FEMININO

Considerada pela recepção crítica como um estudo precursor da teoria da moda no Brasil, a publicação de *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (1987), marcou a trajetória intelectual de Gilda de Mello e Souza, inserindo-a na tradição sociológica e filosófica dos debates sobre a moda como fenômeno social da modernidade⁵. Antes da tese, essa tradição, ainda incipiente, orientava-se por análises centradas na moda como figuração da paisagem da metrópole moderna em Charles Baudelaire (1996); na categoria de classe, como em Veblen (1974); na dialética entre indivíduo e sociedade, explorada por meio dos temas da imitação e da distinção, em Simmel (2008); ou ainda na estrutura temporal da moda – o transitório e o efêmero – e sua produção incessante do novo e da novidade, como no trabalho das *Passagens* (1928-1940), de Walter Benjamin (2018). No entanto, o que a diferencia teoricamente de seus antecessores é a capacidade de perceber as afinidades eletivas entre a moda e outras linguagens – a moda como linguagem que realiza a passagem do “estético para o social” (XAVIER, 2007, p. 139). Assim, em *O espírito das roupas*, observa-se um diálogo entre a moda e a literatura dos escritores do século XIX, entre a moda e a pintura e a arquitetura – todas elas mobilizadas como figurações das relações sociais de gênero e de classe. Na atenção às artes, destaca-se o método gildiano de composição pela visualidade: a utilização iconográfica em *O espírito das roupas* não é apenas representação visível do que está sendo expresso no texto, uma ilustração de determinado modo de vestir, da maneira como uma classe social, uma profissão ou um gênero se relacionava, à época, com a cultura da aparência; em Gilda, o trabalho iconográfico faz jus à postura de ensaísta quando permite, pela liberdade de espírito e pelo esforço, “ir além do conceito por meio do conceito”. (ADORNO, 2009, p. 22). O que essas fotografias nos revelam, lidas, é claro, com a ajuda das informações da literatura, é a quintessência do gesto, de como ele ganha forma, e como toda uma existência pode ou não ser determinada pelo modo como compomos a relação entre o vestuário e a gestualidade, e como somos compostos por ela.

Em um dos documentos do arquivo do IEB/USP lê-se no topo – como marcador de título – o seguinte conceito: “Bricolage”⁶ (Figura 1).

5 Toda essa discussão sobre a fortuna crítica da teoria da moda de Gilda de Mello e Souza pode ser encontrada em pesquisadores como: Bonadio (2017), Prado (2019), Pontes (2004).

6 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 1.

Birolage

No sec 20

A moda perde ^{das} 1 função que terá no sec. 19
 → de marcar o erotismo dos 2 gêneros segregados.
 (agora a nudez é possível - praia, carnaval)

e transforma a realização da identidade, re
 trazendo a ^{tradicional} ^{importância} do gesto,
 tornando + sul + artística. ^{compreendendo} a elegância

como uma combinatoria, uma licollage, uma
 resistência e não + 1 sequência passiva

Já antecipa nos pequenos desobedimentos anteriores
 de Irene Castle etc. A elegância. O estilo dos +
 velhos etc. Resistência

By outro lado uma realização do contenho
 substituto do pintor, → Têm + sentido
 pois é capaz de anular o distanciamento
 entre o mundo e a mundo da arte, de
 comodar a Jusão entre elas e «situações»
 (ela, mundo) no mesmo espaço, o consumidor
 é capaz de recriar colocar ^{em associação} diferentes
 se todos os tipos, aquele que
 (ela, mundo) aproxima-se aproxima + dessa de aspiração da arte
 se aproxima da arte moderna, contemporânea

— elaborado leitor + o é

Nesse, o usuário ^{se assemelha} ao executante,
 (R. de A) no ânimo da elas, capaz de modifica-
 e exprimir através da utilização a sua personalidade.
 Como se dirige a elas: desestruturando-a para novamente
 reafazê-la, Desmontando-a e fazendo-a como ^{uma} combinação.

Figura 1 – Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza,
 código de referência GMS-ENS-066, p. 1

Nas anotações – feitas à mão –, encontram-se ideias, reflexões e citações de outros autores, que pontuam as diferenças entre a moda na modernidade burguesa do século XIX e as rupturas promovidas pelo modernismo no início do século XX. Não há dúvidas de que se trata de um estudo posterior à defesa da tese, pois Gilda mantém ali uma interlocução intelectual com o livro *The glass off fashion* (1954), do figurinista e fotógrafo de moda Cecil Beaton, publicado quatro anos após a defesa de *A moda no século dezenove: ensaio de sociologia estética*. Contudo, não se trata de um aprofundamento do tema visando a um acréscimo à versão em livro publicada em 1987, pois, em depoimento, a filósofa destaca que manteve o original, fazendo apenas breves modificações, sem alterar sua estrutura: “Fiz pequenas modificações de detalhe; substituí, por exemplo, uma citação de Proust, que finaliza um capítulo, por uma transcrição de Machado; transpus trechos de um lugar para outro – coisas assim. Mas fiz questão de conservar intacto o sentido da versão original”⁷.

Na tese, a delimitação temporal ao século XIX fundamenta-se sob o ponto de vista tanto metodológico quanto crítico. No primeiro caso, trata-se da necessidade de um distanciamento histórico capaz de permitir a análise de um fenômeno social marcado pela sazonalidade e pela inconstância dos modos de vestir, que, contudo, se renovam a cada estação (SOUZA, 1987, p. 23). No segundo, a escolha recai sobre a modernidade oitocentista como origem de contradições que ainda atravessam o presente: o advento da sociedade de classes, a reconfiguração das relações de poder, a divisão sexual no guarda-roupa e, com a emergência da alta-costura em 1856, a consolidação da moda como forma de arte.

Em *O espírito das roupas*, as citações tomadas de empréstimo dos romancistas do século XIX – entre eles Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Honoré de Balzac, Thackeray, Zola e Proust –, em diálogo com autores da tradição filosófica e sociológica – como Simmel, Veblen, Huizinga, Focillon, Lalo e Hegel –, redimensionam, por meio da palavra literária e poética, a formação da paisagem burguesa do século XIX e sua relação direta com o capitalismo em uma fase inicial do consumo. Ao mesmo tempo, a tradição literária explorada na tese e no livro revela a consonância entre o processo de modernização da metrópole – especialmente Paris, a partir da haussmanização em 1852 – e os efeitos sociais e simbólicos dessa transformação: a abertura das grandes avenidas, que rompeu barreiras entre as classes sociais na vida pública; a liberação do espaço urbano para a circulação feminina; o surgimento dos *grands magasins* e das lojas de departamento, que criaram novas formas de sociabilidade no ato do consumo, aproximando a burguesia e a aristocracia; e, por fim, a feminilização da moda⁸. Como pontua Gilda:

A vestimenta acentuará esse antagonismo, criando, no século XIX, duas “formas”, uma para o homem, outra para a mulher, regidas agora por princípios completamente diversos de evolução e desenvolvimento. [...] O século XIX, porém, será um divisor de águas e o princípio de sedução ou atração, que é o princípio diretor da roupa feminina, estará, nestes últimos cem ou cinquenta anos, quase inteiramente ausente

7 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-068, p. 3.

8 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-068, p. 2-4.

da vestimenta dos homens. Enquanto o traje feminino, passada a voga da simplicidade, se lançou novamente numa complicação de rendas, bordados e fitas, a indumentária masculina partiu, num crescente despojamento, do costume da caça do gentil-homem inglês para o ascetismo da roupa moderna. (SOUZA, 1987, p. 59-60).

Essas “duas formas” no vestuário – a masculina e a feminina – expressam, em síntese, a própria condição social do homem e da mulher. “O despojamento do costume de caça do gentil-homem inglês para o ascetismo da roupa moderna”, ou seja, o terno e a gravata, materializava nas formas da vestimenta masculina a mobilidade política, social e econômica atribuída ao corpo masculino. Em contrapartida, “a complicação de rendas, bordados e fitas”, visível nas mangas *gigot*, nas “arquitetônicas crinolinas” e nas sinuosidades dos espartilhos, reiterava, de forma sensível e simbólica, a condição de imobilidade imposta ao corpo da mulher.

