



HAL
open science

Homens e ideias em movimento: circulação de saberes e artefatos culturais (séculos XIX ao XXI)

Nataly Jollant, Paula Candido Zambelli

► To cite this version:

Nataly Jollant, Paula Candido Zambelli. Homens e ideias em movimento: circulação de saberes e artefatos culturais (séculos XIX ao XXI). REEL - Revue étudiante des expressions lusophones, 3, <https://lareel.org/numeros/reel-n3-2019/>, 2019, Homens e ideias em movimento: circulação de saberes e artefatos culturais (séculos XIX ao XXI). hal-02307851

HAL Id: hal-02307851

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-02307851>

Submitted on 16 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

RéEL

Revue Étudiante des
Expressions Lusophones

Nº 3 • DÉCEMBRE 2019

Homens e ideias
em movimento:
circulação de saberes
e artefatos culturais
(séculos XIX ao XXI)

Revue étudiante des expressions lusophones

RÉEL N° 3

Homens e ideias em movimento:
circulação de saberes e artefatos culturais
(séculos XIX ao XXI)

Sous la direction de
Paula Candido Zambelli
Nataly Jollant

Centre de recherches sur les pays lusophones - CREPAL

Paris
2019

Comité de lecture

Maria Cristina Batalha – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Maria Graciete Besse – Université Paris Sorbonne
Valéria Cristina Bezerra – Universidade Federal de Goiás
Gonçalo Plácido Cordeiro – Université Paris Nanterre
Antônio Dimas – Universidade de São Paulo
Catherine Dumas – Université Sorbonne Nouvelle
Lúcia Granja – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Paulo Iumati – Université Sorbonne Nouvelle
Isabel Lustosa – Fundação Casa de Rui Barbosa
Ilda Mendes dos Santos – Université Sorbonne Nouvelle
Jean-Yves Mérian – Université Rennes 2
Orna Messer Levin – Universidade Estadual de Campinas
Marcos Moraes – Universidade de São Paulo
Cristhiano Motta Aguiar – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Ana Cláudia Munari Domingos – Universidade de Santa Cruz do Sul
Elcio Lucas de Oliveira – Universidade Estadual de Montes Claros
Ana Maria de Oliveira Galvão – Universidade Federal de Minas Gerais
Jacqueline Penjon – Université Sorbonne Nouvelle
Claudia Poncioni – Université Sorbonne Nouvelle
Michel Riaudel – Université Paris Sorbonne
Sébastien Rozeaux – Université Toulouse II Jean Jaurès
Leonardo Tonus – Université Paris Sorbonne
Maria da Graça dos Santos – Université Paris Nanterre
Ana Isabel Sardinha-Desvignes – Université Sorbonne Nouvelle
Ilca Vieira de Oliveira – Universidade Estadual de Montes Claros

Comité éditorial

Jorge Borges, Paula Candido Zambelli, Nataly Jollant, Fernando Petry

Mise en pages : Jorge Borges

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org
ISSN 2552-1187 (imprimé)
ISSN 2497-2614 (en ligne)

Éditorial

La *Revue étudiante des expressions lusophones* est un projet porté par les doctorants du Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL) de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle a été conçue comme un outil de diffusion de la recherche étudiante en France et à l'international. Ses principes éditoriaux reposent sur l'interdisciplinarité et l'ouverture effective aux différents espaces et cultures du monde dit lusophone.

Dans sa quatrième année, la *RÉEL* propose une réflexion interdisciplinaire au sujet de la circulation d'hommes, d'objets et d'idées du XIX^e siècle à nos jours. Les articles réunis ont été soumis par des étudiants de master, des doctorants, des jeunes docteurs et des chercheurs confirmés, représentants de différentes disciplines, centres universitaires et pays.

Editorial

A *Revue étudiante des expressions lusophones* é um projeto da pós-graduação do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL), da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. A revista foi concebida como um instrumento de difusão da pesquisa discente, de alcance internacional e cujos princípios editoriais baseiam-se na interdisciplinaridade e na abertura efetiva aos diferentes espaços e culturas do mundo dito lusófono.

Em seu quarto ano, a *RÉEL* propõe uma reflexão interdisciplinar a respeito da circulação de homens, objetos e ideias, do século XIX aos dias de hoje. Os artigos reunidos foram submetidos por mestrandos, doutorandos, pós-doutorandos e pesquisadores representantes de diferentes disciplinas, centros universitários e países.

Présentation

Au cours des dernières décennies, la circulation d'hommes, d'artefact et d'idées a fait l'objet de fructueuses études¹. Axées sur l'interdisciplinarité, ces études mettent souvent en évidence le dialogue fécond entre l'histoire et la littérature et évoquent le rôle des échanges internationaux dans l'établissement des unités nationales. La circulation culturelle peut ainsi être considérée comme la pierre angulaire de l'histoire de la formation, de la légitimation et de la consolidation des Etats-nations à partir du XIX^e siècle². L'ouverture proposée par ce champ épistémologique permet de dépasser l'idée d'enfermement à laquelle le terme « nation » fut longtemps associé, dans la mesure où les frontières nationales ne constituent absolument pas une entrave au trafic d'artefacts culturels tels que les imprimés, les objets d'art, ou encore les spectacles, etc., entre les divers pays³.

Les circulations dont il s'agit dans ce numéro 3 – lui-même exemple d'une intense circulation transatlantique d'idées et de savoirs en construction – sont multiples. Elles contemplent les études sur les faits identitaires et nationaux, l'action d'hommes de lettres et de médiateurs culturels, la publication et la réception d'ouvrages originaux ou traduits

¹ Voir les travaux de Roger Chartier (2000), Jean-Yves Mollier et Eliana de Freitas Dutra (2006), Lyon-Caen (2010 et 2019), Márcia Abreu (2016), pour s'arrêter à ces noms.

² À ce propos, nous nous reportons aux travaux d'Anne-Marie Thiesse, notamment son ouvrage *La création des identités nationales*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, et ses nombreux articles sur la question.

³ Márcia Abreu et Jean-Yves Mollier, « Introdução », in Márcia Abreu (éd.), *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*, Campinas, Editora Unicamp, 2016, p. 10-11.

et les échanges et appropriations culturelles à l'échelle d'un pays, d'un continent et des échanges entre eux. Ainsi, la *Revue Etudiante des Expressions Lusophones* présente onze articles qui intègrent le dossier « Homens e ideias em movimento: circulação de saberes e artefatos culturais (séculos XIX ao XXI) », trois articles libres, une interview et la contribution d'une professeure spécialiste du thème choisi.

L'article qui ouvre ce numéro porte sur les rapports entre la culture occidentale et les traditions amérindiennes dans l'œuvre du poète portugais Herberto Helder. Ana Cristina Joaquim propose une lecture de quelques poèmes de l'écrivain par le biais d'une approche à la croisée de la littérature et de l'anthropologie.

Dans la continuité de cette approche interdisciplinaire, l'article de Caio Bortolotti Batista offre une réflexion sur la figure du migrant dans l'œuvre *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato. Faisant appel à des théories littéraires, géographiques et philosophiques, l'auteur fournit une analyse de l'œuvre de Ruffato à partir de la notion de dérive mise au point par Guy Debord.

La figure du migrant est aussi présente dans l'article de Talles Luiz de Faria e Sales. À la lumière du concept d'atlas de Georges Didi-Huberman, l'auteur propose une lecture des œuvres de Miguel Torga, en misant sur l'étude des expériences personnelles de ce dernier au Brésil.

La culture populaire est au cœur de l'article de Solenne Derigond. En partant d'une dispute entre deux célèbres *cordelistas* brésiliens, l'auteure s'interroge sur les notions de poésie populaire et d'identité culturelle dans le cadre d'une société brésilienne en proie aux changements opérés par la mondialisation.

La construction d'un récit national constitue le thème central de l'article de Álvaro Saluan da Cunha. À travers l'analyse de l'édition et la circulation de la collection « Quadros históricos da guerra do Paraguai », publiée suite à la guerre de la Triple-Alliance (1864-1870), la lumière est mise sur le processus de construction d'une identité brésilienne.

L'article de Gilvana de Fátima Figueiredo Gomes met en perspective la collection « Estante americana » qui vit le jour à la première moitié du XX^e siècle. Appuyée sur l'action des quelques médiateurs culturels, tels que des éditeurs et des libraires, l'auteure étudie les motivations et difficultés liées à un projet éditorial aux ambitions continentales.

Fabiana Marchetti dresse un tableau du commerce de livres au Brésil au tournant du XIX^e et XX^e siècle. À partir d'une lecture de l'œuvre *O*

Livro no Brasil: Sua história (1982), de Laurence Hallewell, l'accent est mis sur l'histoire de la Livraria Francesa à São Paulo, qui, selon l'auteure, a beaucoup contribué à la naissance du marché littéraire brésilien.

Les regards de Blaise Cendrars sur le Brésil et son apport à l'œuvre de Tarsila do Amaral et d'Oswald de Andrade dans les premières années du Modernisme brésilien sont au cœur de l'article de Matildes Demétrio dos Santos. À travers l'analyse des poèmes contenus dans l'œuvre *Feuilles de route I. Formose* (1924), de l'écrivain franco-suisse, l'article s'intéresse particulièrement à la façon dont cet ouvrage a pu contribuer à l'esthétique littéraire brésilienne du XX^e siècle.

La figure d'un médiateur culturel est mise en perspective dans l'article de Bruna Nimer Lago, qui se penche sur l'œuvre et l'action de Mario Carelli. À partir d'une recherche menée sur les fonds de la Bibliothèque d'études brésiliennes, portugaises et d'Afrique lusophone et de la Bibliothèque Pierre Monbeig, l'auteure étudie le rôle de Mario Carelli dans le rayonnement des études brésiliennes en France, ainsi que son apport aux recherches qui visent mieux rendre compte des relations France-Brésil au XX^e siècle.

Érika Bodstein présente une réflexion sur les apports de la compagnie du Théâtre du Soleil au Brésil. Depuis les premières représentations de cette compagnie française au Brésil en début des années 2000, elle n'a pas cessé d'être une source d'inspiration pour le théâtre contemporain dans ce pays.

L'œuvre *Primavera Silenciosa* (1962), de Rachel Carson, est l'objet de l'analyse dans l'article de Bianca Letícia de Almeida. L'engagement social et environnemental de l'écrivaine américaine est ainsi finement étudié, ainsi que la réception de son œuvre au Brésil et dans le monde.

Les articles de Ramsés Albertoni Barbosa, Fábio Waki et Denise Aparecida Sousa Duarte, composent la session « Articles libres ». Le premier s'articule autour d'une analyse de l'œuvre *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, à travers une approche qui porte sur l'intertextualité et les rapports entre fiction littéraire et histoire. Le second offre une lecture de l'œuvre *Amor de Clarice* vol.2 (2008), de Rui Torres. Exploitant le concept de polysémie, l'auteur met en exergue la façon dont le poète portugais s'approprie l'œuvre de l'écrivaine Clarice Lispector pour nourrir sa création littéraire et celle des « lecteurs-auteurs » qu'il invite aux multiples possibilités de réécriture du poème ouvert. Le troisième et dernier article de cette session examine des nécrologies

d'enfants disparus publiées dans les journaux de Minas Gerais entre le XIX^e et le XX^e siècle, afin de comprendre leurs fonctions sociales et de montrer à quel point la presse a pu être un outil capable d'opérer des changements au sein de la société brésilienne de l'époque.

A son tour, « Impasse civilizacional », l'interview accordée par le professeur Paulo Iumatti à Laís Modelli à propos de son œuvre *História, Dialética e Diálogo com as Ciências: a gênese de Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Jr. (1933-1942)*, paru en 2018, discute l'approche méthodologique de la recherche en histoire intellectuelle mise en place dans l'élaboration d'une vision globale de l'évolution de la pensée de Prado, tout en tissant un lien entre le célèbre « Sentido da colonização » et le Brésil de l'actualité.

Enfin, pour clôturer ce numéro, l'article « Uma questão de escala, não de natureza: a circulação da cultura no século XIX », généreusement proposé par la professeure Márcia Abreu, que nous remercions, offre une réflexion sur l'importance des connexions transnationales pour l'établissement des nations au XIX^e siècle. L'accent est mis sur la circulation des savoirs et des marchandises entre le Brésil et l'Europe, dévoilant un processus d'intenses échanges, qui remet en question les notions de centre et de périphérie, et propose un nouveau regard sur la façon dont le pays sud-américain et les nations européennes ont pu établir leurs identités collectives, à travers des processus réciproques d'appropriation culturelle.

Nataly Jollant et Paula Candido Zambelli
Paris, novembre 2019

Apresentação

Ao longo das últimas décadas, a circulação de homens, artefatos e ideias tem sido objeto de numerosas pesquisas¹. Baseados na interdisciplinaridade, esses estudos colocam frequentemente em evidência o fecundo diálogo entre história e literatura e evocam o papel das trocas internacionais no estabelecimento das identidades nacionais. A circulação cultural pode assim ser considerada a pedra angular da história da formação, legitimação e consolidação dos Estados-Nação a partir do século XIX². A abertura proposta por esse campo epistemológico permite que se supere a ideia de isolamento à qual o termo “nação” esteve por muito tempo associado, na medida em que demonstra que as fronteiras nacionais não constituem um entrave ao trânsito de artefatos culturais como impressos, objetos de arte, espetáculos, etc., entre diversos países³.

As circulações presentes neste número – ele mesmo exemplo de uma intensa circulação transatlântica de ideias e saberes em construção – são múltiplas. Contemplam as discussões acerca de fatores identitários e nacionais, mas relacionam-se igualmente à ação de homens de letras e mediadores culturais, à publicação e recepção de obras originais ou traduzidas, às trocas e apropriações culturais na escala do país, do continente, e das trocas entre os mesmos. *A Revue Étudiante des Expressions*

¹ Ver, por exemplo, os trabalhos de Roger Chartier (2000), Jean-Yves Mollier e Eliana de Freitas Dutra (2006), Lyon-Caen (2010 e 2019), Márcia Abreu (2016).

² Referimo-nos aos trabalhos de Anne-Marie Thiesse, em especial à obra *La création des identités nationales*, Paris, Éd. du Seuil, 2001.

³ Márcia Abreu e Jean-Yves Mollier, “Introdução”, in Márcia Abreu (org.), *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*, Campinas, Editora Unicamp, 2016, p. 10-11.

Lusophones reúne onze artigos que integram o dossiê “Homens e ideias em movimento: circulação de saberes e artefatos culturais (séculos XIX ao XXI)”, além de três artigos livres, uma entrevista e uma colaboração de uma professora especialista no tema escolhido.

O artigo que abre o número trata das relações entre a cultura ocidental e as tradições ameríndias na obra do poeta Herberto Helder. Ana Cristina Joaquim combina análise literária e abordagem antropológica na leitura de um conjunto de poemas do escritor português.

Seguindo na seara interdisciplinar, o artigo de Caio Bortolotti Batista interessa-se pela figura do imigrante na obra *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato. Recorrendo às teorias literárias, geográficas e filosóficas, o autor examina a obra de Ruffato com base na noção de deriva, desenvolvida por Guy Debord.

A figura do imigrante é igualmente central no artigo de Talles Luiz de Faria e Sales. À luz do conceito de atlas, de Georges Didi-Huberman, o pesquisador propõe uma leitura das obras de Miguel Torga, com destaque ao estudo das experiências pessoais do autor português no Brasil.

A cultura popular está no âmago da pesquisa de Solenne Derigond. Partindo de uma peleja entre dois célebres cordelistas brasileiros, a autora interroga as noções de poesia popular e identidade cultural no contexto de uma sociedade brasileira tomada pelas transformações provocadas pela globalização.

O desenvolvimento de uma narrativa nacional é o tema do artigo de Álvaro Saluan da Cunha, que analisa a edição e a circulação da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguai”, publicada após a Guerra do Paraguai (1864-1870), com destaque para o papel desempenhado pela coleção no projeto oficial de construção de uma identidade brasileira.

O artigo de Gilvana de Fátima Figueiredo Gomes é dedicado à coleção “Estante Americana”, lançada pela editora Guaíra na primeira metade do século XX. Descrevendo a ação de alguns mediadores culturais, como editores e livreiros, a autora estuda as motivações e empecilhos à manutenção de um projeto editorial voltado ao continente americano.

Fabiana Marchetti traça um retrato do comércio livreiro no Brasil na virada do século XIX para o XX. Com base nos trabalhos de Laurence Hallewell em *O Livro no Brasil: Sua história* (1982), apresenta elementos da história da Livraria Francesa, situada em São Paulo que, segundo ela, teve um papel importante no desenvolvimento do mercado do livro no país.

O olhar de Blaise Cendrars sobre o Brasil e sua influência nas obras de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, nos primeiros anos do Modernismo brasileiro, interessam a Matildes Demétrio dos Santos, que demonstra, por meio do estudo de poemas do livro *Feuilles de route I. Formose* (1924), uma série de convergências entre a produção do franco-suíço e a estética literária em voga no Brasil em grande parte do século XX.

A perspectiva do mediador cultural está presente no artigo de Bruna Nimer Lago, que se debruça sobre a obra e a ação de Mario Carelli. Com base em levantamentos realizados nos fundos da Bibliothèqu de études brésiliennes, portugaises et d’Afrique lusophone e da Bibliothèqu Pierre Monbeig, ambas em Paris, a autora estuda o papel do pesquisador, professor e tradutor no desenvolvimento dos estudos brasileiros na França, bem como sua contribuição geral às pesquisas em torno das relações franco-brasileiras no último quarto do século XX.

Ainda no contexto França-Brasil, mas no domínio das artes cênicas, Érika Bodstein desenvolve uma reflexão sobre a importância das viagens do grupo Théâtre du Soleil ao Brasil, a partir dos anos 2000, e sobre os frutos colhidos desse intercâmbio, sem deixar de denunciar o atual estado de degradação do cenário de incentivo à cultura no Brasil.

A circulação da obra *Primavera Silenciosa* (1962), de Rachel Carson, é o objeto de análise do artigo de Bianca Letícia de Almeida, que mostra como a obra símbolo do engajamento social e ambiental foi recebida na imprensa brasileira nos anos 1960 e 1970.

Os trabalhos de Ramsés Albertoni Barbosa, Fábio Waki e Denise Aparecida Sousa Duarte compõem a sessão « Artigos livres ». O primeiro propõe uma leitura da obra *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago que destaca, além da forte intertextualidade, o modo como estão articulados ficção e história no projeto literário de Saramago. O segundo convida a uma das possíveis leituras do poema *Amor de Clarice* vol.2 (2008), de Rui Torres, inspirado em um conto de Clarice Lispector, cuja chave de leitura privilegiada é a da violência ética de Judith Butler. O terceiro e último artigo da sessão apresenta uma seleção de anúncios de mortes infantis nos necrológios de jornais mineiros, entre os séculos XIX e XX, no intuito de compreender sua função social e de sublinhar o papel do impresso nas transformações da sociedade mineira da época.

Por sua vez, “Impasse civilizacional” – entrevista concedida pelo professor Paulo Iumatti a Laís Modelli sobre seu livro *História, Dialética*

e Diálogo com as Ciências: a gênese de Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Jr. (1933-1942), de 2018 – discute a abordagem metodológica da pesquisa em história cultural realizada na elaboração dessa visão global da evolução do pensamento de Prado, tecendo ao mesmo tempo uma ligação entre o aclamado “Sentido da colonização” e a atualidade brasileira.

Fechando o número, o artigo “Uma questão de escala, não de natureza: a circulação da cultura no século XIX”, gentilmente enviado pela professora Márcia Abreu, a quem agradecemos, promove uma reflexão sobre a importância das conexões transnacionais para o estabelecimento das nações no século XIX. O destaque é dado para a circulação de saberes e mercadorias entre Brasil e Europa, revelando múltiplas vias e sentidos que contradizem a simples noção de centro e periferia, propondo um novo olhar sobre os modos pelos quais o país sul-americano e as nações europeias estabeleceram suas identidades coletivas a partir de processos recíprocos de apropriação cultural.

Nataly Jollant e Paula Candido Zambelli
Paris, novembro de 2019

Homens e ideias em movimento:
circulação de saberes e artefatos culturais
(séculos XIX ao XXI)

Deslocamentos transtlânticos do crime: às voltas com os *Poemas Ameríndios*, mudados para o português por Herberto Helder

Ana Cristina Joaquim*

Resumo

Com o objetivo de desestabilizar os modos usuais de tratar as relações entre a cultura ocidental e as tradições ameríndias, proponho uma reflexão literária e antropológica acerca de alguns poemas mudados para o português por Herberto Helder.

Palavras-chave: Herberto Helder, tradições ameríndias, Antropologia, metamorfose

Pretendo fazer declarações muito duras, senão mesmo categóricas, pois há já muitos paladinos da civilização: os padres, as congregações escolares e todos vós se encarregarão dessa tarefa¹

Deve haver outra gente assim, pois tenho ouvido rumores sobre enigmas, coisas sagradas, labirintos, práticas sacrificiais. Interessa-me como vaga hipótese de parentesco universal²

[...] o signo de uma inteligência xamânica de primeira linha é a capacidade de ver simultaneamente segundo duas perspectivas incompatíveis³

¹ Henri David Thoreau, *Caminhadas*, trad. Maria Afonso, Lisboa, Antígona, 2012, p. 15.

² Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Porto, Assírio & Alvim/Porto editora, 2013, p. 155.

³ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas Canibais*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 63.

1. O serviço das palavras

A propósito de situar a discussão sobre poderes coercitivos e não coercitivos a partir de uma visada sobre as comunidades ameríndias, o antropólogo francês Pierre Clastres inicia seu ensaio intitulado “Copérnico e os Selvagens” (primeiramente publicado em 1974: “Copernic et les sauvages”, em *La société contre l’Etat*), com a seguinte reflexão de Nietzsche:

Pode-se questionar seriamente a propósito do poder? Um fragmento de *Para além do bem e do mal* [1886] começa assim: “Se é verdade que em todas as épocas, desde que os homens existem, houve também grupos humanos (associações sexuais, comunidades, tribos, nações, igrejas, estados) e sempre um grande número de homens obedecendo a um pequeno número de chefes; se, conseqüentemente, a obediência é aquilo que foi por mais tempo melhor exercido e cultivado entre os homens, temos o direito de presumir que em regra geral cada um de nós possui em si mesmo a necessidade inata de obedecer, como uma espécie de *consciência formal* que ordena: ‘Farás isso sem discutir; privar-te-ás daquilo sem reclamar; em suma, é um *tu farás*’”. Pouco preocupado, como sempre, com o verdadeiro e com o falso em seus sarcasmos, Nietzsche, entretanto, isola à sua maneira e circunscribe exatamente um campo de reflexão que, outrora confiado apenas ao pensamento especulativo, se encontra há cerca de duas décadas submetido aos esforços de uma pesquisa de vocação propriamente científica.⁴

A pesquisa de vocação propriamente científica a qual ele se refere, sabemos, é a antropologia. A proposta na qual me detenho é uma incursão pelo domínio político literário, mas também é uma incursão pela antropologia, na qual assume-se a perspectiva de que um estudo sobre o homem é necessariamente um estudo difuso, de modo que as implicações ético-estéticas da palavra poética têm lugar de relevância fundamental. A supracitada reflexão sobre poder e obediência⁵ vem a propósito aproximativo: trata-se de olhar, a partir das inflexões antepostas, um

⁴ Pierre Clastres, *A Sociedade Contra o Estado*, trad. Theo Santiago, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 25.

⁵ Reflexão que se filia a outra ainda mais antiga conduzida por Étienne de La Boétie, em *Discours de la servitude volontaire*, publicado integralmente em francês, pela primeira vez em 1576; obra que menciona apenas de passagem, como perspectivas que se avizinham (Ver: Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*. Disponível: <https://www.singulier.eu/textes/reference/texte/pdf/servitude.pdf>. Consultado em 21 de julho de 2019.

trecho significativo de Herberto Helder, momento final de uma espécie de prelúdio aos poemas que se seguirão em *Servidões*: “dos trabalhos do mundo corrompida/ que servidões carrega a minha vida.”⁶ Com o objetivo de mapear as bases do diálogo que Herberto Helder propõe com as comunidades ameríndias, arrisco como pressuposto a ideia de que o poder a que o poeta português obedece é o poder da palavra, esta a sua servidão eletiva, a voz que dita e orienta o seu “Tu farás”.

Chamo atenção para a singularidade dessa servidão, uma vez que mobiliza uma pulsão de ordem propriamente criminal, conforme a reincidência da intersecção entre literatura e crime, frequentemente evocada em *Photomaton & Vox*: “Pode ainda escrever-se por ilusão criminal: às vezes imagina-se que uma palavra conseguirá atingir mortalmente o mundo”⁷, ou: “O mundo afinal transformou-se algures, em certo momento. E esse algures é em toda parte, e o momento é o tempo inteiro. Fui eu quem o transformou, em cada instante e ao longo da minha vocação criminal.”⁸ Friso portanto a coincidência entre crime e singularidade no que diz respeito a aquilo que caracteriza o crime no contexto da criação de Herberto Helder: nunca uma infração de ordem jurídica, mas sim um gesto singular que incide contra o sistema de valores partilhados entre os membros de uma determinada comunidade, contra a sua fixidez e o seu estatismo, em suma contra as obediências determinadas pela convenção histórica, moral. O título, entretanto, contém a marca do plural: *Servidões*; e se atentarmos para a abrangência dos modos de manifestação escrita na qual Herberto Helder se empenhou ao longo de sua atividade, fica evidente que seu percurso literário é marcado por uma pluralidade extensiva de servidões, embora todas elas subsumidas a um único eixo, o que faz com que seu trabalho assente sobre a ideia do singular poético. Conforme mapeei em outro ensaio, alguns indícios dessa pluralidade:

Em 1968, sai a primeira edição de *O Bebedor Nocturno*, que é também o primeiro volume dos “poemas mudados para o português” (seguido, em 1987, por *As Magias*, e, em 1997, por três outros volumes: *Oulof*, *Poemas Ameríndios* e *Doze Nós numa Corda*). Em 1985, vem a lume *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia*

⁶ Herberto Helder, *Servidões*, Porto, Assírio & Alvim/ Porto Editora, 2013, p. 19.

⁷ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, *op. cit.*, p. 78.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

Moderna Portuguesa. Os dois títulos em evidência apresentam [...] uma característica em comum: ambos são atravessados por uma noção de autoria expandida, no sentido em que Herberto Helder se coloca como uma espécie de catalizador da expressividade de outros autores, possibilitando uma dinamização dos poemas eleitos em termos de convergência com a sua própria poética [...].⁹

De modo a complexificar a insistente defesa da singularidade que deve presidir o ofício poético, a adesão de Herberto Helder a diversas comunidades dialógicas é uma marca que o acompanhou desde as suas primeiras publicações, tendo-se em vista que seus poemas são pela primeira vez disponibilizados na antologia *Arquipélago* (1952), volume que reúne um agrupamento de oito autores madeirenses – entre eles, António Aragão, que mais tarde se destacou como poeta do experimentalismo português. Dois anos depois, em 1954, ainda na Madeira, vem à lume outra publicação coletiva: a antologia *Poemas Bestiais*, volume em que Herberto Helder assina um texto em prosa ensaística em diálogo com Marquês de Sade. Depois de uma série de publicações individuais, Herberto Helder não apenas publica no primeiro e no segundo números dos *Cadernos Antológicos de Poesia Experimental* (respectivamente de 1964 e de 1966), como é responsável pela organização do primeiro número (novamente ao lado de António Aragão). Em 1989, participa da *Antologia do Cadáver Esquisito*, organizada por Mário Cesariny, em que assina um texto automático – datado de 1957 – conjuntamente com José Sebag. A todos esses desvios de sua suposta ortodoxia do individualismo criativo, deve-se ainda somar os diálogos constantes que manteve com a lírica camoniana¹⁰; e, menos constantes, embora bastante incisivos, o enfretamento face à poética pessoana, um diálogo em tensão. No caso do diálogo com Camões, autor frequentemente hipertextualizado em seus poemas, creio que seria possível e bastante pertinente sondar intersecções a propósito do modo como Herberto Helder atravessa a cultura ameríndia: nos dois casos trata-se de uma contemporaneização de códigos estéticos e simbólicos deslocados historicamente, com a

⁹ Ana Cristina Joaquim, “Assombrosa clarividência: a espacialização da noite na poesia de Herberto Helder”, *Colóquio/Letras*, n° 196, 2017, p. 87.

¹⁰ Estudos dedicados a esse diálogo, ver: Maria Lúcia Dal Farra, “Herberto Helder, leitor de Camões”, *Revista Camoniana*, n° 2.1, 1978; e Luís Maffei em diversos capítulos de, *Do Mundo de Herberto Helder*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2017.

peculiaridade para o fato de que a forma como a cultura ameríndia lida com a tradição, em sua atualidade, é por si efetiva contemporaneização.

Esses deslocamentos históricos nos quais Herberto Helder se empenha tiveram efeito na recepção crítica de sua obra, que reconhece uma espécie de inatualidade na sua poética:

[...] ele é um dos “lugares” mais excêntrico e remoto. Ou, dizendo de outro modo: *ele é e não é* nosso contemporâneo. Inactual ou intempetivo, ele é a diferença e a intensidade de um sistema de relâmpagos que instaura e figura a heterogeneidade do contemporâneo e por isso se exime e nos liberta dos estereótipos da nossa época.¹¹

Fernando Pinto do Amaral, afirma no mesmo sentido: “[...] aquilo era diferente, parecia vir de outro planeta, de outro sistema solar, de outra galáxia”¹², e ainda: “São coisas estranhas e fora do tempo, infinitamente arcaicas ou futuras [...]”¹³; Rosa Maria Martelo, por sua vez: “[...] a poesia de Herberto Helder cruza todos os tempos, mas mantém-se irreductível na sua inactualidade sempre renovada [...]”¹⁴

De todos esses deslocamentos autorais e temporais é possível subsumir uma veemência, a um só tempo democrática e servil, declarada na coincidência do gesto de sermos “olhados pelas coisas que olhamos”:

Porque o prestígio da poesia é menos ela não acabar nunca do que propriamente começar. É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for. E ficamos estendidos nas camas, enfrentando a perturbada imagem da nossa imagem, assim, olhados pelas coisas que olhamos. Aprendemos então certas astúcias, por exemplo: é preciso apanhar a ocasional distração das coisas, e desaparecer; fugir para o outro lado, onde elas nem suspeitam da nossa consciência; e apanhá-las quando fecham as pálpebras, um momento, rápidas, e rapidamente pô-las sob o nosso senhorio, apanhar as coisas durante a sua

¹¹ Manuel Gusmão, “Herberto Helder: o poeta contínuo na primeira década do 2º milénio (preparativos)”, *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, nº 23/3, 2009, p. 144.

¹² Fernando Pinto do Amaral, “A mão do mundo”, *Relâmpago – Revista de Poesia*, nº 36/37, 2015, p. 218.

¹³ *Ibid.*, p. 219-220.

¹⁴ Rosa Maria Martelo, “Herberto Helder, o nome da obra”, in *Gravura, Instalação e Poesia: a alegria de um encontro*, Lisboa, CIEBA-FBAUL, 2012, p. 44.

fortuita distração, um interregno, um instante oblíquo, e enriquecer e intoxicar a vida com essas misteriosas coisas roubadas. Também roubámos a cara chamejante aos espelhos, roubámos à noite e ao dia as suas inextricáveis imagens, roubámos a vida própria à vida geral, e fomos conduzidos por esse roubo a um equívoco: a condenação ou condanação de inquilinos da irrealidade absoluta.¹⁵

Por meio de uma operação criminosa (“intoxicar a vida com essas misteriosas coisas roubadas”), Herberto Helder situa sua maneira de interseccionar a vida própria (a sua atividade literária) com a vida geral (a atividade literária de um sem número de tradições, canônicas ou não): “roubávamos a vida própria à vida geral”.

É a propósito de *O Bebedor Nocturno* que Herberto Helder vai justificar, em texto homônimo incluído em *Photomaton & Vox*, o fato de não usar o termo tradução para se referir ao seu modo de se relacionar com poemas de diversas autorias em outros idiomas, do qual considero pertinente transcrever um longuíssimo trecho:

Já me aconteceu imaginar a vida acrobática e centrífuga de um poliglota. Suponho o seu dia animado por um ininterrupto movimento de deslocções, transmutações, permutas e exaltantes caçadas de equivalências, sob o signo da afinidade. Vive das significações suspensas, da fascinação dos sons que convergem e divergem – e há nele decerto um desespero surdo, pois que na desunião dos idiomas busca a unidade improvável. Multiplicando as operações de propiciação da unidade, ele caminha irradiantemente para a dispersão. Descentraliza-se. Existe em estado de Babel [...]. É um aventureiro completamente perdido, o meu poliglota cheio de malícias linguísticas [...]. É um perfeito irrealista – e eu amo-o à distância. § Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e sobretudo, um poema meu. Versão indirecta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor,

¹⁵ Herberto Helder, *Servidões*, *op. cit.*, p. 12-13.

projectivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões laboriosas. O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjectivo sobre o substantivo. § Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que não o seja. [...] E agora, que já disse tudo, digo que não gosto de justificações. A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder.¹⁶

Curioso mencionar que já no século XVI, Michel de Montaigne justifica sua forma de dar forma aos ensaios de maneira semelhante:

Qu'on voie, en ce que j'emprunte, si j'ai su choisir de quoi rehausser mon propos. Car je fais dire aux autres ce que je ne puis si bien dire, tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse. Et si je les eusse voulu faire valoir par nombre, je m'en fusse chargé deux fois autant. Ils sont tous, ou fort peu s'en faut, de noms si fameux et anciens qu'ils me semblent se nommer assez sans moi. Dans les raisons et inventions que je transpose en mon solage et confonds aux miennes, j'ai à escient omis parfois d'en marquer l'auteur, pour tenir en bride la témérité de ces sentences [*critiques*] hâtives qui se jettent sur toute sorte d'écrits, notamment jeunes écrits d'hommes encore vivants, et en vulgaire [*en français*], qui [*ce qui*] reçoit [*autorise*] tout le monde à en parler et qui semble convaincre la conception et le dessein, vulgaires de même. Je veux qu'ils donnent une nasarde à Plutarque sur mon nez, et qu'ils s'échauffent à injurier Sénèque en moi. Il faut musser [*catcher*] ma faiblesse sous ces grands crédits. J'aimerais quelqu'un qui me sache déplumer, je dis par clarté de jugement et par la seule distinction de la force et beauté des propos.¹⁷

¹⁶ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁷ Michel de Montaigne, *Les Essais*, Mis en français moderne par Claude Pinganaud, Paris, Arléa, 2002, p. 301.

Nessa linhagem, retomo a reflexão de Herberto Helder e destaco do trecho supracitado três momentos que me parecem relevantes: 1. a vida acrobática e centrífuga de um poliglota [que] Descentraliza-se; 2. É bizarramente pessoal; e, por fim, 3. A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder.

Sobre o poliglota que Herberto Helder não é, retenho o traço que o descentraliza e que portanto faz de Helder um acrobata dos muitos lirismos, alguém que busca ao redor o(s) seu(s) próprio(s) centro(s). Esse amor que Herberto Helder nutre à distância pelo poliglota confirma sua suposição – “há nele decerto um desespero surdo, pois que na desunião dos idiomas busca a unidade improvável. Multiplicando as operações de propiciação da unidade, ele caminha irradiantemente para a dispersão” –, conforme nos relembra o etnólogo Pedro de Niemeyer Cesarino, a propósito de uma referência ao trabalho antropológico de Claude Lévi-Strauss: “As estéticas ameríndias [...] possuem vínculos estreitos com aquelas provenientes da China e do Japão.”¹⁸

Sobre o *bizarramente pessoal*, levo em conta as diversas referências à singularidade, por meio de uma afirmação do talento ou de uma defesa do estilo, como aparece, por exemplo, numa apreciação a propósito de uma pintura do Cruzeiro Seixas:

O talento é cada um. Ninguém é tão próprio como ele próprio. [...]. O talento principia a ser um jogo de mãos exercido no âmbito da incoincidência, no sentido sempre da dimensão e qualidade desse desvio. O desvio é o palco e devemos saber tudo acerca do palco. [...]. Apaguem as palavras ouvidas – diz a voz –, porque o talento deve inventar as regras do talento.¹⁹

Ou como aparece em *Photomaton & Vox*: “O estilo é a criação da dignidade”²⁰, e ainda no prefácio que escreve à poesia de Edmundo de Bettencourt:

[...] hoje deslocou-se a capacidade criadora do indivíduo para a comunidade, crendo que o indivíduo é apenas uma

¹⁸ Pedro de Niemeyer Cesarino, *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 18.

¹⁹ Herberto Helder, “Cena Vocal sobre Fundo Visual de Cruzeiro Seixas”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 de junho de 1980, s/p.

²⁰ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, op. cit., p. 54.

flexão do poder criador dela [...]. Se a instituição fosse, por definição, uma categoria revolucionária, é evidente que tudo estaria certo, mas a verdade é que ela representa o ordenamento congelado do impulso que lhe deu origem [...], o movimento é qualidade da imaginação, quer dizer, atributo da individualidade – ao contrário da fixação institucional, da ordem, que é atributo da razão, quer dizer, atributo da comunidade. É a esta individualidade que se recorre para ultrapassar o estatismo da instituição.²¹

E, por último, enfatizo a “regra de ouro: liberdade”, que Herberto Helder estende, inclusive, para o modo como o leitor deve se relacionar com os “poemas mudados para o português”. Essa minha ênfase acaba por justificar a forma mesma com que me dedico a este ensaio: descentradamente me aproprio dessa função acrobática que me permite pensar as comunidades ameríndias em consonância com um certo lirismo português e inaugurar assim uma maneira mais atual de perceber essas trocas culturais. Trata-se assim de mais um deslocamento operado pelo poeta, de ordem propriamente lírica-espacial (voltarei a isso adiante).

Mediante essa operação de deslocamento, os textos da tradição ameríndia, nessa nova constelação discursiva proposta por Herberto Helder, podem receber a alcunha de poemas, mesmo sem que essa denominação ou forma de recepção estética faça parte do modo e da finalidade com que os nativos americanos se relacionam com as palavras. Nos dois casos, isto é, tanto em Herberto Helder quanto nas tradições ameríndias, trata-se de participar de uma cosmologia outra (que não obedece à perspectiva cosmológica da tradição ocidental) que em alguma medida me parece coincidente, uma vez que o aspecto variacional é requisitado de forma bem diversa do que o(s) ocidente(s), de modo geral, costumam fazê-lo. De acordo com Cesarino:

A palavra xamanística não se preocupa em sequestrar o tempo através da autoridade de um rei-sacerdote e de seu acesso exclusivo à memória e ao desvelamento, tal como na Grécia antiga, mas sim em encadear tempos sobrepostos no fluxo dos surgimentos e das transformações. Não se trata de influenciar magicamente o mundo através do discurso, mas de **vari**ar o **mun**do e o sujeito que canta. Menos os dilemas da verticalidade

²¹ Herberto Helder, “Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt”, in Edmundo de Bettencourt, *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 12-13.

e da disjunção (entre reis-sacerdotes e seus subordinados), mais os da **horizontalidade**, da **transformação** e da **tradução** (que conecta xamãs, espíritos e parentes).²²

Ora, essa perspectiva, que atribuo também a Herberto Helder, subverte completamente a lógica do poder como aparece na reflexão de Nietzsche, ou seja, uma lógica que opõe aquele que detém o poder e aquele que dele é desprovido; a lógica da dominação, portanto, que se adequaria perfeitamente ao modo de elaborar os fatos na esteira das relações determinadas pelo colonialismo – para mencionar esse exemplo muito frequentemente acessado –, mas não me parece que faça qualquer sentido para este caso. Tanto quanto a palavra xamanística, a palavra poética em Herberto Helder preza pela variação do mundo, pela sua transformação e pela sua tradução, o que se confirma quando o poeta português recorre à metamorfose para justificar o seu princípio poético, como se pode ler no já bastante conhecido conto “Teoria das cores”, em *Os Passos em Volta*, que se apresenta como um texto exemplar nesse sentido²³, pois versa sobre um pintor desejoso de retratar com fidelidade um peixe num aquário e, durante a observação que precede o retrato, percebe a inusitada mudança de cor que o peixe começa por sofrer (efetuar?) – do vermelho para o preto –, decidindo então pintá-lo de amarelo, por haver compreendido esta outra espécie de fidelidade:

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.²⁴

A metamorfose, entretanto, não figura apenas como um tema recorrente em sua obra, mas se confirma como *modus operandi*, uma teoria poética, uma vez que este mesmo trecho do texto, datado de 1963 e publicado em *Vocação animal*, apresenta a seguinte versão, passando ele próprio por uma metamorfose de 1963 a 2005:

²² Pedro de Niemeyer Cesarino, *op. cit.*, p. 21 (grifo nosso).

²³ O mesmo exemplo utilizei na minha tese de doutorado com outros propósitos (Ana Cristina Joaquim, *O corpo, o corpus – poemas e intersecções discursivas: Artur do Cruzeiro Seixas, Herberto Helder, Mário Cesariny de Vasconcelos*, Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016, p. 60-61).

²⁴ Herberto Helder, *Os Passos em Volta*, São Paulo, Azougue, [2005] 2013, p. 21-22.

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose.²⁵

Importa situar essa tendência para as transformações como elenco de uma poética que ganha lastro desde o século XX, seja pela força do pensamento antropofágico oswaldiano no Brasil: “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a transformação do tabu em totem.”²⁶; ou ainda, em outro contexto: “Tudo em arte é descoberta e transposição [...]. § A gente escreve o que ouve – nunca o que houve. De resto, achar a beleza de uma coisa é apenas aprofundar o seu caráter”²⁷; seja ainda pelo modo como o escultor português Rui Chafes se filia a determinada ideia de poesia para dar contorno ao seu trabalho:

O sentido poético (tal como o entendia Pier Paolo Pasolini) é o que nos permite agir sobre o mundo mediante uma deslocação, por vezes mínima, de sentido ou de ponto de vista [...]. O fim da poesia é estabelecer um desvio, é quebrar e desconstruir todos os códigos de comunicação existentes, alterar o mundo como os homens o conhecem, abrir fissuras no espaço com sua presença [...], pois não existe arte sem transformação.²⁸

O deslocamento de um ponto de vista é, nesse caso, também um deslocamento geográfico simbolicamente sustentado por um deslocamento ainda mais decisivo (possibilitado pelas aberturas significativas que os séculos XX e XXI forçam como decorrência das aberturas comunicativas que permitem acesso quase ilimitado às variadas produções culturais): o que está em foco, é o deslocamento de uma perspectiva historicamente construída – que centra seu embate na oposição hierárquica entre um certo ocidente impositivo e tradições menos universalmente canônicas. Esse deslocamento permite situar o dilema conforme uma geometria

²⁵ Herberto Helder, *Vocação Animal*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p. 12.

²⁶ Oswald de Andrade, “A crise da filosofia messiânica”, in *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Editora Globo, 2001, p. 101.

²⁷ Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, São Paulo, Editora Globo, 2007, p. 47-48.

²⁸ Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014, p. 61-62.

horizontal, composta de temporalidades e geografias antes transitivas/nômades, do que previamente fixadas em obediência a uma certa (imperativa) epistemologia da narrativa histórica convencional.

2. O contágio

No que concerne à discussão antropológica propriamente dita, trata-se de perceber de que modo Herberto Helder permeia e se deixa permear pela cosmovisão ameríndia. De acordo com o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro²⁹, as discussões acerca de um pensamento antropológico tais como ele pretende conduzir, devem levar em conta a diferença como potencial comunicativo e contagiante, em que os polos extremos da distância que demarca o diferente, devem se afetar mutuamente no cerne da heterogeneidade dos termos postos em relação. Nesse sentido, parece-me pertinente situar a poética de Herberto Helder num contexto reflexivo que permite a articulação daquilo que, no poeta português, parece ser uma difícil junção entre o singular e o comum. Essa dificuldade – que não deve ser confundida com impossibilidade, ao contrário – parece-me bastante evidente se trago as seguintes palavras de Herberto Helder, recolhidas em dois momentos do mesmo livro: “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só.”³⁰; e: “Escrever não afasta; aproxima.”³¹. Muito a propósito dessa forma de reivindicar a contradição³² que permeia a afirmação das heterogeneidades subsumidas a um dualismo inoperante (pois pretende opor os polos singular/comum, distância/ aproximação, eu/outro, único/plural) – é o modo como Viveiros de Castro acolhe a perspectiva deleuziana de rizoma:

A multiplicidade não é algo maior que um, algo como uma pluralidade ou uma unidade superior; ela é, antes, algo menor do que um, surgindo por subtração (importância da ideia de menor, minoria, minoração em Deleuze). Toda multiplicidade se furta à coordenação extrínseca imposta por uma dimensão suplementar ($n + 1 = n$ e

²⁹ Ver Eduardo Viveiros de Castro, *op. cit.*

³⁰ Herberto Helder, *Photomaton & Vox, op. cit.*, p. 154.

³¹ *Ibid.*, p. 147.

³² Herberto Helder torna literal essa reivindicação: “Desalojo dos labirintos da ciência uma fala essencial, cultivada pela ingenuidade. Empunho essa arma inocente, com ela atravesso o meu ser dúbio, o vocabulário das contradições.” (Herberto Helder, *Photomaton & Vox, op. cit.*, p. 35).

seu “princípio”, *n* e seu “contexto”, etc.); a imanência da multiplicidade é autoposição, anterioridade ao próprio contexto [...]. Uma multiplicidade é um sistema de *n-1* dimensões onde o Um opera apenas como aquilo que deve ser retirado para produzir o múltiplo [...].³³

Ademais (é também Viveiros de Castro que explica): “O perspectivismo ameríndio conhece [...] no mito um lugar geométrico onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exarcebada.”³⁴

Heterogênea visada que possibilita que a perspectiva estético-política helderiana possa tocar num ponto relevante da cosmogonia ameríndia, uma vez que se impõe contra um certo ocidentalismo em voga, muitíssimo conhecido sob a alcunha de humanismo:

Que humanismo? Lá isso! Já tanto me contaram de tantos humanismos, já, por motivo do humanismo, houve quem se devotasse à expectativa da invasão dos bárbaros, que, senhores, prefiro destutelar-me de qualquer intenção humanista: peço apenas que me estimem o paradoxo e a ironia como uma arte.³⁵

É novamente Viveiros de Castro que vai delinear as bases de fundação da cosmogonia ameríndia, desenvolvida a partir de uma cronologia contrária à cronologia da cosmogonia cristã, em que a criação do mundo precede a criação do homem, sendo este o último a ser criado, depois de já haver terra, luz (dia), trevas (noite), águas (céu: porção seca das águas), erva, semente, fruto, tempo, sol, estrelas, animais; e então, no sexto dia:

[...] criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou, macho e fêmea os criou. E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo animal que se move sobre a terra.³⁶

Diversamente, na cosmogonia ameríndia, a primeira coisa a ser criada é a “pessoa” de modo que todo o restante – dia, noite, terra, águas, plantas, animais, e inclusive os humanos – deriva deste princípio primordial. Daí se deduz que não seria possível que os homens sujeitassem a terra, dominassem

³³ Eduardo Viveiros de Castro, *op. cit.*, p. 117-118.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, *op. cit.*, p. 154, p. 106.

³⁶ A Bíblia, Gn 1, 27-28.

os peixes, a aves e os demais animais ou plantas, conforme a prerrogativa bíblica, uma vez que todos são “pessoa”, todos têm o mesmo princípio.

Em entrevista a Didier Eribon, Lévi-Strauss diz que se um índio americano tivesse que responder à pergunta: “o que é um mito?”, muito provavelmente ele responderia da seguinte maneira: “[um mito é] uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes.”³⁷

3. Um xamã português

A proposta de ler a atividade poética de Herberto Helder com relação às práticas xamânicas é possível apenas mediante um deslocamento geográfico simbólica ou literalmente ancorado. No caso da experiência de fato, convém contextualizar alguns dos deslocamentos literários em que Herberto Helder se lançou – como ressonância de deslocamentos geográficos – seja com a publicação, em 1963, da primeira versão de *Os Passos em Volta* – livro que atualiza literariamente seu nomadismo por alguns países europeus –, seja ainda pela experiência de fundação africana entre 1971 e 1972, quando Herberto Helder viveu em Angola, onde escrevia para o *Notícias – Semanário Ilustrado*³⁸. É também desse período a série de poemas intitulada “Antropofagias”, publicada pela primeira vez em *Poesia Toda*, no ano de 1973.

Quanto ao xamanismo que evoco, importa atentar para a perspectiva cosmogônica com remissão à indistinção entre homens e animais em alguns dos mitos tornados poemas por Herberto Helder no volume *Poemas Ameríndios*, como ocorre no Canto 3 de “Colar de Cantos Floridos”, que compõe o *Canto de Tlacloc*, de origem asteca:

Estou vestido de algodão, eu o Veado, o Dois-Coelho,
o Coelho Ensanguentado, o Veado da Floresta:
sou o canto; abramos os livros floridos,
os livros cantantes do deus, os livros festivos.

Ergue-se a Árvore Florida, estende-se, desdobra-se:
nos ramos celebra o deus o faisão magnífico,
o faisão que me responde da sua nova morada,
a morada das danças e palavras.³⁹

³⁷ Claude Lévi-Strauss, *De Perto e de Longe – Entrevista com Claude Lévi-Strauss*, trad. Julieta Leite e Léa Mello, São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 196.

³⁸ Algumas das crônicas desse período africano foram reunidas postumamente por Daniel Oliveira e publicadas em *Em Minúsculas* pela Porto Editora (2018).

³⁹ Herberto Helder, *Poemas Ameríndios*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p. 42.

Nota-se neste Canto essa espécie de indistinção entre “eu o Veado”, “o Dois-Coelho”, o “Coelho Ensanguentado”, “o Veado da Floresta” e o próprio canto: “sou o canto”, diz o canto, que também é o sujeito animal em constante metamorfose, isto é, o canto metamorfoseia-se de veado em dois-coelho, de dois-coelho em coelho ensanguentado e por fim em veado da floresta, constituindo assim essa morada de dança e de palavras, conforme atesta o fim do poema.

Conforme o mito de criação sucintamente transposto pelos Navajos, intitulado “Primeiro Homem, o primeiro a aparecer”:

Dizes que não havia ninguém
 Aquilo fumegava
 Dizes que não havia ninguém
 Aquilo fumegava

Dizem: Primeiro Homem foi de todos o primeiro a aparecer
 Aquilo fumegava
 Dizem: Trago o milho branco e o milho amarelo
 Aquilo fumegava
 Dizem: Trago os animais e as plantas
 Aquilo fumegava

Dizes que não havia ninguém
 Aquilo fumegava⁴⁰

O “primeiro homem, o primeiro a aparecer”, levanta uma hipótese de leitura correspondente à cronologia cosmogônica ameríndia, se entendermos “homem”, na escolha lexical de Herberto Helder, como uma ressonância dessa categorial primordial integrada na “pessoa”, entre os ameríndios.

Também dos Navajos é o “Hino ao Pássaro do Trovão”, que chamo a atenção, nesse caso, menos pelo que oferece em termos de uma perspectiva cosmogônica, e mais por ser a manifestação de duas forças temáticas recorrentes ao longo de toda a obra de Herberto Helder: o sacrifício e a beleza,

[...]
ó viril divindade!
 Com teus mocassins de nuvens negras, vem até nós,
 com calças e camisa e cabeleira de nuvens negras, vem até nós,
 com o pensamento envolto em nuvens negras, vem até nós,
 com a nuvem formada aos pés, vem voando até nós

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

[...]
Em tua honra preparei um fogo que fumeja,
em tua honra consumei o sacrifício.
Oh, aquece-me os pés,
aquece-me o corpo, os membros, o espírito, a voz.
Afasta o encantamento, aquece-me, favorece-me, afasta o
encantamento.
Arrancaste-o de mim, levaste-o para longe, para longe de mim.
E agora curo-me, recupero a força, recupero a frescura,
a frescura sobe-me à cabeça, a força.
[...]
o belo fermento de todas as espécies,
as plantas de todas as espécies,
os bens de todas as espécies,
as jóias de todas as espécies,
que venham contigo até aos confins da terra.
Que venham contigo à frente, atrás, por baixo, por cima,
[à volta, que venham contigo até aos confins da terra.
Que se consume a obra.
Avanço dentro da beleza,
com a beleza à minha frente, sim, eu avanço,
com a beleza por trás das minhas costas, sim, eu avanço,
com a beleza por cima de mim e à minha volta, sim, eu avanço.
Em plena beleza tudo se consuma, sim, tudo se consuma,
sim, eu avanço.⁴¹

A propósito do sacrifício na poética de Herberto Helder, muitas coisas poderiam ser ditas. Seria pertinente uma discussão acerca das peculiares relações entre vida e obra que o poeta estabelece⁴²: “O autor é o criador de um símbolo heróico: a sua própria vida”⁴³, o que se dá de forma declaradamente sacrificial, uma vez que enfatiza a morte estreitamente vinculada ao ofício escritural: “O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso.”⁴⁴

Interessa-me sobretudo pensar o sacrifício como eliminação e expansão, a um só tempo, do “eu”; como flexibilização dos limites e fronteiras da identidade em termos de descentralização – conforme

⁴¹ *Ibid.*, p. 66-68.

⁴² Sobre essa relação me dediquei mais demoradamente na minha tese de doutorado: Ana Cristina Joaquim, *op. cit.*

⁴³ HELDER, Herberto, *Photomaton & Vox*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

evocada pelo poeta a propósito do poliglota no trecho de *O bebedor nocturno* –, em que a metáfora espacial é oportuna para a discussão que ora estabeleço, pois coloca em causa a fixidez geográfica em nome de um nomadismo ancorado no ofício cantante:

Que se escreva o poema com o próprio sangue (Nietzsche) não pode ser [...]. *Eu sou isto? Não entendo nada. Preciso ver noutro espaço.* Pois bem: é certo que se vai ser outra coisa. Cá está um gerador de espaços, um contrabandista. O último ponto seria devorar e ser devorado espacialmente [...]. Essa multidão não sei onde movendo-se como numa dança tensa e delicada, não a terás tu, não, e morrerás de não tê-la. Pois vai morrendo, porque se trata de ti.⁴⁵

Devorar e ser devorado (ou “olhados pelas coisas que olhamos”...), é propriamente antropofágico à maneira do Herberto Helder que esteve em África entre “Antropofagias” diversas, mas também à maneira do Oswald de Andrade que escreveu o *Manifesto Antropófago*, e, se recuo indefinidamente na história, à maneira de algumas comunidades ameríndias, cuja prática do canibalismo consiste justamente em diluir a fronteira física entre os seres, para que se possa instituir uma espécie de comunhão de certos saberes ou de certos poderes. Pensar sobre aquilo que o sacrifício pode desestabilizar em favor das heterogeneidades antropológicas em curso, na poética de Herberto Helder, é tarefa à parte, tanto mais se considerado mediante um certo perspectivismo ameríndio. Conforme os versos supracitados no trecho de “Hino ao Pássaro do Trovão”, caberia perguntar em honra a que “viril divindade” o sacrifício de Herberto Helder se consuma.

Talvez o trecho final de “Hino ao Pássaro do Trovão” (que aqui reescrevo) esclareça algo, não apenas a respeito da divindade a que Herberto Helder se oferece em sacrifício, mas também acerca da beleza: “Que se consume a obra./Avanço dentro da beleza,/com a beleza à minha frente, sim, eu avanço,/ com a beleza por trás das minhas costas, sim, eu avanço,/ com a beleza por cima de mim e à minha volta, sim, eu avanço./ Em plena beleza tudo se consuma, sim, tudo se consuma, sim, eu avanço”. Precisamente a obra, a um só tempo consumida e consumada em labor que se dirige à beleza – forma poética do sacrifício –, ela própria situada em todos os lados, sem que possa haver algum centro ou identidade

⁴⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

estável, muito embora seja central, por assim dizer, o estilo característico do poeta português, facilmente reconhecível nos últimos versos de “Hino ao Pássaro do Trovão”, que encontra eco nesses conhecidos versos de *A Faca não Corta o Fogo* (primeiramente publicado em 2008): “a beleza é sim incompreensível,/ é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,/ a beleza quando avança terrível como um exército,/ e eu trabalho quanto posso pela sua violência,/ [...]”⁴⁶

Por fim⁴⁷, interessa lançar a hipótese de uma inserção na ordem das coisas, conforme reflexão da antropóloga luso-brasileira Manuela Carneiro da Cunha, em que não haja submissão dessa violência simbólica, literariamente sustentada, a nenhum pressuposto formalizante de qualquer tentativa de estabilizar as coletividades e atividades nelas coincidentes (quer coincidam pela semelhança ou pela diferença) ancoradas nas deformações humanistas:

Já se disse muitas vezes que os xamãs, viajantes do tempo e do espaço, são tradutores e profetas (por exemplo, Kensing, 1995). Temos de nos entender quanto ao alcance dessa atribuição e não tomá-la como trivial. Cabe-lhes, sem dúvida, interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas.⁴⁸

Atenta ao movimento das palavras xamânicas, como esteve atento Herberto Helder, ele próprio empenhando no xamanismo lírico e nas metamorfoses que aproximam o nomadismo sacrificial de uma implosão fronteiriça.

⁴⁶ Herberto Helder, *Poemas completos*, Porto, Porto Editora, 2009, p. 549.

⁴⁷ Para o presente propósito, abstenho-me de discorrer sobre poemas dos índios brasileiros, que figuram em *Ouolof*, outro volume dos poemas mudados para o português por Herberto Helder. Essa abstenção encontra justificativa não apenas pelas circunstâncias de publicação, mas também se considero, com Ailton Krenak, que a ideia de Brasil como território ou fronteira nacional só faz sentido após a chegada dos portugueses: “[há] diferentes tribos que vivem hoje nessa região da América que identificamos como o Brasil mas que, naturalmente, bem antes de identificarmos como essa região geográfica do Brasil, já vinha fazendo história.” (Ailton Krenak, “Do eterno retorno do encontro”, in Adalto Novaes (org.), *A Outra Margem do Ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 23).

⁴⁸ Manuela Carneiro, “Xamanismo e tradução”, in Adalto Novaes (org.), *op. cit.*, p. 227.

Estive em Lisboa e lembrei de você: subjetividade migrante e a deriva da narração

Caio Bortolotti Batista*

Resumo

O presente artigo tem como objetivo pensar o relato sobre um percurso migratório no século XXI como importante espaço discursivo de encontro, de desencontro e de tensão. Nesse contexto, a partir da análise da obra literária *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato, publicada em 2009, à luz da “Teoria da Deriva”, do filósofo situacionista Guy Debord, busca-se compreender os significados desvelados, construídos, e, principalmente, multiplicados pela narração deambulatória do personagem principal, um imigrante brasileiro na capital portuguesa. Propõe-se aqui, portanto, uma espécie de deriva em segundo grau: uma deriva pelas derivas. A partir da obra e nos limites deste artigo, o próprio conceito de “deriva” é assim aprofundado e acrescido de novas nuances.

Palavras-chave: deriva, espaço discursivo, narração, subjetividade migrante

Eu vou
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
(Caetano Veloso, *Alegria, Alegria*)

Em sua obra *Metamorfoses do espaço habitado*, o geógrafo brasileiro Milton Santos diferencia os conceitos de “paisagem” e “espaço”: se a

paisagem é a “materialização de um instante da sociedade”, o “espaço contém o movimento”¹. Pensar os espaços urbanos para além das imagens dos cartões-postais que os representam significa, hoje, sobretudo, debruçar-se sobre os próprios movimentos da cidade, cujas complexidades, instabilidades e acelerações têm se imposto de formas sem precedentes. Tais movimentos incluem as dinâmicas que compõem o público e o privado, os centros e as periferias, os bairros e as instituições, mas também os fluxos de pessoas que chegam aos espaços físicos e simbólicos previamente estabelecidos, gerando transformações, atravessamentos, pontos de fuga, e criando outros espaços ao longo do processo.

A figura do migrante, arquétipo do movimento, parece constituir uma importante chave de compreensão dos espaços discursivos da cidade. Sua trajetória cotidiana põe em relevo aspectos sociais, culturais e econômicos específicos, inseparáveis dos desdobramentos políticos, pois se os fenômenos migratórios constituem para muitos uma abertura para outras possibilidades de vida, para outros seguem sendo fonte de tensão, medo e preconceito. É precisamente no contexto da diversidade dessas relações e percepções que a análise de constructos narrativos que explicitam os movimentos de migrantes nas cidades que os recebem pode permitir uma frutífera cartografia discursiva.

Estive em Lisboa e lembrei de você

Assim como há hoje infinitas maneiras de se caminhar pela cidade a depender da pessoa que caminha, há, igualmente, infinitas formas de caminhada de acordo com o objetivo que a impulsiona: o trabalho, o compromisso, o turismo, o esporte, o passeio (a fuga). E existe também a deriva (*la dérive*), para o filósofo situacionista Guy Debord uma técnica “psicogeográfica”:

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d’agir qu’elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent.²

¹ Milton Santos, *Metamorfoses do espaço habitado*, São Paulo, Hucitec, 1997, p. 72.

² Guy Debord, “Théorie de la dérive”, *Internationale situationniste*, n° 2, 1958, p. 19.

À primeira vista, tal proposta parece sugerir uma mera expropriação das faculdades decisórias daquele que faz o percurso. Mas, para Debord, pouco de realmente aleatório reside nesses movimentos. Há uma intencionalidade que se relaciona com o acaso, mas que não se deixa subjugar por ele, sob pena de perder potência: “[...] l’action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l’alternance d’un nombre limité de variantes et à l’habitude.”³ É preciso ir além, pois se o terreno se transforma a cada olhar, é no embate entre o olhar e o ser olhado que se produzem os limites, e até as travessias. O caminhante, nesse caso, é aquele que desafia o consolidado, que tenta desconstruir uma ordem anterior e propor uma nova, seja essa ordem interna (subjativa), seja externa (do espaço em que ele se movimenta). O trajeto é continuamente impulsionado pela improvisação de novos horizontes e pela visualização de oportunidades.

Na obra literária *Estive em Lisboa e lembrei de você*⁴, o narrador-personagem realiza percursos – tanto como narrador (em seu relato) quanto como personagem autonarrado (nas ruas) – cujas características sugerem associações com as derivas situacionistas. Parece interessante, pois, que sigamos as trajetórias abertas pelo texto, utilizando também a deriva como método de análise, tomando heurísticamente as indicações de Debord como pontos de partida intermitentes para o empreendimento de uma busca pelos significados desvelados, construídos, e, principalmente, multiplicados pela narração deambulatória do personagem principal, um imigrante brasileiro na capital portuguesa. Propõe-se aqui, portanto, uma espécie de deriva em segundo grau: uma deriva pelas derivas. A partir da obra e nos limites deste artigo, o próprio conceito de “deriva” será assim aprofundado e acrescido de novas nuances.

O livro nasceu do projeto Amores Expressos, em que diversos escritores brasileiros da contemporaneidade foram convidados a viajar a outros países e a escreverem livros baseados em suas experiências de campo. O mineiro Luiz Ruffato, autor de obras consagradas como *Eles*

³ *Ibid.*

⁴ Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009. Todas as citações textuais do livro de Ruffato analisado neste artigo são referentes a esta edição.

*Eram Muitos Cavalos*⁵, foi então designado à cidade de Lisboa. A primeira seção textual, “Notas”, consiste em uma espécie de preâmbulo (do latim *preambulum*, “aquilo que caminha à frente”), onde Ruffato alerta o leitor sobre as condições de produção do texto:

O que se segue é o depoimento, minimamente editado, de Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguases (MG) em 7 de agosto de 1969, gravado em quatro sessões, nas tardes de sábado dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005, nas dependências do Solar dos Galegos, localizado no alto das escadinhas da Calçada do Duque, zona histórica de Lisboa.⁶

Serginho – o narrador-personagem das seções textuais posteriores – é natural da mesma Cataguases de Ruffato, a localidade mineira cujo mapa psicogeográfico será sobreposto ao de Lisboa em um gesto mediado constantemente pelo diálogo entre a fabulação e o real, entre a subjetividade e a objetividade, entre a memória e a alteridade. A descrição precisa do *preambulum* já nos aproxima da deriva, que, mesmo tendo como motor a improvisação, não pode se desfazer de seus princípios metodológicos (quaisquer que sejam eles), indicadores de um empreendimento que quer se relacionar com a concretude do mundo. Como afirma Debord, “[...] la dérive se déroule souvent en quelques heures délibérément fixées, ou même fortuitement pendant d’assez brefs instants, ou au contraire pendant plusieurs jours sans interruption”⁷. A objetividade da situação, dias e locais específicos, apesar de não seguir aqui nenhuma fórmula em especial, é tão importante quanto uma intenção subjetiva que na situação se materializa.

Na segunda seção textual, “Como parei de fumar”, Serginho cartografa o espaço social da cidade de sua juventude, até o momento em que chega a decisão de ir embora para Portugal, não apenas por uma eventual urgência econômica, mas por uma necessidade de movimento,

⁵ Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, São Paulo, Boitempo, 2001. Neste livro, que narra um dia na vida da cidade São Paulo, Luiz Ruffato constrói o espaço discursivo com elementos heterogêneos: crônica, poesia, carta, teatro, noticiário, historiografia, publicidade, previsão do tempo, listas, orações, anúncios de classificados e até um cardápio.

⁶ Luiz Ruffato, “Nota”, in *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *op. cit.*

⁷ Guy Debord, *op. cit.*, p. 21.

talvez de fuga (como o ex-fumante que, para evitar recair no vício, sai sem pensar para fazer uma longa caminhada). Se a decisão é de ir, ela traz consigo a ideia de um dia voltar, com um status superior, projetando expectativas positivas de seus conterrâneos. O título do livro já sugere que essa imigração não é definitiva.

A deriva da narração

Como então perceber essa narração, cuja autoria é atribuída peremptoriamente pelo paratexto⁸ preambulatorio a Seginho, a partir da maneira com que é construída? A princípio, o relato parece acompanhar, em sua transbordante oralidade de períodos mesclados e pontuações cadenciadas, a própria trajetória errante do personagem pelos espaços do mundo.

[...] e, orientado pelo seu Oliveira, marquei o bilhete, troquei dinheiro (com ele mesmo, de-favor, a um preço camarada, ainda assim caro pra chuchu), anotei o endereço do *contato*, e os dias desencaminharam, uma friagem na barriga, sem tempo pra pensar, remediava de uma coisa e outra, uma muda de roupa, um par de sapato, peregrinei em despedidas — meus pais, o tio Zé-Carlim e meu padrinho no cemitério, minha madrinha, amigos de infância —, e, mesmo que sobrepairasse uma ânsia, será, meu Deus, que é esse mesmo o meu destino?⁹

O fraseado, verdadeiro labirinto sintático e semântico, acompanha o passo-a-passo nervoso do personagem por sua cidade natal. Seginho narra aqui sua deriva de despedida: uma caminhada objetiva pelas ruas que é disparada por uma caminhada subjetiva pelos territórios simbólicos de pertencimento (e vice-versa), descrevendo o processo psicocartográfico que se acelera conforme o dia da partida vai chegando. E da maneira como é construído, o relato desse percurso também constitui uma deriva oral, justamente aquilo que os mineiros chamam de “causo”: uma história contada cuja exatidão importa bem menos do que as relações discursivas que convoca, e, principalmente, do que o efeito

⁸ Termo utilizado por Gérard Genette em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10, para se referir a determinados elementos textuais como, por exemplo, notas de rodapé, epígrafes, prefácios ou posfácios.

⁹ Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, op. cit., p. 35.

que provoca em seus ouvintes. Os “contadores de causo”, ainda hoje muito ativos em vastos rincões da cultura brasileira, e provavelmente também da portuguesa, facilmente se associam à ideia do narrador descrita por Walter Benjamin. Para o ensaísta alemão, o narrador é alguém cuja autoridade discursiva emana da experiência, e que assim consegue tecer outro espaço-tempo, provisório, na relação com seu(s) ouvinte(s): “[...] quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia.”¹⁰ Esse “causo” contado por Serginho, ou seja, a viagem a Lisboa, leva o leitor a refazer a caminhada dele, com ele. A deriva oral, neste caso transposta para a escrita com suas características imanentes, reflete um percurso que só é possível se compartilhado. A forma não poderia então ser muito homogênea, sob o risco de sugerir um sobrevoo de helicóptero em detrimento da estrada rugosa explorada a pé¹¹. Tal narração é artesanal, e seu tecido (*textus*), háptico:

[...] e nisso bati-cabeça o dia inteiro, zanzando de um lado pro outro, avaliando aqueles bitelos de navios ancorados, indagando de uma tal de rua do Vilar, cada hora recebendo uma informação desencontrada, e, quando veio a noite, esgotado, desisti, e, puto, joguei fora o endereço, certo que o seu Oliveira tinha çaoado de mim, também, *devia já saber*, o que ele ganhava me ajudando?, nada!, e cresceu uma raiva por ter feito papel-de-bobo, devia estar morrendo de rir lá agora, contando o feito pros pinguços do Beira Bar, a Taquara Preta inteira zombando de mim, “Ah, ah, ah”, tem problema não, raciocinei, já dobrei inúmeros obstáculos, não ia ser esse agora a impedir de atingir meu objetivo, pensam que sou palhaço, pois então paguem pra ver, retiro é força das minhas desventuras, e sentei numa **tasca**, que é como chamam o botequim, não havia nem almoçado ainda, pedi um prato-do-dia, **borrego** assado, mais três copos de vinho *da-casa*, e aos poucos baixou uma saudade danada da época que eu fumava [...].¹²

¹⁰ Walter Benjamin, “O Narrador”, in *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 2012, p. 230.

¹¹ Walter Benjamin, *Rua de sentido único*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p. 43.

¹² Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei de você, op. cit.*, p. 43-44.

O narrador-personagem discorre sobre suas primeiras deambulações por Lisboa, e, ao que tudo indica, tanto a deriva do narrador (no relato), quanto a deriva do personagem (nas ruas), parecem seguir as regras de Debord, ou seja, sugerem um equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo: “Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale.”¹³ Serginho valoriza sua subjetividade migrante, suas expectativas e inseguranças, mas não evita o embate com a dureza do terreno encontrado, revisitado pelo relato (a dureza parece vir exatamente do contraste). À deriva estrutural da narração, que costura elementos discursivos, sociais, culturais e linguísticos heterogêneos, adicionam-se ainda alguns aspectos eminentemente gráficos do texto¹⁴: o livro utiliza o negrito, o itálico e as aspas como funções de linguagem, ou como interferências objetivas que produzem significados múltiplos na relação do texto com a voz do narrador – com a própria subjetividade do narrador – e mesmo com leitor, que deambula junto com o narrador pelas páginas escritas.

O negrito chama mais atenção, porque só surge em Lisboa, no espaço textual dedicado à cidade portuguesa. Destaca palavras, expressões e modos de falar e de escrever da língua usada em Portugal, quase como ligações hipertextuais quebradas que dão relevo a diferenças culturais. O uso do negrito aparece inicialmente no discurso indireto livre, trazendo estranhamento e demarcando a voz discursiva de um dos primeiros lisboetas com quem Serginho tem contato: seu Seabra, dono do Hotel do Vizeu. A presença da diferenciação gráfica, que vai se intensificando conforme o imigrante constrói seu espaço na nova cidade e revela essa trajetória também no tempo, dá a entrever ainda um fluxo característico da cultura brasileira, pronta a recepcionar elementos de alteridade, manuseando-os a seu favor, como nas indicações do “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade.”¹⁵ Para Botton e Angelini, Lisboa constitui para Serginho um “entre-lugar” que

¹³ Guy Debord, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ Na edição brasileira.

¹⁵ Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica: a antropofagia ao alcance de todos*, Editora Globo, São Paulo, 1990, p. 10-11.

questiona sua própria identidade, um espaço onde ele não conhece ninguém, cheio de lacunas vazias, ao contrário da sua Cataguases¹⁶. Além disso, o espaço do imigrante é dialógico por necessidade, pois sua sobrevivência depende de uma abertura para o outro. No campo dos discursos, pode-se concordar com a proposição do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, que percebe a alteridade como uma força constituinte: “[...] one may speak of another’s discourse only with the help of that alien discourse itself, although in the process, it is true, the speaker introduces into the other’s words his own intentions and highlights the context of those words in his own way.”¹⁷ A alteridade é incontornável pelo imigrante em seu percurso, em seus encontros e desencontros, mas também em seu discurso sobre tais acontecimentos. É assim que o chapéu-de-chuva (que no Brasil é guarda-chuva, portanto, com menos predisposição a novas sociabilidades) torna-se pela deriva da narração um dispositivo de diálogo e encontro, mesmo que conflituoso, entre o discurso pessoal do narrador e o dos personagens que são narrados. Segundo Cecily Raynor, “a linguagem serve como sua própria espacialidade móvel, permitindo que os protagonistas se movam e constituam sua permanência local de uma vez. O idioma também conecta os protagonistas transnacionais porque compartilham um imaginário linguístico”¹⁸. A língua portuguesa, em suas múltiplas variações, é aqui também um espaço dialógico que revela, por vezes com sutileza, em outras nem tanto, as dinâmicas e hierarquias subjacentes às relações entre as subjetividades.

Indo além do metro (metrô), dos autocarros (ônibus) e eléctricos (bondes), o uso do negrito vale também para modos de se expressar que não são necessariamente portugueses, mas que caracterizam contemporaneamente o espaço discursivo da cidade de Lisboa, o que inclui expressões de imigrantes (e seus descendentes) que já ali vivem

¹⁶ André Natã Mello Botton e Paulo Ricardo Kralik Angelini, “Deslocamento de identidade em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato”, in *Ipotesi Revista de Estudos Literários*, n° 21.1, 2017, p. 9.

¹⁷ Mikhail Bakhtin, “Discourse of the Novel”, in *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 355.

¹⁸ Cecily Raynor, “Linguagem, espaço e nação: um mapeamento das identidades multigeográficas do protagonista imigrante”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 45, 2015, p. 165.

– igualmente “outras”, da perspectiva de um brasileiro: “[...] quando ouvi o telefone tocar, e o **verdiano, ‘Ó brasileiro, pa bosê’**.”¹⁹ A forma de os imigrantes se referirem aos portugueses (tugas) recebe o mesmo tratamento gráfico. O negrito – corporalidade negra (da fonte gráfica) como símbolo da alteridade radical – produz neste caso uma moldura que preserva a alteridade do significante, apropriando-se ainda assim de seu significado, com a ocasional ironia anti-eurocêntrica. O outro não é para nada assimilado ao discurso, mas convocado à deriva que estabelece o próprio espaço discursivo. A afirmação da alteridade é central em tal espaço, pois caso a subjetividade o preenchesse completamente, expulsaria a objetividade recalcitrante que subjaz à possível abertura, inviabilizando a deriva.

Se o negrito é um outro cultural no espaço discursivo de Lisboa construído pela deriva da narração de Serginho, o itálico vem desde Cataguases, migrando junto com o narrador. Esse segundo grafismo parece expressar a subjetividade dele, com seus destaques interpretativos e nuances à mineira, gírias, por vezes apontando o ritmo da caminhada do “causo”, discretamente chamando atenção para a palavra que sugere o desvio. É dessa relação entre a objetividade do significado e a subjetividade do realce do significante que se produz um trajeto discursivo que não se reduz à mera sequência dos acontecimentos. O relato se dá em fluxo contínuo (com a exceção das interrupções criadas pelas divisões paratextuais), quase sem pontos finais, uma longa caminhada emendada por vírgulas e parênteses. O itálico tem, nessa composição, também a função de gestor de distintas acelerações e velocidades, que suscitam compreensões ambíguas sobre o que está sendo contado. A objetividade dos fatos é diretamente afetada pela subjetividade da forma com que se conta, e o leitor brasileiro (e muito mais o mineiro, e muito mais ainda o cataguasense) aprende a ver no itálico um sinal de cumplicidade emitido pelo narrador.

Cumplicidade na deriva da narração é importante, pois recordemos aqui que se trata de um movimento partilhado por pelo menos três “pessoas”: o autor (a quem supostamente foi feito o relato “oral” original), o narrador-personagem e o leitor. Recorramos novamente a Debord, que explicita a vantagem da multiplicação de pontos de vista:

¹⁹ Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, op. cit., p. 53.

On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fractueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives.²⁰

Em certa medida, a deriva oral, transcrita, concretiza por meio do itálico uma relação entre autor e narrador, pois com esse recurso o primeiro traduz no texto nuances subjetivas do segundo. Ao mesmo tempo, se reporta a uma relação entre narrador e leitor, mediada pela interpretação desse último (e, portanto, também pela subjetividade dele). A meta-afirmação de que o relato é em um depoimento “real” torna possível a coexistência das três instâncias (autor, narrador, leitor) no mesmo espaço relacional, para utilizarmos a noção de Nicolas Borriaud, que é onde emissor(es) e receptor(es) coexistem no tempo e no espaço (aqui, do relato)²¹. O “eu” discursivo, ou seja, o narrador – e sua subjetividade migrante, da qual o itálico é apenas o representante mais gráfico –, encontra-se com o leitor e o convida à participação na construção dos significados.

O itálico, com sua autoconsciência (*self-consciousness*) tendenciosa, faz parte da legenda de uma cartografia discursiva que descobre (produz) espaços, paixões e escadas, implicâncias e ruas, preconceitos e becos, malandragens e ladeiras, e substitui aquilo que antes era uma paisagem chapada entregue pela televisão, pela internet ou pela revista: estereótipos de todo tipo. Seguimos aqui os passos do geógrafo Milton Santos: “a paisagem é um palimpsesto, um mosaico, mas que tem um funcionamento unitário”, enquanto “o espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente; é a sociedade encaixada na paisagem, a vida que palpita conjuntamente com a materialidade.”²² Por exemplo, na palavra “*auxílio*”, referência ao dinheiro que Serginho pretende mandar ao filho e à ex-mulher Noemi, o itálico carrega consigo todo um relevo sociocultural que se inscreve na trajetória de muitos

²⁰ Guy Debord, *op. cit.*, p. 20.

²¹ Nicolas Borriaud, “Relational Aesthetics”, in Claire Bishop (org.), *Participation*, Whitechapel Gallery, London, Cambridge, Massachusetts, 2006 [1998].

²² Milton Santos, *op. cit.*, p. 73.

imigrantes. O ir para ajudar quem fica, o ir para impressionar quem fica. O ir para justificar a ida.

Há ainda o uso de aspas para identificar outras vozes discursivas de maneira mais direta, incorporando-as ao fluxo da deriva da narração. O discurso direto tem, portanto, lugar garantido nesse trajeto. Como o negrito e o itálico, as aspas introduzem atravessamentos que atualizam a profundidade de campo, simbólica e concreta, da paisagem urbana descrita. A deambulação do narrador perpassa fronteiras culturais, raciais, geográficas, histórias etc, por meio da intertextualidade, “[...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre”²³. A qualidade visivelmente intertextual do relato contribui ainda mais para a caracterização de um espaço discursivo poroso e dialógico. O narrador assim consegue estender sua deriva à narração de outros personagens:

[...] e o assunto transmudou, a tarde assoprava uma brisa quente, fomos tornando tristes, deprimidos, ela falou, “Serginho”, preciso juntar muito dinheiro porque quero aparecer em Riverlândia por-cima-da-carne-seca, engranada, mandando e desmandando, pra mostrar pros *maiorais* “Que sou pessoa decente”, tanto quanto as mulheres de lá, “Até mais”, se bobear, “Porque eu tive que vir pra Europa *fazer* a vida”, sem opção, “E muitas daquelas madames lá enganam os maridos porque são é umas sem-vergonha”, e derramou a chorar, amorrinhada, [...].²⁴

A forma do diálogo é fluida, mas nunca constrangida à unidimensionalidade de uma autoridade discursiva fechada. Impossível dizer quem diz o quê, exatamente. O itálico traz ainda subjetividade, mas agora a subjetividade da subnarradora. E assim como o negrito, as aspas também preservam a alteridade do que é dito, só que desta vez em um nível mais micro, pessoal, sem tantas conotações culturais e generalizantes.

A ausência das aspas em alguns trechos do relato igualmente diz algo:

²³ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

²⁴ Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, op. cit., p. 69.

é a incorporação cúmplice da palavra do outro pelo narrador, que toma para si as consequências semânticas dos passos dados. De certa maneira, o jogo entre as aspas e a sua ausência também dá o ritmo da conversa entre Serginho e Sheila (e sua subjetividade igualmente/distintamente migrante), simula o balanço da cabeça empático do narrador-ouvinte, sugere a alternância dos polos que delimitam o campo magnético-discursivo. E como o itálico, as aspas relacionam, com seu discurso direto, narrador e leitor, delineando emissor e receptor. Só que com tal gesto o narrador se coloca também como receptor, o que torna as coisas um pouco mais complexas.