Nesse sentido, Gilda expõe no documento “Bricolage” duas importantes rupturas no processo histórico-social em diálogo com a moda modernista. Marcado pela primeira onda do movimento feminista, as sufragistas, e a entrada da mulher no mercado de trabalho durante a Primeira Guerra Mundial, o começo do século XX presenciou, por um lado, uma liberação dos costumes com o corpo e a exposição da nudez – sobretudo com as criações de moda praia de Jean Patou a partir dos anos de 1920 (BAUDOT, 2008, p. 72). Nas próprias letras do documento: “No século XX, a moda perde uma de suas funções que teve no século XIX, de mascarar o erotismo dos dois sexos segregados. Agora a nudez é possível – praia, carnaval...”⁹. Por outro lado, Gilda reconhece nas criações de Chanel – afinadas com o modernismo depurado de Le Corbusier – uma “revolução” (Figura 2):

[...] tardia, simétrica à que já havia se efetuado no século XIX, com a roupa masculina. O abandono do colete, o corte do cabelo, a saia curta e a libertação dos membros – do corpo em geral – equiparam, como simplificação, a figura feminina à masculina. Daí em diante, a moda vai perseguir o ideal do unissex, que se instalará no meio do século, e de que Irene Castle foi a iniciadora¹⁰.

⁹ Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 1.

¹⁰ Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 4.

Sempre com saltos muito leves de madeira do violino.
Tinha braços longos e pernas de aroeira e ondulação de cabeça erguida, como se flutuasse. Irmadora Duncan dizia que Mrs. Lyding era das poucas pessoas que sabiam que andar era uma dança.

A revolução de Chanel é, de certo modo, uma revolução Tardieu, simétrica à que já se havia efetuado na sec 19, com a roupa masculina. O abandono do colete, o corte do cabelo, a saia curta e a libertação dos membros — do capo em geral — equiparam, como simplificação, a figura feminina a masculina. Daí em diante a moda vai perseguir o ideal do unisex, p. ex. instaurado no meio do século, e de que Irene Castle foi a iniciadora. O meia é fim do período de submissão. O século XX marca o fim do período de submissão, e a inclusão do usuário, definitiva no processo da moda. Apesar da desenvolvimento da propaganda de moda, da influência da alta costura, dos Grandes Magazines, das revistas especializadas, da divulgação ativa das revistas, dos desfiles, da cinema — a moda se transforma, no decorrer do século, numa estrutura cada vez + aberta, + labil, + dependente da iniciativa e da criatividade do usuário. Ela seguirá o movimento dominante da arte do período que é inserir o receptor no processo da criação, tratá-lo ^{como um elemento individualizado} não mais como suporte passivo da obra mas ^{elemento} indispensável. A parte nesse sentido, a moda a única arte que consegue realizar uma das aspirações das belas-artes no mundo moderno que é colocar o receptor no ínimo da criação e ^{leigo, para todos} anulando a sacralidade do espaço estético.

Expliquemos melhor.

Em Toda a comunicação estética é marcar-se nitidamente o momento em que o receptor atua no espaço profundo, ^{de} la atividade questiona qual é a função no espaço sagrado daquela pessoa, leigo, para todos.

Figura 2 – Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 4

É nesse contexto que a referência a Irene Castle, presente no documento “Bricolage”, adquire sentido e reforça a atenção de Gilda de Mello e Souza aos estudos de Cecil Beaton em *The glass of fashion* (1954). No livro, Beaton analisa o papel de criadores de moda, atrizes, modelos, cantoras e dançarinas na modernização dos modos de vestir e nas novas formas de composição da gestualidade modernista. Gilda examina a biografia e a contribuição de mulheres como Irene Castle, Daisy Fellowes, Rita de Acosta Lydig e Coco Chanel, revelando uma preocupação em pensar a formação da individualidade estética a partir de sujeitos concretos – algo que, em *O espírito das roupas*, estava diluído em categorias sociais de classe e gênero. A maneira como Irene Castle compôs sua gestualidade moderna aproxima-se da leitura que Gilda propõe sobre Fred Astaire como o “dançarino da vida moderna”, dotado de um movimento cubista: seu modo de andar equivale-se “de certo modo ao andar da Duquesa de Guermantes com a sua sombrinha, ou o de Irene Castle descrito por Cecil Beaton”. (SOUZA, 2005, p. 176). A citação de Isadora Duncan – “Irene Castle era uma das poucas pessoas que sabia que andar era uma dança”¹¹ – não é, portanto, gratuita: ela indica uma concepção de gestualidade livre, sujeita à experimentação, em consonância com os princípios estéticos da dança modernista inaugurada por Duncan.

DA “CALIGRAFIA DOS GESTOS” À BRICOLAGE: UM DESDOBRAMENTO CONCEITUAL NOS ESTUDOS DE MODA DE GILDA DE MELLO E SOUZA

Importante contribuição teórica para os estudos da estética, o capítulo “A moda como arte” revela a preocupação de Gilda de Mello e Souza em inserir, de forma rigorosa e sensível, a moda no debate sobre as belas-artes, investigando conceitualmente a sua autonomia enquanto linguagem artística. Esse cuidado em analisar criticamente as *condições de possibilidade* que permitem à moda ser inserida nas belas-artes aparece em dois contextos diversos: a “moda como arte” durante o processo criativo e construtivo do costureiro, e a “moda como arte” vinculada à “cultura feminina”, capaz de expressar sensivelmente pela vestimenta a constituição da caligrafia dos gestos (SOUZA, 1987, p. 29-51 e 89-107).

No primeiro caso, há uma aproximação do caráter construtivo da moda com o da arquitetura, pois, segundo Focillon (apud SOUZA, 1987, p. 33), citado por Gilda, ambas lidam com “Formas como medidas do espaço”. A relação com a pintura é histórica, ou seja, interessa-lhe também o modo como os pintores desde a Renascença conferiram atenção às formas, cores e texturas do vestuário como possibilidades de elaboração plástica e formal do quadro; a pintura também é capaz de aguçar o olhar do costureiro, ela “colabora com a moda, interferindo no esquema cromático, fornecendo motivos para os acessórios, ou para a estamparia dos tecidos” (SOUZA, 1987, p. 37). No entanto, a autêntica autonomia da moda reside na capacidade de composição da gestualidade articulada pelo diálogo entre o corpo (o usuário) e o suporte (a vestimenta). Assim, aproximando-se das expressões rítmicas (teatro,

¹¹ Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 4.

dança, *performance, happenings*), a “moda é a arte do movimento” (SOUZA, 1987, p. 40). Se no capítulo “Moda como arte” busca-se traçar a autonomia estética pelo processo criativo e construtivo do costureiro, no capítulo sobre “A cultura feminina” a atenção dispensada à corporeidade, e sua formação da gestualidade, se redimensiona pela presença do indivíduo e o modo como ele se relaciona com a vestimenta, o que nos leva de volta ao tema da caligrafia dos gestos:

É através dessa caligrafia dos gestos que a mulher revela a sua alma contida, reclusa, ligada aos objetos de que se apodera harmoniosamente, absorvendo-os no seu ritmo total. Encerrada em si, menos por uma necessidade de sua natureza do que por imposição da sociedade, reabsorve o impulso artístico, mergulhando a sua personalidade toda na obra de arte que inscreve no quotidiano. (SOUZA, 1987, p. 104-105).

A grandeza dessa formulação encontra-se – para além da bela escrita literária – na capacidade de articulação conceitual com um tópico que será fundamental para a compreensão do modernismo do começo do século XX: *a vida como obra de arte*. No documento “Bricolage”, há a retomada da conceituação da autonomia da moda como arte, desta vez deslocando o foco para o usuário (corpo) no processo de formação da sua individualidade estética. Como anota Gilda: “a moda é a única arte que consegue realizar uma das aspirações das belas-artes no mundo moderno, que é colocar o receptor no âmago da criação, anulando a sacralidade do espaço estético”¹² (Figura 2).

Entre as rupturas técnicas e estéticas promovidas pelos modernistas conservou-se a noção de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), herdada do compositor Richard Wagner (2014, p. 23-23 e p. 57), que, já no século XIX, ao propor uma diluição entre as fronteiras das linguagens artísticas, intencionava um diálogo entre a pintura e a música, a dança e o teatro, a poesia e moda. A concepção wagneriana ressoou na produção modernista de moda, cuja expressividade encontra-se na exposição sobre *Künstlerkleid* (roupa de artista), de 1900, realizada na Alemanha e dedicada à exibição de vestimentas criadas pelo arquiteto, designer e pintor Henry van de Velde (MÜLLER, 2000, p. 73). Considerada precursora por não separar as “artes maiores” (belas-artes), das “artes menores” (artes aplicadas), a mostra influenciou as produções de “roupas de artista” contemporâneas. Dos vestíveis-oníricos de Elsa Schiaparelli com Salvador Dalí ao “vestido reforma” de Gustave Klimt criado em parceria com a modista Emilie Louise Flöge, passando pelos recortes dinâmicos têxteis de Giacomo Balla para os futuristas italianos, e as investigações de estampas asiáticas e africanas de Raoul Dufy para a *maison* Paul Poiret, todas essas criações sintetizaram o espírito modernista – e da arte contemporânea – em aproximar, por meio de objetos cotidianos, a vida da arte (COSTA, 2009, p. 32-48). Atenta a essa transformação promovida pelos modernistas, Gilda comenta em “Bricolage” (Figura 1):

Por outro lado, uma realização do costureiro substituto do pintor. Tem mais sentido, pois é capaz de anular o distanciamento entre a realidade do mundo e o mundo da arte, de comandar a fusão entre obra e existência, capaz de colocar no mesmo espaço

¹² Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 4.

o consumidor e a obra. É de todos os criadores, aquele cuja atitude se aproxima mais dessa aspiração da arte contemporânea¹³.

Assim, a moda – como o design de mobiliário e a arquitetura – dessacraliza o próprio espaço da arte ao aproximar o objeto de arte (a roupa) do corpo (o usuário); ela rompe com o que Gilda denomina de “passagem grave e solene”, que marca a comunicação estética “assinalada nas várias artes, pela pausa de silêncio, do esquecimento da sala no concerto, o brusco corte da moldura, isolando da parede a obra pictural”¹⁴. O gesto duchampiano do *ready-made*, isto é, a inserção de um objeto insignificante, banal e cotidiano no circuito das artes, alarga-se de forma contínua e encarnada na moda: o corpo, ao compor a sua gestualidade, se manifesta como pintura em movimento. Não mais a parede aurática do museu, tampouco a divisão entre o palco e a plateia, a orquestra e o público, mas, para a moda modernista do século XX, as ruas e os salões tornam-se os espaços para a formação da síntese entre o gesto e a existência.

Apesar da aparente continuidade entre o conceito de “caligrafia dos gestos” elaborado n’*O espírito das roupas* e a noção de “Bricolage”, há uma sutileza histórico-social desenvolvida por Gilda nesse documento. No século XIX, a moda se constituía como uma organização social da aparência, cuja figura de autoridade do costureiro definia a “medida obrigatória do gosto” ao propor modos de vestir como distinções sociais (SIMMEL, 2008, p. 21-58). Além disso, ao contrário da pluralidade de peças no guarda-roupa masculino – a calça de alfaiataria, a camisa branca, o colete, o smoking –, havia, no guarda-roupa feminino, apenas a forma-vestido. Em síntese, à mulher não era permitida a composição livre dos seus modos de vestir – impunha-se uma única forma cujas sutis variações de tamanhos, tecidos, cores e uso de aviamentos ficavam a critério de escolha do costureiro. Não por acaso, em “Bricolage”, Gilda cita a noção poética de “todo indivisível” desenvolvida nos ensaios de Baudelaire:

“Que homem, na rua, no teatro, no bosque, não fruiu, da maneira mais desinteressada possível, de um vestuário intelligentemente composto e não conservou dele uma imagem inseparável da beleza daquela a quem pertencia, fazendo assim de ambos, da mulher e do traje, um todo indivisível?” (BAUDELAIRE, 1996, p. 53-54).

Na modernidade parisiense do século XIX, o “todo indivisível” – a harmonia entre o vestido e a mulher – refletia uma articulação indivisível entre o corpo e o vestido, entre o usuário e o suporte. No entanto, o que Gilda destaca como descontinuidade histórico-social é que a moda modernista rompeu com essa unidade – assim como havia rompido com a unidade de representação do corpo na pintura cubista, com a linearidade da narração no romance modernista em um Joyce ou Proust, e na dissonância na música experimental de um Schoenberg. Reinventando as formas do corpo e da vestimenta, o modernismo permitiu uma autonomia da gestualidade;

¹³ Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 1.

¹⁴ Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 5.

não mais submetida aos caprichos do costureiro, coube à mulher “escrever” sobre seu próprio corpo. Do começo do século XX ao advento do *prêt-à-porter* em meados de 1960, a invenção de múltiplas peças, como a calça pantalona, a minissaia, o minivestido, o jeans, a jaqueta do *tailleur*, possibilitou combinações livres, individualizadas: o corpo, agora, torna-se suporte e linguagem (Figura 3):

Como se vê terminou a tirania do costureiro tipo Worth. Poiret, Redfern e Chanel permanecem, mas para serem desobedecidos. Há uma crescente criatividade do usuário: a moda fora aprendida um pouco com a cortesã, um pouco com a dama exemplar, um pouco com o dandismo. Nas três elegantes examinadas¹⁵, encontramos a mesma parcela de oposição, revolta, rebeldia; o mesmo desejo de combater e destruir a trivialidade [...]¹⁶.

¹⁵ Gilda refere-se a Irene Castle, Daisy Fellows, Rita de Acosta Lydig, analisadas no documento a partir do diálogo com Cecil Beaton.

¹⁶ Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 3-4.

"indivisível", aquela "harmonia geral não apenas no porte e no movimento dos membros mas também nos tecidos que a envolvem" e que eram como "os seus atributos e pedestal".

(Baud.) Foi a 1ª mulher a usar um véu de baile decotado nas costas até a cintura (que nos anos 30 seria o março de Kay Francis). A 1ª vez que apareceu assim em seu concerto de Ópera, com um enorme logue preto, cercada de homens — causou sensação. Vestiu-se nas roupas Callot, mas nunca estava exatamente na moda — Gostava, p.ex de detalhes antigos, rurais, tocados e veludos dos séculos XI e XII, rendas raras, sapatos de bicos ora rato furos ora de pontas quadradas, saltos leves de madeira de violino.

3. Daisy Fellowes

Tida como uma das mulheres mais bem vestidas do mundo. Henry James a estaria citando ao retratar Kate Gray, "heroina de The Wings of the Dove.

Vestia muito pouco o fetiche das roupas. As roupas usava o mesmo véu de dia e de noite, apenas acrescentando à toilette o detalhe de uma joia exótica. Invocava o seguim-coat, inspirado no corte masculino do dinner-jacket, que usava com um cinto verde na lapela. Tinha o ar clássico e simples de quem acabava de chegar de um passeio de yatch. Amava os cortumes de linho de corte de alfaiate, que encorvavam à direção, de fetiche idêntico, [apenas variando] as cores.

Nos reuniões mundanas, ^{onde} ~~se apresentavam~~ ^{costumava aparecer} cobertas de plumas, aparecia de surpresa, vestida com simplicidade ^{uma} ~~simplicidade~~ simplesmente e sem chapéu.