Uma deriva discursiva temporal

Mas passemos agora a uma breve análise do modo com que a estruturação de espaços discursivos gera interferências no curso dos elementos temporais da narração e vice-versa, relação que propomos denominar aqui deriva discursiva temporal. Já vimos que a caminhada da narração é catalisada pelo contato entre os atos/fatos relatados e os sentimentos/percepções encontrados. No entanto, a estrutura cronológica dos fatos, ou da diegese, é diversa da temporalidade dos sentimentos evocados no momento da narração. Quando, por exemplo, Serginho conta sobre suas deambulações com Sheila por Lisboa, a descrição do caminho objetivo pelos pontos de referência com nomes próprios e lastros no real – o Castelo de São Jorge, o Elevador de Santa Justa, o Padrão dos Descobrimentos, o Aquário – segue um tempo linear (o presente narrativo) em um espaço discursivo, que, no entanto, é interrompido/permeado pelo caminho da memória do narrador. O teleférico lembra Serginho do passeio escolar de sua infância, e a deriva da narração dá aí um salto (para o passado no Brasil), demorando-se nas reminiscências subjetivas que têm um rumo próprio. Depois, salta de volta (ao presente de Lisboa), continuando o relato da caminhada na cidade, retomando a temporalidade anterior. Gerard Genette²⁵ chama esse contraste temporal de “anachrony” (anacronia), e, ao caminho que retoma um momento que é um passado em relação ao presente narrativo, dá o

²⁵ Gérard Genette, *Narrative discourse: An essay in method*, New York, Cornell University Press, 1983, p. 35-36.

nome de “analepsis”. Serginho, em outros trechos, também faz uso do que Genette classifica como “prolepsis”, que, por sua vez, é uma referência ao futuro (sempre em relação ao presente narrativo), e que projeta um espaço discursivo condicional: se ele voltasse a fumar, o que o doutor Fernando diria? Se ele fosse preso, o que seu filho, quando crescesse, pensaria dele? A deriva da narração não se faz somente ao longo da temporalidade dos eventos narrados – no caso de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, uma temporalidade bastante linear –, mas também pelos tempos possíveis da memória e da imaginação, estes menos afeitos a constrações de direção e sentido. Além disso, ao darmos um passo para trás, vemos que o título do livro sugere que o relato inteiro é uma memória, e que o personagem já partiu da cidade. *Lembrei de você*, quem? Cataguases, talvez, para onde quem sabe ele já tenha voltado depois de toda essa deambulação da narração.

À suivre

O texto da “Teoria da Deriva” termina com uma indicação paratextual enigmática, um “(À suivre.)” com que Debord ao mesmo tempo fecha o discurso e preserva uma abertura²⁶. Assim como a ação de migrar tem um começo, mas não um final – pois depois do estabelecimento em um novo lugar, o migrante deixa de ser migrante? –, a deriva, como técnica, prevê um início, mas não um fim. Neste artigo, realizamos uma deriva pelos recursos estruturais do “causo”, a narração como percurso oral, neste caso transcrito, buscando aprender com objetos funcionais recalcitrantes, como o negrito, o itálico, as aspas, a anacronia, e os espaços por eles produzidos na relação com a subjetividade migrante. Entretanto, seria igualmente interessante lançar um olhar, em investigações futuras, ao “conteúdo temático” do mundo criado pelo narrador-personagem. As deambulações de Serginho, agora concretas, pelas ruas, produzem um espaço que vai muito além do espaço triangular atribuído por Debord à típica estudante francesa do início do século XX: casa, universidade, aula de piano²⁷. A subjetividade migrante, agora vista em suas conotações mais antropológicas, é, em geral, inerentemente mais aberta, porque

²⁶ Guy Debord, *op. cit.*, p. 23.

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

se reproduz em tentativas e imprevistos. Por exemplo, na procura por uma rua específica a ele indicada para conseguir trabalho, à medida que o tempo passa, Serginho sofre interferência física (via conexão alma-corpo) de sentimentos (raiva, persistência, desânimo), memórias, pensamentos e projeções condicionais do passado, do presente e do futuro, um “devia”, um “não ia ser agora”, e os caminhos encontrados e desconstruídos o levam rumo à alteridade, ao desconhecido, à tasca onde ele vai encontrar outros diálogos, ao mapa objetivo de Lisboa onde ele vai sobrepor sua Cataguases subjetiva. Percebe-se, deste modo, que a análise de espaços constituídos a partir de movimentos catalisados na tensão entre a subjetividade migrante e a objetividade do terreno tem o potencial de indicar uma perspectiva diferenciada dentro do pensamento sobre a cidade contemporânea.

Páginas do atlas literário de Miguel Torga: um caminho de ferro de Minas Gerais a Trás-os-Montes

Talles Luiz de Faria e Sales*

Resumo

O artigo analisa os trechos da obra de Miguel Torga nos quais são abordados temas relativos à experiência do escritor no Brasil, nomeadamente no estado de Minas Gerais, como emigrante em 1920 e, posteriormente, já como escritor consagrado em 1954. Nossa hipótese de leitura aciona o conceito de atlas, conforme proposto por Georges Didi-Huberman em *Atlas ou Le gai savoir inquiet* (2011), a partir do qual será enfocado o *corpus* constituído por *A criação do mundo – Os dois primeiros dias* (1937), *Traço de união* (1955) e *Diário VII* (1956).

Palavras-chave: Atlas, espaço, imagem, Minas Gerais, Miguel Torga

Como poderei juntar as duas metades da minha vida?¹

A memória é uma terra sobre a qual a recordação traça caminhos ligando fatos e eventos, estabelece linhas de conexão, organiza espaços, épocas, pessoas e coisas a partir das imagens que delas produz e desenha

* Licenciado em Filosofia e Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, ambas as titulações pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, cursa o Programa Doutoral em Modernidades Comparadas pela Universidade do Minho (UMinho). Endereço de e-mail: tallesfaria@outlook.pt

¹ Miguel Torga, *Diário VII*, 3ª ed. rev., Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1983.

um mapa que é o passado recordado. Quem traça um caminho decide, com maior ou menor consciência, a rota a ser feita, o que vale ou não vale a pena contornar, o que é dispensável e o que não o é, o que interessa ou não interessa ver. A filósofa espanhola María Zambrano considera que

[...] um caminho não se limita a atravessar um território ou a rodeá-lo. Pois o caminho, realidade mediadora entre todas, conserva qualquer coisa e evita qualquer coisa do lugar em que se abre. A sua função é conduzir algo ou alguém que sem ele não encontraria a possibilidade de existência; algo ou alguém que ineludivelmente se encontra num lugar onde não se pode instalar.²

Para além da dimensão decisória que um caminho atesta, a última frase do trecho citado de Zambrano chama atenção para o fato de que todo caminho também pressupõe uma necessidade de deslocamento. Lembrar ou recordar o passado é, portanto, traçar um caminho na memória indissociável das decisões que orientam seu traçado, ao mesmo tempo em que atesta algum grau de desconformidade com um presente no qual inteiramente “não se pode instalar”. O passado recordado é e não é o passado da história: não o é no sentido de nem sempre corresponder exatamente ao modo como as coisas se passaram, posto que, recordado, trata-se de uma elaboração subjetiva, abstrata, ainda que tenha como referência a realidade material, o modo como as coisas de fato se passaram; e o é, no sentido em que toda história é também uma história da consciência e, ao mesmo tempo em que esta testemunha, é também afetada pelos efeitos das ações humanas testemunhadas. Assim como a terra é e não é o mapa que dela se desenha, o passado é e não é o que dele se guarda. Em toda recordação há uma carga de afeto que a torna uma criação, um traço da vida objetiva: um caminho num mapa.

Quando Miguel Torga, pseudônimo literário de Adolfo Correia Rocha, relata sua infância e adolescência nas páginas de *A criação do mundo – Os dois primeiros dias* (1937), a recordação que já é uma forma de criação é reelaborada no sentido da produção de um objeto

² María Zambrano, *O sonho criador*, trad. Maria João Neves, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 67.

literário³. Para fazê-lo, o escritor transmuntano abre caminhos na memória, conecta coisas, lugares, eventos e os recorda à sua maneira. No caso dos lugares, esses espaços da cartografia literária torgueana podem ser considerados como espaços da recordação, conforme propõe Aleida Assmann, uma vez que a “*ars memorativa* consiste de *imagines*, a codificação de conteúdos da memória em fórmulas imagéticas impactantes, e *loci*, a atribuição dessas imagens a locais específicos de um espaço estruturado”⁴. Aos locais que Torga recorda desses anos de infância e adolescência estão associadas imagens impactantes, e impactantes porque afetivas.

No híbrido em prosa que é *A criação do mundo* do ponto de vista da teoria dos gêneros textuais – “crônica, romance, memorial, testamento”, conforme classificado pelo próprio Torga no “Prefácio à tradução francesa”, de julho de 1984⁵ – o tom narrativo da recuperação de um passado que se quer contar é predominante nesses dois primeiros dias. Ao lado da hibridez que caracteriza o discurso literário posterior à popularização do gênero romanesco, o teor narrativo também investe na performance biográfica da vida que se quer contar através da escrita, num trabalho de criação de “identidade narrativa”⁶. Nos dois primeiros dias, dedicados aos atos da infância e da adolescência, o palco no qual se desenrola essa narrativa memorialística subdivide-se no espaço transatlântico que o jovem Adolfo Rocha atravessa delineando um caminho que

³ A respeito do termo “criação” escolhido por Torga para compor o título, vale lembrar o que afirma Clara Crabbé Rocha: “a própria palavra criação é já um primeiro sinal do carácter fictício do mundo representado”, em *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Livraria Almedina, 1977, p. 151. O título de Torga parece acolher a ambos os paradigmas, pois denota, para além da criação artística da obra literária e da criação do homem que se descobre a descobrir, também a criação de seu próprio mundo. Álvaro Manuel Machado emprega o termo “criação autobiográfica” para se referir à escrita de si de Torga, em “Miguel Torga ou a impureza da criação”, *Revista Colóquio/Letras*, n° 43, maio 1978, p. 44-50.

⁴ Aleida Aissmann, *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, trad. Paulo Soethe, Campinas, Editora da Unicamp, 2011, p. 170 (grifos nossos).

⁵ Miguel Torga, *A criação do mundo*, 3ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 11.

⁶ Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, trad. Jovita Noronha e Maria Guedes, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008, p. 104.

conecta os montes nortenhos de Portugal aos mares de morros do sudeste do Brasil⁷.

Torga viveu seus últimos anos de infância e a transição para a adolescência na cidade de Leopoldina, na fazenda de um tio paterno, a Fazenda de Santa Cruz, na região leste de Minas Gerais, “onde a sua infância infeliz acabou e a sua juventude atormentada começou”⁸. Foi em Leopoldina, a “pequena cidade cheia de sol”, onde Torga afirmou o mundo da cultura ter-lhe aberto o “primeiro postigo”⁹; em Leopoldina também onde o futuro autor de *Contos da montanha* (1941) ensejou os primeiros versos à influência da leitura dos poemas de Casimiro de Abreu, no Ginásio Leopoldinense. É notório o fascínio dúplice do escritor por essa vivência brasileira, a recobrá-la entre o encanto e o sofrimento em pelo menos três volumes de sua vasta obra: *A criação do mundo – Os dois primeiros dias* (1937), *Traço de união* (1955) e *Diário VII* (1956), o que indica a permanência deste tópico no rol temático do escritor.

As lembranças de Torga da vida do então jovem Adolfo Correia Rocha em Minas Gerais não são das mais doces, ainda que determinantes para a formação do futuro escritor¹⁰. Após embarcar na estação da Leopoldina Railway, ferrovia inglesa que conectava as pequenas cidades cafeeiras da Mata mineira ao Rio de Janeiro, desativada na década de 1960, o jovem Adolfo desembarca em Minas, de onde segue viagem para a fazenda do tio em um carro-de-bois “que nem sequer chiava como os de Agarez”¹¹. A comparação entre as duas terras – por “Agarez” Torga designa a sua terra natal, São Martinho de Anta, o que reforça o teor ficcionalizante da obra – é inevitável e, no Segundo Dia de *A criação do mundo*, começa por descrever a sua entrada no coração das trevas:

⁷ O resumo subsequente dessa fase da vida de Miguel Torga acompanha de perto a linha biobibliográfica, enriquecida por fotografias e reproduções documentais, elaborada por Carlos Mendes de Sousa para o Espaço Torga, disponível no sítio <http://www.espacomiguelorga.pt/p70-miguel-torga-vida-e-obra-pt>. Consultado em 24 de outubro de 2019.

⁸ Miguel Torga, “Traço de união: temas portugueses e brasileiros”, in *Ensaio e discursos (Obra completa)*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2002, p. 150.

⁹ Miguel Torga, *Diário VII*, op. cit., p. 134.

¹⁰ Ver Dora Nunes Gago, “O Brasil: da vivência da emigração ao fascínio do reencontro”, in *Imagens do estrangeiro no Diário de Miguel Torga*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 219-234.

¹¹ Miguel Torga, *A criação do mundo*, op. cit., p. 83.

A noite, cada vez mais negra, apagava na alma toda a esperança. E comecei a chorar, de angústia e de medo. Angústia de me ver sozinho no mundo; e medo daquele Brasil assim noturno, abafadiço, irreal, com pios medonhos, sem qualquer luz a acenar ao longe.¹²

O medo nuançado pelas palavras do carreiro Anacleto, palavras que “não se entendiam”, mas que “ressumavam ternura”, proferidas na linguagem característica dos mineiros que Torga procura transpor para a escrita¹³, seria um presságio da vida difícil sob o julgo de uma tia da qual não parece resumava muita ternura. Além da saudade da terra natal e do entrevero familiar, o trabalho árduo será lembrado como um sofrimento constante naquela terra estranha da qual nada conhece.

Assim, tem início um processo calcado no conhecimento pelas imagens, mediado pelo sofrimento do trabalho pesado de carregar “os sacos de café que lhe derrearam os ombros”¹⁴. A imagem do jovem que se curva sob o peso dos sacos de café remete para a dimensão histórica de um país construído por mão-de-obra escrava e imigrante, além de sugerir um arcabouço mítico para aquele que deixa seu país em busca de trabalho. A figura do Atlas, o titã que carrega o mundo nas costas, adequa-se à figura do trabalhador de ombros derreados sob o peso da mercadoria que sustenta o mundo em que habita¹⁵.

O Atlas aparece como imagem de destaque da experiência de exílio de Miguel Torga porque permite configurá-la em tripla dimensão: o sofrimento de quem carrega pesados fardos, a experiência da viagem por terras distantes e o teor imagético abrigado pelo estilo da composição narrativa que rememora os anos de juventude no Brasil. Relativamente à primeira dimensão, cabe lembrar que carregar (*porter*) é o que torna

¹² *Ibid.*

¹³ “ – Seu minino deixe di bobage. Chorar porque? Além disso, estávamos quase a chegar. Ia ver que não havia razão para aquelas lágrimas” (*Ibid.*, p. 84). Uma das características da pronúncia mineira está na troca do fonema da vogal “e” pelo fonema da vogal “i” e na supressão do “-m” em palavras terminadas em “-gem”, como “bobagem”. Outros traços característicos desta pronúncia seriam a constante terminação das palavras no diminutivo “-inho(a)” ou ainda a aglutinação oral de duas ou mais palavras, aspecto elevado às máximas possibilidades linguística e literária por João Guimarães Rosa.

¹⁴ Miguel Torga, *Traço de união*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ Ainda que não haja referência direta ao mito de Atlas, os mitos gregos são recorrentes em Torga, conforme atesta o estudo de Maria Helena da Rocha Pereira, “Os mitos clássicos em Miguel Torga”, *Revista Colóquio/Letras*, nº 43, maio 1978, p. 20-32.

possível o “saber pelo sofrer” (*pathei mathos*) de Atlas, na fórmula celebrizada por Ésquilo e retomada por Didi-Huberman:

Porter manifeste donc la puissance du porteur, mais également la souffrance qu’il endure sous les poids de ce qu’il porte. Porter est un acte de courage, de force, mais aussi de résignation, de force opprimée: ce sont les vaincus, ce sont les esclaves qui éprouvent le plus vivement le poids de ce qu’ils portent.¹⁶

A partir da apreciação do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, Didi-Huberman delinea uma concepção do atlas enquanto forma calcada no princípio da montagem daquilo que resta da “coerência desmoronada” do mundo moderno¹⁷. Amálgama de certas relações íntimas e secretas, a forma atlas proporciona um conhecimento transversal da complexidade histórica, consistindo a imaginação em seu princípio constitutivo. Por aceitar o múltiplo, a imaginação propõe vínculos que a observação direta seria incapaz de criar, levando a um saber inesgotável, interminável, sempre apto a rearranjos. Resposta a uma situação de opressão carregada, a condição do Atlas, daquele que leva o mundo nas costas, constitui-se simultaneamente da potência de sua força e do sofrimento de aguentar o peso que carrega. A sua potência imóvel – posto que não pode se converter em ato de retirar o mundo dos ombros – é *vis contemplativa* propiciadora de um saber trágico resultante do sofrimento e da dor, o *pathei mathos* de Ésquilo¹⁸. O sofrimento causado pelo passado que ainda é presente viabiliza a possibilidade de um saber de outro modo inacessível, um saber a contrapelo daquele assegurado pela história oficial¹⁹. Em decorrência desse “saber pelo sofrer”, Torga funde num mesmo amálgama afetivo as experiências vividas e suas imagens, propondo vínculos imagéticos entre ambos os espaços, traçando um caminho de

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 88.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História (Tese 7)”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1994.

ferro que conecta, pela imaginação, Minas Gerais a Trás-os-Montes²⁰: “Confundo num mesmo espanto a Ursa Maior e o Cruzeiro do Sul, a flor do ipê e a do rosmaninho, a água do Doiro e a do Paraíba. Misturo tudo.”²¹ A imaginação que traça liames entre *astra* e *monstra*, entre o sideral e o visceral, acaba por constituir um conhecimento silencioso que culmina no amadurecimento do jovem que protagoniza o *bildungsroman* que são os primeiros dias de *A criação do mundo*. Ao decidir retornar a Portugal, onde terá os estudos de medicina em Coimbra custeados pelo tio em pagamento aos anos de trabalho no Brasil, o até então jovem Adolfo Rocha já não parece ingênuo aos olhos de Torga: “Aprendera a objetivar a vida. Caminhava no chão. As palavras, os gestos e o próprio silêncio assumiam finalmente a crua função expressiva.”²² O peso dos sacos de café calca fundo no chão os pés do emigrante transmontano, a estabelecer uma justaposição entre os mitos de Atlas e de Anteu²³, o gigante que retira sua força do solo e que acaba derrotado por Hércules.

Se o sofrimento da opressão carregada de Atlas incide em um novo paradigma de leitura do mundo, amplamente ancorado numa perspectiva humanista que leva o autor de *Bichos* (1940) a criticar o preconceito e a violência europeias para com suas colônias²⁴ e a manter-se “sempre do lado dos incas e dos astecas vencidos”²⁵, faz também eclodir em simultâneo o apego à terra, a paixão e a necessidade

²⁰ Trata-se de uma imagem do próprio Torga: “O caminho-de-ferro que vai a Minas ou a Trás-os-Montes tem calhas de aço por onde rola, com a mesma pressa, ao encontro de diversos mas igualmente fortes vencidos, o seu [do emigrante] coração aflito. A aldeia da alta lombada onde nasceu e o rancho sertanejo onde morou são extremas dos sete palmos da sua humanidade. Vivo, será sempre esses dois pólos; morto, terá o cadáver ausente de um deles”. Miguel Torga, *Traço de união*, *op. cit.* p. 155.

²¹ *Ibid.*, p. 151.

²² Miguel Torga, *A criação do mundo*, *op. cit.*, p. 152.

²³ Acerca da recorrência do mito de Anteu em Torga, ver Maria Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 29-30. Ou, ainda, o livro de Isabel Vaz Ponce de Leão, que aponta o telurismo em relação a terras menos materiais: “Destarte, a terra, em que Anteu tocou, pode ser a transmontana como a brasileira, como a da pátria mítica das suas memórias pessoais em que o presente dialoga com o passado numa perspectiva universal”, em *A obrigação, a devoção e a maceração (O Diário de Miguel Torga)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p. 65.

²⁴ Miguel Torga, *Diário VII*, *op. cit.*, p. 52ss.

²⁵ *Ibid.*, p. 102.

do telúrico cristalizados pelas leituras do mito de Anteu. Em carta a Ribeiro Couto, Torga sintetiza essa relação entre sofrimento e telurismo: “É um fraco, esta paixão pelo telúrico. Mas tenho-a, e a tua terra é o telúrico em corpo inteiro. Gostei sempre de tudo quanto põe os homens à prova. E o Brasil é isso. Uma espécie de meio desumano a desafiar o humano.”²⁶

Aqui, tem lugar a reiteração da relação entre *astra* e *monstra*, o desumano que desafia o humano²⁷. Na lida com a terra, na observação dos astros que cambiam a norte e a sul do Equador, na luta contra as intempéries da natureza, imbrica-se a luta do homem contra si mesmo, contra seus monstros interiores. Torga fez deste um combate sem tréguas, fazendo telurismo e humanismo confluírem num mesmo amálgama que é o cômputo geral de sua obra²⁸. Espécie de Ahasverus condenado a perambular pelo mundo, esse “geófago insaciável” busca acalmar seu apetite pantagruélico com viagens das quais nos legou ricos relatos e reflexões, como as decorrentes de sua passagem por Espanha, com clara tomada de posição contra o franquismo. Dentre elas, interessa aqui o retorno a Minas Gerais em meados da década de 1950, onde desembarca, não como Adolfo Correia Rocha, mas como o já celebrado escritor Miguel Torga.

Na viagem que faz ao Brasil em 1954 para proferir a conferência “Trás-os-Montes no Brasil”, Torga compõe novas páginas de seu atlas pessoal ao visitar algumas cidades mineiras como Congonhas do Campo, Ouro Preto (antiga Vila Rica), Belo Horizonte e Banco Verde (município de Palma), nessa ordem, num roteiro inaugurado no *Diário VII* a 20 de Agosto e com última entrada três dias depois. A referência a Banco Verde é um indicativo de que Torga tenha viajado pelo interior de Minas fazendo uso da Estrada de Ferro Leopoldina, inaugurada no último quartel do século XIX com a finalidade de escoar a produção cafeeira do leste mineiro para os portos do Rio e extinta na segunda metade da década de 1970. Hoje, restam apenas as ruínas abandonadas

²⁶ Miguel Torga, *Traço de união*, *op. cit.*, p. 175.

²⁷ Sobre a relação entre *astra* e *monstra* no Atlas de Aby Warburg ver Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 25.

²⁸ A respeito do telurismo e do humanismo em Torga, ver Vítor Gomes Lousada, *Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos*, Guimarães, Editora Cidade Berço, 2004.

dessas antigas estações que, de alguma forma, testemunham o fracasso econômico do último empreendimento colonizador de todo o sudeste brasileiro. Seja em 1920, seja em 1954, Torga entra em contato com uma região de Minas Gerais que não foi dada aos mineiros de hoje conhecer. Ao immortalizar a pequenina e atualmente decrépita Estação de Banco Verde, Torga atua coerentemente a partir daquilo que julgava ser o ofício do poeta, conservar no “sótão da humanidade” aquilo que o prosaísmo utilitário e desencantado do mundo quer esquecer²⁹. As páginas mineiras do atlas torgueano permitem remontar a coerência desmoronada desse mundo, se não objetivamente, mediante a força do afeto que se sobrepõe à energia crítica.

Ainda em Banco Verde, a estação que hoje serve de pasto aos fantasmas da história, Torga aponta em seu diário: “Olho as pessoas e a paisagem com o alvoroço sentimental dum reencontro longamente apetecido. E, ao fim de cada abalo, em vez duma reação clarificada, tenho um nó na garganta.”³⁰ O afeto que se desdobra das linhas de Torga acerca de sua visita a Minas Gerais em 1954 manifesta um estado de espírito comum àqueles que se encontram naquilo que Michael Onfray denomina por “espaço intermédio do regresso”, afeito à desordem e ao caos, à abundância e à embriaguez, espaço no qual o sujeito é dominado “pela confusão e pela amálgama de sensações, bem como pela incoerência das percepções”³¹. O afeto pelos “terramotos interiores sem registo possível”, as emoções humanas, coaduna-se ao desejo de auscultar o coração campestre como nas consultas médicas que exerce em seu consultório em Coimbra, tão dificilmente sondável quanto o coração humano, e o nó que sente à garganta manifesta uma vez mais a potência imóvel de Atlas.

A capital Belo Horizonte aparece no *Diário VII* como um símbolo do “espírito nativo emancipado”, em contraste com as cidades históricas, fantasmagorias de um passado português:

Mais do que no Rio, onde a impetuosidade dos montes há-de sempre ombrear com o gigantismo dos arranha-céus, são as duas capitais de Minas e S. Paulo que me

²⁹ Miguel Torga, *Diário VII*, *op. cit.*, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 134-135.

³¹ Michael Onfray, *Teoria da viagem: Uma poética da geografia*, trad. Sandra Silva, Lisboa, Quetzal, 2019, p. 88.

dão a força, o poder e a capacidade de domínio do espírito nativo emancipado. [...] Arrumadas no museu da história, Ouro Preto, Mariana, Sabará e outras irmãs desusadas, são curiosidades do tempo, formas caducas do intimismo colectivo. Uma arquitetura americana para uma vida americana, tinha de ser pujante, vegetativa, tentacular.³²

Ouro Preto, a Vila Rica setecentista, “na sua intacta pureza lusitana”, parece-lhe um “cemitério habitado por vivos”, onde se anda “pelas ruas a tactear, à procura dos fantasmas”: “Pena o Itacolomi não ser um Vesúvio de verdade, que tivesse guardado nas cinzas, como em Pompeia, o molde privativo do passado.”³³ O pico do Itacolomi, do tupi “menino de pedra”, servia de ponto de georeferência aos bandeirantes paulistas que primeiro descobriram o ouro em Minas, visto sua configuração peculiar. Ao estabelecer uma conexão entre o pico de Ouro Preto e o vulcão de Pompeia, Torga aponta para o potencial mnemônico das montanhas, maciçamente presentes ao longo de toda a sua vasta obra, retomando o *tópos* das oréades hesiódicas, as musas do Monte Hélicon, filhas de Mnemosyne. Ao mesmo tempo, expressa o desejo de um ponto final ao passado português no Brasil colonial, soterrado pelas cinzas de um vulcão onírico. A tomada de posição a favor do “espírito nativo emancipado” da antiga colônia portuguesa revela, para além do humanismo característico de Torga, uma identificação afetiva com a terra na qual deixou parte significativa de sua vida.

Interessa notar que nas páginas do *Diário* dedicadas à viagem ao Brasil o tema do “espírito nativo emancipado” passa a destacar-se a partir da visita que faz a Congonhas do Campo e a seus profetas esculpidos em pedra-sabão por Aleijadinho. Ao procurar na arte sacra mineira os “paradigmas caseiros” portugueses (o Bom Jesus de Braga, a Sra. Dos Remédios de Lamego, os passos da paixão de Falperra), Torga sente-se movido por um pensamento anacrônico e alerta ao eventual turista europeu a “por de lado sua bitola de valores”. Se por um lado Torga demonstra “a consciência das diferenças culturais e de valores

³² Miguel Torga, *Diário VII*, *op. cit.*, p. 133-134.

³³ *Ibid.*, p. 133.

entre os dois países”³⁴, por outro a comparação não é descabida³⁵ e é a partir dela que se pode notar qualquer originalidade, uma vez que a afirmação de toda diferença exige necessariamente um outro. O jogo de semelhanças e contrastes assim percebidos extrapola o domínio da razão pura, entretecendo um atlas das formas artísticas mediante uma epistemologia calcada na imaginação, capaz de descobrir razões que a razão ignora³⁶. Não estamos distantes das modulações da teoria ou doutrina das semelhanças que tanto interessaram a Goethe e Baudelaire, depois incorporadas pela filosofia de Walter Benjamin. É pela comparação que Torga perceberá o “espírito nativo emancipado”, ao notar a irredutibilidade da arte setecentista mineira aos “paradigmas caseiros” portugueses, estendendo essa noção para a moderna e planejada capital mineira, Belo Horizonte, na sequência dos dias de sua viagem a Minas. Referindo-se aos profetas de Aleijadinho em Congonhas do Campo, Torga afirma o seguinte:

[...] uma profusão de formas e volumes vive a sua eternidade, modesta, mas original e digna. O génio intuitivo dum homem embrionário, que saía das trevas da caldeação de duas raças fora do solo nativo – a portuguesa e a africana –, reclamou a sua alforria. Emancipação do corpo e do espírito – do corpo porque transcendia o espírito, e do espírito porque transcendia o tempo. [...] Homens tão vivos [os profetas esculpidos], tão autênticos, tão concretos, que acabo por perguntar a mim mesmo se o verdadeiro grito do Ipiranga não foi aqui!³⁷

O “espírito nativo emancipado” que anima a arquitetura das cidades modernas como Belo Horizonte e São Paulo tem, no *Diário* de Torga, a sua genealogia antevista nos olhos pétreos de um Ezequiel de pedra-

³⁴ Dora Nunes Gago, *op. cit.*, p. 226.

³⁵ Além da semelhança entre os santuários bracarense e mineiro, as relações culturais e artísticas entre Minho e Minas Gerais são bastante estreitas, em que pese o desconhecimento que para sobre elas. A esse respeito, ver Eduardo Pires de Oliveira, “Entre Douro e Minho e Minas Gerais no século XVIII. Relações artísticas”, in Neide Marcondes Martins e Manoel Lelo Bellotto (org.), *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras de América*, São Paulo, UNESP, 1999, p. 147-179; e ainda Donald Ramos, “Do Minho a Minas”, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, 2008, p. 134-153.

³⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 39.

³⁷ Miguel Torga, *Diário VII, op. cit.*, p. 130.

sabão. E, para além da independência artística sintetizada pelo “génio intuitivo” de Aleijadinho, chama atenção ter-se originado nesse estado o primeiro movimento de independência da colônia em relação à Coroa portuguesa. Desse modo, o barroco e o rococó mineiros não são exatamente formas caducas de um Portugal transatlântico, mas formas *contrastantes* aos edifícios modernos a partir das quais se erigirá uma estética a ser consolidada pelos modernistas de 1922 nas artes e na literatura, bem como pela arquitetura urbana das cidades planejadas, que tem no edifício Acaiaca, construído em 1943, em Belo Horizonte, um seu representante na verticalidade de seus 30 andares e nas duas efígies indígenas que ornaram seu estilo *art déco*³⁸. A admiração inicial em Congonhas do Campo descrita em 20 de agosto de 1954 e a caducidade das “irmãs desusadas” em comparação a Belo Horizonte, anotada nesta cidade dois dias depois, após passagem pelo “cemitério habitado por vivos” que seria Ouro Preto, dão mostras de que a viagem, na composição de um atlas pessoal, a reunir lugares e imagens desses lugares, atua como um móbil do conhecimento, a potencializar novas perspectivas. Essa dimensão cognoscitiva da viagem faz-se também presente em sua poesia, como no poema “Viagem”, de *Câmara ardente* (1962): “Só nos é concedida / Esta vida / Que temos; / E é nela que é preciso / Procurar / O velho paraíso / Que perdemos”. E em seu último dístico afasta qualquer laivo soteriológico, aproximando-se do ideal socrático: “Em qualquer aventura, / O que importa é partir, não é chegar.”³⁹ Muito mais que lazer, a viagem, em Torga, é uma procura de si ao redor do mundo.

Se o sofrimento da infância e a adolescência no Brasil e as viagens da fase adulta remetem Torga à constelação dos elementos atlantes, cabe ainda a pergunta: de que modo a forma atlas comparece em sua escritura? Um atlas não possui uma forma definitiva, posto que suas imagens prestam-se à divagação daquilo que se deseja saber⁴⁰. Se se tem em mente um atlas geográfico ou as pranchas imagéticas de Aby

³⁸ Vale lembrar que Torga conheceu uma Belo Horizonte sob o influxo da gestão de Juscelino Kubitschek, futuramente Presidente da República (1956-1961), gestão marcada pelo afã modernizador que conciliou as contribuições de Candido Portinari e Oscar Niemeyer na identidade arquitetônica da capital mineira.

³⁹ Miguel Torga, *Câmara ardente*, Coimbra, Coimbra Editora, 1962.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 11.

Warburg, a indefinição formal que paramenta a leitura de um atlas não abriga grandes complicações. Mas como proceder à divagação quando o livro possui início, meio e fim, quando se organiza cronologicamente do primeiro ao sexto dia da criação? O objeto livro tensiona a forma atlas⁴¹. Em *A criação do mundo*, essa tensão evidencia-se no prefácio do autor à tradução francesa de 1984: “Livro temerariamente concebido na mocidade, imprevisível na trama e no rumo, só o tempo lhe podia dar corpo e remate, traçando-lhe o enredo e marcando-lhe a duração.”⁴² A par da indefinição genérica aqui já aludida, nota-se que o livro, enquanto objeto a ser publicado, é que se impõe ao autor através do tempo. Simultaneamente, nessa dobra sobre si mesmo do livro – dobra que é todo prefácio –, há traços de caminhos, o do autor ou o do prefaciador alógrafo, que conduzem por determinada senda do texto legitimada pela autoridade de quem o escreveu ou pelo prestígio de quem o conhece⁴³. Ao retomar a noção de “caminho” proposta por Zambrano, notar-se-á a sua tripla dimensão em *A criação do mundo*: um caminho que atravessa as etapas da vida do autor, o caminho transatlântico que se estende de Portugal ao Brasil e vice-versa e o caminho que leva à concepção do livro que se quer escrito. Em todos eles conserva-se ou evita-se algo: no caminho que leva à concepção do livro, resta na escritura vestígios de um atlas que o livro não consegue de todo domesticar, conforme atesta o trecho citado do prefácio, indicativo do embate entre forma (atlas) e objeto (livro).

Nas páginas mineiras do atlas literário de Torga, o autor monta um *tableau* descritivo do espaço estrangeiro a partir do sequenciamento de elementos que oferecem uma visão sintética de forte apelo imagético:

Havia ainda quilômetros e quilômetros de cafezais, encostas plantadas de cana do açúcar, várzeas cobertas de arrozais, extensões enormes de mata virgem (porque o que eu vira eram simples capoeirões), montes e montes cobertos de capim, onde pastavam grandes manadas de gado, o engenho, a usina, o alambique, um rio do tamanho do Corgo – e pretos e pretas a torto e a direito.

⁴¹ É o caso das edições do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, que por seu caráter fragmentário e pela dispersão das folhas soltas do manuscrito original é tema de constante celeuma entre seus estudiosos.

⁴² Miguel Torga, *A criação do mundo*, *op. cit.*, p. 11.

⁴³ Gérard Genette, *Paratextos editoriais*, trad. Álvaro Faleiros, Cotia, Ateliê, 2009, p. 145.

A seguir meu tio, que me mostrava a fazenda, ia vendo, ouvindo e fixando nomes. Inhame, mandioca, quiabo, manga, abacaxi, jacarandá, tucano, araponga... Nada do que aprendera em Agarez servia ali. Nem os ninhos eram iguais.⁴⁴

Não se trata de uma catalogação ou de um arquivo com pretensão à integralidade, mas de imagens que orbitam e constituem a identidade do espaço apresentado, não unívoca, uma vez composta pela multiplicidade da diversidade: totalidade do múltiplo organizada sob a autoridade do semelhante⁴⁵. Torga põe em conexão imagens de elementos que, se remetem o leitor português para o Brasil, no caso do leitor brasileiro o remetem diretamente a Minas Gerais. É o caso, pelo menos, para os “quilômetros e quilômetros de cafezais”⁴⁶, “montes e montes cobertos de capim”, “grandes manadas de gado”⁴⁷, “o alambique”⁴⁸, “pretos e pretas a torto e a direito”⁴⁹, “inhame”, “quiabo”⁵⁰. Bombardeado pelas novas

⁴⁴ Miguel Torga, *A criação do mundo*, *op. cit.*, p. 85-86.

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ Sobre a posição central da agricultura na economia colonial brasileira e a cafeicultura em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro ver Caio Prado Júnior, “Grande lavoura”, in *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 135-163.

⁴⁷ A imagética relativa aos montes e ao gado é amplamente difundida nas caracterizações do estado de Minas Gerais, como se nota nas obras de Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade ou Cornélio Penna, numa tradição que se origina com a poesia pastoril de Claudio Manuel da Costa e de Alvarenga Peixoto, também presente nos relatos de viajantes europeus que visitaram o estado no século XIX.

⁴⁸ O “alambique” remete para a produção da “cachaça” ou aguardente, sendo a “cachaça mineira” a mais apreciada no país, “o espremido licor nos fundos cobres”, como a ela se refere Claudio Manuel da Costa no poema épico *Vila Rica* (1773). Sobre o histórico da produção e consumo de aguardente em Minas Gerais, ver Valquíria Ferreira da Silva, *De cabeça de porco à bebida de negro: um estudo sobre a produção e o consumo da aguardente nas Minas Gerais no século XVIII*, Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, UFMG, 2015.

⁴⁹ A presença africana é marcante em Minas Gerais, uma vez que a mão-de-obra escrava foi amplamente utilizada na mineração e posteriormente nas lavouras de café, chegando a contabilizar 174 mil escravos em 1786. A esse respeito, ver Lilian Schwarcz e Heloísa Starling, *Brasil: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

⁵⁰ O quiabo é muito presente nas práticas alimentares mineiras, conforme testemunha Auguste de Saint-Hillaire em uma de suas viagens a Minas no século XIX: “Um dos pratos favoritos dos mineiros é a galinha cozida com os frutos do quiabo [...] mas os quiabos não se comem com prazer senão acompanhados de angu”. Em *Viagem à Província de Goiás*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1975, p. 96.

imagens de um mundo novo, desconhecido, o jovem transmontano experimenta um daqueles momentos que Bachelard denominou, no âmbito da filosofia da ciência, por *ruptura epistemológica*: “Nada do que aprendera em Agarez servia ali.” A primeira tentativa de composição de um novo paradigma epistêmico é feita a partir da justaposição de imagens de coisas relativas ao principal da vida na fazenda, uma vez que poucas são as equivalências estabelecidas para além dos tamanhos do afluente do Douro e do pequeno rio brasileiro. Se no caminho da vida o conhecimento deriva do sofrimento e no caminho da viagem da geofagia iniciada com a partida, no caminho da escritura o mesmo se dá a ver pelas imagens.

Em 1954, no caminho de ferro de Banco Verde onde se despede de Minas Gerais para retornar a Portugal – a próxima entrada traz a data do dia seguinte, 24 de agosto, redigida em Guanabara –, Torga parece lamentar em seu *Diário* a relação que em adulto estabelece com o Brasil, uma vez que a carga de afeto se sobrepõe à capacidade de análise:

[...] É difícil visitar em pura neutralidade de observador um país, um lugar, um simples estabelecimento que faz parte da nossa história pregressa. O abraço comovido que acabo de dar a um preto que me reconheceu, a ternura com que afaguei a casca insensível e desmemoriada de árvores gigantes que plantei meninas, e o grande encontro que me espera ainda com pessoas a quem me ligam afectos e desilusões, são terramotos interiores sem registo possível. Ou, pelo menos, perturbações da alma tão profundas, que polarizam a luz que deveria iluminar a paisagem circundante.

E tenho de me resignar a um regresso rico de safanões emotivos e pobre de análises discriminadoras. Que me perdoe o Brasil. Foi por lhe ter dado o melhor de mim na infância que agora o não posso olhar com adulta serenidade.⁵¹

Se no *Diário* Torga parece, a um crítico como Eduardo Lourenço, aprisionado à construção da imagem de si, onde “tudo é Torga, Torga é tudo”, o trecho supracitado talvez seja um dos raros momentos do *Diário* no qual o seu autor não imprime “no espírito dos seus leitores a

⁵¹ Miguel Torga, *Diário VII*, *op. cit.*, p. 135-136.

imagem-Torga, a visão-das-coisas Torga”⁵², fundamento da ressalva de Lourenço. Aqui, a observação não é neutra, mas baralhada pelos afetos que experimenta, a razão cede lugar à emoção e as imagens sucedem-se umas às outras. A lógica da narrativa, nuclear ao empreendimento autobiográfico que é *A criação do mundo*, foge ao domínio de seu autor e esfacela-se nesse ponto do *Diário*, indo ao encontro do que afirma Béatrice Didier acerca da estrutura do gênero diarístico⁵³. A se ter em conta que a ressalva de Lourenço data de 1953, considerando o convívio entre ambos até a partida do autor de *O labirinto da saudade* (1978) para Hamburgo neste mesmo ano, poder-se-ia aventar um diálogo cifrado⁵⁴ no qual Torga atende à crítica de Lourenço, ainda que despropositadamente. Por intermédio de uma performance afetiva da escritura, Torga não apenas extrapola os limites da imagem segura de si, denotando “terramotos interiores sem registo possível”, mas traça ainda nessas páginas mineiras de seu atlas literário uma cartografia pela qual se pode orientar por um espaço e por uma história cognoscíveis pela imaginação, uma vez que a alma do livro não cabe no corpo da geografia⁵⁵. Cabê-la-á no corpo da escritura que pelo livro caminha?

⁵² Eduardo Lourenço *apud* Carlos Mendes de Sousa, “Eduardo Lourenço e Miguel Torga: conversa inacabada”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º171, maio 2009, p. 176.

⁵³ “A priori ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de ‘logique du récit’, comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente: Il n’y a pas vraiment de récit. Et, curieusement, le journal diffère, en ce point, de l’autobiographie où je crois que l’on pourrait, du moins avec certaine prudence, parler de récit”. Béatrice Didier, *Le journal intime*, 3^a ed., Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 140.