Constantino (6) Como se dá terminou a túnica do cortumeiro do tipo Worth. Pónet, Redfern, Chanel ^{ainda} permanecem, mas para quem desobedecidos. Há a crescente afeição da ~~desobediência~~ ^{fria} do usuário: a moda ^{fria} aprendida um pouco com a

Figura 3 – Arquivo IEB USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 3

Esse "espírito de revolta" no modo de vida e no modo de vestir durante o modernismo do século XX – atitude incontestável ante vista no movimento es-

tético-político do dandismo¹⁷ – foi possível graças a uma concepção *inteiramente outra* de arte instaurada na cultura contemporânea. No entanto, essa “desobediência cultivada” às regras não é aleatória no léxico modernista, assim como não foram fortuitos os momentos em que Picasso e Braque – no ápice do cubismo sintético de 1912 – colaram trechos de notícias de jornais, papéis de parede, tecidos e outros elementos cotidianos antecipando a técnica do *bricoleur*¹⁸; ainda que operem de modos diferentes, trata-se de dois gestos que reiteram o espírito modernista: a recusa ao acabado, o acolhimento do fragmentário, em favor da montagem, da desmontagem como abertura para múltiplas combinações. No cubismo, a imagem representativa é desmontada não para meramente ser reconstruída, mas para instaurar uma nova percepção da realidade (CELANT, 2015, p. 129). Na moda – como destaca Gilda –, o caráter lúdico (*ludus*), de jogo, se reitera: a composição da gestualidade ocorre mediante infinitas possibilidades de rearticulações das peças que compõem um vestuário, para “remontá-las, numa combinatória, como num *puzzle*”¹⁹.

UMA LITERATURA PRÓXIMA AO CORPO

Desde a tese de 1950, a predileção de Gilda em pensar a moda pela literatura anteciparia, em muitos aspectos, o livro *O sistema da moda* (1967), de Roland Barthes – posteriormente consagrado como obra fundamental para a análise da moda como linguagem –, em que o autor investiga a moda como significante a partir do método linguístico de Ferdinand Saussure, distinguindo três níveis: o vestuário-imagem (VI), o vestuário-escrito (VE) e o vestuário-real (VR) (BARTHES, 1978, p. 17-18). O VI diz respeito à representação iconográfica dos editoriais e campanhas fotográficas de moda; o VE compreende toda a estrutura verbal constituída por palavras – léxicos encontrados nos romances burgueses do século XIX, nos discursos de moda das críticas jornalísticas e da teoria sociológica; por sua vez, o vestuário-real (VR) compreende a materialidade da roupa, sua circulação e uso pelo indivíduo (BARTHES, 1978, p. 18). O que interessa a Barthes é a dimensão significante da Moda – com M maiúsculo – como sistema aberto, construído por narrativas como a vitrine, o desfile, a campanha, o *fashion film* e a crítica jornalística. Sua análise diz respeito à produção de signos por esses significantes (VI e VE) e à forma como eles são adotados ou ressignificados no uso individual do vestuário-real (VR).

Na tese *A moda no século dezenove* – e no livro –, a escolha da literatura do século XIX transcende, nos escritos de Gilda, a utilização dos romancistas como bibliografia primária para a análise da moda – por exemplo, no capítulo “A cultura feminina”, Gilda realiza a mediação do conceito de “caligrafia dos gestos” com uma passagem de Proust (SOUZA, 1987, p. 41).

¹⁷ “Baudelaire só pode ser lembrado aqui na medida em que foi o teórico mais profundo do dandismo, oferecendo fórmulas definitivas a uma das conclusões da revolta romântica. O romantismo demonstra efetivamente que a revolta está associada ao dandismo: um de seus rumos é o parecer” (CAMUS, 2011, p. 72).

¹⁸ Para esse assunto, cf. Krauss (2006).

¹⁹ Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 1.

Tinha agora vestidos mais leves, ou pelo menos mais claros, e descia a rua, onde, como se já fosse primavera, diante das estreitas lojas intercaladas entre as vastas fachadas dos velhos casarões aristocráticos, na platibanda da vendedora de manteiga, de frutas, de legumes, estavam pendurados toldos contra o sol. Dizia comigo que a mulher que eu via de longe andar, abrir a sombrinha, atravessar a rua era, na opinião dos condecorados, a maior artista da época na arte de executar esses movimentos e de fazer deles qualquer coisa de delicioso. [...] E quando, passando por onde eu estava, ela me dirigia uma saudação a que às vezes se acrescentava um leve sorriso, era como se tivesse executado para mim, acrescentando-lhe uma dedicatória, uma aquarela que era uma obra-prima. Cada um de seus vestidos se me afigurava uma ambigüidade natural, necessária, como que a projeção de um aspecto particular de sua alma. (PROUST, 1989, p. 129-130).

Assim, a literatura não é apenas a reiteração do visível, mera ilustração, mas o processo de escrita literário torna-se método para uma concepção muito particular da *moda como literatura*. O próprio caráter ensaístico dos escritos de Gilda permitiu-lhe o “método da costura” que marca o gênero e a forma ensaio: a vertigem que oscila entre a reflexão crítica e a escrita poética, o respeito à tradição filosófica e, ao mesmo tempo, a liberdade de refletir e criar a partir das citações dos autores, a oscilação entre a “ciência e a arte” (ADORNO, 2003, p. 22), em resumo, certa “submissão discreta” sempre acompanhada do “elegante gesto da desobediência”.

Nas anotações sobre a moda no século XX – posteriores à defesa da tese –, o conceito de “Bricolage” é também tematizado a partir desse “método da costura”, isto é, o processo da escrita literária – o modo como o escritor articula e rearticula, monta e desmonta a gramática – é heurística para o ato da composição estética do indivíduo, um saber-fazer que se converte em um saber-viver: como vestir o corpo com palavras. Essa relação pode ser antevista em um de seus manuscritos inéditos em que se lê no topo como título do documento: “Moda”. Adiante, Gilda enumera tópicos autobiográficos, entre eles: “I. A importância do meu passado na ficção. Conto. Poesia”²⁰ (Figura 4). Nele, a filósofa elenca possíveis desdobramentos interpretativos: a vida no campo, especificamente a infância na pequena fazenda de Araraquara (SP), a formação universitária na USP, e o cosmopolitismo da metrópole de São Paulo, a possibilidade da viagem para a formação do indivíduo – o espírito de “turista aprendiz”, bem destacado por Mário de Andrade – e a generosidade de seu orientador, Roger Bastide, por respeitar a sua predileção teórica por objetos considerados como “menores” pela tradição filosófica: “Esse traço estilístico”, reflete Gilda, “nunca foi abandonado nos trabalhos anteriores. A tese foi assim a revelação de um temperamento”, e, adiante, referindo-se a si mesma na terceira pessoa, “não almejou a obra definitiva, respeitou o esforço mediano e, sobretudo, o fazer da arte. A análise do objeto. Das épocas. Por exemplo, o século XIX (que já havia estudado em sua tese)”²¹.

20 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 1.

21 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 1.

MODA

1. A importância do meu passado na ficção. Poesia.
Conto.

2. A importância de uma biografia da alteridade:
cômo/cidade, com a internação da viagem.

3. Assim: a viagem para o Brasil em geral, como
fui para mim fui como possibilidade de polimento,
de como foi para M. de A. (e o intelectual em
geral) como apontamento cultural, europeísta.
Somos turistas aprendiz ^{mas apenas de um modo}: de cultura e de conhecimento
do nosso próprio país.

4. No meu caso (mulher) impulso + forte por não
pertencer a 1 família cultivada, europeizada, e
por ser mulher num grupo masculino de elementos
nato + fortes que sei. notas de vez

5. Tais são aqui alusões à minha teoria de que só
se produzem através de nossa literatura, ^{é tipo de nos} dificul-
desde e não ^{de} é legado pessoal. ou ^{que} (que)
tem que ver com 1. defecto, físico. Dá exs.

6. Como pode isso ser lido em minha tese.
Um trabalho univ. que procura ocultar o lado
extensivo, informado, que desloca para os notícias
a crença, como nota bem ^{sobre} F. Fernandes.
Quem quer ser o + próximo possível de 1
leitor fotografia ^{que} é que quer incomodar um pouco
autobiográfico literário. E q. posso incomodar um pouco
R. B. Mas que paradoxalmente deve a essa parcial q. sua personalidade
2. Use traço estilístico nunca foi abandonado
nos trab. posteriores. A Tese foi assim a reformulação
de um temperamento e R. B. não compreendera
isso ad miravelmente.

Figura 4 – Arquivo IEB USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS ENS 065, p. 1

Nos dois documentos inéditos expostos neste texto, “Bricolage” e “Moda”, mantém-se a fidelidade a esse espírito evocado acima. No entanto, o que também os diferencia da tese e do livro *O espírito das roupas* é um sutil deslocamento de uma análise do indivíduo em função da classe e do gênero a uma abordagem que

privilegia sua constituição subjetiva. É nesse sentido que o recurso às biografias de mulheres como Irene Castle, Daisy Fellows, Rita de Acosta Lydig e Coco Chanel ressoa na própria tentativa de Gilda em – talvez – exercitar uma espécie de autobiografia intelectual em que moda aparece como uma forma autêntica e tendencialmente singular de linguagem. Ao partir de mulheres circunscritas em suas contradições histórico-sociais, Gilda se afasta profundamente de Barthes, tanto pela recusa da abordagem hermética e áspera de *O sistema da moda*, quanto pela atenção concedida à concretude da cultura material dos criadores e criadoras de linguagens nesse campo estético. Nesse sentido, Gilda enfatiza o papel do indivíduo dentro de um sistema diacrítico aberto, isto é, a expressão singular da caligrafia de seus gestos, encarnados em vestimentas que se propagam e que circulam socialmente; caligrafia que acaba por desestabilizar e transformar o próprio sistema da moda. Nas palavras de Gilda: “Langue e parole. A comparação com a literatura não é ocasional, e esclarece o processo da moda. Pois a roupa proposta pelo costureiro, pela revista de modas, pela vitrina, está para a elegante como a langue para a parole/ a língua para a fala”²².

Na tradição da linguística inaugurada por Ferdinand de Saussure (2006, p. 17; p. 22), a *langue* (língua), é “um produto social da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”, por seu turno, a *parole* (fala) “é, ao contrário, um ato individual de vontade e inteligência”. As convenções sociais se manifestam pelo modo como cada língua organiza sua estrutura, isto é, a gramática, o léxico, a ortografia, e a capacidade de circulação dessa língua – pelo modo como os sujeitos a utilizam no cotidiano – revela-se de dois modos: por meio das “combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de *exprimir seu pensamento pessoal*”, e “o mecanismo psicofísico que lhe permite *exteriorizar essas combinações*”(SAUSSURE, 2006, p. 22 – grifos nossos). Na interpretação de Gilda: “Isto é: o dicionário propõe a palavra de todos, neutra e anônima. Para que ela se transforme em significação literária, sirva a um estilo, passa pelo crivo do artista. É a langue convertida em parole”²³.

Assim, revela-se, no pensamento de Gilda de Mello e Souza, uma redefinição radical do conceito de moda. Das análises da moda como fenômeno social que expressa as contradições entre as classes sociais e de gêneros na modernidade do século XIX, passando pela “moda como arte” no processo criativo/construtivo do costureiro ou da mulher na composição da sua “caligrafia dos gestos”, encontramos a *moda como literatura* “proposta como modelo” – gramática – que “está na vitrine, na revista, no desfile”²⁴. No entanto, sua interpretação se diferencia da de Barthes, justamente por promover o indivíduo como escritor/a da sua própria “existência estética”: “Quando entre ela (a moda), e o usuário se

22 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 5.

23 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 6.

24 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 5.

estabelece a relação intima, permeada pelo estilo, pelo gosto, quando inscreve o usuário no próprio cerne da criatividade”²⁵.

Assim, a formação de um guarda-roupa, espécie de biblioteca têxtil²⁶, não ocorre apenas pela presença de elementos da “última moda” do vestuário – o jeans, o pulôver, o *tailleur*, a saia e a blusa –, pois o que importa é o modo como o sujeito constrói um “gesto artístico” ao *atualizar*, a cada dia, os infinitos “arranjos e combinações que a roupa modulada do século oferece”. Essa extraordinária capacidade para a constituição de um gesto artístico é a escrita de um estilo, que na definição de Focillon (2001, p. 20), citado por Gilda n’O *espírito das roupas*, é “um conjunto coerente de formas ligadas por uma conveniência recíproca, mas cuja harmonia se procura, se faz e se desfaz de modo diversificado”.

A moda baseada no modelo é uma estrutura que se arma e desarma, que se monta e desmonta como a “Construção” de Chico Buarque – *bricolage* ou caleidoscópio. É um leque amplo de possíveis, que construímos a partir de um elenco preestabelecido. Elementos que fomos recolhendo às vezes no decorrer de uma vida. Que fomos ajustando com a mesma atenção com que o escritor guarda cuidadosamente pequenas anotações em papel, folhas soltas de frases inteiras retiradas de um contexto porque soavam falso. Trechos salvos de páginas inúteis. Enfim, detritos verbais que, no entanto, podem um dia calhar noutra sequência. Serão diferentes dessas etapas de criação as gavetas de uma mulher elegante? Que guardam sobras de roupas, velhos enfeites, joias, bijuterias, echarpes, fitas, golas? Será diferente da letra do poeta o arranjo sempre diverso das peças? Como se compõe uma toilette? Não é seguindo com os olhos o figurino da vitrine. Não é de modo inocente. O escritor defronte da página branca não é inocente. Arte do grande salto no escuro²⁷.

A “arte do grande salto no escuro” não diz respeito unicamente à vertigem do desconhecido – o escritor defronte da página branca lutando com as palavras –, antes, ela é a autêntica expressão de uma postura perante o mundo. Se na tese e n’O *espírito das roupas* a noção de elegância é uma identidade consigo mesmo, “concordância necessária” entre o ser e parecer, no documento “Bricolage” Gilda propõe a “elegância como uma combinatória, uma *bricolage*, uma resistência, e não uma sujeição

25 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 5-6.

26 O parentesco etimológico entre texto e tecido (*texere*) é destacado por Barthes (1973, p. 81-82): “Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora [...] a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido [...] o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse [...] nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hypbos* é o tecido e a teia da aranha)”.

27 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 6.

passiva”²⁸. Exige-se do sujeito a desobediência – e não submissão –, mas também a consciência de que, para resistir, é preciso “saber escolher”. E o que é a *verdadeira elegância* senão um “*saber escolher*”?

Se retomarmos a etimologia da palavra, “elegância”, do latim *elegantia*, derivada do verbo *elegere* – o mesmo para eleição –, perceberemos, como destacou com precisão o escritor Honoré de Balzac (2009, p. 46) no início do século XIX, que – para “tornar-se elegante” –, “não basta [...] ser nobre ou acertar uma quadra numa das loterias humanas, é preciso também ter sido dotado dessa indefinível faculdade (o espírito de nossos sentidos, talvez!)”. Trata-se, portanto, de uma apuração dos sentidos para saber eleger aquilo que é adequado – não no sentido de nos conformar aos modos de vida e do vestir impostos pela sociedade –, que nos traz satisfação de alma, que está em sintonia com a nossa verdade interior. É saber escolher “as coisas verdadeiramente belas ou boas”, o que exige um “tato refinado, cujo exercício constante é a única coisa que pode fazer com que se descubram subitamente as relações, se prevejam as consequências, se adivinhe o lugar ou o alcance”, dos objetos, das pessoas, das palavras e das ideias correspondentes à nossa “natureza” mais íntima, capaz de contribuir para o cultivo do nosso espírito (BALZAC, 2009, p. 46). Desse modo, a verdadeira elegância é uma forma de dar sentido à existência, um “saber “dar poesia às coisas”, ou nas próprias palavras de Gilda na última anotação do documento “Moda” (Figura 5): “A mulher elegante resiste a ela (à moda), bravamente – com coragem. Como o herói resiste ao perigo. Como, no campo de batalha, o soldado resiste ao medo, para poder, um dia, ser herói. *Tentem isso*”²⁹.