⁵⁴ “É, aliás, interessante verificar como o Diário de Torga pode funcionar pelo lado da decifração, que se torna quase sistema. Vamos deparando com testemunhos de pessoas que se reveem como figurantes de uma conversa que os não nomeia”. Carlos Mendes de Sousa, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁵ Miguel Torga, *Diário VII*, *op. cit.*, p. 63.

Réaménagement identitaire des acteurs de la culture populaire au Brésil à l'aube du XXI^e siècle. Le cas des poètes de la littérature de cordel

Solenne Derigond*

Résumé

Partant d'un épisode historique qui opposa sur une des places publiques du centre-ville de São Paulo deux poètes de la littérature de *cordel* sur les questions : qu'est-ce qu'un bon *cordelista* ? Et qu'est-ce que la poésie populaire ? L'article se propose de mettre en évidence les reconfigurations identitaires qui se sont opérées autour des années 1980 et plus particulièrement sur la culture populaire et ses détenteurs. Il sera montré que d'une identité où le savoir est considéré comme indissociable de l'origine sociale et/ou géographique, on va passer à une identité où les repères stables précédemment cités vont être déstructurés et remaniés face aux reconfigurations de la société imposées par la mondialisation.

Mots-clés : Littérature de *cordel*, XX^e siècle, identité, culture populaire

L'ère du post-modernisme dans lequel nous vivons est en train d'engendrer de nombreuses reconfigurations sur le plan sociétal.

* Doctorante en Littérature brésilienne et Histoire sociale. Co-tutelle : Université Rennes 2, ERIMIT, directrice de recherche : Rita Olivieri-Godet et Université de São Paulo, Programa de História social (FFLCH), directeur de recherche : Paulo Teixeira Iumatti. Sujet de thèse : Migrations nordestines et réinvention de la littérature de cordel au Brésil. Contact : solenne-d@hotmail.com

Les paysages culturels et les repères identitaires qui se croyaient autrefois solides et sur lesquels une identité se pensait en termes de classes, genres, ethnies, races ou nationalités, sont bousculés jusqu'à être fragmentés¹. Ces derniers attributs constituaient des « traits définitionnels décisifs »² pour qualifier une identité collective, autrement dit, une communauté. Mais tout comme l'anthropologue Frédéric Maguet, nous pouvons nous demander : « [Désormais,] qu'est-ce qu'un commun dans le monde contemporain ? [...] Sur quoi se fonde ce commun ? »³ Il est vrai qu'il semble difficile de le définir lorsque l'on sait que l'un des principaux phénomènes qui caractérisent l'ère moderne et qui ne fait que s'amplifier sous le post-modernisme est la globalisation. Celle-ci provoque le dépassement des frontières nationales. L'espace-temps est redéfini. Il peut être aussi bien perçu comme réduit, accéléré ou bien au contraire élargi, créateur de nouvelle fenêtre temporelle.

En définissant la culture comme « organisatrice des significations et des interprétations, et productrice du lien social »⁴, Geneviève Vinsonneau apporte un élément de réponse aux questions précédentes pour comprendre quels sont les liens qui permettent de former une communauté dès lors que l'identité est envisagée d'un point de vue culturel. En l'occurrence, dans ce présent travail, le support de l'expression identitaire est la littérature de *cordel*. Plus spécifiquement, ont été retenus, deux poèmes de la fin des années 1970 écrits par deux poètes-migrants⁵ habitant à São Paulo, métropole et théâtre urbain où se joue des rencontres entre des identités déterritorialisées, tant

¹ Stuart Hall, Tomaz Tadeu da Silva et Guacira Lopes Louro, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 11^e éd., Rio de Janeiro, DP&A, 2006, p. 9.

² Stéphane Vibert, « La communauté est-elle l'espace du don ? », *Revue du MAUSS*, n° 24, 2004, p. 344.

³ Frédéric Maguet, « L'image des communautés dans l'espace public », in *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 58.

⁴ Geneviève Vinsonneau, *Contextes pluriculturels et identités : recherches actuelles en psychologie sociale*, Fontenay-sous-Bois, France, SIDES, 2005, p. 14.

⁵ En référence au terme d'écrivain migrant développé par l'essayiste québécois Simon Harel dans l'ouvrage *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ Éditeur, 2005.

géographiques que socio-culturelles. Les deux poètes, João de Barros et Franklin Maxado, au profil et au parcours de vie bien distincts, ont migré à São Paulo et la poésie les a amenés à se retrouver tous les deux sur la grande place publique du centre de la ville, la Praça da República, où se tenait un marché hebdomadaire d'artisanat. Cette place a été la scène de l'affrontement de deux points de vue. Geneviève Vinsonneau ajoute que l'identité se construit sur des représentations mentales de soi et d'autrui qui offrent aux individus une grille de lecture pour appréhender les situations interactionnelles. Dans l'étude qui nous concerne, nous constaterons que lorsque deux identités ayant un système de références culturelles distinct – comme c'est le cas avec João de Barros et Franklin Maxado – sont appelées à cohabiter, cela peut être générateur de conflits.

En faisant l'analyse des deux *folhetos*, il est question d'aborder le poème comme une mise en récit identitaire où il est possible d'accéder aux représentations de soi et de l'autre selon chaque poète. Nous verrons que chacun organise sa compréhension du monde selon sa manière de « faire communauté »⁶. Autrement dit, les deux poèmes sont envisagés comme une joute⁷ écrite qui oppose deux manières d'envisager l'avenir du genre poétique et de se définir *cordelista* à l'aube du XXI^e siècle.

De manière plus générale, cet épisode conflictuel est un exemple parmi tant d'autres du mouvement de reconfiguration des traits pour caractériser l'identité. À l'échelle du Brésil, cet incident est une sorte de préambule dans lequel sont débattues des idées relatives aux droits culturels (diversité et accès à la culture) qui seront introduits dans la Constitution brésilienne dix ans plus tard. Le désaccord entre les deux poètes a été annonciateur des futures redéfinitions de la littérature de *cordel*, et à plus large échelle, de la culture populaire brésilienne qui allait s'opérer au tournant du XXI^e siècle.

⁶ Frédéric Maguet, *op. cit.*

⁷ Nous utilisons sciemment l'expression « joute » – *peleja* en portugais – en référence à la poésie improvisée à deux, appelée également *repente*. La littérature de *cordel* et le *repente* sont des formes poétiques issues de la même tradition orale. La *peleja* est également un thème de la littérature de *cordel* puisqu'elle a coutume de transcrire ou de créer des *pelejas* entre poètes et entre personnes réelles et/ou imaginaires.

1. Contextualisation

La peleja

Comme il a été dit précédemment, les deux poèmes témoignent des rapports tendus entre les deux poètes-migrants qui se retrouvaient hebdomadairement sur la Praça da República à São Paulo pour vendre leurs folhetos. Le premier *cordel* « Doutor! Que faz em cordel? » écrit par João Antonio de Barros à la fin de 1977, puise dans un registre dit traditionnel. Face à l'attaque, Franklin Maxado lui répond au début de l'année 1978 au travers du *folheto* « Doutor faz em cordel o que cordel fez em doutor ». Ce dernier se caractérise par une pensée plus hétérogène. On observe l'influence de la pensée des Études Culturelles, courant théorique alors naissant et novateur, qui montre, qu'au regard des changements sociétaux à l'échelle planétaire, l'identité, en constante élaboration, est une entité multiple, mouvante et désenclavée d'un rang ou d'une situation géographique.

Ainsi donc, à la manière d'une *peleja*, les œuvres dialoguent dans un va et vient de provocations et d'arguments défensifs. Les premières strophes de chaque poème donnent le ton :

J de B : Apareceu jornalistas
E até advogados
Estragando os recados
Dos poetas repentistas
Quem antes era artistas
Tratados por menestrel
Hoje um tal bacharel
Quer lhe atrasar o pão
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.⁸

F. M : Alguem disse que doutor
É a poluição do Cordel
Como fosse propriedade
Encerrada em sete véus
Parada no tempo e espaço
Cavando seu mausoléu.^{9 10}

Puisque les poèmes se lisent comme un tout, nous avons décidé de souligner l'aspect dialogique des œuvres en mettant en miroir les arguments de chaque poète dans le contenu de notre analyse. Lorsqu'il est possible, nous disposerons côte à côte l'argument d'attaque de João de Barros et le contre-argument de Franklin Maxado comme s'il s'agissait d'un seul et unique *folheto de peleja* et nous discuterons ensuite des points de vue.

⁸ João Antonio de Barros, *Doutor! Que faz em cordel?*, Guarabira, Tipografia Pontes, 1977, 8 p., p. 1, strophe 1 (le choix d'indiquer les strophes en plus des pages a été fait afin de souligner l'ordre des réponses aux provocations).

⁹ Franklin Maxado, *O doutor faz em cordel o que o cordel faz em doutor*, São Paulo, s/n, 1978, 8 p., p. 1, strophe 2

¹⁰ L'ancienne orthographe ou les erreurs présentes dans les *folhetos* originaux sont maintenues dans tous les extraits poétiques.

Le profil des poètes

À notre sens, il est également pertinent de s'attarder sur la biographie des poètes afin de mettre en corrélation leur parcours de vie avec leur système de pensée.

Tableau 1 : Biographies synthétiques des poètes de l'étude

João Antonio de Barros ou João de Barros ou Jotabarras (1935 - 2009)	Franklin de Cerqueira Machado ou Franklin Maxado ou Maxado Nordestino (1943 -)
<ul style="list-style-type: none"> - Originaire de Chá de Alegria, petite municipalité de Glória de Goitá, <i>zona da mata</i>, Pernambouc. - Classe sociale pauvre - Acteur des manifestations populaires - Aucun diplôme - Ouvrier agricole, menuisier, homme d'entretien - Débute par le <i>repente</i> à 25 ans et continue de travailler comme menuisier - 1957 : compose son premier <i>cordel</i> et sera imprimé onze ans plus tard, en 1966 - 1973 : arrivée à São Paulo comme vendeur de <i>folhetos</i> - 1978 : arrêt de la poésie pour se consacrer à son activité de xylogravure, plus lucrative, jusqu'à sa mort. - Reconnu et estimé par ses pairs et intellectuels nordestins 	<ul style="list-style-type: none"> - Originaire de Feira de Santana, 2^e ville de l'état de Bahia, <i>zona da mata</i>. - Classe moyenne-supérieure - Spectateur des manifestations populaires - Diplôme de Journalisme et Droit - Journaliste, avocat - Débute dans une troupe de théâtre et groupe de musique à 28 ans et carrière à 32 ans. - 1975 : premier <i>cordel</i> « As profecias de Antonio Conselheiro. O sertão já virou mar » - 1972 : arrivée à São Paulo comme journaliste - 1986, retour à Salvador où il alterne entre sa carrière de cordelista et des postes de coordination culturelle. - À la retraite, présent sur le marché municipal de Feira de Santana où il vend ses <i>folhetos</i>. - Communauté des poètes divisés, soutien des intellectuels de São Paulo

2. Le « faire communauté » de chaque poète

Frédéric Maguet explique que les communautés s'organisent généralement autour de deux régimes distincts et normatifs qui se fondent sur le partage entre « "l'être" en commun et "l'avoir" en commun » ; à

savoir que les membres de la première se retrouvent autour d'une origine commune et que pour la seconde, ils partagent un bien ou une compétence en commun. Alors qu'avant les deux manières allaient de pair car la filiation sous-entendait aussi le partage en commun des biens, actuellement cette organisation n'est plus opérante car « la taille des communautés, les modalités d'appartenance revendiquées par leurs membres et la diversité de leurs modes de formation entraînent des distinctions plus nettes »¹¹. C'est comme s'il y avait d'un côté la *communauté originaire*, où une de ces filiations : géographique, familiale ou sociale, sous-tend la communauté ; et de l'autre, une *communauté de praticiens* qui se définit par l'action, le partage de compétences communes¹². Transposé au cas des deux poètes, ce modèle d'explication aide à comprendre ce qui différencie João de Barros à Franklin Maxado. Nous mettrons en évidence que d'un côté la pensée de João de Barros est guidée par le « faire communauté originaire » où l'être et l'avoir sont indistincts, et l'arrivée de nouvelles figures comme Franklin Maxado relève d'une nouvelle « manière de faire communauté ».

2.1. Les « faire communauté » par l'être

En faisant le choix du terme « Docteur » comme « mot-fil » conducteur et critique du poème, João de Barros entend pointer l'origine socio-économique de Franklin Maxado et son niveau d'étude. À cette époque, sauf cas exceptionnel, l'accès aux études est synonyme de condition sociale favorable. Par l'usage de cette expression, il joue sur son double sens : la condition sociale et le savoir acquis par celle-ci.

J de B : Não troco minha pobreza
Sem dinheiro nem estudo
Por um certo botecudo
Que nasceu com a riqueza
e entregou-se a baixesa
Prejudicando a Joel
José Joaquim Manoel
Antonio Serapião
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.¹³

F. M : Também não é certo os que
Dizem que tem de ser mendigo
O poeta pra versar
Isso eu mesmo desdigo
Pois João Martins d'Athayde
Foi um rico como digo.¹⁴

¹¹ Frédéric Maguet, *op. cit.*, p. 58.

¹² *Ibid.*

¹³ João Antonio de Barros, *op. cit.*, p. 6, strophe 17.

¹⁴ Franklin Maxado, *op. cit.*, p. 4, strophe 17.

João de Barros reproche à Franklin Maxado d'être issu d'une classe sociale supérieure. En réaction, Franklin Maxado critique avec ferveur l'argument selon lequel la qualité de la poésie de *cordel* s'évalue en fonction du compte en banque du poète. Et pour cela, il s'appuie sur des exemples de *cordelistas* qui étaient issus de la classe moyenne ou élevée. A la lecture des vers de « Doutor! O que faz em cordel? », nous comprenons que d'après la grille de lecture de João de Barros, Franklin Maxado n'aurait pas eu le contact suffisant avec la culture populaire pour pouvoir à son tour la créer. De cette manière, il se réfère au mode de transmission dit « traditionnel ». Selon lui, le savoir se fait de génération en génération par une voie essentiellement non écrite, où la parole, l'observation et l'expérimentation sont les supports de l'apprentissage. João de Barros avait un beau-père qui était *mestre de Maracatu*, il a fréquenté les cirques, a assisté à des duels de *repente* avant d'être lui-même *repentista* et ensuite *cordelista*. Par conséquent, toujours selon son point de vue, l'instruction quoiqu'elle fût élevée ne changera en rien la qualité de sa poésie puisque c'est l'expérience et les conditions de vie qui forment le savoir du poète. Et ce manque d'apprentissage est reconnaissable aux erreurs de métrique dans la poésie de Franklin Maxado :

[...] Não é como alguns poetas que têm aparecido em São Paulo, escrevendo desmetrificado. Porque a história não pode ser desmetrificada. Nós escrevemos a história para ser cantada nas praças ou nas feiras e as histórias desses novos poetas, dos poetas que estão aparecendo, não podem ser cantadas, pois são desmetrificadas. Elas não têm o sabor do cordel, não a fazem como os cordelistas que foram nascidos e criados no Nordeste, que não estudaram em escolas e possuem o dom de escrever, que foram ensinados por outros amigos que também faziam cordel.¹⁵

Dans ce mode d'apprentissage, nous constatons la dimension orale et l'importance donnée à l'expérience. Selon João de Barros, ces deux composantes confèrent au *cordel* sa « saveur ». Caractéristique qui est de

¹⁵ Centro Cultural São Paulo, *O cordel em São Paulo : texto e ilustração*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1985, p. 94.

l'ordre du ressenti, elle est généralement exprimée par les poètes pour qualifier une œuvre et décrire sa qualité poétique. João de Barros sait que Franklin Maxado a reçu une instruction érudite dans laquelle l'écrit ne met pas en valeur le son et la mélodie. Et à ce sujet, Franklin Maxado ne tente pas de contre argumenter. On peut imaginer que son silence sur ce sujet est une forme de consentissent. Il prend plutôt une autre voie qui constate l'accroissement du taux de scolarisation des couches sociales les plus pauvres et soutient l'instruction qui y est dispensée. Il montre qu'il serait irresponsable de rejeter ce changement, bien au contraire, il faut le voir comme un progrès social.

J de B : Seu assunto é negativo

E sua rima é errada
 Servindo de atrapalha
 Pro poeta positivo
 Seus versos tem adesivo
 Picante mais do que fél
 Envenenando o papel
 De quem tem boa expressão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel

Sua escrita é malfeita
 Sendo desmetrificada
 Para mim não vale nada
 Essa idéia imperfeita
 Quem não conhece aceita
 Certas nojeiras em papel
 De quem se tornou revel
 Contra a quem não é vilão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.¹⁶

F. M : O cordel se faz doutor

Pois o povo brasileiro
 Está estudando muito
 Para vencer bem ligeiro
 A escravidão e o atraso
 E a falta de dinheiro

O cordel hoje renova
 Não é peça pra museu
 Teve, tem e terá valor
 Entretanto o que se deu
 É que os tempos mudaram
 Pois a vida não morreu

Antes não se tinha escolas
 Só um ou outro sabia
 Escrever ou apenas ler
 Agora desde a Bahia
 Ao Nordeste e Amazônia
 Todos têm sabedoria.¹⁷

D'un côté, il est fondamental pour João de Barros de distinguer ces deux savoirs et de l'autre, au contraire, pour Franklin Maxado, il serait « meurtrier »¹⁸ pour la littérature de *cordel* de s'entêter à la maintenir

¹⁶ João Antonio de Barros, op. cit., p. 2, strophes 5, 6.

¹⁷ Franklin Maxado, op. cit., p. 1, strophes 1, 2, 3.

¹⁸ Expression utilisée en référence à l'ouvrage : Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, B. Grasset, 1998.

cristallisée sans prendre en compte les changements opérant dans la société brésilienne.

J de B : Quem se achar magoado
Se esse tema o aborda
Aconselho compre corda
Para morrer enforcado
Deixe viver sossegado
O legitimo menestrel
Não misture seu bordel
Com leitura de instrução
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.¹⁹

F. M : O poeta popular
Tem de ter evolução
Se já foi analfabeto
Hoje recebeu lição
Se já cantou pelas feiras
Já chega à televisão.²⁰

Franklin Maxado sait qu'il ne peut rivaliser s'il suit la même ligne de pensée que João de Barros car il n'a pas autant de savoir populaire que ce dernier. En revanche, il décide de l'attaquer en présentant les failles de son raisonnement. Au moyen d'observations du contexte social, culturel et économique, Franklin Maxado construit son argumentation : celle selon laquelle la qualité ou la « saveur » de la poésie populaire ne se définit plus sur un mode essentialiste où c'est l'origine géographique et sociale qui définirait un poète. Il emprunte le registre de la *communauté de praticiens*. Or, nous dit Frédéric Maguet, cette manière de faire contemporaine n'est plus exclusive comme la précédente, elle autorise et même se définit par la multi-appartenance. Comme ce n'est plus l'origine qui définit le membre de la communauté mais son savoir-faire, il peut par conséquent être docteur et écrire de la poésie populaire :

F.M : Muitos outros cito ainda
Se necessidade ter
Prefiro ficar aqui
Pra ninguém desmerecer
Assumo meu doutorismo
Prá poder me defender.²¹

¹⁹ João Antonio de Barros, op. cit., p. 2, strophe 3.

²⁰ Franklin Maxado, op. cit., p. 2, strophe 6.

²¹ *Ibid.*, p. 8, strophe 40.

2.2. Les « faire communauté » par l'avoir

João de Barros perçoit comme incompatible l'association du « savoir du docteur » avec le « savoir du ménestrel ». João de Barros croyait que si une personne qui n'a pas eu accès ni à l'école ni à la richesse avait la capacité de composer de la poésie, c'est qu'elle avait « un don ». Cette explication illustre l'aspect anagogique de sa pensée. La filiation à une origine commune est perçue comme le cordon ombilical, lien mystique par lequel le savoir ancestral est transmis.

J de B : Ser poeta não se aprende
Esse dom já vem do berço
Do assunto não sabe um terço
Quem de cordel não entende
Se mete escreve e vende
Mas isso é infiel
O certo é catar papel
Ou então lamber sabão
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.²²

Par conséquent, selon João de Barros, Franklin Maxado est un double usurpateur. Premièrement, il vole l'identité du poète en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas. Et deuxièmement, Franklin Maxado, lui qui n'a manqué de rien, surtout pas d'argent, comment peut-il oser feindre d'être poète populaire ? Ne peut-il pas continuer à travailler à ce pour quoi il s'est formé à l'université ? Ne peut-il pas s'en tenir à une activité professionnelle à laquelle sa famille et sa classe sociale l'avaient pourtant prédisposé ? En décidant de devenir à temps plein poète populaire et de se présenter tel quel, João de Barros perçoit cette action comme un vol de son moyen de subsistance.

J de B : Antes qualquer folheteiro
Podia se deslocar
Ir numa feira cantar
Ganhava algum dinheiro
Mas hoje meu companheiro
Passa numa crise cruel
Só porque o bacharel

²² João Antonio de Barros, *op. cit.*, p. 3, strophe 7.

Dos folhetos é tubarão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.²³

De plus, la peine serait triple car en plus de lui faire concurrence, Franklin Maxado porterait préjudice à la littérature de *cordel* à cause de la qualité de sa poésie que João de Barros juge mauvaise.

J de B : E fácil fazer poesia
 Pra quem nasceu com o dom
 Mas errado é porcaria
 Oração e rima sadia
 Dá nobresa ao menestrel
 Mas quem borra papel
 Da consciencia é ladrão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.²⁴

F.M : Depois do rádio de pilha
 Do Mobral, televisão
 Do exodo rural pro Sul
 Do jornal interiorização
 O poeta que não estuda
 Limita sua criação.²⁵

Néanmoins, plutôt que de débattre sur la qualité de sa poésie, Franklin Maxado va montrer qu'elle répond aux défis du moment et à ceux à venir. Il argumente que le savoir de la poésie de *cordel* n'est plus seulement un savoir populaire. Selon lui, un tel comportement reviendrait à de l'ignorance, car si le poète ne s'adapte ni à son temps, ni à son espace et ni à son public, il perdra en clairvoyance. Son autorité, auparavant acquise, sera discréditée et son rôle de guide intellectuel auprès de son public, diminué.

F.M : É preciso atualização
 Prá não deixar parecer
 O Cordel como valor
 Dum povo que quer vencer
 Ter todos os seus direitos
 E prá isso tem de saber
 [...]
 O novo poeta então
 Tem a poesia e a teoria
 Procura ter consciencia

²³ *Ibid.*, p. 2, strophe 4.

²⁴ *Ibid.*, p. 7, strophe 19.

²⁵ Franklin Maxado, op. cit., p. 3, strophe 13.

Da sua arte e magia
Para encaminhar o povo
Do qual é sempre o guia.²⁶

Il construit par conséquent une nouvelle façon d'envisager la littérature de *cordel* en utilisant un nouveau registre qui introduit de nouvelles valeurs à la poésie, telles que : études, innovation et adaptation. C'est pourquoi protéger un modèle poétique qui a certes fait ses preuves jadis, s'il ne se rénove pas, mourra selon lui :

F.M : Querem continuar fazendo
O cordel que Leandro fazia
Falando de donzelas virgens
E de beatos doutro dia
Doutros temas e tempo ido
Que mesmo antes não existia
[...]
Por isso o Cordel morreu
Em Portugal e Espanha
Na Italia e Argentina
Na França e Alemanha
Só há um pouco no México
E só no Brasil assanha.²⁷

Quant à João de Barros, son point de vue va dans le sens contraire. D'après lui, une personne qui ne tient pas son rang social porte préjudice à sa condition et même au savoir qui s'y rattache. Cela reviendrait à gâcher les connaissances et le raisonnement propres à chaque condition sociale en cherchant à les mélanger. A vouloir être ce qu'il n'est pas, le docteur devient un « bêta »²⁸ :

²⁶ *Ibid.*, p. 3-5, strophes 14, 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 3, strophes 12, 15.

²⁸ Nous employons le terme familier afin de faire écho à l'expression « bestalhão » présente dans le poème de João de Barros.

²⁹ João Antonio de Barros, op. cit., p. 5, strophe 14.

³⁰ Franklin Maxado, op. cit., p. 2-3, strophes 10, 11.

J de B : Ainda acharás ruim
 Invejar a vida do pobre
 Dirás se eu fosse nobre
 Não sofreria assim
 Mas imitei a Caim
 Com meu instinto cruel
 Deixei de ser bacharel
 Pra tornar-me um bestalhão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.¹²

F.M : E quem não tem leitura
 Em São Paulo não tem vez
 Nem pra apanhar o lixo
 Não se emprega o freguês
 Assim a voz desse povo
 Sona com seus decibéis
 Porque se o vate do povo
 Não procura estudar
 Não entenderá os seus
 Ninguém vai lhe escutar
 Por isso já tem colegas
 Que estão a se grilar.¹³

Alors que le stigmatisme social veut que ce soit plutôt le pauvre le « bêta », la strophe de João de Barros produit un effet de renversement : le pauvre devient le noble et le diplômé se trouve être l'idiot. Toutefois, Franklin Maxado montre que c'est l'obstination à ne pas écouter ce qui l'entoure qui le conduira à l'ignorance et à l'isolement.

Cela nous ramène aux « faire communauté » de Frédéric Maguet. Selon lui, lorsqu'une communauté partage autant son origine que son bien, il est logique que si une personne d'origine différente vient à pratiquer un savoir de la communauté originaire, alors cette démarche sera perçue comme un acte illégitime, voire comme un vol, comme nous l'avons constaté précédemment avec João de Barros. En revanche, si le bien en commun est envisagé comme un bien à défendre pour sa reconnaissance, alors, plus il sera transmis et plus les membres de la *communauté de praticiens* en tireront profit. Selon nous, c'est cette approche qui caractérise la démarche de Franklin Maxado. Ce n'est pas seulement son profil qui est nouveau, c'est également son action qui est innovatrice pour l'époque. Et elle l'est d'autant plus qu'il cherche à fédérer par l'ouverture et l'acceptation de la différence plutôt que par la reconnaissance de l'Autre comme un même identique et immuable.

FM : Se há público para todos
No cordel, prego união
Entretanto não me calo
Com qualquer provocação
Colega! vem defender
Comigo o nosso pão.³¹

À l’instar de nombreuses études en Littérature, Sciences Sociales et Humaines déjà réalisées, l’étude des deux poèmes montre que les représentations sont en transformations et s’appuient sur une nouvelle grille de lecture de l’identité. Franklin Maxado par sa décision de devenir *cordelista*, s’il ne revendique pas l’avènement d’une nouvelle identité de poète, il crée des questionnements au sein de la communauté. D’une certaine manière, dans son poème, il cherche à montrer qu’une pratique populaire ne se réduit pas un profil.

Par ailleurs, on observe à travers cette *peleja* écrite que d’une « communauté des poètes populaires », le monde de la littérature de *cordel* autour des années 1980 commencent à emprunter aux deux régimes pour se penser comme une « communauté de praticiens de la poésie de *cordel* » qui se définit désormais comme un groupe qui partage plusieurs points communs et qui peut être d’origines sociale et géographique diverses.

3. L’hybridation socio-culturelle de la littérature de *cordel*

Dans son exposé sur le « faire communauté », Frédéric Maguet précise que le concept de communauté d’un point de vue contemporain n’est pas à entendre comme une réminiscence d’autrefois mais qu’il s’agit bien d’une manière chez les individus de s’organiser socialement en adéquation avec les enjeux actuels. Différents universitaires³² ont mis en évidence que désormais les membres de ces communautés se sont appropriés les travaux et le vocabulaire en Sciences Sociales pour défendre leurs actions et

³¹ *Ibid.*, p. 6, strophe 18.

³² Chiara Bortolotto, « Introduction : Le trouble du patrimoine culturel immatériel », in *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d’une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2011, p. 21-43. José Reginaldo Santos Gonçalves, « O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição », *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, vol. 28 / 55, juin 2015, p. 211-228.

construire leur discours. A la fin des années 1970, ce n'était pas encore le cas. Cependant, Franklin Maxado était journaliste de formation et de profession. Il avait donc les connaissances et les compétences pour analyser le contexte socio-économique de l'époque et faire le lien avec le changement dans la pratique poétique. C'est pourquoi nous retrouvons dans le déroulement et l'expression du poème une approche analytique plus que poétique. Il constate, énonce son point de vue et ensuite argumente.

Le phénomène de mélange hétérogène et hasardeux des pratiques et des identités culturelles sous l'effet de la mondialisation a été désigné par Néstor García Canclini comme étant un *processus d'hybridation*³³. Alors que nous venons de voir que le conflit d'intérêts qui opposait les deux poètes se situe au niveau de la sélection des critères d'appartenance à la communauté, Franklin Maxado s'inscrit dans ce *processus d'hybridation*. Dans le sens où il est en faveur des échanges, des mutualisations de connaissances et compétences artistiques et de la solidarité entre poètes afin de défendre la poésie populaire. Il se saisit de l'idée d'hybridation afin de montrer à João de Barros que le mélange des pratiques est déjà en cours. En d'autres termes, il tente de lui montrer que lui-même n'est pas la cause de ces changements mais la conséquence. Il dénonce l'approche essentialiste qui consiste à définir les qualités d'un *cordelista* par sa filiation à la région du *Nordeste*, à sa classe sociale et à son niveau d'instruction. Il indique clairement sa position au moyen de la dédicace qu'il place sur la couverture du *folheto* « Dedico êste folheto a todos os colegas de literatura de Cordel, inclusive aos sulistas e aos da nova geração, independente de cor, religião, raça, classe, sexo, instrução, filosofia, idade, etc »³⁴. Si on peut lui reprocher un manque de « saveur » dans son poème, car étant principalement argumentatif, Franklin Maxado interroge néanmoins l'imaginaire collectif par son profil et par sa démarche. Il a compris les enjeux futurs de la poésie populaire : si elle continue à se maintenir dans une forme figée, elle viendra à disparaître³⁵, ou,

³³ Néstor García Canclini, *Cultures hybrides: stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, trad. Francine Bertrand González, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.

³⁴ Franklin Maxado, *op. cit.*, couverture.

³⁵ Amin Maalouf, *op. cit.*

du moins, à ne plus être signifiante pour les générations futures. Dans son poème, il annonce l'avenir multi-temporel et hétérogène de la communauté des poètes où la tradition tend à se mélanger avec la modernité, l'instruction académique avec le savoir issu de l'oralité, le *Sudeste* avec le *Nordeste*.

FM : Assim o Sul já dá
Os seus poetas cordelistas
Aprendendo dos « baianos »
Que vem pras terras sulistas
E os nordestinos cá
Ficam mais teoristas

[...]
É importante conservar
As raízes e tradição
Os novos sabem disso
Quando fazem a renovação
Mesmo quando lhe atacarem
Mostrarão sua razão.³⁶

São Paulo, *ville-monde*³⁷, exacerbe le *processus d'hybridation*. L'identité du poète-migrant ne se réfère plus seulement à des systèmes culturels anciennement stables. Identité en transition, les pratiques et les comportements culturels se mélangent, se fragmentent, se recomposent par de multiples emprunts. Les traits autrefois exclusifs s'imbriquent et acquièrent le préfixe « trans- » : transnational, transclassiste, transculturel. C'est une pensée interactionnelle qui ouvre l'espace à de nouvelles formes de sensibilité poétique.

L'amplification de la mondialisation dès les années 1970, où le local rencontre le global et vice-versa, a provoqué un désenclavement des identités qui se percevaient jusque-là stables et immuable, et engendre de nouveaux référents identitaires. Les parcours de vie

³⁶ Franklin Maxado, *op. cit.*, p. 5, strophes 21, 22.

³⁷ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB Éditeur, 2005. Pierre Ouellet associe le mot « ville » à celui de « monde » dans le but de souligner l'espace globalisant de la ville, comme si l'intégralité du monde pouvait se retrouver dans celle-ci.

de Franklin Maxado et João de Barros sont l'illustration de ce processus. Ils sont tous les deux des identités déterritorialisées dans le sens où ils ont tous les deux migré géographiquement dans la région du *Sudeste* grâce au progrès technique des transports. Leur déplacement est également culturel car ils pénètrent dans un univers aux codes et savoir qui ne leur sont pas familiers. Toutefois, si l'un d'eux embrasse ce nouveau défi comme une opportunité pour le droit à la différence, le second le perçoit comme une atteinte au statut singulier du poète populaire.

Conclusion

Nous terminerons notre propos en nous appuyant sur un concept développé par le sociologue Anthony Giddens dans son ouvrage « *Modernidade e identidade* »³⁸. Il distingue le *lieu* et l'*espace*. C'est-à-dire que selon lui, il s'est effectué une scission entre les deux au cours du XX^e siècle. Alors que l'*espace* se réfère à la situation géographique, il explique que le *lieu* quant à lui, se réfère au spécifique, au concret, au connu, au familier et au délimité, c'est-à-dire que c'est le point des pratiques sociales spécifiques qui nous façonnent et qui sont étroitement liées à notre identité. Transposé à notre étude, nous comprenons que la poésie de *cordel* pour João de Barros serait ce *lieu* symbolique et métonymique du territoire du *Nordeste*. Mais pas seulement, elle est le *lieu* d'une condition sociale et d'un mode de vie qui contiennent les pratiques culturelles comme celle de la poésie de *cordel* et de manière plus générale, de la culture populaire. En venant à São Paulo, João de Barros se retrouve dans un nouvel *espace*, qui est le croisement de plusieurs *lieux* dépossédés de leur origine rassurante et où l'ordre régulateur des relations sociales est perturbé. C'est comme si les individus à São Paulo ne tenaient plus leur place et leur rôle. À l'image de Franklin Maxado, ils ne respectent plus leur rang que leur condition sociale est censée leur ordonner.

³⁸ Anthony Giddens et Plínio Dentzien, *Modernidade e identidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

Tableau 2 : Croisement des notions lieu et espace d'Anthony Giddens avec les caractéristiques de l'étude

Poésie de <i>cordel</i> = lieu	Ville de São Paulo = Espace
<ul style="list-style-type: none"> - Métonymie du <i>Nordeste</i> ; - Condition sociale et mode de vie spécifique ; - Répertoire culturel populaire. 	<ul style="list-style-type: none"> - Compression, croisement des « lieux » ; - Perturbation des repères des anciens « lieux » ; - Nouvel ordre social et culturel.

La globalisation qui a entraîné des changements dans les conditions de coexistence en redéfinissant les notions spatio-temporelles a provoqué la mise en contact d'identités culturelles différentes. Et si les réactions peuvent être négatives comme nous l'observons avec la *peleja* de João de Barros et Franklin Maxado, l'hybridation peut être également un *outil d'intelligibilité*³⁹.

Le mot de la fin reviendra aux deux poètes, puisque ces derniers, grâce à la médiation d'autres poètes, se sont finalement réconciliés. Chacun a continué à vendre ses *fólhotos* sur la Praça da República et les *cordelistas* sont restés, dès lors, en bons termes⁴⁰.

³⁹ Terme employé dans l'ouvrage : Néstor García Canclini, « Cultures hybrides et stratégies de communication », in *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 77-98. Selon Néstor García Canclini, l'hybridation est un outil d'intelligibilité dans le sens où les changements imposés par la mondialisation ne sont pas seulement subis par les acteurs culturels, ils sont aussi acteurs. Ils choisissent les changements. Étudier le *processus d'hybridation*, c'est donc comprendre comment ils se saisissent des transformations au profit de leur expression culturelle.

⁴⁰ On constate toutefois que João de Barros, sept ans plus tard, lorsqu'il est interrogé pour l'ouvrage *O cordel em São Paulo : texto e ilustração* en 1985, maintient la dureté de son point de vue.

Os “Quadros historicos da guerra do Paraguay”: editoração, produção e circulação

Álvaro Saluan da Cunha*

Resumo

Ao final da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), surgiram diversas produções para celebrar os feitos brasileiros em batalha. Assim, o mercado editorial buscava lucrar com o momento. Nesse contexto, o artigo explicará aspectos relacionados à editoração e à circulação da coleção “Quadros historicos da guerra do Paraguay”, criada no pós-guerra, com o objetivo de registrar os feitos brasileiros. Lançada inicialmente em fascículos e posteriormente em álbuns, foi dividida em nove partes, sendo estas constituídas de litogravura e texto. As estampas foram baseadas em desenhos de Victor Meirelles, Pedro Américo e Edoardo De Martino. Já os textos, que narravam detalhes da guerra, foram escritos por diversos intelectuais do período, entre eles Pinheiro Guimarães e Félix Ferreira. Boa parte da aquisição da coleção foi feita pelos Ministérios, que circularam o material internamente e internacionalmente, enviando para diversas legações, utilizando-se dessa linguagem para buscar fixar uma possível identidade nacional e seu discurso civilizador.

Palavras-chave: Guerra da Tríplice Aliança, imprensa ilustrada, litografias, século XIX

* Doutorando, pesquisa a produção iconográfica da Guerra da Tríplice Aliança, orientado por Maraliz de Castro Vieira Christo, História, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e-mail: asaluan@hotmail.com.

Introdução

Os estudos recentes sobre a cultura visual, sobretudo os elaborados a partir da década de 1990, são de extrema importância para a expansão do conhecimento sobre a iconografia brasileira do século XIX¹. E essa produção é extremamente ligada à temática da nação, cuja importância reside na forma com a qual o Império buscava forjar a sua história e identidade, sobretudo por meio das artes, em especial as pinturas e as gravuras. As litografias na segunda metade do XIX, estavam no auge de sua reprodutibilidade técnica graças aos avanços técnicos nas prensas e a veiculação delas por meio de livreiros e vários periódicos. Assim, revolucionava-se a cultura visual, uma importante chave para se compreender os anseios do Império e seus ideais ante a população e o mundo.

As estampas, responsáveis por expandir o raio de circulação das imagens como nunca antes visto, contavam com uma circulação muito superior às pinturas, por meio de técnicas como a litografia e a xilografia, que desritualizavam as obras de arte de seus meios de circulação limitados, como bem frisa Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”². Essa mudança fez com que o objetivo de propagar discursos que formavam projetos políticos de poder fosse ampliado de uma forma revolucionária. Seja por meio da imprensa ilustrada ou pelas gravuras e coleções elaboradas, o objetivo ia além da celebração do êxito da Tríplice Aliança ante o Paraguai. Nessas produções criava-se uma visão dualizada, onde o Brasil se colocava ante o mundo como um país dito “civilizado” que havia vencido a “barbárie” paraguaia, observada por boa parte dos brasileiros – e a própria imprensa – como índios selvagens, bestas. Essas produções também tinham outro objetivo: o de unir o povo em torno de uma identidade nacional, que também se beneficiou da estética da guerra para tal feito, retornando à questão do *grand goût* herdado pelas pinturas históricas francesas.

Este artigo baseia-se em parte da dissertação de mestrado intitulada *As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” na*

¹ Paulo Knauss e Marize Malta (org.), *Revistas Ilustradas: Modos de ler e ver no Segundo Reinado*, Rio de Janeiro, Mauad/FAPERJ, 2011.

² Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in Tadeu Capistrano (org.), *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, Imagem e Percepção*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

*década de 1870: projeto editorial e imagens*³, que aborda com maior profundidade a trajetória dessa coleção de litogravuras e textos, costurando informações que vão desde as primeiras ideias divulgadas na imprensa até o objeto final, presente na Biblioteca Nacional, no Museu Histórico Nacional e no Arquivo Geral da Cidade, todos situados na cidade do Rio de Janeiro.

Este artigo, que resume e acrescenta novos dados encontrados aos já elencados na dissertação, aproxima-se de diferentes formas dos três eixos propostos pelo dossiê, aproximando a coleção do cenário ilustrado da segunda metade do XIX e, conseqüentemente, os assuntos políticos, culturais e sociais do momento. Aqui, será possível acompanhar, além das ideias de editoração, a participação do Império brasileiro na aquisição e circulação de um grande número de fascículos, sendo talvez o principal comprador e, portanto, o maior financiador. Esse papel da Coroa como incentivadora da produção artística, sobretudo sobre a guerra, é bastante conhecido, principalmente no que tange à pintura histórica, cuja maior parte era diretamente encomendada ou comprada pelas armas brasileiras ou outros órgãos ligados ao Império, subentendendo-se o grande interesse em investir na imagem vitoriosa da monarquia, ao se buscar criar uma identidade nacional a partir da guerra e suas representações. Diversos estudos como as teses de Jorge Coli⁴ e Joaquim Marçal de Andrade⁵ tratam melhor dessas representações tanto na pintura histórica, quanto na imprensa ilustrada do período.