28 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-066, p. 7.

29 Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 6.

A língua é o repositório comum das palavras, a espaço anônimo onde cada um de nós se abastece; a fala é a utilização particular, inconfundível que fazemos das palavras, é o uso pessoal através do qual as modificamos — a ela projetam a nossa memória, nossos temores, reminiscências, obsessões conserva, ^{a John} guarda tudo. Recolhe com atenção e usava pequenas anotações esparsas, fitas que retira do seu contexto onde se haviam ^{estavam} juntas, ^{de perto} guarda os artigos salvos de páginas jogadas fora. Os estudos, os

Sei lá diferentes dessas etapas da criação as gavetas, / de uma mulher? O arsenal de Malhares. ^{os guardados} infetos, joias, & que o horor de ^{virado} ~~hadelle~~ queridas, cchar. fitas, golas, rendas? Não é especulando os sete a coma que completávamos nos tem a ideia de refogar? Nada? Não era assim, devendo que cada ^{fragmento} ^{relembra} fosse apontasse para o sentido novo que Mrs Lydig refogaria o toilette? Daisy Fellows? Oh tentando novas combinações, o blusa & shorts, saia, etc? Acaso não é essa rebeldia, essa resistência ao sentido, ao usual, à norma? A rotina que define a elegância? A desobediência indiscutível à moda? A moda é deve ser submissão, mas uma ~~submissão~~ — uma dimid ^{A muito elegante} Deseja resistir a elas, bravamente com coragem ^{o herói} Como se resiste ao perigo. Como no campo de batalha o soldado ^{tem coragem} resiste ao medo, para poder ^{ter} amanhã, um dia, ser herói. Tentei isso.

Figura 5 – Arquivo IEB USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-ENS-065, p. 6

SOBRE OS AUTORES

BRUNNO ALMEIDA MAIA é doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
brunnoalmeidamaia@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-7980-8927>

SILVANA DE SOUZA RAMOS é professora associada (livre-docente) do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - PQ 2.
ramos.si@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-9112-1814>

REFERÊNCIAS

- ARQUIVO IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, códigos de referência GMS-CAD15-01, GMS-ENS-065, GMS-ENS-066 e GMS-ENS-068.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BALZAC, Honoré. Tratado da vida elegante. In: BALZAC, Honoré; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 46.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BARTHES, Roland. *Sistema de la moda*. Trad. Joan Viñoly i Sastre; Michèle Pendanx. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDOT, François. *Moda do século*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BEATON, Cecil. *The glass of fashion*. New York: Garden City, 1954.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BONADIO, Maria Claudia. Algumas anotações (e questões) sobre Gilda de Mello e Souza e a moda como objeto de estudo. *Revista Prâksis*, a. 14, v. 1, Novo Hamburgo, jan.-jun. 2017, p. 5-20. <https://doi.org/10.25112/rpr.vrio.1177>.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjaneck. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- CELANT, Germano. Cortar es pensar. In: LOZANO, Jorge (Org.). *Moda: el poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro, 2015, p. 131-141.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- KRAUSS, Rosalind E. *Os papéis de Picasso*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- MÜLLER, Florence. *Arte e moda*. Trad. Vera Silvia Magalhães Albuquerque Maranhão. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- PONTES, Heloísa. Modas e modos: uma leitura enviesada de *O espírito das roupas*. *Cadernos Pagu*, v. 22, Campinas, SP: Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, jun. 2004, p. 13-46. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332004000100003>.
- PRADO, Luís André do. Gilda de Mello e Souza e a emergência do campo da moda no Brasil (1800-1990). *Revista de História*, São Paulo, n. 178, 2109, p. 1-31. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.137772>.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. V. III – O caminho de Guarmantes. Trad. Mario Quintana. 9. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- RAMOS, Silvana de Souza. “Gilda de Mello e Souza” (última versão de janeiro de 2024). Encyclopédia da Filosofia Brasileira, editada pelo Grupo de Trabalho em Pensamento Filosófico Brasileiro. Disponível em: <https://www.editorafi.org/catalogo-de-verbetes/gilda-de-mello-e-souza>. Acesso em: jul. 2025.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia de moda e outros escritos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética. Tese (Doutorado em Sociologia I). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1950. *Revista do Museu Paulista*, nova série, v. 5, São Paulo, 1951, p. 7-97.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.
- VEBLEN, T. *A teoria da classe ociosa*: um estudo econômico das instituições. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo: Ática, 1974. (Os pensadores).
- WAGNER, Richard. *The Art-Work of the future*. Trad. William Ashton Ellis. Califórnia: Createspace Independent Pub, 2014.
- XAVIER, Ismail. As técnicas do olhar. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de. (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007, p. 139-154..

TEATRO POPULAR DO SESI

Avenida Paulista, 1313

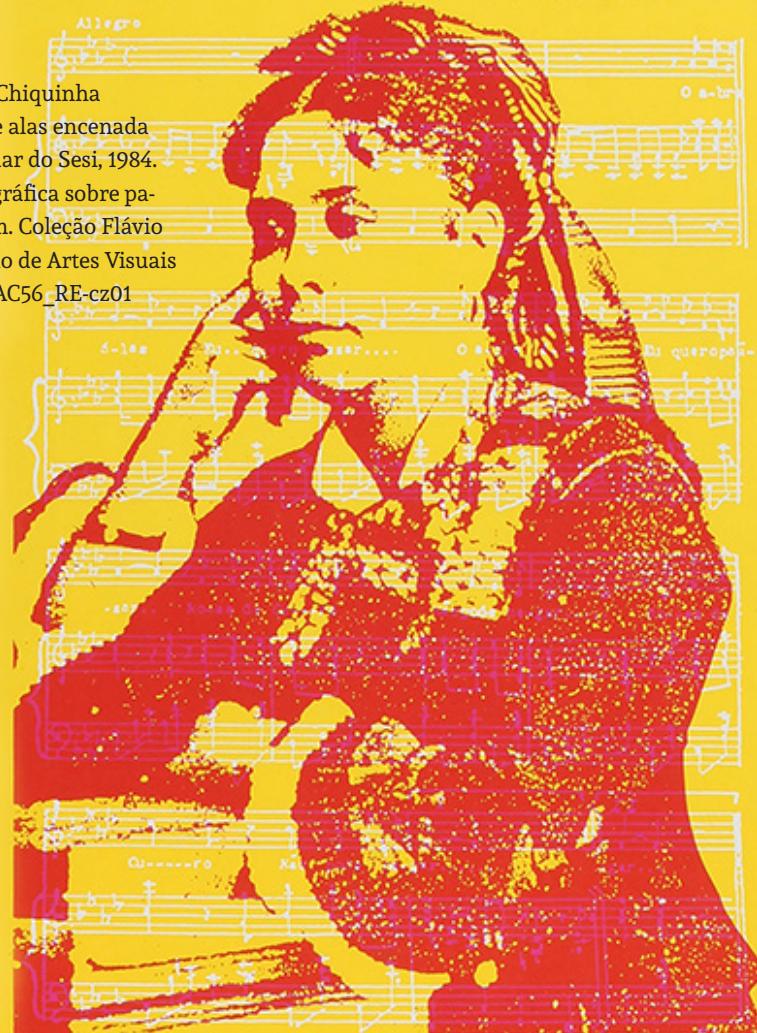
apresenta

de Maria Adelaide Amaral

músicas de Chiquinha Gonzaga

"Ó ABRE ALAS" Marcha Carnavalesca - 1899

Cartaz da peça Chiquinha Gonzaga, ó abre alas encenada no Teatro Popular do Sesi, 1984.
Impressão serigráfica sobre papel, 90 x 30,2 cm. Coleção Flávio Império, Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, FI-AC56, RE-cz01



CHIQUINHA GONZAGA
"Ó ABRE ALAS" Marcha Carnavalesca - 1899
Ó ABRE ALAS

História das mulheres: tema de nicho?