Ansiava-se assim por seguir uma espécie de trajetória semelhante à observada na cultura visual francesa, com a produção, circulação, ensino e rituais semelhantes aos aplicados no período das guerras napoleônicas, algo presente no ensino vigente na Academia Imperial de Belas Artes, diretamente influenciada pelos artistas franceses na

³ Álvaro Saluan da Cunha, *As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens*, Dissertação de mestrado, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

⁴ Jorge Coli, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*, Tese de Livre-Docência, Campinas, UNICAMP, 1994.

⁵ Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *A Semana Ilustrada e a guerra contra o Paraguai: primórdios da fotorreportagem no Brasil*, Rio de Janeiro, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

comumente conhecida Missão Artística Francesa⁶ e seus artistas, em 1816. Assim, por meio de diversos suportes, o Brasil buscava a sua inserção no rol dos Estados nacionais ditos “civilizados”. A respeito dessa dicotomia “civilização *versus* barbárie”, Arnaldo Lucas Pires Júnior explicita que ao longo da guerra, tais termos foram duramente utilizados pelas nações envolvidas: “ambas consideravam que suas ações as colocavam no caminho certo em direção à civilização e ao progresso, simbolizado, nesse contexto, principalmente pelas nações europeias⁷”. Percebe-se novamente a inserção de modelos de conceitos europeus no cotidiano sul-americano, em busca da criação de suas respectivas identidades. Ao apresentar a “barbárie” inimiga, justificava-se a ação militar. Mais do que isso, a própria coleção estudada e a imprensa ilustrada formavam parte constituinte da memória do conflito e das visões de ambas as nações, que construía seu “eu” e seu “outro”.

Os “Quadros históricos da guerra do Paraguay”

Com a modernização da Corte brasileira e o fluxo cada vez maior de profissionais liberais, em grande parte estrangeiros, é possível perceber um maior investimento nas artes e ofícios, enfatizando-se aqui o cenário ilustrado por meio das pinturas encomendadas pelo Império e o grande volume de gravuras produzidas sobre a guerra⁸. Assim, representações ilustradas fixavam-se nas páginas dos periódicos e no interesse popular – ainda que limitado –, despertando o interesse e o consumo de forma gradativa, constituindo em um novo e promissor mercado. Essa mudança na forma com a qual eram tratadas as imagens permitiu uma maior difusão dos trabalhos de muitos pintores, fossem eles consagrados ou jovens aspirantes às artes e ofícios, que já enfrentavam inúmeras limitações de exposição e circulação de suas obras até mesmo na Corte.

⁶ Letícia Squeff problematiza esse nome, e utiliza o termo “Colônia Lebreton”. Ver mais em: Letícia Squeff, “Reverendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Afonso D’Escragnonne Taunay”, *Atas do I Encontro de História da Arte*, n°1, 2005, p. 563-570.

⁷ Arnaldo Lucas Pires Júnior, “Guerra do Paraguai: uma barbárie pela civilização”, *Revista Estudos Políticos*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 94-116.

⁸ Marco Morel e Mariana Monteiro de Barros, *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*, Rio de Janeiro, DP&A, 2003, p. 64-75.

Ao longo da pesquisa foi possível perceber que as Exposições Gerais de Belas Artes e as Exposições Nacionais tinham um público considerável⁹, mas, ainda assim, contavam com um alcance deveras limitado, sendo ainda a obra de arte muito ritualizada. A investigação também mostrou que a expansão das imagens apresentadas nos periódicos acabava justamente por aumentar essa visibilidade junto a um número maior de espectadores. Na segunda metade do oitocentos, a imprensa da Corte era cada vez mais ligada ao cotidiano popular, que destacava os costumes dos letrados pertencentes às classes superiores, em uma relação extremamente verticalizada. O movimentado porto carioca era usado para a circulação de matérias-primas, periódicos, gravuras e até mesmo pedras litográficas nacionais e internacionais, movimentando ainda mais o ambiente intelectual ilustrado da efervescente capital do Império¹⁰.

Essa série de informações que chegavam à Corte também levavam para além-mar litografias e outros objetos produzidos no Brasil, expandindo a nível internacional a circulação de materiais brasileiros. E isso seria prontamente apropriado pela Coroa em sua busca por reconhecimento internacional, indo ao contrário do que era praticado até 28 de agosto de 1821. Nesse período, a censura prévia cairia e finalmente a imprensa brasileira tomaria suas formas, tendo certa latência ao ser comparada com o restante do mundo. É interessante notar que no período joanino e até mesmo na Colônia, os censores sabiam do poder dos impressos em fomentar possíveis revoltas e revoluções.

Durante a Guerra da Tríplice Aliança os periódicos ilustrados obtiveram grande êxito, modificando os modos de ver da época com a representação de cenas do conflito nas páginas dos jornais, revolucionando a forma com a qual as notícias e imagens eram consumidas, indo além das narrativas textuais. Ao fim da guerra, coleções e álbuns como os “Quadros históricos da guerra do Paraguai” foram editorados com o intuito de celebrar e rememorar os êxitos brasileiros no campo de batalha, objetivando criar um discurso unificador da nação, exaltando os principais personagens e momentos por meio das imagens e textos, que descreviam com um desejo memorialístico os fatos ocorridos em cada

⁹ Ana Maria Tavares Cavalcanti, “A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX”, *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, n° 23, 2003, p. 1-11.

¹⁰ Laurence Hallewell, *O Livro no Brasil: Sua História*, São Paulo, Edusp, 2017.

evento que buscavam narrar.

Através de uma minuciosa análise das fontes primárias, acompanhada da leitura de uma vasta bibliografia relacionada à imprensa e as sociabilidades do século XIX, foi possível mapear e compreender a circulação da coleção na Corte, em outras províncias e até mesmo além-mar. Os fascículos da coleção podiam ser encontrados nas páginas dos periódicos, em anúncios que continham informações sobre o material, bem como os endereços onde poderiam ser adquiridos. Era possível comprar os fascículos completos, com as respectivas páginas textuais e estampa, ou apenas as litografias, de forma avulsa. Posteriormente, foi possível descobrir a venda de encadernações completas, com oito ou nove gravuras e seus respectivos textos.

A produção é posterior ao conflito, sendo algumas delas datadas entre os anos de 1871 e 1874. Todavia, não é possível precisar as datas de todos os fascículos, restando apenas alguns anúncios que indicam ao menos o ano de circulação de alguns deles. Essa imprecisão, consequência da ausência de informações do período é algo bastante comum na imprensa do século XIX.

Vale ressaltar brevemente que nesse período, como mostra André Toral¹¹ em artigo, as fotografias mostravam a guerra e seus horrores, ao contrário das glórias que as pinturas e gravuras presentes na coleção se propunham, manipulando assim os discursos e consequentemente a opinião pública. Nesse sentido, é interessante pensar no esforço do Império em fomentar financeiramente tal coleção para se contrapor a essas violentas fotografias do conflito, sendo a imagem também um espaço de disputa.

Através do cruzamento dos dados obtidos nos próprios fascículos, em anúncios e catálogos da época, foi possível criar o quadro abaixo, que segue a ordem da coleção, apresentando diversas informações¹²:

¹¹ André Toral, “Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai”, *Revista Brasileira de História*, vol. 19, n° 38, 1999.

¹² Ordem e nomes baseados nos dados cruzados disponíveis no Arquivo Geral do Rio de Janeiro, no catálogo da *Exposição de História do Brasil*, de 1881, e no jornal *Monitor Campista*, n° 282, 15 de julho de 1882, p. 3. Isso não necessariamente define que todas as possíveis reproduções sejam feitas pelas mesmas oficinas litográficas, algo que será analisado ao longo da dissertação.

Quadro 1: Os Quadros históricos da guerra do Paraguay

Nº	Título da litografia	Baseada em óleo de	Desenhista	Litógrafo	Título do texto	Escritor
Intro	sem litografia	-	-	-	Introdução	Cesar Muzzio ¹³
1	Combate naval do Riachuelo	-	Ângelo Agostini	Alf. Martinet	O combate naval do Riachuelo	*
2	A Rendição de Uruguayana	Pedro Américo	Ângelo Agostini	J. Reis Lit. / Souza Lobo	A Rendição de Uruguayana	A. E. Zaluar
3	O ataque da ilha da Redempção	Pedro Américo	-	J. Vitorino Lit. / A. de Pinho	O ataque da ilha do Cabrita ou da Redempção	Cel. Pinheiro Guimarães
4	Assalto e ocupação de Curuzu	Victor Meirelles	-	Huascar, editada por Figaro	A passagem do Curusú	Ferreira de Menezes
5	A passagem de Humaitá	Victor Meirelles	-	Souza Lobo	A passagem de Humaitá	Felix Ferreira
6	Passagem do Curuzu	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	Alf. Martinet	A tomada de Curuzú	Felix Ferreira
7	O reconhecimento de Humaitá	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	-	O Reconhecimento do Humaitá	Ferreira de Menezes
8	O Passo da Pátria	Victor Meirelles	-	-	A passagem do Passo da Pátria	Cel. Pinheiro Guimarães
9	Ataque e tomada do Estabelecimento	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	-	Tomada do forte do Estabelecimento	Felix Ferreira

¹³ De acordo com alguns anúncios em periódicos que serão mostrados a seguir, a *Introdução* era vendida com o primeiro fascículo do *Combate naval do Riachuelo*. É possível que a autoria do texto também seja de Cesar Muzzio.

Processo editorial

No dia 28 de janeiro de 1871, o *Jornal da Tarde* trazia em trecho diversas informações importantes, incluindo o nome dos editores. Além disso, tratava de alguns dos desejos iniciais dos envolvidos em relação à criação da coleção e os objetivos possíveis, que mudaram, como é possível perceber no Quadro 1. Na seção “Gazetilha”, o anúncio citava:

[...] Nada mais justo do que procurar qualquer paiz commemorar as suas glorias, transmittindo aos vindouros perduraveis monumentos que as attemem. Tão heroicas e brilhantes foram as acções praticadas na ultima campanha pelos brasileiros, que estes não poderão negar o seu apoio a todo aquelle que procurar transmittil-as á posteridade. Os **Srs. A. de Almeida & C.**, propoem-se historiar aquelles feitos gloriosos em uma publicação de que são editores, **e que constará de vinte e quatro quadros, dos quaes** o texto ou a parte litteraria está commettida a hábeis e delicadas pennas e **as gravuras ao habilissimo e bem conhecido lapis do distincto artista, o Sr. Angelo Agoutini.** Os quadros historicos da guerra do Paraguay serão inaugurados com o brilhante e heroico feito da batalha do Riachuelo.¹⁴

Os editores da coleção, A. de Almeida & C., respectivamente Antônio Pedro Marques de Almeida e Augusto de Castro, também eram ligados ao periódico ilustrado *A Vida Fluminense*¹⁵, sendo nomes conhecidos do cenário letrado do período. Posteriormente, outro membro entraria nessa sociedade: o desenhista citado no anúncio, Angelo Agostini, enteado de Antônio de Almeida. *A Vida Fluminense Oficina Litográfica* era diretamente relacionado aos três personagens citados, propriedade da sociedade Almeida, Castro & Angelo.

O *Diário do Rio de Janeiro* do dia 6 de fevereiro de 1871¹⁶, em sua seção “Noticiario”, noticiava que Almeida e Castro estiveram presentes

¹⁴ *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, n° 24, 28 de janeiro de 1871, p. 2 (grifos nossos).

¹⁵ De acordo com Augusto, no período de 1868 a 1875, a redação da revista ocupou, respectivamente, os sobrados de números 59, 52 e 50 da tradicional Rua do Ouvidor, na região central do Rio de Janeiro. Ver mais em: José Carlos Augusto, “A Vida Fluminense, ‘folha joco-séria-illustrada’ (1868-1875)”, *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, n° 32, 2009, p. 2.

¹⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n° 37, 06 de fevereiro de 1871, p. 1.

na cerimônia de cumprimentos ao imperador D. Pedro II, citando-os apenas como os “editores dos *Quadros históricos da guerra do Paraguay*”. Esse encontro se repetiria, em outubro do mesmo ano¹⁷. Tal contato direto com o Imperador leva a crer em uma possível influência oficial na criação da coleção, aspecto que acaba ficando mais explícito ao se perceber os altos valores gastos pelos Ministérios nas aquisições de fascículos, além da amplitude da circulação por meio oficial, que também era registrada em alguns periódicos.

No dia 8 de fevereiro do mesmo ano, o *Jornal da Tarde* novamente abordava a coleção, agora em uma parte voltada a anúncios de produtos na última página, dando ainda mais detalhes do que poderia ser esperado:

Todas as nações do mundo civilizado procuram recolher zelosamente os factos que as elevam na consideração universal, e tratam de colligir de um modo duradouro as glorias das contendidas em que foram vencedoras. **Conservar para a posteridade a memoria dos grandes feitos do nosso tempo é dever que a historia nos impõe**, e tarefa que o patriotismo reclama. O Brazil não podia esquivar-se a esse empenho de honra. [...] **é dever commemorar pela penna do historiographo e pelo lapis do desenhista**. Reunidos, como se acham, os elementos e dados precisos para levar á pratica semelhante projecto, não recuarão os editores desta obra diante de quaesquer obstaculos. **A obra constará de 24 quadros** (para assumpto dos quaes serão escolhidos os principaes feitos do exercito e marinha brasileira) **divididos em duas series de 12 quadros cada uma**. O desenho, que desde já **podemos garantir ser feito com a maior verdade historica, e correção artistica, achase a cargo do Sr. Angelo Agostini; e uma narração historica, devida á penna de um dos homens mais habilitados a tratar tal assumpto, acompanhará cada quadro**. Os editores podem, portanto, de antemão assegurar que o trabalho litterario e artistico será digno do assumpto: e esta convicção lhe dá afouteza para solicitar a coadjuvação publica, e o au (ilegível) dos espiritos patrioticos para empreza tão brasileira. **Publicar-se-ha um fascicolo mensalmente que será distribuido pelos Srs. assignantes, sem que um só**

¹⁷ *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n° 295, 25 de outubro de 1871, p. 1.

exemplar seja exposto á venda avulsa. A assignatura da primeira serie (12 quadros com texto respectivo, tudo impresso sob magnifico papel de folio maximo) custará 50\$ – (sendo 20\$ pagos logo que entre para prélo o primeiro fascicolo, e 30\$ após a entrega do sexto). O glorioso combate naval de RIACHUELO inaugurará os QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY. – Os editores A. de Almeida & C. Assigna-se na rua do Ouvidor n. 52, sobrado.¹⁸

Nesse trecho, os desejos dos editores ficam mais explícitos, buscando conservar a memória dos feitos ocorridos durante a guerra por meio da “pena do historiógrafo e o lápis do desenhista”. Repete-se a informação dos 24 quadros, divididos entre Marinha e Exército, que não são concretizados, como citado anteriormente, e os desenhos sob os cuidados de Agostini, que muito provavelmente fariam parte de apenas duas estampas. Além disso, os editores prometem entregar as narrativas textuais na mão de “um dos homens mais habilitados a tratar tal assunto”, algo que também não é concretizado, estando a pena na mão de variados personagens, sendo quase todos eles bacharéis, com exceção de Félix Ferreira, algo que foi mapeado ao longo da pesquisa de dissertação, a partir de dados encontrados no *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, de Sacramento Blake¹⁹. É possível também analisar a forma de compra e os valores exigidos; o tamanho do material, em folio máximo²⁰; o fascículo inicial e o endereço dos editores, onde a compra poderia ser efetivada.

A aquisição, inicialmente feita por assinatura, paga em dois momentos distintos, não foi levada adiante, como alguns anúncios posteriores dão a entender, onde apenas um fascículo é ofertado. É interessante pensar essa alteração por conta das necessidades dos editores e artistas envolvidos, que precisavam dos valores para dar

¹⁸ *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n° 33, 08 de fevereiro de 1871, p. 4 (endereço d’*A Vida Fluminense*, grifos nossos)

¹⁹ Augusto Victorino Alves Sacramento Blake, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883.

²⁰ Em uma explicação simples, folio máximo era o tamanho com o qual o papel era fabricado. Esse formato poderia ser dobrado várias vezes, rendendo publicações de menor tamanho. No caso da coleção, a folha era usada sem nenhuma dobra, tendo o tamanho semelhante ao de alguns jornais atuais.

prosseguimento aos trabalhos, importando apenas vender. Essa ideia pode ter sido inicialmente aplicada para que a coleção não sofresse com problemas financeiros e, conseqüentemente atrasos, que provavelmente ocorreram entre um fascículo e outro. Todos os anúncios posteriores e catálogos remetentes à coleção acabaram por abordar apenas os nove episódios tratados no Quadro 1, que mesclam as duas armas, sem necessariamente seguir uma ordem cronológica dos eventos.

Ainda sobre os desenhos, que eram anunciados sob os cuidados de Angelo Agostini, foi possível encontrar variações. Ao decorrer da pesquisa, foi possível observar nas descrições dos fascículos encontrados e das gravuras avulsas, o aparecimento de outros impressores e desenhistas. Um exemplo é o caso dos três exemplares encontrados referentes à *Rendição de Uruguayana*, baseada em óleo de Pedro Américo: um como sendo de autoria da *Vida Fluminense*, desenhada por Agostini e impresso por Alf. Martinet; outro com proporções aproximadas da primeira, porém com traços menos elaborados, invertida e impressa por Souza Lobo, sem desenhista citado; e a última em tamanho menor e traços mais grossos, pouco nítidos e sendo bem menos detalhados que os demais, feita por Campbell & Co. Lith.. Dos três exemplares, nota-se a grande diferença na qualidade do primeiro desenho, evidenciando-se os traços feitos por Agostini, com muito mais nitidez e precisão nas formas e na profundidade, ao se comparar com as demais gravuras, que podem facilmente ser reproduções da tradução de Agostini, e não da obra original. Esse caso se repete em outras litografias, que podem ser encontradas em nome de outros litógrafos e desenhistas.

Na encadernação encontrada no Museu Histórico Nacional, foi possível perceber a ausência da litografia referente ao episódio do *Combate naval do Riachuelo* (destoando do que anunciara o número 24 do *Jornal da Tarde*) e algumas diferenças na formatação dos textos, como as fontes do cabeçalho. Ao que parece, não seguiam um padrão, consistindo em mais um aspecto que leva a crer na hipótese de uma possível reedição ou até mesmo a impressão por outras oficinas. Todavia, as fontes processadas não definem com tanta clareza essa questão, deixando no ar a hipótese de que essa coleção ou ao menos suas gravuras tenham sido feitas por outros personagens.

A circulação da coleção: a propagação de uma imagem dita civilizada

A divulgação da coleção e suas litografias e textos ia além da questão estética ou informativa. Era um meio de propagandear o êxito brasileiro para províncias distantes e até mesmo para outros países, por meio das legações diplomáticas, algo que foi mapeado através de diversos periódicos e documentos do Império. Não obstante, ocorreu em um período em que havia a implementação de uma industrialização em curso no Brasil, com a melhoria nas condições de transporte da época. Para se ter uma dimensão, era possível fazer a travessia do oceano Atlântico, a bordo dos navios a vapor, em menos de um mês, circulando de forma cada vez mais hábil diversas informações, matérias-primas e periódicos entre o Velho e o Novo Mundo²¹.

Por meio das pinturas históricas, financiadas em grande parte pelo Estado, observava-se um projeto promissor de criar as histórias das guerras nacionais e de se forjar uma identidade nacional. E aqui vale ressaltar a propaganda civilizadora feita por nomes como Pedro Américo e Victor Meirelles. Ambos nomes eram conhecidos internacionalmente, sobretudo por elaborarem seus óleos em ateliês na Europa. Com isso, pinturas como o *Combate naval do Riachuelo*²² e a *Batalha do Avañy*²³, ambas expostas e feitas em território estrangeiro, foram apreciadas por diversas figuras importantes do cenário europeu, enfatizando-se príncipes, nobres e outros artistas, algo que levava a imagem de uma civilidade brasileira por meio das artes como nunca antes havia acontecido.

As gravuras também entravam nessa questão civilizatória, como foi possível perceber ao longo da pesquisa, elevando exponencialmente esse poder de alcance de pinturas e esboços e, conseqüentemente, das narrativas que se encontravam por trás delas. Expandiam-se então a circulação das ideias dessas matrizes a partir das gravuras de tradução, em um tamanho muito menor e mais acessível do que as telas

²¹ Joaquim da Costa Leite, “O transporte de emigrantes: da vela ao vapor na rota do Brasil, 1851-1914”, *Análise Social*, vol. 26, 1991, p. 741-752.

²² Ângelo Proença Rosa, Donato Mello Júnior e Elza Ramos Peixoto, *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, p. 78.

²³ José Manuel Cardoso Oliveira, *Pedro Américo: sua vida e suas obras*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, p. 96.

monumentais, sendo reduzidas ao tamanho de uma folha de jornal. Facilitava-se assim a chegada do material – e as ideias intrínsecas neles – a locais distantes. E o Império sabia muito bem do potencial dessas imagens e textos.

Um registro presente nos *Cadernos do Centro de História e Documentação Diplomática*, relata, em uma circular assinada no ano de 1872, a seguinte informação:

Circular²⁴ de 13/11/1872. Índice: “Oferece um exemplar do fascículo sobre a guerra do Paraguai”. Para as legações de Bolívia, da Santa Sé, de França, da República Argentina, da Rússia e da Áustria. Em 13 de novembro de 1872.

O ministro dos Negócios Estrangeiros faz seus atenciosos cumprimentos ao sr. ... e oferece-lhe o 1º e 2º fascículo[s] da obra intitulada **Quadros históricos da Guerra do Paraguai**. Manoel Francisco Correia.²⁵

A partir desse trecho, descobre-se que os fascículos da coleção também circularam de forma oficial pelo meio diplomático, sendo entregues a legações de diversos países. A isso, pode-se observar uma possibilidade de propaganda da modernização e do conseqüente avanço nacional a partir dos êxitos da guerra, tal como também foi feito no período napoleônico. Essa difusão era parte constituinte de um processo de engrandecimento da imagem da nação²⁶ enquanto “civilizada” em âmbito internacional, tanto na divulgação das vitórias bélicas, quanto na produção artística de um país que era visto pelos estrangeiros como “em construção”, o que não deixa de ser verídico. Naquele momento, mais do que a identidade nacional, as próprias fronteiras geográficas eram definidas. E nesse esforço por meio das artes, dando continuidade à questão civilizatória que havia sido desenvolvida no período joanino, por meio da já referida vinda dos artistas franceses, os discursos tomaram forma e se espalharam gradativamente pela cultura visual ocidental.

²⁴ Segundo uma nota do editor, na mesma data foi enviada circular remetendo o segundo fascículo às legações da Prússia, América, Grã-Bretanha, Portugal, Espanha e Itália.

²⁵ *Cadernos do CHDD / Fundação Alexandre de Gusmão*, Centro de História e Documentação Diplomática, Ano 3, n°5, Brasília, A Fundação, 2004, p. 32 (grifos nosso).

²⁶ Sobre a ideia de nação, ver mais em José Murilo de Carvalho, *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

Além do envio para legações e o provável comércio internacional, vale ressaltar que diversos fascículos foram adquiridos por ministérios do Império e enviados para outras províncias, através de ofícios de requerimento ou como prêmios. O papel político e pedagógico dessa crescente circulação de imagens era exercido na consolidação de uma ideia de monarquia vitoriosa, em busca de criar um discurso único capaz estabelecer uma identidade nacional sólida com a utilização dos episódios que exaltavam as glórias brasileiras em batalhas. Algumas destas compras foram divulgadas nos *Balances da Receita e Despesa do Imperio*, cobrindo os gastos entre os anos de 1872 a 1881, que somavam o montante de 15:000\$000²⁷.

Estes dados são elucidativos e representam o esforço dos ministérios para a divulgação e circulação da coleção. Mesmo sendo editada em âmbito privado, vale considerar que, assim como o financiamento da pintura histórica era diretamente ligado ao Império e às forças armadas, pode-se perceber aqui, de forma considerável, o empenho de alguns ministérios em adquirir o material. Seja para enviá-los para outras províncias requisitantes, por conta própria ou como forma de premiação em alguns concursos de instrução primária e secundária, o Estado foi fundamental na circulação dessa coleção.

Porém, é necessário ressaltar que isso não significa que os periódicos e coleções fossem diretamente controlados pela Coroa, mesmo que os interesses convirjam. Provavelmente a elaboração desse material foi feita por meio desses interesses. Como foi possível ver anteriormente, o Imperador conhecia os editores, algo que pode ter ligação com o projeto final. Isso fica ainda mais explícito ao se observar o montante total gasto por meio das aquisições oficiais.

O que se busca enfatizar aqui é que não havia uma manipulação total do Estado, mas talvez um jogo político e mercadológico que atendesse os anseios do Império e do setor privado. No Paraguai, isso ocorreu de forma distinta, onde a imprensa passava por controle mais rígido e era diretamente financiada pelo Estado, que comandava e

²⁷ Valores somados encontrados nos balanços de receitas e despesas do Império, presentes na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. *Balances da Receita e Despesa do Imperio*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1875-1883.

custeava boa parte da produção. De acordo com Toral²⁸, o Estado paraguaio manipulava a opinião pública e também auxiliava no aumento do moral das tropas paraguaias que recebiam e ouviam as notícias no *front*, algo que denota também interesses convergentes, mas aplicados de forma muito mais severa.

Conclusão

A partir dessa coleção, é possível perceber a significativa circulação de periódicos e gravuras pelas províncias e em outras nações. Ao que tudo leva a crer, essa civilidade vendida pelo Império ao exterior tinha o objetivo primordial de alinhar o país com as tendências internacionais. As guerras sempre foram momentos de afirmação dos países, de reorganização geopolítica dos continentes e, mais do que isso, veículo de propaganda das nações, que se impunham além das armas. Isso fica muito explícito nos debates do século XIX, sobre a dicotomia civilização *versus* barbárie, uma herança que ainda insiste em bater à porta dos países subdesenvolvidos e que passaram pela destruição das colonizações. Vale ressaltar que ambas palavras são comumente utilizadas nos textos da coleção, algo que reforça essa ideia.

Os impressos possibilitavam o alinhamento político-cultural da classe dominante, com a abertura para o debate sobre diversas temáticas e a formação de narrativas em prol da sensibilização da opinião pública nacional e internacional. Esse espaço social de grande relevância, mesmo que ainda em um primeiro momento restrito a um público letrado, comunicava-se com uma grande parcela da população brasileira e era responsável por forjar o sentimento nacional.

A partir das análises realizadas sobre os planos de elaboração divulgados em e no que foi feito no material final, foi possível constatar algumas questões. A mais importante delas foi o desejo de se criar um forte simbolismo em suas páginas, chegando ao outro lado do oceano. Com isso, buscava-se explicitar a caminhada civilizatória do Império brasileiro, um território além-mar que se

²⁸ André Amaral Toral, *Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)*, São Paulo, Humanitas FFLCH USP, 2001, p. 216.

espelhava nos ideais europeus para se introduzir no concerto das grandes nações mundiais.

As imagens produzidas no segundo Reinado brasileiro e até mesmo internacionalmente, por meio de informações e desenhos enviados – como o caso de Paranhos Júnior²⁹, que esteve diretamente envolvido nas relações diplomáticas da guerra e também era correspondente da *Semana Illustrada* e do periódico francês *L'Illustration* – também devem ser consideradas como elementos de construção de um discurso de nação, em que o contexto de guerra se via como um momento ideal para forjar uma identidade nacional de um povo vitorioso para o exterior e para a sua própria população. Como afirma Schlichta³⁰, assim como a fotografia, os métodos de criação de gravuras, encontram-se plenamente relacionados ao processo de construção do Império.

Longe de esgotar todas as possibilidades de estudos sobre essa temática, o artigo teve como proposta, além de contar um pouco da trajetória editorial, explicitar a breve abordagem sobre como se deu a circulação do material, tratando um pouco mais da distribuição internacional a partir da coleção de “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, uma fonte recentemente descoberta.

²⁹ José Maria da Silva Paranhos Júnior, o Barão do Rio Branco (1845-1912), foi um advogado, geógrafo, professor, jornalista e historiador brasileiro. Sua trajetória é mais conhecida como diplomata, sendo ele o patrono da diplomacia brasileira.

³⁰ Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta, *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação, no século XIX*, Tese de doutoramento, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2006.

Notas analíticas sobre a coleção Estante Americana (1939-1940)

Gilvana de Fátima Figueiredo Gomes*

Resumo

O texto analisa um projeto de aproximação continental articulado em torno da coleção literária Romances Americanos/Estante Americana, ação que envolveu distintos agentes culturais a partir de 1939. A análise buscou identificar os sujeitos envolvidos com a proposta, seus anseios e interesses, bem como eventuais dificuldades. Entre o projeto editorial e a efetiva publicação dos títulos encontram-se indícios das transformações ocorridas na circulação internacional de bens no período.

Palavras-chave: coleções literárias, Editora Guáira, Estante Americana, Pan-americanismo

Em 1940, a publicação do romance venezuelano *Dona Bárbara* marcou o início de uma coleção editorial voltada à promoção da literatura hispano-americana no Brasil. O projeto intitulado inicialmente Romances Americanos – designação que anunciava o gênero literário favorecido – foi abrigado em uma editora iniciante, localizada em Curitiba (PR). Entre o anúncio do programa e o último título publicado

* Doutoranda em História – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis, Brasil. Professora do Departamento de História da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: fichamentoshistoria@gmail.com

em 1947, a coleção passou por transformações que revelam a assimetria das trocas culturais – sejam elas materiais ou simbólicas – características da circulação internacional de bens¹.

No final de 1939, a imprensa nacional noticiou o projeto de editar uma coleção de romances latino americanos². Em torno desse programa, dois agentes culturais com trajetórias e interesses distintos associavam-se mais diretamente: o romancista Jorge Amado e a Editora Guáira. O primeiro, autor de obras que, nos anos de 1930, foram o centro de importantes debates literários e políticos, gozava de certa legitimização no âmbito intelectual nacional³. Já a Editora Guáira havia sido fundada em dezembro de 1939 e, embora possuísse recursos monetários, não contava com fortuna simbólica.

É plausível supor que a ideia da coleção tenha relação com a viagem pela América Hispânica realizada por Jorge Amado, em 1937. Ocasão na qual o romancista teve a oportunidade de conhecer os ambientes intelectuais do continente ao mesmo tempo em que tomava contato com uma produção literária por ele ignorada⁴. Parte dessas experiências foi registrada por Jorge Amado em uma espécie de relato de viagem publicado, em sua quase totalidade, no periódico brasileiro *Dom Casmurro*, sob o título “A Ronda das Américas”. Trata-se, como notou Raúl Antelo, de textos híbridos posto que misturam memórias, documentos e testemunhos nos quais descrições das cidades visitadas e dos companheiros de viagem, cartas para uma “amiga” e notas sobre as culturas conhecidas se mesclam e constroem sentidos à viagem de Jorge Amado⁵.

¹ Gisèle Sapiro, *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización*, Villa María, Eduvim, 2017. Livro digital, EPUB – (Entreculturas).

² No presente artigo privilegia-se o jornal literário *Dom Casmurro*, periódico que prenunciou a coleção e no qual se encontram dados relativos ao projeto. Sobre o periódico ver: Tânia Regina de Luca, “O jornal literário Dom Casmurro: nota de pesquisa”, *Historia*, vol. 2, n° 3, 2011, p. 67-81.

³ Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, São Paulo, EDUSP; Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

⁴ Joselia Aguiar, *Jorge Amado: uma biografia*, São Paulo, Todavia, 2018.

⁵ Os textos editados em *Dom Casmurro* (em 1938) e um fragmento intitulado *México todo pitoresco* publicado no n° 2 da *Revista Diretrizes* (nov. 1939) foram reunidos e comentados por Raul Antelo em um volume que serve de base para a elaboração do artigo. Jorge Amado, *A rondas das Américas*, Estabelecimento de texto, introdução e notas por Raúl Antelo, Salvador, FCJA, 2001.

Em termos quantitativos, Jorge Amado dedicou parte considerável da *Ronda* a discutir questões referentes à produção editorial e circulação literária nas Américas⁶. Em “O problema do livro nas Américas” – trecho em que debate exclusivamente a questão – Amado inicia a discussão com o caso do Brasil, sobre o qual, provavelmente, possuía mais recursos argumentativos; em síntese, apesar de apontar dificuldades relacionadas à obtenção de papel de qualidade e à atuação dos livreiros, o autor reconhece que o país vivia, no final de 1930, um período de particular sucesso no que respeita à produção e circulação literária. O mesmo não se poderia dizer dos países de colonização espanhola, onde a indústria editorial e a atividade dos escritores sofriam com vários problemas. O principal deles era, na perspectiva de Amado, a desonestidade dos editores que sem respeitar contratos e pagar uma taxa padrão aos autores, faziam fortuna com tiragens desautorizadas.

É possível que Jorge Amado tenha se inteirado das condições de edição na América do Sul e Central por conta das traduções acertadas para os seus primeiros romances⁷. Contudo, uma vez satisfeito eventuais interesses particulares, as descobertas de Jorge Amado o deixaram frente à constatação de que o Brasil, e os brasileiros, pouco conheciam da literatura hispano-americana. A despeito dos problemas que caracterizavam as atividades de produção e circulação de livros na América Espanhola, lá, o intercâmbio de obras e autores de diversos países favorecia um senso de unidade continental desconhecido aos brasileiros.

O autor de *Jubiabá* destacou que na América espanhola se percebia um “sentimento de continente e de americanismo” não visto no Brasil e

⁶ No volume publicado em 2001 – o tópico relativo ao livro e às questões editoriais ocupa 15 das aproximadamente 150 páginas do livro. Além disso, apresenta como recursos argumentativos, além da experiência do autor junto ao universo editorial, informações qualitativas e quantitativas colhidas junto a editores e autores do continente, e citações integrais de editoriais de um jornal mexicano que avaliou a questão do livro e das traduções naquele país. Jorge Amado, *A rondas das Américas*, *op. cit.*, p. 83-97.

⁷ “Quanto a estes países de que falo, posso falar com conhecimento de causa, sou editado de algumas grandes casas editoras do Chile e Argentina. Claridad, a mais forte casa argentina, já lançou a tradução de Cacau no ano de 1936 e em 1937 a tradução de Mar Morto. Imán, lançou em julho do ano passado a tradução de Jubiabá. E Ercilla, a grande editora chilena, possui os direitos de uma tradução de Suor que já publicou.” Jorge Amado, *A rondas das Américas*, *op. cit.*, p. 88.

manifestado cotidianamente, afinal, “eles sempre falam dos problemas, das soluções, da literatura, da arte, de tudo, em bloco: de referência a toda a América Latina”⁸. A diferença dos brasileiros foi evidenciada por Jorge Amado em sua própria postura, um tanto deslocada, quando em situações de contato com outros intelectuais: “Ora, eu sempre me acostumara a pensar no Brasil sem condicioná-lo à Latino-América [...] e quando retirava minha vista do meu país era para pensar na Europa e mesmo na Ásia mais do que na América espanhola.”⁹

Esse exercício de dessubjetivação¹⁰, para retomar os termos de Antelo, pode ter contribuído para que Jorge Amado percebesse que mesmo irmanados pelos processos históricos, pelas condições econômicas e por culturas híbridas existiam (e talvez ainda exista) o Brasil e a América espanhola¹¹. A experiência de deslocamento espacial e cultural e, de encontro com uma América ao mesmo tempo próxima e distante do Brasil, certamente, contribuiu para a participação de Jorge Amado no projeto de integrar, por meio da literatura, a parte latina do continente americano.

No Brasil, o mercado editorial passava por um processo de crescimento notável, no qual se incluíam importantes coleções voltadas à tradução, como aquelas que notabilizaram a Editora Globo, no sul do país¹². Entretanto, como lembraria Jorge Amado algumas décadas mais tarde, uma coleção de romances da América Latina não empolgou muitos editores:

Inutilmente bati às portas de todos os mais importantes editores brasileiros da época e de todos eles ouvi a mesma recusa obstinada: autores da América Latina, não! Segundo eles, não havia público para tais romancistas.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ “Como relato de memória, enfim, narra um processo de subjetivação ou, deveríamos melhor dizer, de dessubjetivação, um processo através do qual seu autor deixa de ser quem era antes de iniciá-lo.” Raúl Antelo, in Jorge Amado, *A rondas das Américas*, *op. cit.*, p. 07.

¹¹ Sobretudo o capítulo “Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização”. Nestor Garcia Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, EDUSP, 2008.

¹² Sônia Maria de Amorim, *Em busca do tempo perdido: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*, São Paulo/ Porto Alegre, EDUSP/Com-Arte/Editora da UFRGS, 1999.

Preconceito feroz, arraigado, inabalável. [...] continuei, portanto, a procurar editor corajoso e lúcido.¹³

A reticência dos editores brasileiros frente aos romances produzidos na América Espanhola não estava necessariamente associada à qualidade literária das obras. Como sugere a bibliografia das atividades editoriais no país, o continente europeu e, principalmente, a França ocupavam um lugar central na importação de bens simbólicos para o Brasil e haviam se constituído em modelo de ação apropriado frequentemente por editores e escritores nacionais, desde meados do século XIX¹⁴. Assim, não surpreende que os editores nacionais preferissem não arriscar uma coleção cujas referências culturais lhes eram desconhecidas. Houve, entretanto, quem o fizesse.

Só uma pequena editora do Paraná se interessou pelo assunto, publicou a tradução de Dona Bárbara e mandou traduzir alguns outros títulos por mim recomendados, tentando uma coleção – a primeira – de escritores dos países vizinhos. [...] vale a pena recordar e louvar o esforço naquele então único da Editora Guaíra, dirigida pelo Jurista De Plácido e Silva.¹⁵

Se Jorge Amado, àquela altura, era um agente reconhecido do campo editorial e literário brasileiro, afinal, havia acumulado recursos em lutas anteriores¹⁶, a Editora Guaíra possuía apenas capital econômico. Fundada no mesmo mês em que a coleção de romances hispano-americanos foi anunciada¹⁷, a Guaíra marcou uma iniciativa inédita no Paraná, estado com modesta tradição editorial. O responsável foi Oscar

¹³ Jorge Amado, “Rômulo Gallegos, há algo em comum entre os romancistas da América?”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano III, n° 54, 15 de junho de 1974, p. 07.

¹⁴ Fernando Paixão, *Momentos do livro no Brasil*, São Paulo, Ática, 1995. Aníbal Bragança e Márcia Abreu, *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*, São Paulo, Editora UNESP, 2010.

¹⁵ Jorge Amado, “Rômulo Gallegos, há algo em comum entre os romancistas da América?”, *op. cit.*, p. 07.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Coisas ditas*, São Paulo, Brasiliense, 2004, p. 170.

¹⁷ Um contrato de 09 de novembro de 1939, arquivado na Junta Comercial do Paraná, registra o momento em que Plácido e Silva concretiza a fundação da *Editora Guaíra*, com um capital inicial de 20 contos de réis e cuja propriedade compartilhava com Antônio Moacir Arcoverde e Rubens Amazonas Lima. Além desses dois nomes, sabe-se que Juril Carnascialli, sua filha, ocupava-se das revisões dos originais e Arnaldo Carnascialli auxiliava com a parte administrativa, bem como com as traduções.

Joseph de Plácido e Silva, advogado, jornalista e fundador proprietário do periódico *Gazeta do Povo*¹⁸.

Isolada geograficamente, com poucos recursos intelectuais e sem capital simbólico, a editora não tinha como competir nos mesmos segmentos de empresas de grande porte – como a Livraria José Olympio ou a Editora Globo.

Em entrevista ao periódico *Dom Casmurro*, Plácido e Silva afirmou que já se imaginava atuando como editor desde 1922, quando lançou seu primeiro livro *Noções Práticas de Direito Comercial* nas máquinas da Empresa Gráfica Paranaense, gráfica da qual era proprietário e, que, eventualmente fazia as vezes de editora. Em 1937, Plácido tentou publicar *Histórias do Macambira* com a editora de José Olympio, ideia que não se concretizou. Apesar de ter editado o livro por sua conta e granjeado certo sucesso, existem indícios de que Plácido sentiu-se decepcionado com a dificuldade para participar do rol de autores nacionais¹⁹. Ao ser perguntado sobre as finalidades da Editora Guaíra, Plácido respondeu:

Embora saibamos as dificuldades a vencer, miramos com satisfação o lançamento da juventude sempre relegado pelas editoras já feitas. A “Guaíra” quer implantar uma confiança no estreante, que se firmará no escritor dos dias que virão, com os elementos marcantes das eras que se vão passando. Pode ser um arrojado sob o ponto de vista comercial, mas bem nos lembra o acerto da afirmativa – “do mundo nada se leva”. [...] Editora moça, a “Guaíra” tem sua existência voltada para os moços.²⁰

Nos primeiros anos de 1940, a Guaíra se notabilizou nacionalmente ao reunir um catálogo de sucesso e lograr, por meio de estratégias administrativas, a superação do isolamento imposto por sua localização

¹⁸ Juril de Plácido e Silva Carnascialli, *De Plácido e Silva, O iluminado*. Trata-se da única biografia encontrada sobre Plácido e Silva, escrita e financiada por sua filha, Juril Casnascialli. Não foi possível precisar os dados editoriais da obra.

¹⁹ “O seu livro está conhecidíssimo. Está à venda nas principais livrarias do Rio. [...] Foi muito melhor o Zé Olympio ter “mancado”. Porque em lugar de uma livraria só, o seu livro foi para sete. Para as sete melhores e mais centrais do Rio.” Carta a Plácido e Silva [remetente desconhecido], Rio de Janeiro, 01 março 1939. Arquivo da autora.

²⁰ “De Plácido e Silva fala de livros”, in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n° 155, 26 de junho de 1940, p. 05.

geográfica²¹. Plácido e Silva parece ter sido um editor disposto a arriscar, como afirma Jorge Amado; afinal, o empresário publicou coleções como a Estante Americana e Estante do Pensamento Social²², risco que não necessariamente visava capital monetário, afinal, a Guaíra representava uma pequena parte dos bens pertencentes à sua família.

Em 1939, os interesses de Jorge Amado e da Editora Guaíra convergiram e coube ao periódico *Dom Casmurro* anunciar a empreitada²³. Em dezembro daquele ano, Jorge Amado publicou o artigo “Um romancista sul-americano” informando aos leitores do jornal a publicação de *Dona Bárbara* de Rômulo Gallegos, romance com ampla circulação internacional e cujo mérito literário o qualificava “como o mais capaz de dar uma impressão do poder criador dos hispânicos”²⁴.

Além de apresentar o primeiro título da coleção, Jorge Amado revelou a extensão do projeto. Na tabela abaixo autores e países selecionados para compor a coleção são destacados. Note-se que, em um primeiro momento, previa-se a publicação de doze autores originários de seis países diferentes, com protagonismo para o Equador que teria quatro autores publicados. Tratava-se, de fato, de um projeto inédito em termos de amplitude e de valorização de uma parte do continente americano que ocupava, assim como o Brasil, um lugar subalterno nas relações internacionais.

²¹ Tanto o catálogo da *Guaíra* como suas estratégias empresariais são alvo de minha pesquisa de doutorado em andamento. Destaque-se, por exemplo, os autores publicados na Coleção Caderno Azul (Mário de Andrade, Roger Bastide, Sérgio Millet, Donald Pierson, João Dornas Filho, Brito Broca, Álvaro Moreira, Brício de Abreu, entre outros), via de regra, nomes relevantes da intelectualidade nacional. Como estratégia administrativa vale lembrar a fragmentação da editora em três sedes – Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. De cada cidade, Plácido extraiu recursos distintos – em São Paulo, contratou a Revista dos Tribunais para imprimir parte de suas tiragens; no Rio de Janeiro, utilizou o circuito editorial da cidade para a publicidade de suas edições.

²² A “Estante do Pensamento Social” publicou, durante o período do Estado Novo, autores como: N. Lenine, Buktarin, Henry George, Alexandra Kolantai, Karl Marx e Friedrich Engels.

²³ A relação entre o periódico *Dom Casmurro* e a Editora Guaíra foi marcante nos primeiros anos de 1940. Uma análise preliminar mostrou que entre dezembro de 1939 e maio de 1941, o periódico publicou 24 conteúdos (de gêneros diversos) cujo foco eram as publicações da Guaíra. De outro lado, foram editados pela Guaíra Brício de Abreu, Álvaro Moreyra, Marques Rebelo, Joel Silveira, Sérgio Milliet – todos ligados ao periódico.

²⁴ Jorge Amado, “Um romancista sul-americano”, in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 131, 30 de dezembro de 1939, p. 01.

Tabela 1: Projeto da coleção Romances Americanos - dezembro de 1939

País	Autor	Título
Venezuela	Rômulo Gallegos	Dona Bárbara
Equador	Jorge Icaza	-
Equador	Aguilera Marta	-
Equador	José de la Cuadra	-
Equador	Jorge Fernandes	-
Chile	Rivera	-
Chile	Juan Marin	-
Cuba	Hernández Catá	-
Cuba	Carlo Montenegro	-
México	Gregório Lopez e Fuentes	-
México	Mariano Azuela	-
Nicarágua	Herman Robleto	-

A primeira lista não corresponde aos lugares visitados por Jorge Amado, tampouco parece ter sido resultado direto das ações de Plácido e Silva, indício de que o projeto da coleção ultrapassava eventuais posições individuais em favor de uma projeção ampla e integrada da literatura latino-americana. Possivelmente, além de Jorge Amado e Plácido e Silva, intelectuais de outros países do continente tenham se envolvido na elaboração da lista, como é o caso do cubano Alfonso Hernández Catá²⁵, o que permite reconhecer o projeto como resultado de um esforço transnacional de circulação da cultura.

Significativamente, tal ideia surgiu quando a Europa iniciava a traumática experiência da Segunda Guerra Mundial. Em pouco tempo, a importação de bens do continente seria substancialmente afetada e os encaminhamentos da guerra marcariam uma grave crise no papel que a Europa desempenhava na disseminação internacional de valores. Se, para os europeus, os eventos relacionados ao conflito significaram a decadência de uma ideia de cultura hegemônica gestada desde o

²⁵ O contista Alfonso Hernández Catá foi citado por Jorge Amado como colaborador da coleção no prefácio à edição traduzida de *Dona Bárbara*. Jorge Amado, "Prefácio", in Rômulo Gallegos, *Dona Bárbara*, Curitiba, Editora Guaíra, 1940.

projeto Iluminista, nos demais continentes houve quem reconhecesse a oportunidade de superar a hegemonia – material e simbólica – exercida pelas antigas metrópoles.

No final de 1940, a coleção Romances Americanos foi diretamente associada ao projeto de resistência à dominação cultural exercida pelos europeus. Em “A Editora Guaíra e o pan-americanismo”, texto publicado em *Dom Casmurro* a reorganização das relações internacionais surgiu como critério orientador da coleção:

A doutrina Monroe que tem no tema “a América para os americanos” está também entre os objetivos da Editora Guaíra LTDA. O Brasil fazendo parte do continente ocidental tem interesse de incutir entre os seus filhos a ideia da soberania dos países da América e tirá-los da influência dos outros povos de outros continentes. A literatura é o meio mais fácil para a propagação de qualquer ideia ou doutrina.²⁶

Ao mesmo tempo em que justificava o projeto de uma perspectiva ampla de resistência cultural à Europa, o texto acrescentava novos títulos ao programa, sugerindo que os trabalhos haviam avançado. Se em um primeiro instante, citavam-se apenas autores e países, agora alguns títulos tornaram-se públicos: Rômulo Gallegos teria mais dois romances publicados (*Canáima* e *Pobre Negro*); da Argentina, que, inicialmente, não figurava no projeto viria *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes; *Los de abajo*, de Mariano Azuela representaria a literatura mexicana e *Huasiungo*, de Jorge Icaza, a equatoriana.

A partir das informações divulgadas em *Dom Casmurro*, é possível perceber a extensão continental que a coleção almejou alcançar em 1940: foram acrescentados à coleção os Estados Unidos e a Argentina. Naquele momento, certo otimismo permitiu que os agentes envolvidos no projeto ambicionassem a construção de novas dinâmicas culturais e favorecessem trocas internacionais²⁷.

No ano seguinte, um quadro publicitário em *Dom Casmurro*

²⁶ “A Editora Guaíra Ltda. e a literatura nacional”, in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n° 180, 28 de dezembro de 1940, p. 06.

²⁷ Allyrio Meira Wanderley, “Dona Bárbara e sua planície”, in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n°159, 27 de julho de 1940.

atualizou as informações sobre os lançamentos da Guaíra²⁸. No que respeita ao projeto pan-americanista, ao que tudo indica e apesar da confiança manifestada poucos meses antes, as coisas não iam tão bem. Os livros de Rômulo Gallegos, dados como certos para edição, deixaram de ser mencionados e desde *Dona Bárbara*, nenhum volume havia sido lançado. Jorge Amado, colaborador da primeira hora encontrava-se no exílio e dedicava-se à produção autoral²⁹. O projeto da coleção entrou em refluxo.

Huasipungo de Jorge Icaza foi anunciado como o próximo lançamento graças à “admirável tradução do escritor De Plácido e Silva” juntamente com a inclusão de John dos Passos, autor norte-americano, no projeto da coleção³⁰. *Huasipungo* saiu naquele ano, mas com dificuldades registradas nas correspondências da Guaíra. Rubens Requião, responsável pela parte de produção em Curitiba, e Arnaldo Carnascialli, genro de Plácido e Silva e representante da Guaíra em São Paulo, discutiram em várias ocasiões as dificuldades para fazer decolar os projetos culturais da Guaíra. No que respeita à coleção Romances Americanos, em 1 de setembro de 1941, Rubens diz compreender o desânimo “do amigo” frente à má acolhida dos críticos que, pelo que se compreende, sequer recebiam os livros da Guaíra. Depois de consolar o colega, Rubens informou:

Huasipungo já está pronto. Vai ser remetido para você ainda esta semana, com os clássicos 15 exemplares para a propaganda. O livro é extraordinário, com boa propaganda, principalmente nas livrarias, teremos grande sucesso. Falam os escritores será lançado ainda esta semana, creio que depois de amanhã. Aproveita a onda feita pelo

²⁸ O quadro publicitário intitulado “As grandes realizações da Editora Guaíra Limitada” destacou três coleções: Coleção Jurídica, carro-chefe da editora em termos de manutenção financeira, coleção Caderno Azul que com os primeiros cinco títulos publicados já redimensionava a Guaíra no quadro da cultura nacional. Afinal, os autores eram: Mário de Andrade (*Música do Brasil*), Roger Bastide (*Psicanálise do Cafuné*), Mário Neme (*Don’Ana Sofredora*) e Sérgio Milliet (*Duas Cartas de meu destino*) e Donald Pierson (*Candomblé da Bahia*). Nessa mesma peça, Jorge Amado foi anunciado como novo autor da Editora Guaíra.

²⁹ Joselia Aguiar, *op. cit.*, p. 160-73.

³⁰ “Ainda nesta coleção serão apresentadas dentro em breve as obras admiráveis de John dos Passos – o escritor mais discutido nos Estados Unidos nos últimos tempos.” Em “As grandes realizações da Editora Guaíra Limitada”, in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n° 199/200, 17 de maio de 1941, p. 21.

Silveira e meta o Huasipungo no meio do baile.³¹

Apesar da confiança na qualidade técnica e literária de *Huasipungo*, aparentemente, a propaganda era o ponto fraco das obras latino-americanas que precisavam entrar “no embalo” de obras nacionais, mais facilmente recebidas pelo público e pela crítica. Nas duas cartas seguintes, o problema da publicidade e da recepção de *Huasipungo* continuou a preocupar a equipe da Guaíra, principalmente, no Rio de Janeiro.

Como foi recebido Huasipungo? Ainda não iniciamos a propaganda, porque teu sogro mandou suspender a fim que o Marques Rebelo fizesse no Rio, uma verificação de nossa lista, e ele nada de nos dar notícias. Veja só como é esta caterva. Sabe criticar, mas nunca cooperar.³²

Sem menções na imprensa e sem propaganda, *Huasipungo* parece ter redundado em um grande fracasso para a Guaíra que não se abateu, pois em 1942 a coleção “Caderno Azul” deslanchou e o projeto de integrar o continente por meio da literatura adormeceu. Somente, depois de cinco anos a coleção Romances Americanos foi concluída e, nesse curto período, profundas transformações haviam-se concretizado tanto em âmbito nacional quanto internacional. Em 01 de maio de 1947, a revista *O Joaquim* anunciou, enfim, a publicação da trilogia *U.S.A* de John dos Passos.

O lançamento da Trilogia U.S.A. em português, pela Editora Guaíra Ltda., na tradução de Silveira Peixoto, Miroel Silveira, Isa Silveira Leal e Zenha Machado, e capas de Carlos Klanke, significa mais uma notável contribuição à cultura brasileira prestada pela conhecida casa editora do Paraná.³³

Diferentemente do que ocorreu com os primeiros títulos, a trilogia de John dos Passos foi publicada em bloco em 1947. No mesmo período, *O cavalo e a sombra dele* de Henrique Amorim, *Paz de Espírito* de Joshua Loth Corrêa e, outros dois títulos de John dos Passos foram anexados à coleção.

³¹ Carta de Rubens Requião a Arnaldo Carnascialli, Curitiba, 01 de setembro 1941.

³² Carta de Rubens Requião a Arnaldo Carnascialli, Curitiba, 15 de setembro de 1941. Arquivo da autora.

³³ “Revista dos livros”, in *O Joaquim*, nº 12, 01 de maio de 1947, p. 17. Ver: Luiz Cláudio Soares Oliveira, *Joaquim contra o paranismo*, Dissertação de Mestrado, Curitiba, UFPR, 2005.

No final de 1947, o catálogo da Editora Guáira (Figura 1) apresentava a última atualização registrada da coleção Estante Americana³⁴. Ao ser concluída, a trajetória do projeto oferece a oportunidade de refletir sobre as forças que regulam a circulação internacional de bens e constituem relações assimétricas de troca.

NOME DA OBRA	AUTOR	ESPECIE	PREÇO	QUA
ESTANTE AMERICANA				
1 - DONA BARBARA	De Rômulo Gallegos	encad.	30,00	
	Em tradução de Jorge Amado	broch.	18,00	
2 - HUASIPUNGO	De Jorge Icaza	broch.	12,00	
	Em tradução de De Plácido e Silva	broch.	12,00	
3 - PARALELO 42	De John dos Passos	broch.	25,00	
	Em tradução de Silveira Peixoto	broch.	25,00	
4 - 1919 (MIL NOVECENTOS E DEZENOVE)	De John dos Passos	broch.	30,00	
	Em tradução de Miroel Silveira	broch.	30,00	
5 - DINHEIRO GRAUDO	De John dos Passos	broch.	45,00	
	Em tradução de Zenha Machado e Silveira Peixoto	broch.	45,00	
6 - O CAVALO E A SOMBRA DELE	De Henrique Amorim	broch.	20,00	
	Em tradução de Silveira Peixoto	broch.	20,00	
7 - TRÊS SOLDADOS	De John dos Passos	broch.	50,00	
	Em tradução de Enéas Camargo	broch.	50,00	
8 - MANHATTAN TRANSFER	De John dos Passos	broch.	45,00	
	Em tradução de Enéas Camargo	broch.	45,00	
9 - PAZ DE ESPÍRITO	De Joshua Loth Corrêa	broch.	30,00	
10 - AVENTURAS DE UM COMUNISTA	De John dos Passos	broch.	30,00	
	em tradução de Enéas Camargo	broch.	30,00	

Figura 1 - Catálogo da Editora Guáira – 1947

As transações culturais precisam de operacionalização nos territórios de destino. Como acentuam pesquisas sobre o tema, os vínculos que ligavam o Brasil à Europa sobreviveram ao processo de independência e marcaram profundamente a cultura do país³⁵. Um impacto dessa relação é o fato de que os produtos culturais precisavam ser avaliados por instituições cujo modelo era europeu; em muitos casos, essa lógica impactou no consumo de bens culturais não-europeus, situação que pode explicar a resistência brasileira à literatura hispano-americana e as dificuldades da coleção Estante

³⁴ É possível que a coleção tenha mudado de nome por conta da inclusão da obra de Joshua Loth Corrêa, que não se enquadrava no gênero romance.

³⁵ Heloísa Pontes, *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Americana. Sem a legitimação histórica de obras de origem europeia, a coleção sofreu os efeitos de ser publicada por uma editora pequena, localizada à margem dos centros culturais do país e em uma década na qual empresas de grande porte constituíam relações complexas que caracterizam o campo editorial nacional do período.

Em 1939, quando foi projetada, a coleção tinha intenções de integração continental e aproveitava a crise vivida pela Europa para promover a circulação internacional da literatura sem o lastro das metrópoles históricas. Em 1947, ao ser concluída, a coleção anunciava a hegemonia cultural dos Estados Unidos, como se pode observar na tabela abaixo³⁶.

Tabela 2: Obras publicadas na Coleção Estante Americana – 1947

País	Autor	Título
Venezuela	Rômulo Gallegos	Dona Bárbara
Equador	Jorge Icaza	Huasipungo
Estados Unidos	John dos Passos	Paralelo 42
Estados Unidos	John dos Passos	1919
Estados Unidos	John dos Passos	Dinheiro graúdo
Argentina	Henrique Amorin	O Cavalo e a sombra dele
Estados Unidos	John dos Passos	Três Soldados
Estados Unidos	John dos Passos	Manhattan Transfer
Estados Unidos	Joshua Loth Corrêa	Paz de espírito
Estados Unidos	John dos Passos	Aventuras de um comunista

É importante frisar que a expansão cultural dos Estados Unidos na segunda metade do século XX não pode ser atribuída a um efeito mecânico do final da guerra em 1945. Principalmente, no que respeita à América Latina, o alinhamento continental foi gestado desde o final de 1930 e com a participação ativa das elites intelectuais locais, razão pela qual se a coleção Estante Americana concluiu-se com 70% dos

³⁶ João Mendes Pereira, “Banco mundial: dos bastidores aos 50 anos de Bretton Woods (1942-1994)”, *Topoi*, vol. 15, n° 29, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2014. John B. Thompson, *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*, São Paulo, Editora UNESP, 2013.

seus títulos provenientes daquele país, não se pode atribuir tal perfil à passividade nacional³⁷.

Por fim, ainda que a coleção Estante Americana não tenha alcançado seus propósitos iniciais, é importante enfatizar o valor histórico da experiência, já que sua análise revela a existência de projetos paralelos para a América naquele período, fortalecendo uma concepção de cultura como arena marcada por conflitos e consensos. É certo que a trajetória da coleção respondeu às articulações oblíquas entre conjunturas nacionais e internacionais que somente tomariam formato anos depois. O artigo procurou oferecer uma primeira interpretação à iniciativa sem, contudo, esgotá-la.

³⁷ Olival Freire Jr. e Indianara Silva, “Diplomacia e ciência no contexto da Segunda Guerra Mundial: a viagem de Arthur Compton ao Brasil em 1941”, *Revista Brasileira de História*. vol. 34, n° 67, 2014.

Importações de livros franceses no Brasil: apontamentos para uma história da Livraria Francesa de São Paulo

Fabiana Marchetti*

Resumo

O presente artigo pretende desenvolver uma análise sobre a dinâmica de importação de livros franceses e o desenvolvimento do comércio de livrarias no Brasil, entre o século XIX e o a segunda metade do século XX. Essa discussão deverá subsidiar nosso entendimento sobre as condições de circulação do pensamento francês e de sua produção editorial em diferentes conjunturas do mercado brasileiro, chegando ao pós-Guerra para situar, social e economicamente, a gênese da Livraria na cidade de São Paulo, no ano de 1947.

Palavras-chave: História do livro, relações França/Brasil, importações, Livraria Francesa

* Mestra em história pela Universidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve sua pesquisa de doutorado, vinculada ao programa de História Econômica (USP). O projeto em desenvolvimento intitula-se: “Paul Monteil e Difel: edição e difusão do pensamento universitário brasileiro (1947-1983)”, sob orientação da Profa. Dra. Marisa Midori Deaecto e com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

A economia do livro, já o assinalamos, nutre-se da circulação. Dos pequenos circuitos, que aproximam o público leitor, e dos circuitos maiores, definidos pelas grandes redes comerciais e pelos grandes espaços geográficos.¹

Importação de livros e a circulação internacional de ideias

O livro é uma mercadoria que materializa em si as elaborações do espírito humano², circulando em favor de um ramo específico da economia e, ao mesmo tempo, dos interesses dos diversos mercados e sujeitos receptores de seu conteúdo imaterial. Desse modo, as relações comerciais de importação-exportação de livros constituem parte importante de um movimento internacional de circulação de ideias, expressando os aspectos econômicos e culturais que mediam historicamente a aproximação entre os países e as tendências que impulsionam a internacionalização da vida intelectual³.

No Brasil, essa é uma realidade importante, pois a ligação da cultura com o elemento estrangeiro tem raízes nas estruturas e no sentido⁴ de uma sociedade com origem colonial, onde a palavra escrita e os impressos ficaram, por muito tempo, submetidos ao controle metropolitano e o referencial de organização se estabelecia a partir dos padrões vindos da Europa. Diante disso, o mercado do livro se construiu como uma ponte entre dois mundos, veiculando ideias, com elementos de poder e dominação, mas que se transformaram e adquiriram novas formas ao

¹ Marisa Midori Deaecto, *O Império dos Livros. Instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*, São Paulo, Edusp, 2012, p. 269.

² Referimo-nos à perspectiva apresentada em: Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, *O Aparecimento do Livro*, São Paulo, Edusp, 2017. A concepção dos autores é retomada e discutida por Roger Chartier e Daniel Roche, “O Livro: uma mudança de perspectiva”, in Jacques Le Goff e Pierre Nora (org.), *História: novos objetos, novas perspectivas*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

³ Pierre Bourdieu, “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, dez. 2002, p. 3-8. Concordamos com o autor quando ele diz que a vida intelectual não é espontaneamente internacional, ela se move segundo as condições e interesses dos meios produtores e receptores de ideias.

⁴ Caio Prado Júnior, “O Sentido da Colonização”, in *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*, São Paulo, Brasiliense, 1965. A formulação do autor remete às questões estruturais que forjam uma sociedade de origem colonial.

longo do processo de formação nacional, e da construção de um sistema⁵ próprio de organização para seus meios intelectuais.

O comércio importador⁶ e as livrarias cumpriram, ao longo desse processo, um papel fundamental como mediadores entre os grandes circuitos de circulação internacional e os circuitos menores que se desdobravam em território brasileiro. Seus proprietários, normalmente estrangeiros, tinham acesso às redes de produção e distribuição em seus países de origem e conseguiam estabelecer conexões nos novos locais onde se instalavam:

Em todo o século XIX até o início dos anos 20 do século seguinte, as livrarias fundadas por imigrantes europeus talvez superem, em número, as casas fundadas por brasileiros. Talvez. Mas uma coisa é certa: as mais importantes foram fundadas por franceses, alemães e portugueses. Após um período de declínio, a presença de estrangeiros voltou a se acentuar em outros momentos históricos, como a Segunda Guerra Mundial [...]. O pequeno surto se prolongou até o início dos anos 1950.⁷

Somente no século XIX, pode-se ver o estabelecimento de um comércio mais organizado e sistemático de livros nas principais cidades brasileiras⁸. Apesar da tendência de manutenção das relações com os sujeitos e mercadorias estrangeiras, evidenciada pela citação, ao longo de mais de cem anos, as condições para sua difusão se transformam ou ganham novas formas, acompanhando a dinâmica econômica e cultural do país, e a posição das referências que vinham de fora.

⁵ Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, São Paulo, Martins, 1959. O autor apresenta uma perspectiva crítica para compreender os marcos de autenticidade na produção intelectual brasileira em sua relação com suas matrizes externas, formulando a ideia de sistema literário.

⁶ Os livros começam a circular de modo mais assíduo no mercado brasileiro através de casas importadoras, algumas delas se especializam ao longo do tempo.

⁷ Segundo a bibliografia sobre o tema há evidências da circulação de livros no Brasil desde o século XVII, no entanto, certamente não havia pontos de venda minimamente estabelecidos nas principais localidades do país. No XVIII, os jesuítas comercializam livros e alguns comerciantes vendem essas mercadorias em meio a outras importadas, mas ainda sem um fluxo sistemático.

⁸ Ubiratan Machado, *Pequeno Guia Histórico das Livrarias Brasileiras*, Cotia, Ateliê Editorial, 2008, p. 18.

É nesse sentido que se desenvolve nossa pesquisa sobre a história da Livraria Francesa, fundada em São Paulo, no ano de 1947⁹. Ela faz parte do processo de formação do mercado do livro no Brasil e de sua ligação com os circuitos internacionais de circulação de ideias, a partir de um lugar específico, por sua identidade com o pensamento e a produção editorial vindos da França, e pelo momento em que surge, após a Segunda Guerra Mundial. O intuito desse artigo é discutir os pressupostos da gênese desse empreendimento, construindo um histórico sobre as importações de livros franceses e as condições de sua difusão no comércio de livrarias no Brasil.

Os dados que estruturam a análise foram apresentados por Laurence Hallewell em sua obra *O Livro no Brasil: Sua história*¹⁰. O autor faz uma sistematização sobre o universo de importações brasileiras em diversas tabelas e chama atenção, justamente, aquela que se refere às mercadorias francesas, intitulada, “Declínio da importação de livros franceses a partir de 1910”. A constatação colocada pelo historiador, que é correta, também era muito assertiva e, embora tentasse denominar apenas a tendência geral dos dados, considerando possíveis variações anuais, dava a impressão de um movimento contínuo e progressivo na queda dos valores importados.

Entre a leitura de Hallewell e a construção de nosso objeto de pesquisa, a história da Livraria Francesa, foi necessário que realizássemos uma leitura mais detalhada desse processo de declínio. No século XX, os livros circulam num ambiente acirrado de disputa por hegemonia

⁹ A história da Livraria Francesa é parte da pesquisa de doutorado que a autora desenvolve na USP. O trabalho discute como a Livraria esteve relacionada ao desenvolvimento da cultura e a educação em São Paulo, especialmente, com o público de nível universitário. A partir desse lugar, acredita-se que ela viabilizou a expansão das atividades do livreiro Paul Monteil, seu proprietário, no mercado editorial paulista, e brasileiro, do anos 1950, levando-o a fundar a editora Difusão Europeia do Livro. De modo geral, a tese procura desenvolver a ideia da formação e difusão de um pensamento universitário no Brasil, a partir desses empreendimentos e da dinâmica do mercado do livro.

¹⁰ Laurence Hallewell, *O Livro no Brasil: Sua história*, São Paulo, Edusp, 2012. Os dados estatísticos sobre as importações brasileiras de livros foram retiradas do “Apêndice I: tabelas”. Tabela 9. O comércio luso-brasileiro de livros: balança entre Brasil e Portugal no século XX (p. 848-853); Tabela 11. Importações brasileiras de livros (p. 857); Tabela 15. Declínio da importação de livros franceses a partir de 1910 (p. 863-865); Tabela 16. Importações de livros da Espanha e da América Latina, 1910-1959, por peso (p. 866-868); Tabela 19. Importações de livros de países de língua inglesa (p. 872-880).

entre as potências capitalistas. Nesse contexto, as variações estatísticas apresentadas não eram aleatórias. Elas caracterizavam movimentos internos, não homogêneos, para a concorrência do livro francês com mercadorias de outras origens. Desse modo, definimos a existência de quatro conjunturas de sua participação no universo de importações brasileiras que se apresentarão a seguir.

Espera-se que esse artigo apresente a pesquisa que estamos desenvolvendo e contribua com um olhar mais detalhado para os estudos que se debruçam sobre a história do livro no Brasil, especialmente, a partir da história de suas livrarias e de sua conexão com a dinâmica internacional de circulação de ideias.

A hegemonia francesa (1822-1912)

Não existem dados sistematizados sobre a entrada de livros estrangeiros no Brasil ao longo do século XIX. É certo que as edições portuguesas constituíam um setor importante, pelo histórico das relações coloniais e os vínculos que se mantiveram após a independência, pela presença de portugueses no comércio das principais cidades e pela questão prática do idioma comum. No entanto, o que se vê da dinâmica do mercado livreiro é o rápido predomínio do livro francês. Naquele momento, a França se apresentava como a principal referência para a elite brasileira em termos de cultura e padrões de comportamento:

A admiração pela França constituiu um traço marcante das elites brasileiras desde os primórdios da independência, momento em que se tornou urgente dotar o jovem país de uma identidade capaz de lhe assegurar feições próprias.¹¹

A questão da identidade nacional passava pelo modelo europeu e Paris era o grande centro difusor de um ideal de modernidade, bons hábitos, produtos e técnicas de qualidade. Muitos jovens da aristocracia passavam temporadas ali e estudavam em seus centros de excelência, reforçando seus vínculos culturais e intelectuais com a matriz francesa. Além disso, esse repertório simbólico chegava ao território brasileiro de outras formas, dentre elas, o comércio importador. Este era um caminho essencial para materializar e incorporar o afrancesamento dos

¹¹ Tania Regina de Luca e Laurent Vidal, “Introdução”, in *Franceses no Brasil. Séculos XIX – XX*, São Paulo, Editora Unesp, 2009, p. 9.

extratos sociais mais elevados ao cotidiano das ruas e estabelecimentos dos centros urbanos.

Essa realidade não se construía apenas pelo interesse dos brasileiros, ela estava muito bem sedimentada na posição cultural hegemônica que a França ocupava internacionalmente. Das ações diplomáticas às relações comerciais, a garantia desse reconhecimento beneficiava suas disputas, em outras esferas de poder, contra as demais potências europeias¹². A exportação dos “artigos de Paris”¹³ movimentava sua economia e reforçava sua presença em outras partes do mundo. Sendo assim, o alcance de sua produção editorial representou, desde cedo, uma dimensão importante de sua capacidade de afirmação. Através do livro, o pensamento francês conformava uma tradição para o público letrado e incorporava-se não apenas aos hábitos, mas também ao repertório intelectual e político da época, com especial influência sobre a sociedade brasileira, como já dissemos.

Algumas livrarias francesas ficaram conhecidas por seu papel na formação do mercado do livro no Brasil. O Rio de Janeiro, sede da corte e capital do Império, era o centro das atividades editoriais e do comércio de livros no país no século XIX, e se manterá como o polo mais dinâmico do setor até meados do século XX. Ali, destaca-se a presença de Pierre Plancher (1824) e de Baptiste Louis Garnier (1844), ambos com experiência no mercado de sua terra natal, chegam ao Novo Mundo com intenções de manter-se no ramo. Plancher chegou com maquinário tipográfico e teve autorização do imperador para imprimir, instalou sua livraria na Rua do Ouvidor e as mercadorias vindas da França ocupavam suas prateleiras de modo quase exclusivo¹⁴. Garnier será o principal livreiro da cidade até a década de 1910¹⁵.

¹² Juliette Dumont, “Preciosos súditos, emigrantes atravancadores: a França e os franceses do Brasil no início do século XIX”, in Tania Regina de Luca e Laurent Vidal (org.), *op. cit.*, p. 108-109.

¹³ Vanessa dos Santos Bodstein Bivar e Eni de Mesquita Samara, “Do outro lado do Atlântico: imigrantes franceses na cidade de São Paulo no século XIX”, in Tania Regina de Luca e Laurent Vidal (org.), *op. cit.*, p. 211.

¹⁴ Marco Morel, “As Revoluções nas Prateleiras da Rua do Ouvidor”, in *As Transformações dos Espaços Públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial*, São Paulo, Hucitec, 2005.

¹⁵ Marisa Midori Deaecto, “B.L. Garnier e A.L. Garraux: destinos individuais e movimentos de conjunto nas relações editoriais entre França e Brasil no século XIX”, in Tania Regina de Luca e Laurent Vidal (org.), *op. cit.*, p. 428.

São Paulo ainda era uma vila pacata, contudo, desde 1827, via crescer sua vida intelectual em torno da Faculdade de Direito, esse círculo de formação e debates incentivou o surgimento de um pequeno comércio de livrarias no qual se destacou o francês Anatole Garraux. Ele começa a atuar como representante de vendas no ano de 1859, estabelecendo firma em sociedade com Guelfe de Lailhaicar em 1863. Juntos, irão atuar na distribuição de livros não apenas no mercado paulistano, onde Garraux abre seu estabelecimento, mas também na cidade do Recife, em que a Livraria Francesa da Rua do Crespo fica sob responsabilidade de Lailhaicar¹⁶.

Esses estabelecimentos se consagraram à época como pontos de mediação com o Velho Mundo a partir da produção francesa. Não eram apenas locais voltados para a compra e venda, mas eram também espaços de encontro e convívio em que as ideias estrangeiras tinham um ponto de parada para, então, fomentar grupos e debates internos. As atividades em torno das livrarias também comportavam iniciativas editoriais, no entanto, a importação era um caminho imprescindível para a constituição do mercado, pois a produção nacional se desenvolvia muito lentamente e estava aquém de abastecer a demanda interna¹⁷.

O destaque no comércio revela como o livro francês era a mercadoria que, por excelência, atendia às demandas do público brasileiro e acabou por estabelecer parte das estruturas constitutivas de seu mercado. No que diz respeito às importações, chega-se à primeira década do século XX, quando começamos a trabalhar com as estatísticas, e as edições vindas da França abrangiam mais de 50% do setor. Nenhum concorrente chegaria perto dessa representação: as publicações vindas de Portugal, por exemplo, ficavam em segundo lugar e não chegavam a abarcar 25% dos importados. Esses dados confirmam a posição hegemônica da cultura francesa nas trocas econômicas e simbólicas com o Brasil.

Em 1913 haverá uma quebra inédita nos parâmetros vistos para os anos anteriores: as importações desse ano dobram com relação a 1910, mas a representação francesa cai para 33,5% das importações, em peso,

¹⁶ Vale notar que o Recife também possuía uma Faculdade de Direito. Apesar das disparidades regionais, quando observamos o levantamento de Ubiratan Machado, percebemos que as livrarias que surgem em outras localidades do país também se constroem vinculadas ao livro francês.

¹⁷ Marisa Midori Deaecto, “B.L Garnier e A.L Garraux...”, *op. cit.*, p. 422.

e 43,7%, em valor. Era um primeiro sinal de mudanças que viriam para alterar a situação de conforto ocupada pela hegemonia internacional da cultura francesa e da circulação de seus bens culturais, entre eles, o livro.

Uma conjuntura de tensões e realinhamento (1913-1932)

O “breve século”¹⁸ estava prestes a se iniciar, e a dinâmica internacional pautava o desenvolvimento das nações a partir da ideia de progresso e disputa. Os países com baixo nível de industrialização e historicamente dependentes da economia europeia se tornavam alvos do acirramento de forças entre as potências. No médio prazo, esse novo contexto trará consequências para o mercado editorial brasileiro, que atingirá um nível de organização mais complexo, interferindo nas características do setor de importações.

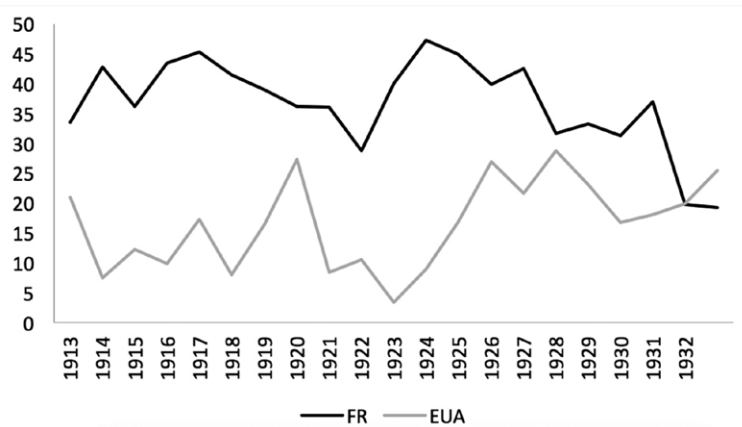
No que se refere à relação comercial com a França, construía-se uma tendência de declínio de sua participação no abastecimento de livros. A média para o período de 1913-1932 será de 37,6%, uma redução considerável, em relação aos mais de 50% que costumava atingir, mas que ainda não afeta sua posição de liderança frente aos demais países fornecedores. A ampliação da concorrência e a relativa perda de espaço não se farão de modo abrupto, tampouco serão lineares, o que se configura é um movimento de tensões, definidas, especialmente, a partir da Primeira Guerra Mundial e da crise de 1929.

O conflito, que se inicia no continente europeu, envolvendo diretamente a França, estabelece condições para a alteração na correlação de forças entre os centros difusores de livros para o Brasil. As edições portuguesas se destacam entre 1914-1918, aumentando sua participação de 21% a 30% do total de livros importados. O impulso é significativo, no entanto, não ameaça a predominância francesa, e fica restrito a uma reação às condições de guerra, pois o ritmo de seu crescimento não se sustenta já em 1919. Outro centro que se beneficia das condições do período são os Estados Unidos. Sua primeira participação expressiva no setor se dará no ano de 1913, justamente na primeira baixa francesa, quando sai de uma média de 6% das importações, para abarcar 21%. Durante a Guerra, essa representatividade não se repete, mas uma

¹⁸ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

alternância anual entre picos de fornecimento e baixa elevam sua participação nas importações brasileiras a uma média de 12%.

Gráfico 1: Uma conjuntura de tensão: participação de França e Estados Unidos nas importações brasileiras de livros (1913-1932)¹⁹



Apesar da irregularidade nos anos 1914-1918, as edições estadunidenses conseguirão manter-se na disputa do mercado brasileiro. Paralelamente às oscilações conjunturais provocadas pelo conflito, as transformações de maior impacto, no médio e longo prazo, decorrem do realinhamento internacional que se consolida nos anos posteriores à Guerra, levando à emergência dos Estados Unidos como potência econômica mundial. Para afirmar sua posição, o país desenvolve iniciativas que fortalecem sua indústria cultural no sentido de difundir o modelo de vida americano, enfrentando-se, direta e indiretamente, com os padrões europeus e a velha hegemonia francesa²⁰. A posição geopolítica do mercado brasileiro o coloca como alvo essencial da política estadunidense, apresentando para a sociedade novos hábitos e referências de progresso e modernidade.

¹⁹ Percentual sobre o volume de livros importados em toneladas. Laurence Hallewell, *op. cit.*, p. 863-880.

²⁰ Aqui nos referimos à necessidade de afirmação dos Estados Unidos frente às nações europeias que estiveram à frente do desenvolvimento capitalista até a Primeira Guerra, mas sabe-se que a afirmação do *american way of life* também era fruto de uma disputa que se iniciava contra o recém-fundado regime socialista soviético.

O movimento das importações acompanha esse processo. Vê-se no gráfico que outros picos na participação dos Estados Unidos se repetem entre 1919-1920, 1924-1925 e, em 1928 - nesse momento, a aproximação com o fornecimento francês é inédito, com uma diferença inferior a 3%. Ou seja, a influência francesa ainda não poderia ser suplantada, ela contava com a força de sua tradição nos meios intelectuais brasileiros, com as relações comerciais bem sedimentadas entre exportadores-importadores e sua capacidade de abastecimento, entretanto, mesmo com todos esses elementos favoráveis, ela tinha de enfrentar um duro cenário de polarização. Os americanos expandiam sua capacidade produtiva e ocupavam uma posição internacional favorável para estreitar os vínculos simbólicos e se afirmar nesse mercado.

Cumprir notar que o movimento de concorrência, até a “virada” do livro americano, em 1933, ocorre em meio à redução significativa do universo total de livros importados. Tanto a Primeira Guerra, quanto a crise de 1929 interferem nas possibilidades dos centros europeus e dos Estados Unidos em exportar mercadorias, desse modo, os dois eventos favoreceram o desenvolvimento da indústria brasileira num processo que se convencionou chamar de industrialização por substituição de importações²¹. Este atingiu a produção de livros e as edições nacionais puderam se desenvolver, partindo das dificuldades de seus fornecedores, para vivenciar uma experiência de conflitos e superação das suas condições precárias no setor produtivo.

Não interessa ao artigo aprofundar na dinâmica das editoras brasileiras, mas é importante saber que, se a importação de mercadorias decrescia nesse momento, a produção estrangeira encontrava outras vias para circular. Boa parte da produção nacional estará voltada às traduções, especialmente nos anos 1930²². Desse modo, a relação entre as transformações internacionais

²¹ A elaboração ficou consagrada na análise de Celso Furtado, *Formação Econômica do Brasil*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1959. Com relação à redução nas importações de livros: durante o conflito mundial os valores decaem de 1.666.747 toneladas de livros, em 1913, a 528.282, em 1918; os impactos da Crise, considerando os anos da Grande Depressão, expressam uma redução de 995.380 toneladas de livros, em 1928, para 302.474 toneladas em 1932. Laurence Hallowell, *op. cit.*, p. 857.

²² A partir dos anos 1930 a prática de traduções se difunde no Brasil, com destaque para a editora Globo, que criou referência nacional na publicação de romances policiais. O legado histórico do livro francês e de sua referência intelectual no país faz crer que parte da produção nacional também se voltou a edições com origem nessa matriz – impressões dos originais ou traduções.

e a capacidade produtiva interna demonstra que a disputa por hegemonia comercial e ideológica se fazia a partir de um processo de dinamização e complexidade do mercado brasileiro.

O comércio de livrarias também se diversificou nessa conjuntura de tensões. A ampliação da concorrência e da produção interna fortaleceu estabelecimentos que não tinham sua identidade ligada a uma única origem das mercadorias²³. A casa Francisco Alves, no Rio de Janeiro, está entre os que se destacam no período. Embora tenha sido fundada em 1880, é nas primeiras décadas do século XX que ela se consolida e, já com a sede na Rua do Ouvidor (1897), abre suas filiais em São Paulo e Belo Horizonte. Na capital paulista, a Teixeira, nascida em 1876, passa por um processo semelhante de crescimento e torna-se referência na vida intelectual da cidade; ao seu lado, a Saraiva, fundada em 1917.