[*Women's history: a niche topic?*

■ SILVA, Laila Thaís Correa e. *Josephina, Ignez e Délia: a literatura combativa das mulheres de letras no Brasil de fins do século XIX*. Londrina: Eduel, 2024.

Mariana Diniz Mendes¹

RESUMO • A resenha do livro *Josephina, Ignez e Délia: a literatura combativa das mulheres de letras no Brasil de fins do século XIX* destaca a pesquisa minuciosa de Laila Correa e Silva com base nos jornais feministas brasileiros do século XIX demonstrando a existência de uma rede de escritoras engajadas na emancipação feminina. As escritoras que nomeiam o livro, além de outras, integram um movimento transnacional. A análise questiona o lugar delimitado da história das mulheres no campo acadêmico e sinaliza a importância de uma postura interdisciplinar para rever o cânone literário. • **PALAVRAS-CHAVE** • História das mulheres, Literatura brasileira, Feminismo

• **ABSTRACT** • The book review: “*Josephina, Ignez, and Délia: The Combative Literature of Women of Letters in Late-19th-Century Brazil*” highlights Laila Correa e Silva’s meticulous research, based on 19th-century Brazilian feminist newspapers, demonstrating the existence of a network of writers engaged in female emancipation. The writers named in the book, among others, are part of a transnational movement. The analysis questions the limited place of women’s history in academia and highlights the importance of an interdisciplinary approach to revising the literary canon. • **KEYWORDS** • Women’s history, Brazilian literature, Feminism

Recebido em 10 de julho de 2025

Aprovado em 20 de julho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MENDES, Mariana Diniz. História das mulheres: tema de nicho?. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 91, 2025, e10756.

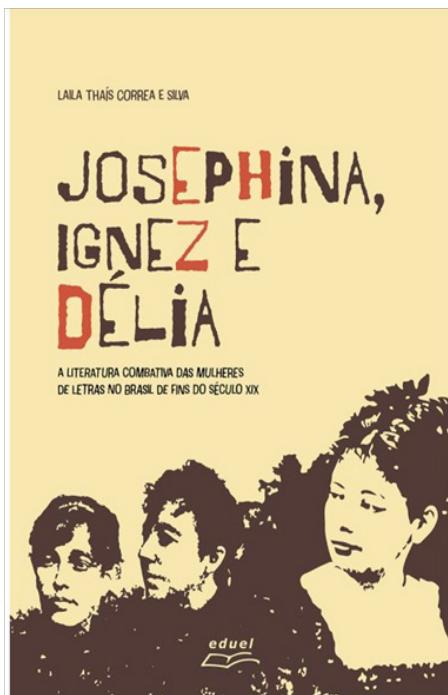


Seção: Resenha

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n91.2025.e10756>

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

SENSÍVEL LEITOR, SENSÍVEL LEITORA



A palavra “nicho” se origina do francês *niche* (ninho), mas o seu uso derivou para outras acepções como: “Divisão de estante, armário ou outro móvel” ou “mercado especializado e que geralmente oferece novas oportunidades de negócios” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1.355). Inicialmente, o que seria apenas o título de trabalho desta resenha acabou se fixando na correspondência com a expressão popular “sair do armário”, que revela quando algo oculto se torna notório. A leitura de *Josephina, Ignez e Délia: a literatura combativa das mulheres de letras no Brasil de fins do século XIX*, de Laila Thaís Correa e Silva, merece um público-leitor amplo, que auxiliaria a retirar do armário acadêmico a história das mulheres. Como doutoranda do programa de pós-graduação em literatura brasileira, com experiência profissional no meio editorial e motivada por um interesse que é acadêmico, profissional e sobretudo pessoal pela escrita das mulheres, escrevo na expectativa de que

esta resenha responda à pergunta elaborada no título.

Josephina, Ignez e Délia repensa e atualiza um tema abrangente: o movimento feminista no Brasil. Os feminismos compõem uma pauta sociocultural. Um mapeamento que venho fazendo para a minha pesquisa de doutorado evidencia um crescimento significativo de livros publicados sobre a escrita da mulher, assunto diretamente associado aos feminismos. O fio em direção ao passado dessa história, conhecer como se constituiu o feminismo brasileiro e a autoria das mulheres deveria, portanto, sensibilizar leitores e leitoras, em geral. Apoiado em textos publicados na

imprensa brasileira, na transição do século XIX para o XX, o livro objeto da resenha – desdobramento da pesquisa de doutorado defendida pela autora no Programa de Pós-graduação em história Social da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2021, que ganhou o *status* de pesquisa residência na Biblioteca Brasiliiana Guita e José Mindlin, em 2022 – aborda o tema da autoria feminina e da compreensão das especificidades do feminismo do século XIX, desvelando, expandindo e aprofundando o conhecimento de um campo que incide em demandas culturais e sociais abrangentes.

ABAIXO A EXCEÇÃO!

A transição do regime político monárquico para o republicano conta com vasta bibliografia sobre a formação intelectual brasileira, como Laila Correa e Silva expõe no início da obra. O período após a Proclamação da República foi especialmente investigado e os “Homens de letras” foram contemplados por pesquisadores que deram grande contribuição ao tema – os estudos de Roberto Ventura, Jeffrey Needell, Sergio Miceli, Angela Alonso, Nicolau Sevcenko, Leonardo Pereira e Ana Flávia Magalhães são alguns dos trabalhos revisitados na apresentação. Porém, não nos deparamos com pesquisas que ensejam o termo cunhado por Laila: “Mulheres de letras”. Nas palavras de Gabriela Pellegrino Soares, professora da Universidade de São Paulo, no “Prefácio” da edição, o “trabalho incansável e criterioso de investigação [sobre a imprensa e a literatura produzidas por mulheres que se identificavam como feministas] permitiu que a autora localizasse obras literárias [...] as quais permaneciam esquecidas e à margem das narrativas sobre a história social, cultural e intelectual do Brasil, assim como dos cânones literários” (p. 10). As três figuras centrais que guiam a obra – Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913), Maria Ignez Sabino Pinho Maia (1853-1911) e Maria Benedicta Câmara Bormann (1853-1895) – representam vozes para além delas mesmas. A pesquisa demonstra a existência de uma rede de escritoras empenhadas na emancipação feminina. O engajamento delas se apoia em um tripé social, político e jurídico que simplificadamente se resumia na conquista da educação feminina, do sufrágio, do casamento civil e do divórcio.

Ao longo do livro, o alto nível de interlocução entre feministas da América do Norte, da América do Sul e da Europa naquele período impressiona. Escritoras de diferentes regiões do território nacional estavam em conexão com autoras da França, Portugal e Estados Unidos, no que podemos chamar de um movimento transnacional com espaço privilegiado nos periódicos brasileiros. Além de Josephina, Ignez e Délia, outros nomes vão compor essa constelação de mulheres brasileiras, como Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), Maria Amélia de Queiroz (1838-1898), Emilia Freitas (1855-1908), Anália Emília Franco (1856-1919) e Presciliiana Duarte (1867-1944). Mudanças e permanências, continuidades e rupturas marcam a atuação literária, profissional e política de mulheres combativas que integraram o Brasil em um movimento político amplo:

Os jornais foram um espaço privilegiado para a comunicação e a formação de redes de diálogos para as bases do feminismo sufragista e suas associações ao redor do mundo. O Brasil fez parte de um movimento global da imprensa engajada na causa da emancipação feminina e na propagação de ideias e ações para a concretização de propostas políticas, culturais e sociais com objetivos concretos e imediatos: a conquista de direitos políticos para as mulheres de todas as classes sociais. (p. 93).

O livro mostra que o ideário da “Nova mulher” ou “Mulher moderna” assumia várias conotações dificultando uma única definição. O que se vê são textos de alta voltagem política convivendo democraticamente com outros que discutiam as formas de educar a mulher para o seu papel de mãe e dona de casa. Nos inúmeros contos, poemas, artigos de jornais, peças e romances publicados no periódico *A Família*, por exemplo, diferentes mulheres reivindicavam direitos e uma posição social em contraposição à exclusão profissional e intelectual a que eram submetidas, além de denunciarem a posição servil que lhes cabia no casamento.