O livro francês ainda ocupava lugar de destaque dentro desses estabelecimentos mais amplos, mas as tradicionais Garnier e Garraux já não possuíam o mesmo destaque de outros tempos²⁴.

A perda de hegemonia e a Segunda Guerra Mundial (1933-1945)

Em 1933, os Estados Unidos passam a ser o maior fornecedor de livros ao Brasil com 25,4% do volume total de importados²⁵. A França perde sua posição hegemônica, e o período que se segue até 1945 apresenta valores muito abaixo da conjuntura anterior, saindo de 19,2% em 1933, para 8,3% em 1939. Essa baixa quase constante não pode ser explicada apenas pelas políticas de fortalecimento da cultura americana em nível internacional, ou por um súbito desinteresse do mercado brasileiro.

A Segunda Guerra Mundial estabelece um novo marco para a dinâmica da concorrência entre França e Estados Unidos nas importações livreiras, impondo de maneira decisiva o predomínio das edições estadunidenses até o seu encerramento. Em 1933, já se pode aferir que os antecedentes do conflito no continente europeu contribuíam para

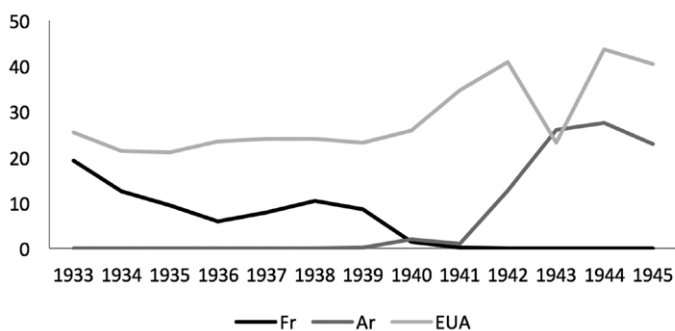
²³ Segundo o estudo de Ubiratan Machado a única livraria especializada seria a Leia – Livraria Editora Importadora Americana (1914), maior distribuidora de livros italianos em São Paulo.

²⁴ A Garnier fecha em 1936, e a Livraria Garraux, em 1935. O fim de suas atividades coincide de modo emblemático com o período em que a hegemonia francesa é superada no universo de importações, conforme demonstra o item a seguir.

²⁵ Laurence Hallewell, *op. cit.*, tabela 19, p. 872-880.

o declínio da participação francesa no mercado, pois as quedas mais acentuadas atingem ser ponto mais baixo, em 1936, quando se inicia a Guerra Civil Espanhola. Após ensaiar alguma reação entre 1937-1938, sua participação refluí no universo importador o até o bloqueio total das relações comerciais a partir da ocupação nazista. Não há registro da entrada de livros franceses no Brasil entre 1941-1945, essa interrupção faz os Estados Unidos despontarem e abrirá espaço para outro centro difusor importante a Argentina.

Gráfico 2: O Domínio Estadunidense e a presença da Argentina (1933-1945)²⁶



Os livros argentinos passam a entrar no país em uma curva acelerada até 1943, quando superam pontualmente as importações estadunidenses, com 26,04%, contra 23,2%. É importante ressaltar que a velocidade com a qual as edições argentinas ocupam o mercado é impulsionada, entre outros fatores, pela familiaridade linguística. A ausência da matriz latina, representada pelo francês, teve de ser substituída pelo castelhano e a produção argentina, que crescera desde 1936 com a crise espanhola, estava próxima territorialmente. Os laços com o vizinho latino se estreitaram, mas a força da economia norte-americana e suas políticas de difusão ideológica fortaleciam a circulação de seus livros.

Ao lado da dinâmica econômica e política internacional, no Brasil outros processos criavam espaço para a recepção das ideias americanas. O ensino

²⁶ Laurence Hallewell, *op. cit.*, p. 863-880.

superior via surgir as primeiras iniciativas para a fundação de universidades no país, dentro delas eram introduzidas as ciências sociais, um campo novo para o qual os norte-americanos se direcionavam. Haveria, com certeza, a disputa com a referência vinda da França, pois a estrutura das principais instituições se constrói com base nas “missões francesas”, no entanto, os Estados Unidos possuíam repertório para se apresentar como alternativa nessa área, e irão disputa-la²⁷. As edições, por sua vez, concorreriam na demanda pelo livro técnico de nível universitário.

O perfil das livrarias que surgem no período não se difere substancialmente do anterior. São casas generalistas e importadoras: no Rio de Janeiro, destacam-se, a José Olympio (1934), Kosmos (1935) e São José (1938); em São Paulo, Freitas Bastos (1938), Martins (1937), Jaraguá (1942), Siciliano (1942) e Brasiliense (1943). No caso paulista, a Martins atuará muito ligada ao meio universitário e, durante a guerra, terá alguma identidade com o livro vindo dos Estados Unidos.

O momento da retomada (1946-1955)

Em 1947, um quinto dos livros em circulação no Brasil vinham de fora, destes, cerca de 50% tinham origem nos dois centros editoriais do Novo Mundo²⁸. Essa situação só se modifica em 1949, quando a França ultrapassa ligeiramente a participação argentina – 9,10%, contra 8,45%. Os Estados Unidos se mantêm na liderança das importações brasileiras, mas abria-se, rapidamente, um novo período de disputa que destacamos como uma conjuntura de retomada para o livro francês. Ainda que saibamos o final da história, a França não seria novamente a nossa maior fornecedora de livros, compreende-se a existência de uma dinâmica virtuosa de sua recepção no mercado, entre 1946 e 1955.

Após a Guerra, algum tempo seria tomado para que a economia francesa voltasse a funcionar dentro da normalidade, mas estratégias

²⁷ O referencial francês será muito forte na organização das primeiras universidades do país. Com perfis distintos, os primeiros professores das instituições do Rio de Janeiro e São Paulo serão recrutados na França, fazendo com que a essa matriz de pensamento se mantenha no processo de renovação do ensino superior. Contudo, os EUA, a partir de políticas e órgãos oficiais, estabelecerão acordos para atuar em museus, faculdades e outros espaços de formação e pesquisa. A disputa que se vê no mercado de livros ocorria no cotidiano da vida intelectual nos principais centros do Brasil. Sobre o tema: Fernanda Arêas Peixoto, *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na USP*, São Paulo, USP, 1991.

²⁸ Laurence Hallewell, *op. cit.*, p. 570-571.

para a sua reconstrução passavam pela concorrência internacional. Nesse processo, estava envolvido o retorno ao pleno funcionamento da capacidade de sua produção editorial:

No sindicato Nacional dos Editores, observavam-se, com prazer, os primeiros sinais da retomada, a duplicação dos títulos publicados na França em 1947, 14.746 contra 7.291 em 1945, e a reconquista dos mercados estrangeiros iniciada nesse mesmo momento. [...] Para ajudar os editores nesse trabalho de fôlego, o serviço de Obras Francesas no Exterior tinha sido substituído no Quai d'Orsay pela Comissão Nacional do Livro Francês no Exterior e sua presidência fora confiada, simbolicamente, ao presidente da Assembleia Nacional [...].²⁹

Ao mesmo tempo em que os editores franceses se lançavam ao estrangeiro, o mercado brasileiro se mostrava receptivo, especialmente, no que diz respeito a vantagens comerciais. O reestabelecimento dos centros fornecedores colocava na pauta da economia brasileira as questões sobre a relação entre a produção interna e as importações. Desse debate, prevalecerá, em diversos setores, o incentivo à entrada de mercadorias estrangeiras no abastecimento nacional.

Os livros estarão entre os produtos beneficiados pelas políticas de câmbio e importação: “os livros estrangeiros recebiam tratamento preferencial [...] era em essência um subsídio cambial, subsídio tão grande que esses livros podiam ser vendidos no Brasil pela metade do preço dos países de origem!”³⁰. Essa realidade persistirá até o fim da década de 1950, fazendo com que o volume de importações volte a crescer substancialmente de 588.00 toneladas, em 1944, para 1.016371, em 1947, ultrapassando os 2.000.000 em 1954³¹.

No comércio livreiro, as casas tradicionais veem as suas seções de mercadorias estrangeiras se fortalecerem e retomam-se as iniciativas de empreendedores estrangeiros na abertura de estabelecimentos especializados. É o caso da livraria Ler (1947) – primeiro empreendimento

²⁹ Jean-Yves Mollier, *Edição, Imprensa e Poder na França no Século XX*, São Paulo, Edusp/FAP-Unifesp, 2015, p. 218.

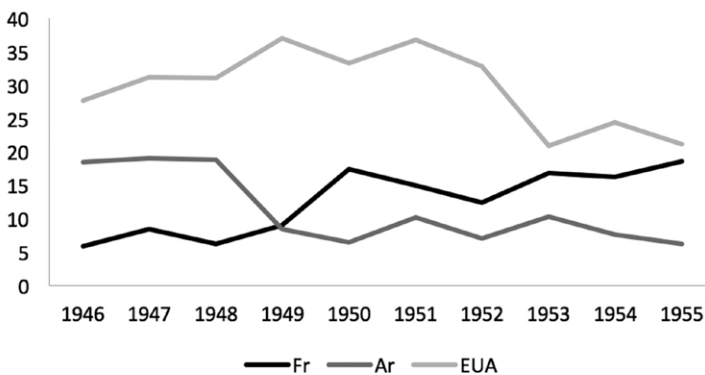
³⁰ De 1939 a 1950 vigora uma política geral de valorização do câmbio que, em seguida, é substituída por dois sistemas mais elaborados o de licenças de importação (1951) e o de taxas múltiplas de câmbio (1953). Laurence Hallewell, *op. cit.*, p. 572.

³¹ *Ibid.*, Tabela 11, p. 857.

de Jorge Zahar, o lado de seus irmãos, no mercado do livro –, da Pégasus (1949) e da Leonardo da Vinci (1952), no Rio de Janeiro. Entre elas, a Da Vinci é a que surge mais ligada ao livro francês, mas logo diversifica suas atividades para fornecedores de outras nacionalidades, a Zahar ficou muito conhecida por distribuir livros americanos nas publicações da Livraria do Congresso. Em São Paulo, além da Livraria Francesa (1947), surgem: a Cultura (1947), que iniciou atividades com livros alemães, a Parthenon (1947), especializada em obras raras e de luxo, a Pioneira (1948), que ganhou fama com a distribuição de coleções do *pocketbook* americano, e a Mestre Jou (1952), representante da Fondo de Cultura Economico.

Era uma conjuntura favorável ao processo de retomada, entretanto, o livro francês precisaria de um impulso suficiente para superar a concorrência nas prateleiras e vitrines de um comércio dinâmico e diversificado. Esse movimento se confirma. Em menos de cinco anos após o fim da guerra, a França já alcançava a Argentina no *ranking* de abastecimento de livros, ultrapassando-a em 1950 com 17,5% das importações. Os Estados Unidos, por outro lado, a partir de 1951, apresentam um movimento de queda em sua representatividade, até que, em 1955, livros franceses e americanos atingissem relativo equilíbrio³².

Gráfico 3: A Retomada do Livro Francês (1946-1955)³³



³² O gráfico foi construído com o percentual sobre o volume de livros, em toneladas, pois só esses dados estão disponíveis para as importações argentinas. Em relação à França e Estados Unidos é possível utilizar a comparação por valores importados e, nesse caso, a França ultrapassa seu concorrente no ano de 1955.

³³ Laurence Hallewell, *op. cit.*, p. 863-880.

O cenário de rápida recuperação demonstra que mercadorias e ideias vindas da França ainda poderiam contar com o interesse do público brasileiro, ao ponto de disputar com as referências criadas pelos centros difusores que dominaram até 1945, e outros que viessem a se beneficiar da política favorável às importações.

Havia, certamente, o peso da tradição, que remontava ao século XIX, mas se, desde os anos 1930, o meio intelectual e as instituições de cultura no Brasil vinham se transformando, e o livro americano conseguia se colocar nos espaços abertos por esses processos de mudança, a produção francesa tinha de projetar-se ao público atribuindo novo significado à sua legitimidade histórica. Era necessário apresentar-se também como elemento de inovação. Das primeiras tensões no início do século à nova disputa do pós-guerra, quais seriam as formas e conteúdos capazes de potencializar a referência francesa nesse mercado?

A Livraria Francesa, um estudo em construção

As quatro conjunturas que definimos estabelecem os tempos e movimentos de mudança na relação de trocas comerciais e simbólicas entre França e Brasil, através do livro. A Livraria Francesa pode ser tomada como caso representativo dos aspectos que envolvem o significado dessa longa história, tanto em sua resistência como tradição e modelo de pensamento, quanto nas transformações e na inovação que deveria representar para resistir e disputar o mercado do século XX.

Primeiramente, é preciso observar o seu perfil. A especialização em livros importados era comum a outros estabelecimentos que surgiram à época, mas nenhum de seus contemporâneos se manterá tão fiel a uma única origem de suas mercadorias. Reviver a identidade francesa de forma tão marcada significava atuar em uma zona de relativo conforto diante das referências existentes nas estruturas da intelectualidade, conforto este reforçado pela posição social daquele que irá impulsionar os negócios. Paul Jean Monteil, seu fundador, era francês naturalizado brasileiro àquela altura, e vivia em São Paulo desde 1937. Antes de se tornar livreiro, foi diretor da fábrica de tecidos Textillia³⁴.

³⁴ A Textilia S.A. pertencia ao grupo Rhodiaseta. Indústria francesa Societé Chimique des Usines du Rhône – Rhone-Poulenc, fundada em Lyon, atuante nos setores químico e farmacêutico – o segundo toma força após a Segunda Guerra. A empresa se instala no Brasil em 1919, no setor químico; em 1931, inicia suas atividades no setor têxtil. Sobre a Rhodia ver: <http://www.rhodia.com.br>.

Entre a engenharia e os livros, contudo, Monteil se inseriu na vida da metrópole a partir de outros vínculos, especialmente, atividades políticas que envolviam, entre outros sujeitos, os intelectuais, professores e estudantes da época³⁵. De modo um tanto quanto inusitado, foi demitido do emprego e com as verbas rescisórias conseguiu recursos para realizar o sonho em trabalhar com a cultura:

Os livros sempre constituíram o maior sonho! Desde muito jovem pretendia fazer qualquer coisa pela cultura e frequentemente pensava em por minha vida a seu serviço. Aproveitei a primeira oportunidade que tive e fundei a Livraria Francesa. De lá pra cá, a minha maior preocupação tem sido difundir livros [...].³⁶

O legado do pensamento francês e da atuação de seu mercado editorial no Brasil não seriam suficientes para que um novato se viabilizasse no ramo. Sua visão de mercado estava limitada, de um lado, por sua inexperiência e, de outro, pelas condições das exportações francesas e de suas relações comerciais com o exterior. Nesse sentido, seus interesses mais imediatos, vinculados com a política e o meio social com o qual se relacionava, foram essenciais para dar os primeiros passos no mundo do livro.

É assim que, dentro da tradição, o sonho em trabalhar com a cultura se realiza a partir de uma perspectiva inovadora. As primeiras levas de importação se fizeram de modo quase informal. Monteil vai pessoalmente a Paris buscar editores com quem pudesse negociar e volta com algumas caixas de livros. A maioria deles pertencia aos selos de editoras do movimento de Resistência, cujas atividades constituíam o que havia de mais dinâmico no mercado francês do imediato pós-guerra³⁷.

Os temas políticos trazidos por essas editoras encontrariam em território brasileiro um público certo, com quem Paul Monteil possuía

³⁵ Paul Monteil participou do Comitê de Franceses Livres em São Paulo e foi militante do Partido Comunista do Brasil nos anos 1940. Resultados apresentados pela autora em seu relatório de qualificação.

³⁶ Maria Antonieta D'Alckmin, "No Brasil, o editor Monteil realiza o sonho da juventude", in *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de outubro de 1960.

³⁷ Jean-Yves Mollier. *op. cit.*, p. 145. A identificação dos principais fornecedores de livros da Livraria Francesa faz parte dos primeiros resultados de nossa pesquisa e foram sistematizados a partir da análise dos livros contábeis da empresa.

boas relações. A politização do período comportava a polarização ideológica da Guerra Fria e a produção intelectual francesa viria a contribuir para um pensamento crítico em relação ao capitalismo e, sobretudo, à grande potência da época, os Estados Unidos. As instituições de ensino, especialmente as universidades, incorporavam esses debates e, se a tradição francesa era parte essencial de sua organização, ela ganhava novo sentido enquanto referencial teórico.

A Livraria nasce, portanto, como instituição mediadora das novas representações do pensamento francês, participando do movimento de retomada dos livros franceses no universo de importações brasileiras. Um estudo sobre seu funcionamento abre as portas para compreendermos os aspectos de permanência da matriz francesa nas estruturas de organização intelectual e de formação do público letrado no Brasil, e as rupturas que construirão um novo sentido para as trocas veiculadas por sua produção editorial em âmbito internacional.

Experiências de Blaise Cendrars entre os modernistas brasileiros

Matildes Demétrio dos Santos*

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar visões de artistas estrangeiros sobre o Brasil e se deter no papel afetivo e intelectual de Blaise Cendrars sobre as expressões artísticas de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade nos primeiros anos do modernismo brasileiro. Pretende-se, por fim, analisar o caderno de poemas Feuilles de route I. Formose do poeta suíço, cuja tema é a viagem que fez ao Brasil em 1924. Esse livro permite notar as especificidades de seu estilo imagético, ligado ao cinema e à fotografia, e sua importante contribuição estética para a modernidade de literatura de seu tempo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira e Francesa, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade

1. Sob o olhar do estrangeiro

Ao longo da história literária do Brasil, especialmente no século XIX, a terra e os brasileiros tiveram sua imagem recriada e reproduzida em cores e palavras por observadores estrangeiros que, ora se esforçaram em

* Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense (UFF), com Doutorado em Letras pela UFRJ. E-mail: mdemetri@terra.com.br

pintar quadros europeus, produtos de uma nacionalidade idealizada e sem rachaduras, ora escolheram o confronto com o real observado, prevenindo realidades a serem desvendadas.

No século XIX, a Missão Artística Francesa, patrocinada por Dom João VI, chegou ao Rio de Janeiro em 1817, com o ambicioso projeto cultural de desenvolver uma arte conectada com os modelos estéticos da Europa neoclássica. Artistas-chave, como Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, entre outros, voltaram o seu olhar para os usos e costumes de uma colônia tropical e documentaram tradições da sociedade local e da vida dos escravos, pintando cenas históricas conectadas às tendências autocráticas da época. Jean-Baptiste Debret, pintor e desenhista, fundou a Academia de Artes e Ofícios, depois, Academia Imperial de Belas Artes, deixou um acervo considerável para o estudo da ambiência social brasileira. No quadro, *Cortejo de uma família brasileira do século XIX*, por exemplo, o artista grava traços do controle patriarcal na figura dominante do homem que conduz a comitiva:



Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,
Tomo II, prancha 5.

No universo encenado, meninas, mulheres e homens caminham em obediência à senhorial autoridade. O traje preto, as botas, o chapéu e o bastão no ombro marcam a classe social do burguês rico. A influência europeia é visível no uso da mantilha de renda, no feitiço do pesado casacão, nas saias compridas e na camisola que veste o bebê. No final do cortejo, de acordo com a função exercida no âmbito familiar, seguem os servos

vestidos à moda de seus senhores e, no final da fila, duas crianças se destacam pela roupa simples e pés descalços, denunciando a subserviência da condição escrava.

No campo das letras, Ferdinand Denis, viajante e intelectual francês, que esteve no Brasil entre 1818 e 1821, foi quem incentivou os artistas brasileiros a realizarem uma obra de afirmação e valorização do nacional, ao escrever sobre a força da natureza tropical, exaltar o heroísmo dos primeiros exploradores e a resistência dos povos indígenas, ao mesmo tempo, em que profetizava um futuro promissor para o país, como se lê em *Resumo da história literária do Brasil*, de 1826, uma de suas obras mais importantes:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo [...] Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. Essa natureza, muito favorável aos desenvolvimentos do gênio, esparze por toda parte seus encantos, circunda os centros urbanos com os mais belos dons, e não é como em nossas cidades, onde a desconhecem, onde muitas vezes não a percebem.¹

Filiados às concepções ideológicas de Denis, Domingos José de Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva e Cândido de Azevedo Coutinho, o grupo de escritores que estava em Paris, decidiu fundar *Nitheroy, Revista Brasiliense* (1836), cujo lema “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil” definia uma intensa ação literária, no campo da prosa e da poesia. O ideal disseminou-se e foi decisivo para a criação de uma visão na qual se ampliou o domínio da subjetividade sobre a realidade, com interpretações que permitiam aos autores transformarem o que consideravam de mais característico e pitoresco dos povos indígenas, da fauna e flora do país, em símbolos de um país independente: “Se

¹ Ferdinand Denis, “Resumo da história literária do Brasil”, in Guilhermino César (org.), *Historiadores e críticos do Romantismo*, São Paulo, LTC-Edusp, 1978, p. 36.

tínhamos uma monarquia nova, a natureza grandiosa nos redimiria e seria a base, segura, para uma nova nação e civilização.”²

Antônio Candido, em “Literatura de dois gumes”³, chama a atenção para o fato de que *O Uruguai* de Basílio da Gama e *Caramuru* de Fr. José de Santa Rita Durão são poemas épicos, presos aos padrões estéticos do Neoclassicismo, mas que trazem o homem indígena como personagem altivo e heróico, dono de uma mentalidade própria, em oposição à dominação do povo colonizador. Eram os primeiros passos de uma tomada de posição face ao modelo europeu que, com Gonçalves Dias e José de Alencar ganha maior autonomia no uso de uma linguagem literária brasileira, identificada com a cor local, na representação da paisagem brasileira do campo e da cidade. Daí, os cenários grandiosos e as figurações dos índios na ficção e na poesia romântica e também as cenas de costumes e os quadros rurais pintados por Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay e Franklin Távora ao retratarem o brasileiro do interior, sua cultura e sua fala regional. Tratava-se, no entanto, de um compromisso complicado: de um lado, o ideal de “fazer uma cousa americana exclusivamente nossa”⁴. De outro, manter-se em sintonia com o que acontecia no panorama internacional.

Com o incremento das práticas governamentais, muitos desses escritores se tornaram homens de ação, preocupados em superar as antinomias, que colocavam em campos opostos: a cidade e o campo, o poder regencial e as oligarquias rurais, o trabalho escravo e o trabalho livre. Era o final do século XIX e a influência dos modelos civilizatórios europeus de liberdade social e política, sobretudo franceses, se fez sentir de modo ambíguo e contraditório. A classe proprietária e as autoridades em geral, apesar de declarações em contrário, eram coniventes com o latifúndio, o tráfico ilegal e a escravidão. O regime escravocrata foi tão longo que, quando a Abolição da Escravatura foi decretada em 1888, a imigração do trabalhador europeu já acontecia com intensidade em São Paulo e no Sul do país, mas a questão do ex-escravo não foi resolvida nem com a

² Lilia Moritz Schwarcz, “Cultura”, in Alberto da Costa e Silva (org.), *Crise colonial e independência 1808-1830*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2011, p. 216-217.

³ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 3ª ed., São Paulo, 2003, p. 163-180.

⁴ Palavras de Gonçalves Dias, que se encontram em Lúcia Miguel-Pereira, *A vida de Gonçalves Dias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, p. 88.

chegada ao poder do liberalismo republicano no ano seguinte.

Joaquim Nabuco, historiador e diplomata que pertenceu à elite intelectual do período, julgava a política nacional inferior e arcaica ao perceber a aversão entre o reformismo agrário dos liberais e a política do latifúndio, que condenava à marginalidade a população mais pobre, em sua maioria, negros e mestiços: levando a declarar no *Jornal do Comércio*, de 11 de setembro de 1884: “A prova é que fizeram esta República e depois dela só advogam a causa dos bolsistas, dos ladrões da finança, piorando infinitamente a condição dos pobres.”⁵ E, no capítulo “Atração do mundo” de seu livro de memórias, *Minha formação* (1900), ele se confessava incapaz de viver e participar ativamente da política nacional, que considerava degradante, preferindo ser um cidadão do mundo: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização e, o que se está representando em todos os teatros da humanidade.”⁶

Forjado pela cultura estrangeira, Nabuco voltava-se para a França como modelo para o país superar as suas carências. Entretanto, havia as posições em choque que, como o historiador Sílvio Romero e o gramático Carlos Lopes propunham debates acirrados contra o predomínio da língua e da cultura francesa sobre a sociedade letrada do período. Na coluna “Bons Dias”, de 7 de março de 1889 de *A Gazeta de Notícias*, Machado de Assis escrevia um texto em que revelava o absurdo que se tornou a guerra contra o uso de palavras francesas no português do país:

Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português? o Sr. Dr. Castro Lopes, ilustre latinista brasileiro, começou uma série de neologismos, que lhe parecem indispensáveis para acabar com as palavras francesas. Ora, eu não tenho outro desejo senão falar e escrever corretamente a minha língua; e se descubro que muita coisa que dizia até aqui, não aqui, não tem foros de cidade, mando este officio à fava, e passo a escrever por gestos.⁷

⁵ Do artigo de Alfredo Bosi, “A escravidão entre dois liberalismos”, in *A dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 244-245, citando um trecho da carta enviada por Nabuco ao amigo André Rebouças, que foi para a África no mesmo dia da proclamação da República.

⁶ Joaquim Nabuco *apud* Silviano Santiago, “Atração do mundo - Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira”, in *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, UFMG, 2004, p. 12.

⁷ Machado de Assis, “Crônicas/Bons Dias”, in *Obras completas*, vol. III, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985, p. 517- 519.

No entanto, como era difícil fugir das imposições do nativismo exagerado, o autor conta a história do sujeito que ao se queixar da falta de visão, alguém disse que a culpa do seu desconforto estava no uso recorrente do *pince-nez*, produto francês, de péssima qualidade. Para resolver a situação, foi informado de que em Portugal havia a “luneta-pênsil”, um artigo de excelente qualidade, inventado pelo romancista Camilo Castelo Branco. Quis adquirir o produto, mas disseram-lhe que a fabricação da luneta não vingou, porque “a concorrência francesa não consentiu que a indústria nacional pegasse”⁸. Não tendo outra alternativa, continuou com o *pince-nez* até o dia em que o Dr. Castro resolveu colocar à venda o “nasóculos”. Comprou um e chegou à conclusão de que o vocabulário novo não resolvia o problema com os olhos. E com ironia, fecha a questão: “Daqui a pouco, ver-me-ão andar pela rua, teso como um *petit-maitre*... Perdão, *petimetre*, que é já da nossa língua e do povo.”⁹ Segundo Machado de Assis, só permanece na língua o que serve à comunicação e promove a circulação de ideias e que, nesse processo, o ambiente cultural e as condições do meio precisam ser consideradas, assim como o influxo externo que propicia o movimento que, na maioria das vezes, determina a invenção e a renovação artística e cultural de um país.

2. Rastros e marcas da imigração

No Brasil, o cosmopolitismo sempre foi privilégio de uma elite rica, mas para o artista em particular, viajar, conhecer, trocar ideias e aprender são ações privilegiadas, que atendem muitas das necessidades estético-ideológicas de um país. A criação em 1912 do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo foi de grande relevância, pois o objetivo era oferecer bolsas de estudo aos artistas em início de carreira. Victor Brecheret, um dos principais representantes da arte moderna brasileira, foi agraciado com uma viagem à França e lá teve a oportunidade de expor o seu trabalho e concorrer a prêmios, que o notabilizaram. A cada menção de seu nome na imprensa, ele se desdobrava para que a notícia chegasse aos ouvidos da intelectualidade desejosa de fixar novos rumos para o desenvolvimento e o progresso da vida nacional. Um bom exemplo do início do século XX é Anita Malfatti que, depois de ter estudado na Alema-

⁸ *Ibid.*, p. 518.

⁹ *Ibid.*, p. 519.

nha e nos Estados Unidos, rompeu com o conservadorismo acadêmico que imperava na pintura do período ao retratar o que aprendeu com os mestres do expressionismo estrangeiro com a exposição de dezembro de 1917, em São Paulo. Na época, chegou a escandalizar o público visitante ao retratar, com elementos plásticos do cubismo e do expressionismo, personagens marginalizadas dos centros urbanos.

Mudanças políticas também produziram transformações na orientação cultural da cidade, ao oferecer apoio aos artistas de tendência modernista. As reuniões na Villa Kyrial, em bairro nobre da cidade paulista, sob a tutela financeira de Freitas Valle, imigrante gaúcho, que gozava da confiança de políticos influentes, e de D. Olívia Guedes Penteadó, senhora da alta sociedade paulistana, fomentavam atividades ligadas à poesia, à música, à pintura e ao teatro, ajudando os amantes da arte a se conhecerem e a discutirem questões inerentes às correntes artísticas e literárias de sua preferência. Tais encontros também aconteciam nos salões de Paulo Prado, de Tarsila do Amaral e na casa de Mário de Andrade, considerados pioneiros na implementação de mentalidades estéticas novas, o que fez de São Paulo a principal vitrine da vanguarda brasileira do início dos anos de 1920.

No quadro histórico das atividades culturais daquela elite, viagens a Paris, “umbigo do mundo”, na metáfora de Paulo Prado, era a forma de manter contato as vanguardas europeias¹⁰. No diálogo epistolar com Manuel Bandeira, em 22 de maio de 1923, Mário de Andrade informava o paradeiro de Oswald, citando o nome dos artistas com quem travava relações: “Sabes do Oswald? Está em Paris, amigo de Cendrars, Romain, Picasso, Cocteau, etc. Fez uma conferência na Sorbonne em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?”¹¹

Referia-se à conferência “*L'effort intellectuel du Brésil contemporain*”, proferida em 11 de maio de 1923, na qual o escritor apresentava as bases de formação da literatura brasileira, das origens até o momento de ruptura provocado pelo movimento modernista de 1922¹². Dias depois do

¹⁰ No artigo sobre a “Poesia Pau-Brasil”, Paulo Prado chama a atenção para o fato de que Oswald de Andrade, “numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy - umbigo do mundo - descobriu deslumbrado, a sua própria terra”. Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 67.

¹¹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Correspondência*, organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes, São Paulo, Edusp/IEB, 2000, p. 92.

¹² *Ibid.*, nota 36 de Marcos Antonio de Moraes, p. 93.

evento, 28 de maio, Blaise Cendrars, avatar da modernidade estrangeira, fez-se amigo de Oswald e Tarsila do Amaral e, num gesto de camaradagem, ofereceu a Tarsila o quadro *Tour Eiffel*, pintado por ele. No ano seguinte, a convite do casal, o poeta desembarcava no Rio de Janeiro a caminho de São Paulo, onde retornaria em 1926 e 1927, como hóspede de Paulo Prado de quem se tornou amigo particular.

No depoimento de Aracy Amaral, em *Blaise Cendrars e os modernistas*, o poeta suíço era conhecido da intelectualidade brasileira pelas suas viagens ao redor do mundo e, principalmente, por suas concepções estéticas inovadoras, síntese de uma estilística cubo-futurista, em sintonia com as inovações tecnológicas do seu tempo, em especial a fotografia e o cinema. No livro, conta que Sérgio Buarque de Holanda, um dos colaboradores de *Klaxon – Mensário de Arte Moderna* (1922-1923), foi quem apresentou a Guilherme de Almeida e Couto de Barros, do comitê de redação da revista, o poema em prosa de Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame* (1919), ilustrado em cores por Ferdinand Léger. A capa do livro trazia um “N” em letras garrafais, servindo à composição das palavras do título. A técnica visual, de efeito acumulativo, despertou a atenção do grupo, que buscava “coisa original, meio maluca” para a capa do primeiro número de *Klaxon*, como narra Aracy:

Passando de mão em mão, foi especialmente admirada no livro a concepção gráfica de sua capa, ou seja, a utilização por Léger da letra “N”, em destaque visual, para a disposição de seu título longo, de uma forma nova, “cubista” ou “futurista”, na terminologia brasileira da época, e fizeram uma adaptação dessa ideia para a capa de *Klaxon*.¹³

Complementando a informação, Antonio P. Ribeiro¹⁴ acresce que Guilherme de Almeida rabiscou nas caixas de velhos caracteres da Tipografia Paulista os tipos maiores e esquisitos que encontrou para ormar um “A”, que servisse para todos os “as” da capa, escolheram a cor vermelha para impressão do A e a preta para os demais dizeres da capa, até chegar ao resultado esperado pelos editores:

¹³ Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Martins Editora, 1970, p. 8-9.

¹⁴ Antonio P. Ribeiro, *Guilherme de Almeida poeta modernista*, São Paulo, Traço Editora, 1983, p. 70.



A predisposição para o novo e a ênfase que Blaise Cendrars concedia às viagens pelo mundo como forma de conhecimento, permitia que os modernistas compreendessem que o movimento em espaços diferentes estimulava o talento individual, propiciava a discussão e a troca de saberes. Naquela altura, vencer o atraso econômico, político e cultural da nação e alcançar a modernidade faziam parte das aspirações da intelectualidade brasileira. Mário de Andrade era um dos que pensava criticamente o ideário importado, e intimava o grupo que estava na França a reestudarem a questão da influência artística estrangeira e a se dedicarem à tarefa de levar adiante um projeto estético e ideológico próprio. Na carta de 15 de novembro de 1923, direcionada a Tarsila, Mário revelava a inadequação da elite cultural brasileira às realidades profundas do país:

Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sérgio para uma discussão formidável. 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. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, p. 78-79.

Não foi por acaso que a artista, recém-chegada de Paris, ao conceder uma entrevista ao *Correio da Manhã* de 25 de dezembro de 1923, manifestou a sua admiração pelos mestres do cubo-futurismo e, em seguida, anunciou que o seu trabalho tinha como fonte de inspiração o Brasil desconhecido pela alta burguesia: “Pretendo, sobretudo, trabalhar. Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias.”¹⁶

Preso à ideia, produziu *Caipirinha, A negra*, o seu famoso *Autorretrato (Manteau rouge)*, e vários desenhos e retratos de Oswald de Andrade, obras que conduziram a pintura brasileira por um caminho, ao mesmo tempo, enraizado nas tradições afro-brasileiras e conectado com as tendências estrangeiras da moda. Processo que se intensificou a partir de 1924, com a chegada de Blaise Cendrars ao Brasil, viagem que o levou ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais. Uma vez na cidade, a topografia dos morros cariocas atraiu o olhar do viajante que, levado pela curiosidade, quis subir e conhecer de perto os seus moradores. Lá, seus olhos fotografaram casebres coloridos, feitos de madeira precária, habitados por uma gente comunicativa, profundamente musical, que lhe apresentou o maxixe, o chorinho e o samba. Fez amizade com Donga (Ernesto Joaquim dos Santos), compositor popular, que acabou por ser considerado o autor do bem humorado maxixe, *Boi no telhado*, que deu nome ao cabaré parisiense, *Le boeuf sur toit*, que tinha o desenho de Jean Cocteau no cartaz de propaganda da casa.¹⁷ No vaivém dos contatos, o poeta foi apresentado ao carnaval carioca e, pela primeira vez, pôs os pés num terreiro de candomblé. Dessa passagem pelo Rio, sobreveio a suspeita de que Blaise contribuiu, direta ou indiretamente, para a feitura de *Morro da favela, Carnaval em Madureira* e outros motivos populares, que Tarsila do Amaral materializou em cores e formas, enquanto acompanhava o amigo estrangeiro.

¹⁶ Ler nota 25 de Aracy Amaral, em *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, São Paulo, IEB, 2001, p. 79.

¹⁷ Ver: Alexandre Eulalio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, 2ª ed., revista e ampliada por Carlos Augusto Calil, São Paulo, Edusp/FAPESP, 2001. Na nota 15, p. 55-56, sabe-se que o autor do maxixe é Zé Boiadêro (José Monteiro). É o seu nome que está na partitura original, que se encontra no Arquivo Almirante do Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro e também na cópia impressa da Seção de Música da Biblioteca Nacional. A confusão se deu porque ao saber que Blaise era amigo de Darius Milhaud, Donga lhe pediu que Milhaud lhe enviasse um cartão postal da capital francesa, porque estava pensando em compor *A vaca na torre Eiffel*, em homenagem à cidade que não conhecia.

No entanto, foi Minas Gerais, com o hibridismo de suas esculturas barrocas, que mais causou surpresa e admiração. Lá, diante da arquitetura colonial das igrejas barrocas, dos altares e esculturas de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e da pintura de Manuel da Costa Ataíde, Mestre Ataíde, notaram que o barroco mineiro se aproximava, estética e historicamente, da visão de um Brasil colonial: as madonas, os anjos, profetas e santos esculpidos pelo Aleijadinho, ou pintados por Mestre Ataíde, tinham traços físicos peculiares ao mestiço brasileiro. Daí, veio a conclusão de que graças à miscigenação e à aculturação, a arte barroca brasileira não era uma simples continuação da arte europeia, ao contrário, tinha uma fisionomia estética diferenciada, resultado do entrecruzamento e interação de vários estilos, o que lhe dava autonomia e originalidade.

Tal descoberta ofereceu ao grupo modernista ampla margem para a interpretação e revisão da produção artística brasileira, despertando nele o desejo de ouvir histórias do tempo da escravidão, de participar das festas religiosas e de degustar pratos típicos da cozinha regional. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no *Correio da Manhã*, de 18 de março de 1924, Oswald de Andrade exprimia a concepção de um Brasil, de diferentes etnias e culturas. Na edição de 1925, pela editora Au Sans Pareil, o texto é oferecido “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”. Num dos aforismos, cita o poeta como o autor da frase, que leva pensar sobre o papel do negro na história econômica e social do país: “-Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.”¹⁸

Em meio aos poemas pau-brasil, encontra-se “morro azul”, uma síntese-montagem da fazenda de propriedade da família de Oswald, hoje situada em Limeira, São Paulo, que aparece no capítulo “São Martinho” da obra. No poema, o modernista se serve de um personagem de Blaise Cendrars, “o fazendeiro na rede”, como um proprietário rural que soube harmonizar tradição e modernidade: em meio a natureza paradisíaca e as lembranças do passado, se delineia a presença do rádio e do telefone sem fio, artefatos tecno-industrial dos mais modernos da época, afirmando os novos meios de comunicação no interior do país:

¹⁸ Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 6.

Passarinhos
 Na casa que ainda espera o Imperador
 As antenas palmeiras escutam Buenos-Aires
 Pelo telefone sem fios
 Pedacos de céu nos campos
 Ladrilhos no céu
 O ar sem veneno
 O fazendeiro na rede
 E a Torre Eiffel noturna e sideral¹⁹

O personagem figurado faz parte do cenário de “La tour Eiffel sidérale” (*Rhapsodie de la nuit*), segundo conto de *Le lotissement du ciel* que, na dedicatória, “para a mais linda paulista do mundo”, estampava a admiração de Cendrars sobre Tarsila, e o afeto que o unia a Oswald e Paulo Prado, ao nomear o referir-se ao personagem de Dr. Oswaldo Padroso, proprietário da velha fazenda, caracterizando-o como “une espèce d’ermite vivant dans la solitude, un saint laïque, un libre penseur à l’âme tendre et, comme son maître Auguste Comte, un positiviste touché par l’amour”²⁰. O que impressiona no Dr. Padroso é o que exatamente foge ao mundo da devastação, destruição e exploração criminosa do meio ambiente.

Os diálogos entre Blaise Cendrars e Oswald de Andrade sempre foram referendados por gestos de atenção e carinho. Num deles, Blaise é um dos jogadores de bilhar de uma partida na qual as damas ganhavam. O momento é de descontração e lazer, apesar dos homens reconhecerem a derrota eminente. Subitamente, de maneira inesperada, numa jogada brilhante, o francês inverte o placar. Diante da inventiva jogada, o verboso parceiro de jogo alardeia as qualidades do “guerreiro”, sem disfarçar o gosto pela vitória: “Mas Cendrars faz a última carambola/ Soldado de todas as guerras/ Foi ele quem ganhou a França na Champagne/ E os homens na partida de bilhar daquela noite.”²¹

E, como a presença do mentor estrangeiro impunha a própria tematização da obra, rastros de gratidão e reconhecimento são encontrados com frequência na *Poesia Pau-Brasil*. Procedimento verificado ainda em “contrabando”, de *Lóide brasileiro*, parte final da coletânea, em que aparece a confissão sem culpa do “poeta contrabandista”, ao trazer à

¹⁹ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, op. cit., p. 100.

²⁰ Blaise Cendrars, *Le lotissement du ciel*, Paris, Éditions Denoël, 1949, p. 271.