A pesquisa de Laila Correa e Silva não se ergue isoladamente. Ela recorre ao trabalho pioneiro de Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes, ao importante resgate de autoras do século XIX, coordenado por Zahidé Lupinacci Muzart, além de dialogar com estudiosas que contribuíram para a leitura das mesmas escritoras que nomeiam o livro e dos movimentos feministas, como Constância Lima Duarte, Heloísa Teixeira e Norma Telles, além de outras que escreveram especificamente sobre uma delas ou sobre algum dos textos, como Eliane Campello. A pesquisa também discute os desafios epistemológicos que se impõem, como a importância da utilização de uma abordagem interseccional articulando gênero, raça e classe, e o desafio de superar a ausência de informações que cercam a origem e a vida pessoal de muitas dessas escritoras. As mulheres de *Josephina, Ignez e Délia*

[...] pertenciam a um universo social distinto das mulheres escravizadas; mas, ao mesmo tempo, compartilhavam aspectos opressores dessa mesma sociedade patriarcal e escravista, em diferentes graus e com nuances distintas. De nenhum modo o estudo e o registro da experiência de determinadas mulheres, brancas e livres, poderiam dispensar ou representar, em sua totalidade, o universo de mulheres do século XIX. Por isso, o desvelar de seus escritos, suas atuações literárias e políticas são cruciais. (p. 84).

O livro está repleto de exemplos que mencionam as especificidades do movimento político que se instaura na produção dessas mulheres, além de apresentar por menorizadamente as singularidades do conjunto da obra de cada uma.

Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913) fundou *A Família* e comandou o jornal entre 1888 até 1897 publicando 177 números. Com o nome de pena Zefa, alcançou notoriedade e se apresentou como importante articuladora política entre as demais escritoras do período. No artigo “Mulheres brasileiras, mãos à obra!”, segundo Laila, Zefa “concluiu que a paralisia diante das reformas necessárias era fruto da inação das mulheres” (p. 128), diante disso ela convoca: “avante, mulheres de todos os países empregai um pouco de energia – aparecei, falai, escrevei, requerei, agitai-vos, enfim” (p. 128). A peça *O voto feminino* (1890) apresenta um enredo simples com uma

proposta pedagógica em que Zefa faz um chamado para homens e mulheres apoiarem uma demanda complexa no contexto republicano. Das três escritoras estudadas, Josephina Álvares adotou um posicionamento político mais combativo que pode estar diretamente associado à repressão política que fez com que sua obra fosse apagada. Zefa não escondeu a desilusão com o governo republicano.

Maria Ignez Sabino Pinho Maia (1853-1911) assumiu uma postura política diferente ao se utilizar de algo próximo com uma estratégia cunhada pelo feminismo francês, o “brechismo”. Em contraposição à “Política de assalto”, o “brechismo” constituía uma postura menos radical para se manter atuante:

Ignez Sabino teria preferido esperar reformas e a consolidação de uma ideologia republicana genuína por parte do governo, antes de continuar com um confronto infrutífero pela conquista imediata do voto feminino, que, ademais, não poderia ser exercido de maneira plena, considerado o despreparo educacional da maioria das brasileiras. (p. 172).

Em meio a uma transição política complexa, as escritoras forjaram diferentes estratégias para manterem suas vozes entoadas contra o *status quo*. Sabino, como demonstra a pesquisa, criou um espelho onde as mulheres poderiam se inspirar. Dedicou-se ao registro de trajetórias femininas de destaque em uma série publicada no jornal *A Estação*, chamada *Esboços ou perfis femininos*, que se consolidou na obra *Mulheres ilustres do Brasil* (1889). Mais do que resgatar ou reparar a importância das mulheres em alguns perfis, seu projeto faz um duplo movimento ao expor a sua exclusão da narrativa da história demonstrando a capacidade intelectual da mulher ao escrevê-la.

Maria Benedicta Câmara Bormann (1853-1895) sempre publicou com o pseudônimo Délia e, diferentemente de Zefa e Sabino, não explicitou suas posições políticas, além de não ter se vinculado a nenhuma associação feminista. Sua obra é composta de folhetins e contos publicados nos principais jornais cariocas – *Gazeta da Tarde*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias* – e nos feministas, como *A Família*. Como característica principal, suas narrativas se concentram em uma personagem feminina que confronta “as convenções sociais, os preconceitos e as limitações impostas às mulheres de fins do século XIX” (p. 213). Délia estreou com o folhetim *Magdalena* (1882), publicou *Aurélia* (1883), seguido de *Uma vítima, Duas irmãs* (1884), e diretamente em livro saíram *Lésbia* (1890) e *Celeste* (1893). Délia tratará da violência contra a mulher apresentando a sujeição do corpo feminino e de sua saúde. Os males do casamento aparecem com frequência nas narrativas (cenás de ciúmes, humilhação e violência) e, no caso do romance *Lésbia*, a personagem Arabela Gonzaga se dedica ao mudo das letras depois de sofrer desilusões amorosas: “Ou seja, a escrita desponta como uma solução terapêutica, mas, como veremos adiante, como solução de vida, rumo profissional para uma mulher sozinha, sem marido e, depois, sem família” (p. 222).

HISTÓRIA & LITERATURA

Escritoras pelo Brasil constituíram uma rede de amizade e em seus textos difundiram ideias antiescravistas que discutiam a violência no tratamento das mulheres

escravizadas. O livro mostra como se deu a articulação entre dois movimentos, o sufragista e o abolicionista, pelos elementos literários que carregavam na historicidade (semelhantes ao testemunho) e porque possuíam efeito de denúncia.

Autoras, textos e projetos literários permanecem à espera de estudos como *Josephina, Ignez e Délia*. Laila mostra que o material é farto, como os “contos esquecidos” de Délia ou o seu romance *Angelina*. Com frequência, junto à análise dos textos me senti provocada por comentários como esse: “leitura pouco acessível de um romance, até o momento, infelizmente, escassamente estudado, assim como as obras de suas colegas de pena, Ignez Sabino e Josephina Álvares de Azevedo.” (p. 221 – grifos meus). Como estudiosa da escrita das mulheres, me pergunto: será que o campo dos estudos literários não tem contribuído a relegar as escritoras do século XIX a um segundo plano? Em mais de uma passagem, a pesquisadora ressalta que fez um estudo empírico baseado em mulheres reais. É fato que o historiador está mais presente nos arquivos e lida com as fontes primárias com mais frequência do que o crítico literário, acostumado a lidar com textos publicados e com figuras construídas inteiramente no papel. Porém, quando se trata da autoria feminina, como bem demonstrou a pesquisadora, autoras apagadas (algumas por repressão política) seguem até agora sendo mal lidas. Eu me pergunto se os recursos estéticos e literários que utilizavam parecem menores à luz da crítica atual. Mas, afinal, o que é a literatura se não um campo em constante disputa? A junção entre literatura e história não deveria recusar a profissionalização das disciplinas e uma hiperespecialização dos pesquisadores? Reduzir a literatura à ficção e isentar a história de ser narrativa não isolaria campos do conhecimento totalmente imbricados? Ao longo de *Josephina, Ignez e Délia*, Laila Correa e Silva demonstrou os desafios das mulheres na conquista pela posição de literatas. Existiu uma rede de mulheres que enfrentou a crítica estigmatizada que elogiava a “pena máscula” de algumas e que enxergava uma ou outra escritora como caso excepcional. Apesar dos obstáculos, seus textos sobreviveram. Cabe-nos tirá-los do ninho e fazê-los voar.

SOBRE A AUTORA

MARIANA DINIZ MENDES é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

mariana.mendes@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-0796-2627>

REFERÊNCIA

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

revista



**REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

**CRITÉRIOS PARA PUBLICAÇÃO
E ORIENTAÇÕES AOS AUTORES***



*As normas e orientações atualizadas podem ser
acessadas no link abaixo / The updated standards and
guidelines can be accessed at the link below:

<http://www.ieb.usp.br/rieb>