²¹ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, op. cit., p. 101-102.

baila às iluminações, que o levaram ao advento de uma obra brasileira de vanguarda:

Os alfandegueiros de Santos
 Examinaram minhas malas
 Minhas roupas
 Mas se esqueceram de ver
 Que eu trazia no coração
 Uma saudade feliz
 De Paris.²²

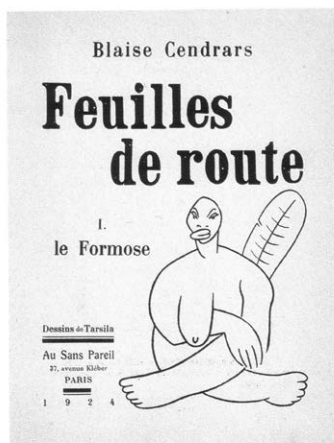
Por seu lado, Cendrars, espécie de porta-voz oficial do Modernismo europeu, é o espectador encantado, que via com olhos críticos as realizações dos líderes brasileiros, não se limitando a fornecer um endosso otimista a tudo o que parecesse inovação. No diário poético, pós-viagem ao Brasil, *Feuilles de route -1. Formose*, o autor do Velho Mundo demonstra reações que sugerem as oscilações de um viajante que escrevia um pouco em cada cidade visitada. O estilo descontínuo incorpora as variações de tempo e lugar.

3. A experiência brasileira de Blaise Cendrars

Em 13 de dezembro de 1924, três meses depois de ter deixado o Brasil, Blaise Cendrars publicava, *Feuilles de routes -1. Le Formose*, oferecido aos brasileiros, que o acolheram durante a sua permanência no país²³. Na capa da versão original, vinha o desenho a lápis e nanquim de *A negra*, pintada por Tarsila do Amaral. O volume, escrito a bordo do navio *Formose* que, na época, fazia a viagem Paris-Rio de Janeiro, trazia os desenhos originais de Tarsila, ilustrando os textos. Um volume dessa edição pode ser encontrado no arquivo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) em São Paulo, com a dedicatória: “à vous, mon cher Mario le tout, tout petit livre Blaise Cendrars”.

²² *Ibid*, p. 151.

²³ Da dedicatória, em letra manuscrita, compuseram de São Paulo, os nomes: Paulo Prado, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Couto de Barros, Rubens de Moraes, Luiz Aranha, Oswald de Andrade e Yan. Do Rio de Janeiro: Graça Aranha, Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho. Do Rio Grande do Sul: Américo Faco e Leopold de Freitas.



A numeração presente no título, *I. le Formose*, indica a intenção do autor em dar continuidade à obra. É o que revela na carta de 18 de março de 1924, que enviou a René Hilsum, editor da Au Sans Pareil, na qual propunha que o manuscrito, composto de cinco partes, fosse publicado em tiragem reduzida e, com o intervalo de três meses. Na seguinte ordem: I. Le Formose (Só essa parte foi publicada em livro). II. São Paulo (Poemas enviados para o catálogo da exposição de Tarsila na galeria Percier de Paris, em 1956). III. Rio de Janeiro (Publicado na edição das *Poésies complètes* de 1944). IV. À la Fazenda (textos ainda inéditos); V. Des hommes sont venus (Texto que está em *Le Brésil*, de 1952, dedicado a Paulo Prado).

Em 02 de abril de 1924, ainda de São Paulo, Blaise enviou o manuscrito e o projeto da capa para Jacques-Henry Lévesque, com o pedido para fazer a revisão das provas, observando a distribuição dos poemas, corrigindo a ortografia dos nomes indígenas e o uso do til nas palavras portuguesas. Ele deveria também interferir no sentido de agilizar a publicação, o que de fato aconteceu em relação ao volume inicial²⁴.

No título, *Feuilles de route - I. Formose*, se perpetua a vocação e o périplo marítimo do escritor boêmio, amante da liberdade, para quem a viagem representa a abertura para o mundo. Frases curtas, sem pontuação, obedecem tão somente ao ritmo determinado pela emoção. O “estilo telegráfico”²⁵, numa sucessão de imagens fragmentadas, que aparece em

²⁴ Sobre as duas cartas, consultar Alexandre Eulalio, *op. cit.*, p. 277.

²⁵ A expressão é de Oswald de Andrade, no “À guisa de prefácio”, ao definir o estilo empregado em *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Editora Globo, 3ª ed., 1990, p. 43.

“Réveil”, serve ao improviso genial do eu lírico, ao narrar o dia da partida:

Ce matin je me penche par la fenêtre
 Je vois
 Le ciel
 La mer
 [...]

 Moi j’ai trop chaud
 Adieu Paris
 Bonjour soleil²⁶

É visível o efeito de simultaneidade na apreensão da paisagem, como se o olhar fosse uma câmara cinematográfica, tentando documentar a paisagem. O próprio Blaise dizia que enviava aos amigos “imagens verbais instantâneas”, sensações e emoções, fundidas num ato criativo, que visava captar o ritmo acelerado da vida em movimento. Nos fragmentos em prosa da obra, “Lettre-Océan”, ele explica a técnica utilizada na montagem das cenas:

La lettre-océan n’est pas un nouveau genre poétique.
 C’est un message pratique à tarif régressif et bien meilleur marché qu’un radio. On s’en sert beaucoup à bord pour liquider des affaires que l’on n’a pas eu le temps de régler avant son départ et pour donner des dernières instructions

C’est également un messenger sentimental qui vient vous dire bonjour de ma part entre deux escales aussi éloignées que Leixoës et Dakar alors que me sachant en mer pour six jours on ne s’attend pas à recevoir de mes nouvelles

Je m’en servirai encore durant la traversée du sud-atlantique entre Dakar et Rio de Janeiro pour porter des messages en arrière car on ne peut s’en servir que dans ce sens-là

La lettre-océan n’a pas été inventée pour faire de la poésie

Mais quand on voyage quand on commerce quand on est à bord quand on envoie des lettres-océan On fait de la poésie.²⁷

A prosa comensurada ao cinema lembra o que Roland Barthes escreveu em *A câmara clara, Nota sobre fotografia*, onde fala do papel do fotógrafo como mediador de toda fotografia. Nas suas palavras, o ângulo privilegiado pelo observador transmite uma informação e confere autenticidade ao que se vê. Decorre daí a diferença entre a reprodução de uma imagem copiada

²⁶ Blaise Cendrars, *Feuilles de routes I. Le Formose*, Paris, Éditions Denoël, 1957, p. 170.

²⁷ *Ibid.*, p. 179-180.

e codificada pelo observador em câmara clara, e a outra em câmara escura, cuja reprodução é mecânica, prevalecendo o registro documental. Nos capítulos 7 e 8 do ensaio, diz que determinadas fotografias deixam-no completamente indiferente, enquanto outras exercem sobre ele uma “atração” e são uma “aventura”, como se retivessem uma “intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia”²⁸. Para Barthes, a fotografia é contingência pura e ela fornece detalhes e informações que podem ser decodificadas pelo observador. Na foto, “Primeiro de Maio de 1959”, em Moscou, de William Klein, ao notar “o grosso boné de um garoto, a gravata do outro, o pano da cabeça da velha, o corte de cabelo de um adolescente, etc”²⁹, ele conheceu um pouco da maneira como se vestem os russos, seus costumes e hábitos.

Em *Le Formose I.*, Blaise usa palavras, que pela ação da leitura, podem fornecer ao leitor informação, interpretação, reflexão, dados biográficos, (chamados de “biografemas” por Barthes). Flashes rápidos produzem imagens coloridas, apresentando cenas que lembram a exibição de um filme, concebido como uma sucessão de planos fragmentados, descontínuos, mas dinâmicos como preconizava o cubo-futurismo. De acordo com os postulados Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, Blaise se insurge contra “a cópia” e o “detalhe naturalista”, e opta pela invenção e a surpresa. O poema “Rio de Janeiro”, é uma antologia fotográfica que, encanta ao fotografar a Baía de Guanabara, como um acidente geográfico de rara beleza, com ilhas e ilhotas bem arranjadas arquitetonicamente, montanhas cobertas por umas vegetações em tons de verde forte, num mar de águas profundas. A segunda surpresa é a cena conhecida dos filmes, que mostram o convés de um navio de emigrantes. Uma sequência de fotos imobilizam cenas rápidas, onde não faltam o barulho e o ruído das vozes desencontradas. É a oportunidade para o “fotógrafo verbal” surpreender a vida se fazendo ao redor:

Tout le monde est sur le pont
 Nous sommes au milieu des montagnes
 Les officiers comparent ce panorama à celui de la Corne D’Or
 D’autres racontent la révolte des forts
 D’autres regrettent unanimement la construction d’un grand hôtel
 [moderne haut et carré qui défigure la baie (il est très beau)]

²⁸ Roland Barthes, *A câmara clara Nota sobre fotografia*, trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 36; p. 38.

²⁹ *Ibid.*, p. 50-51.

D'autres encore protestent véhémentement contre l'abrasage d'une
 [montagne]
 [...]
 Une petite barque montée par trois pêcheurs
 Ces hommes aux mouvements lents et méthodiques
 Qui travaillent
 Qui pêchent
 Qui attrapent du poisson
 Qui ne nous regardent même pas
 Tout à leur métier³⁰

O cinema de palavras de Cendrars se compõe de frases longas e curtas, sintonizadas segundo a emoção de um olhar inquieto, que ao se desviar, capta a ação cotidiana de figuras em movimento, no improvisado do que acontece sob o efeito da luz forte do sol atravessando a vegetação tropical, o mar, o pequeno barco de pesca.

Os compromissos sociais e literários que esperavam o escritor no Rio e em São Paulo, as oportunidades de viagens – às fazendas e às cidades do interior de São Paulo e de Minas Gerais – povoam as páginas do diário e mantém o turista bastante ocupado. Em “Banquet”, o poeta foi convidado a passear, num roteiro de dia inteiro. Logo de manhã, foi recepcionado com um passeio de automóvel pela orla marítima da cidade carioca, que teria sido agradável se não fosse a agenda lotada, que o abrigou a ir de lá para cá, numa maratona enervante e cansativa: “Une heure de taxi le long de la plage/ Vitesse klaxon présentations rires jeunes gens Paris Rio Brésil France interviews présentations rires/ Nous allons jusqu'à la Grotte de la Presse/ Puis nous rentrons déjeuner en ville.”³¹

Submetido à voracidade dos anfitriões, o eu lírico configura o encontro numa única estrofe, onde demonstra o aborrecimento de parecer receptivo às conversas, aos discursos, à demora de servir o almoço. No entanto, como estratégia de fuga, mergulhava no silêncio, enquanto aguardava o tempo certo de se livrar de toda aquela agitação para gozar sozinho, e tranquilamente, momentos só seu: “Je monte me plonger dans la piscine tandis que le Formose appaître/ Vive l'eau.”³²

Blaise Cendrars foi muito bem recebido pela plateia da alta sociedade brasileira. Por onde circulou, fez amigos e, nos versos distribuídos ao

³⁰ Blaise Cendrars, *Feuilles de routes I. Le Formose*, op. cit., p. 195.

³¹ *Ibid.*, p. 197.

³² *Ibid.*

longo do texto, colore com imaginação os encontros onde fazia questão de se mostrar livre, adepto do ócio e do prazer de viver. No episódio, “Belle soirée”, conta que era bom estar entre a burguesia endinheirada, obediente às suas convenções, fumando, bebendo e comendo à larga:

A nous trois nous faisons un groupe très gai qui pleurait
aux larmes à force de rire
Nous avons embêté tout le mond à bord scandalisé les
fonctionnanaires et militaires (supérieurs) en mission
Je n'ai jamais autant ri depuis dix ans ri durant vingt jours
j'ai étais malade
rire et ai augmenté de six kilos.³³

Nos cartões mentais criados por ele, a falta de pontuação, o uso do presente do indicativo e o estilo prosaico sublinham o “efeito de presença” das situações narradas. o poeta fotografa e fixa as impressões da viagem em pequenos textos, onde se torna deliberadamente crítico, se prendendo ao que julga ser importante de lembrar para não esquecer. A técnica da repetição é um dos recursos estilísticos mais empregado no livro. Em “Iles”, poema com dez versos, o substantivo (iles) é repetido nove vezes, sozinho ou acompanhado de um complemento, que lhe impõe novo significado. A técnica tem o poder de reativar o olhar sobre o real, como se a cada olhar outra coisa fosse vista.

Iles
Iles
Iles ou l'on ne prendra jamais terre
Iles où l'on ne descendra jamais
Iles couvertes de végétations
Iles tapies comme des jaguars
Iles muettes
Iles immobiles
Iles inoubliables et sans nom

Encantado de tanto olhar, o poeta-narciso se revela absolutamente seduzido pela paisagem fotografada. E, num gesto inesperado, abandona a posição de documentarista para experimentar o que os olhos só lhe permitiam imaginar: “Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller jusqu'à vous.”³⁴

No trajeto de Santos para a capital paulista, as notas e comentários

³³ *Ibid.*, p. 198.

³⁴ *Ibid.*, p. 201.

concorrem para reproduzir a instantaneidade de uma cena breve, numa linguagem sintética, mas arrojada: os amigos falavam alto, riam sem parar e não prestavam atenção à impaciência do poeta que, sentado junto à janela, tentava disfarçar o incômodo por não poder ceder à tentação de admirar o céu azul sem nuvens, as montanhas altas, a liberdade de um cenário infinito em cores e formas. O texto se constrói sem pontuação e com o mínimo de informação possível. À medida que o tempo passava, a conversação animada se tornou um eco longínquo, enquanto a imaginação do eu lírico viajava sem freios: “La forêt est là et me regarde et m’inquiète et m’attire comme le masque d’une momie/ Je regarde/ Pas l’ombre d’un oeil.”³⁵

Documentar a paisagem urbana, as ruas, os prédios, as pessoas nas ruas, muitas vezes, era um desafio para o estrangeiro desejoso de se enriquecer com conhecimentos novos, observando, imaginando e anotando. Ao chegar a São Paulo, o poeta estranhou, procurou disfarçar, mas aparentava naturalidade, sob uma aparente jovialidade que despertava a simpatia de todos: “Je trouve tous mes amis/ Bonjour/ C’est moi.”³⁶

O centro nervoso da capital paulista das primeiras décadas do século XX, em processo inicial de urbanização, com linhas de bonde, carros, carroças e arquitetura de vários estilos, surge na obra, numa linguagem lógico-discursiva, que revela surpresa e espanto. Na estação de trem, o olhar curioso se prendeu no desenho do vaso sanitário que o fez lembrar dos jarros utilizados para a colheita da uva no sul da França: “une immense terrine est enfouie jusqu’au col dans le sol”. Depois com ironia, percebe que o vaso é desconfortável e muito baixo e conclui numa comparação inusitada: “C’est exactement le contraire des tinettes de la Bastille que elles sont trop haut perchées.”³⁷

Olhar e fotografar não importa o quê se torna, dessa forma, o ponto mais sofisticado de *Le Formose*, uma vez que, como explica Barthes, “toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara”³⁸. É o que ocorre com o autorretrato pintado em “Ignorance”: por seu poder crítico, o texto induz o leitor a pensar que o poeta estava cansado das histórias que lhe contavam sobre o Brasil, preferindo ele mesmo a compor sua própria história, fruto do experimento e da observação: “Je n’écoute

³⁵ Trecho de “Trouées”, *Ibid.*, p. 208.

³⁶ Os últimos versos de “São Paulo”, *Ibid.*, p. 211.

³⁷ Poema “Mictório”, *Ibid.*, p. 205.

³⁸ Ver Roland Barthes, *A câmara clara, op. cit.*, p. 58.

plus toutes les belles histoires que l'on me raconte sur l'avenir le passé le présent du Brésil". A influência visual das artes plásticas acelera a criação de imagens que deslizam de um campo semântico para outro:

Puis je ne sais plus rien de tout ce que je vois
Des formes
Des formes de végétation
Des palmiers des cactus on ne sait plus comment appeler
ça des manches à balai surmontés d'aigrettes roses il paraît
que c'est un fruit aphrodisiaque³⁹

Sem dúvida, a linguagem literária de Blaise Cendrars, dotada de autonomia estética e originalidade, encantava os escritores brasileiros, tanto que Mário de Andrade acompanhava as homenagens oferecidas ao artista que, no Brasil, foi convidado a dar conferências, posou para os fotógrafos, concedeu entrevistas e, sobretudo, recolheu o material que figuraria em *Feuilles de Route*. Na carta, que escreve para Prudente de Moraes Neto, Mário não escondeu o seu desagravo com a influência efetiva do intelectual estrangeiro:

Eu principiei tendo ciúmes de Cendrars por causa daquele desenho que vem na capa de *Le Formose*. Que negra tão preta aquela, com a bonita folha de bananeira nas costas! Pensei: é isso, um zanzador dum francês vem ao Brasil e arranja tudo com facilidade, arranja assunto, cinco voluminhos de verso [anunciados] e arranja até desenhos de dona Tarsila do Amaral!... Pois então a gente que vive faz tanto! No mesmo assunto e trata dele como bem mais patriotismo só arranja ser chamado de futurista... está bom!⁴⁰

Com efeito, Mário de Andrade falava com o coração, porque não queria ser mero coadjuvante num enredo no qual ele trabalhava pela afirmação e plenitude da literatura brasileira. Entretanto, é impossível menosprezar a orientação e intervenção de Blaise Cendrars tanto na avaliação do passado nacional, quanto no desenvolvimento e sedimentação das propostas de vanguarda. Embora, o poeta de *Feuilles de route* não escape ao olhar eurocêntrico comum aos viajantes estrangeiros, que se prendem ao exótico e ao pitoresco, é impossível negar a originalidade de seu estilo performático que, mesmo com o passar do tempo, não perdeu a espontaneidade e o saber da novidade.

³⁹ Blaise Cendrars, *Feuilles de routes I. Le Formose*, op. cit., p. 210-11.

⁴⁰ Mário de Andrade, *Cartas de Andrade a Prudente de Moraes Neto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 114.

O fundo de Mario Carelli nas bibliotecas da Sorbonne Nouvelle

Bruna Nimer Lago*

Resumo

O artigo procura analisar, a partir das obras presentes no acervo da Biblioteca de estudos portugueses, brasileiros e da África lusófona (Biblioteca de português), a produção intelectual de Mario Carelli e seu trabalho como mediador cultural, difundindo a literatura brasileira na França. Será analisado igualmente o fundo Carelli, repartido entre a Biblioteca de português e a Biblioteca Pierre Monbeig (Biblioteca do IHEAL), ambas pertencentes à Sorbonne Nouvelle, revelando o trabalho de reconstituição e valorização que tem sido realizado, mas igualmente as ações que ainda precisam ser implantadas para sua preservação.

Palavras-chave: fundo Carelli, bibliotecas, literatura brasileira, mediação cultural

* Graduada em Letras Modernas e mestre em Langue Française Appliquée na Universidade Paris-Sorbonne, trabalha atualmente na Biblioteca de estudos portugueses, brasileiros e da África lusófona, da Universidade Sorbonne-Nouvelle. Prepara também uma dissertação de segundo ano de mestrado em estudos lusófonos na mesma universidade, com o título de “La technique narrative et le devoir de mémoire dans la littérature de Bernardo Kucinski”. E-mail: brunanlago@gmail.com

A Biblioteca de estudos portugueses, brasileiros e da África lusófona da Universidade Sorbonne Nouvelle recebeu, ao longo de sua existência, doações de fundos de pesquisadores e professores que trabalharam com o ensino da literatura e civilização lusófonas na França, contribuindo para o enriquecimento de sua coleção. Um destes fundos foi o de Mario Carelli, um pesquisador ítalo-franco-brasileiro, cujas pesquisas e produções intelectuais colaboraram para a difusão da cultura e literatura brasileiras na Europa. Após sua morte, sua coleção pessoal de livros, cartas e recortes de imprensa foi legada à Biblioteca Pierre Monbeig, do Institut des hautes études de l'Amérique Latine (IHEAL). Em seguida, uma parte deste fundo foi doado à Biblioteca de português.

O presente artigo foi motivado pelo trabalho de valorização da coleção que tem sido desenvolvido neste último ano letivo (2018-2019) na Biblioteca de português. Com a futura mudança para o novo campus da Universidade Sorbonne Nouvelle prevista para 2020, e a consequente fusão desta Biblioteca com a Biblioteca universitária central, todo o acervo da Biblioteca de português está sendo tratado e ações de valorização deste acervo foram implantadas.

Durante este processo de reclassificação e valorização, tratamos os livros provenientes do fundo Mario Carelli, que estavam dispersos pela biblioteca. Este trabalho possibilitou então a identificação dos livros pertencentes a este fundo, por meio do ex-libris presente nos exemplares. No próximo ano letivo (2020-2021), será feita a reconstrução deste fundo, com o trabalho de sistematização na base de dados da biblioteca.

Mario Carelli no cruzamento de culturas

Mario Carelli nasceu no Brasil em 1951, filho de mãe francesa e pai brasileiro, por sua vez oriundo de uma família de imigrantes italianos. Carelli cresce, portanto, em um ambiente impregnado por estas três culturas, o que terá uma influência fundamental em seus temas de pesquisa e em seu percurso profissional.

Ele passa sua infância no Brasil, onde seu pai, Antônio Carelli, é um reconhecido pintor modernista. Entre os 7 e 17 anos, estuda no Liceu Pasteur, o tradicional liceu francês da cidade de São Paulo. Em seguida, muda-se para a França e realiza seus estudos superiores em literatura brasileira na Sorbonne Nouvelle. Em 1982, obtém o título de “docteur de troisième cycle” com a tese intitulada *Les Italiens de São Paulo : de la*

*réalité à la fiction (1919, 1930)*¹. Carelli continuará sua formação com um *doctorat d'État*, com a tese *L'univers romanesque de Lúcio Cardoso (1912-1968)*², sobre a obra do escritor mineiro.

As duas teses fazem parte do acervo da Biblioteca de português e foram elaboradas sob a orientação do professor Georges Boisvert (1925-2009). Há igualmente na biblioteca a versão anotada de seu *doctorat d'État*, com as correções feitas pelo orientador. Estas duas teses serão adaptadas e publicadas no Brasil, respectivamente, com os títulos de *Carcamano e Comendadores – os Italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)*³ e *Corcel de Fogo – Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*⁴.

Depois de ter preparado o concurso da agregação e de ter concluído seu doutorado, Carelli trabalhou na École des hautes études en sciences sociales e no Centre national de la recherche scientifique (CNRS), onde desenvolveu pesquisas sobre a relação Brasil – França. Contribuiu fortemente para a difusão da literatura brasileira na França, trabalhando como tradutor, professor e redator de revistas científicas. Foi o diretor da coleção de traduções da Bibliothèque Brésilienne da editora Métailié e organizou a antologia bilingue *Fleur, Téléphone et Jeune fille* de l'Alphée.

Sua produção intelectual

Em seus temas de pesquisa e interesse, os assuntos de suas teses, suas publicações e sua atividade profissional, destaca-se o interesse evidente de Carelli pela literatura brasileira, mas também pelas questões ligadas ao multiculturalismo no Brasil. Temas como a mestiçagem e a presença negra no Brasil; as ondas sucessivas de imigração, sobretudo a italiana devido a suas próprias origens; e o regionalismo são assuntos frequentemente estudados e analisados por Carelli.

Fazendo uma pesquisa sobre sua produção intelectual no catálogo Virtuouse+, que reagra todas as bibliotecas da Sorbonne Nouvelle⁵, seus assuntos de

¹ Mario Carelli, *Les Italiens de São Paulo: de la réalité à la fiction (1919-1930)*, Thèse de troisième cycle, sous la direction de Georges Boisvert, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1982.

² Mario Carelli, *L'univers romanesque de Lúcio Cardoso*, Thèse d'État, sous la direction de Georges Boisvert, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1986.

³ Mario Carelli, *Carcamano e comendadores*, São Paulo, Editora Ática, 1985.

⁴ Mario Carelli, *Corcel de Fogo - Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 - 1968)*, Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1988.

⁵ Disponível a partir do endereço: <https://www.dbu.univ-paris3.fr/accueil-dbu>

interesse são claramente identificáveis, através dos livros e artigos que publicou. Embora seja apenas uma amostra de sua produção completa, pode-se perceber a predominância de temas relacionados às questões culturais brasileiras:

Tabela 1: Obras presentes na Biblioteca de Português e/ou em Censier⁶

Título	Autor
<i>Dora, Doralina</i>	Queiroz, Rachel de. Traduzido e apresentado por Mario Carelli
<i>Jean Miguel</i>	Queiroz, Rachel de. Traduzido e apresentado por Mario Carelli
<i>Zélia</i>	Gattai, Zélia. Traduzido por Mario Carelli
<i>Conversation extraordinaire avec une dame de ma connaissance</i>	Andrade, Carlos Drummond de. Tradução e posfácio de Mario Carelli
<i>Inácio</i>	Cardoso, Lúcio. Traduzido e apresentado por Mario Carelli
<i>Crônica da casa assassinada</i>	Cardoso, Lúcio. Coordenador da edição crítica: Mario Carelli.
<i>Les Italiens de São Paulo : de la réalité à la fiction (1919-1930)</i>	Carelli, Mario
<i>Carcamano e comendadores: Os italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)</i>	Carelli, Mario
<i>L'univers romanesque de Lúcio Cardoso, 1912-1968</i>	Carelli, Mario
<i>Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)</i>	Carelli, Mario
<i>France-Brésil : bilan pour une relance</i>	Mario Carelli, Hervé Théry, Alain Zantman
<i>Brésil : épopée métisse</i>	Carelli, Mario
<i>Regards sur le Noir dans l'iconographie brésilienne du XIX siècle : une vision européenne. Catalogue de l'exposition</i>	Carelli, Mario (organizador)
<i>La littérature noire au Brésil</i>	Melle, Lúgia Fonseca Ferreira. Directeur de recherche de DEA : M. Mario Carelli.
<i>Drummond: 80 anni</i>	Carelli, Mario
<i>Le roman brésilien</i>	Mario Carelli, Walnice Nogueira Galvão

⁶ Tabela elaborada a partir de consulta ao banco de dados das bibliotecas da Universidade Sorbonne Nouvelle, em 12 de janeiro de 2019.

Esta tabela não é específica ao fundo doado à Biblioteca de português, mas refere-se aos livros presentes no acervo que ele escreveu, organizou ou traduziu, assim como às teses escritas ou dirigidas por ele. Carelli traduziu para o francês obras de escritores importantes da literatura brasileira. Foi o tradutor de Rachel de Queiroz, nos romances *Dora Doralina*⁷ e *João Miguel*⁸. Traduziu *Anarquistas Graças a Deus*, da Zélia Gattai, traduzido em francês como *Zélia*⁹; e *Contos de aprendiz*, do Carlos Drummond de Andrade, traduzido com o título de *Conversation extraordinaire avec une dame de ma connaissance et autres nouvelles*¹⁰.

Do Lúcio Cardoso, foi o tradutor de *Inácio*¹¹ e organizou a edição crítica de *Crônica da casa assassinada*¹². Fazem parte do acervo igualmente os estudos sobre a relação entre a França e o Brasil, sobre a questão do negro e um livro feito conjuntamente com Walnice Nogueira Galvão, intitulado *Le roman brésilien*¹³, sobre a literatura brasileira do século 20, a partir da análise de romances de autores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso e Clarice Lispector.

No que concerne a temática do negro, da escravidão ou da mestiçagem, Carelli escreveu o livro *Brésil : une épopée métisse*¹⁴, ilustrado com pinturas de Debret, no qual segue-se uma cronologia, desde 1500, que relata os eventos históricos que ajudaram o Brasil a se tornar uma terra de mestiçagem. Ele organizou também uma exposição na Maison des Sciences de l'Homme chamada *Regards sur le Noir dans l'iconographie brésilienne du XIX^e siècle : une vision européenne*, que ficou em cartaz em Paris entre dezembro de 1990 e janeiro de 1991, e cujo catálogo faz

⁷ Rachel de Queiroz, *Dora Doralina*, tradução e apresentação de Mario Carelli, Paris, Stock, 1980.

⁸ Rachel de Queiroz, *Jean Miguel*, trad. Mario Carelli, Paris, Stock, 1984.

⁹ Zélia Gattai, *Zélia*, trad. Mario Carelli, com a colaboração de Dominique Nunes, Paris, Stock, 1982.

¹⁰ Carlos Drummond de Andrade, *Conversation avec une dame extraordinaire de ma connaissance*, trad. Geneviève Leibrich, Inès Oseki Depré e Mario Carelli, Paris, Métailié, 1985.

¹¹ Lúcio Cardoso, *Inácio*, trad. Mario Carelli, Paris, Métailié, 1991.

¹² Lúcio Cardoso, *Chronique de la maison assassinée*, tradução e posfácio de Mario Carelli, Paris, Métailié, 1985.

¹³ Mario Carelli e Walnice Nogueira Galvão, *Le roman brésilien : une littérature anthropophage au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

¹⁴ Mario Carelli, *Brésil, épopée métisse*, Paris, Gallimard, 1997.

parte do acervo da biblioteca¹⁵. Ademais, durante sua atuação como professor, orientou a pesquisa de mestrado *La littérature noire au Brésil*¹⁶, que discorre primeiramente sobre a história dos negros no Brasil, para em seguida elaborar uma análise cronológica, por escola literária, da literatura feita por romancistas e poetas negros brasileiros.

A tabela precedente reúne os livros que estão na Biblioteca de português ou na Biblioteca central do campus Censier, e que podem eventualmente ter outros exemplares na Biblioteca do IHEAL. A próxima tabela, no entanto, reúne os livros que estão somente no IHEAL:

Tabela 2: Obras presentes exclusivamente na Biblioteca do IHEAL¹⁷

Título	Autor
Colloque «Connaissance et réciprocité» Louvain-La-Neuve, BE 1988/05/25-27	Carelli, Mario et all.
<i>L'aventure d'être Lúcio Cardoso</i>	Carelli, Mario
<i>Lúcio Cardoso ou les aléas d'un dramaturge brésilien.</i>	Carelli, Mario
<i>Cultures croisées : histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps modernes</i>	Carelli, Mario
<i>Voyage fluvial du Tiété à l'Amazonie par les provinces brésiliennes de St Paul, Matto Grosso e Gram-Pará. - : Reproduction des croquis des carnets de voyage d'Hercules Florence par Mario Carelli.</i>	Carelli, Mario
<i>Sérgio Telles : voyages.</i>	Carelli, Mario (organizador)

Os livros acima apresentam um viés mais sociológico ou histórico. O colóquio “Connaissance et réciprocité” focou-se nas questões identitárias e de comportamento cultural. Vemos nas outras obras acima a temática recorrente de viagens e trocas culturais. Comparando as duas tabelas, nota-se que grande parte dos livros de caráter literário foi doada à Biblioteca de português. Em contrapartida, no que se refere às obras de temática sociológica, não se pode perceber um

¹⁵ Mario Carelli, “Regards sur le noir”, in *Exposition : Regards sur le Noir : l'iconographie brésilienne du XIXe siècle : une vision européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1990.

¹⁶ Lúgia Fonseca Ferreira, *La littérature noire au Brésil*, Mémoire de DEA Études portugaises et brésiliennes, Sous la direction de Mario Carelli, Université Paris-Sorbonne, 1988.

¹⁷ Tabela elaborada a partir de consulta ao banco de dados das bibliotecas da Universidade Sorbonne Nouvelle, em 12 de janeiro de 2019.

critério claro para o que foi mantido na Biblioteca do IHEAL e o que foi doado à de português.

Sua atuação como mediador cultural

Ao traduzir obras de importantes escritores brasileiros para o francês e organizar antologias, fazer pesquisas sobre a literatura brasileira e trabalhar sobre as relações culturais entre os dois países, Carelli pode ser considerado o que Cooper-Richet chama de *passleur culturel*¹⁸. Segundo a autora, os *passieurs*, ou seja, os mediadores culturais, são os agentes responsáveis pela transmissão de elementos de uma cultura à outra, os mediadores que fazem a ligação entre duas culturas.

No caso de Carelli, sua atuação como mediador cultural engloba duas frentes. Ela não se restringe somente à difusão de elementos da sociedade e da cultura brasileiras na França, mas abrange também questões relativas à cultura italiana no Brasil, a partir da análise da presença dos imigrantes italianos em São Paulo. Em sua pesquisa sobre a imigração italiana no Brasil, Carelli se concentra sobre as relações de trocas interculturais decorrente desta imigração, assim como os estereótipos que afetam estes imigrantes.

No prefácio da versão publicada em livro, escrito por Francisco de Assis Barbosa, podemos perceber a importância que Barbosa atribuiu ao trabalho de Carelli como mediador cultural, sobretudo para a consolidação dos estudos brasilianistas na Europa e para a difusão da literatura brasileira na França:

A iniciativa da Editora Ática de publicar o excelente livro de Mario Carelli, *Os italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)*, tem o mérito de mostrar que os estudos brasileiros no exterior não se concentram com exclusividade nos Estados Unidos. É bom lembrar que foram os europeus que abriram o caminho para que pudesse aparecer bem mais tarde a onda dos brazilianists norte-americanos.¹⁹

¹⁸ Diana Cooper-Richet, “Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France - Brésil, XIX^e siècle)”, *Revista Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, vol. 9, n^o1, 2013, p. 131.

¹⁹ Francisco de Assis Barbosa, “Prefácio”, in Mario Carelli, *Carcamano e Comendadores, Os italianos de São Paulo da realidade à ficção*, op. cit.

No prefácio de *Corcel de Fogo*, por sua vez escrito pelo próprio Carelli, ele menciona o processo de trabalho realizado na França sobre a obra de Lúcio Cardoso. Percebe-se em seu discurso elementos íntimos que expõem seu percurso acadêmico e relevam a incerteza que faz parte do percurso do pesquisador, sobretudo quando se trata do trabalho sobre uma cultura estrangeira: “Levaria comigo para Paris a Crônica da casa assassinada e o primeiro desenho que Lúcio fez [...]. Naquela altura não sabia onde esse primeiro contato me conduziria. Acabava um trabalho sobre os meus antepassados ítalo-paulistas, os *Carcamanos e Comendadores*.”²⁰

Podemos verificar igualmente os desafios enfrentados durante o longo processo de tradução do livro de Lúcio Cardoso, com as descobertas que as releituras da obra trazem à tona e as dificuldades de transpor em outra língua as sutilezas e especificidades presentes na língua original:

Durante mais de um ano convivi com a crônica que traduzi para o francês... sem dúvida o texto resistia, dia após dia descobri encantos diferentes e, além de falhas aparentes, novas revelações. [...] Frente à omissão da crítica universitária, tentei uma interpretação global da produção cardosiana e submeti-a como tese de doutorado de Estado na Sorbonne. [...] A aventura não para por aí. Hoje uma equipe de psicanalistas e especialistas em literatura de Nantes trabalha sobre a Crônica, que um roteirista francês está adaptando para a televisão francesa.²¹

Percebe-se pelo seu relato que o que começou como um trabalho de pesquisa acadêmica, ganhou amplitude e poderia levar a sociedade francesa a conhecer mais sobre a obra deste escritor brasileiro. Esta situação permite que a obra ultrapasse o âmbito da literatura e atinja mídias como a televisão, que garante um acesso mais amplo e direto ao público. A difusão na televisão francesa possibilita a indivíduos, que a priori não teriam um interesse específico pela literatura brasileira, conhecer a obra e, eventualmente, descobrir outros escritores brasileiros.

Através de sua atuação profissional e produção intelectual, Carelli age então como um mediador que promove a difusão da literatura e da cultura brasileiras na França e ajuda a provocar o encontro entre estas duas

²⁰ Mario Carelli, “Prefácio”, in *Corcel de fogo – Vida e obra de Lúcio Cardoso*, op. cit., p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 11-12.

culturas. No fim deste mesmo prefácio, ele agradece aos colaboradores e ressalta os laços afetivos entre os dois países, afirmando que “este trabalho coloca-se sob o signo da amizade franco-brasileira. Muitos outros nomes deveriam figurar nesta lista excessivamente curta”²².

A coleção pessoal: o fundo Carelli dividido entre a Biblioteca de português e a Biblioteca do IHEAL

Depois de sua morte, a família de Carelli doou sua coleção pessoal à Biblioteca Pierre Monbeig, do Institut des Hautes Études de l’Amérique Latine da Sorbonne Nouvelle. O fundo é constituído principalmente de obras literárias, tanto de ficções como de estudos críticos. Há também obras de história, de antropologia, narrativas de viagem, recortes de reportagens de jornal que ele selecionava, além de sua correspondência pessoal com artistas e pesquisadores.

Do fundo, uma parte foi doada posteriormente pelos responsáveis da biblioteca Pierre Monbeig à Biblioteca de português. No entanto, no momento do recebimento da doação nesta última, não foi feito um trabalho de inventário e catalogação. Os livros ganharam um ex-libris, mas não foi elaborado nenhum documento que sistematizasse o fundo. Em seguida, o fundo se dispersou pela biblioteca, com os livros localizados de acordo com sua temática. Deste modo, não foi possível identificar a priori a quantidade de livros que foram transferidos para a biblioteca de português, quais foram estes livros, nem como foram estabelecidos os critérios de doação.

O que sabíamos inicialmente, antes do trabalho de valorização do acervo da biblioteca, é que as obras que vieram até a Biblioteca de português eram principalmente obras literárias e de estudos críticos sobre literatura brasileira, pois esta biblioteca tem uma orientação mais literária do que histórica ou sociológica, como é o caso do IHEAL. Ainda assim, sabíamos que uma parte das obras literárias do fundo Carelli continuaram na Biblioteca Pierre Monbeig.

Durante as atividades realizadas na Biblioteca de português neste último ano letivo, começamos a fazer um trabalho de identificação e de catalogação do fundo Carelli, feito paralelamente ao trabalho de reclassificação e de valorização da coleção da biblioteca. O trabalho ainda

²² *Ibid.*, p. 12.

está em curso e continuará no ano letivo 2019-2020, pois é um trabalho minucioso e que requer tempo, demandando uma verificação de cada livro pertencente ao acervo da biblioteca, além de um trabalho posterior de catalogação e sistematização deste fundo.

Durante o trabalho de pesquisa para tentar reconstituir o fundo Carelli, deparei-me com um artigo de um pesquisador que esteve presente em um segundo momento da indexação do fundo na Biblioteca do IHEAL²³. Em seguida, a partir de uma negociação com os responsáveis da Biblioteca Pierre Monbeig, pude ter acesso ao catálogo²⁴ elaborado após o recebimento do fundo nesta biblioteca. Em uma das visitas à biblioteca, acompanhei o responsável à sala de coleção, onde supostamente os dossiês contendo as cartas e os documentos de arquivo deveriam estar guardados. No entanto, diferentemente dos livros, esses arquivos não foram catalogados e não estão presentes no banco de dados da biblioteca. Após duas décadas do recebimento da doação, somando-se à mudança da quase totalidade de seus funcionários, não foi possível localizar estes arquivos.

Segundo o catálogo e os dados apresentados por Santiago em 2001, o fundo Carelli é composto de 1791 volumes, dos quais cerca de 50% foram inicialmente catalogados, como pode-se verificar na tabela abaixo:

Tabela 3: Fundo Carelli catalogado

Gênero	Qtde	%
Estudos literários	303	16,9%
Romances e contos	453	25,3%
Romances históricos	13	0,7%
Relações culturais	27	1,5%
Narrativas de viagem	62	3,5%
Correspondência	27	1,5%
TOTAL	885	49,4%

O fundo legado à Biblioteca do IHEAL se compunha de livros,

²³ Jorge P. Santiago, “Le fonds documentaire d’un ‘brasilianiste’ : Mario Carelli”, *Cahiers des Amériques latines*, n° 36, 2001. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cal/6595>. Consultado em 26 de novembro de 2018.

²⁴ *Fonds Mario Carelli (monographie)*, Extrait de la base de données de l’IHEAL/CREDA, Paris, Université Sorbonne Nouvelle/Bibliothèque Pierre Monbeig/IHEAL, 1999.

anotações, cartas, recortes de jornais, entre outros. Deste total, 885 foram catalogados, conforme os dados apresentados. Somando as duas primeiras linhas, podemos ver que 42,2% do seu fundo é composto por livros da área literária: de ficção ou estudos críticos. Estes dados confirmam igualmente o que foi verificado a partir de sua produção intelectual: o interesse de Carelli pelas relações interculturais, seja nas narrativas de viagem, seja nos livros com caráter mais sociológico, que abordam as diferentes formas de relações culturais.

Infelizmente, não se sabe ao certo quantos livros deste total foram doados à Biblioteca de português, mas recebemos majoritariamente os livros que tinham relação com a área literária. As caixas que reuniam os recortes de jornais, as fotocópias e as cartas, mesmo as cartas trocadas com escritores brasileiros, ficaram no IHEAL.

Analisando o catálogo, paralelamente ao trabalho de reclassificação e valorização, procurei compreender quais foram os critérios que prevaleceram na repartição do fundo entre as duas bibliotecas. Mesmo sabendo que a maior parte dos livros literários nos tinha sido enviada, não parecia haver um critério claro de seleção das obras literárias que foram mantidas no IHEAL.

No entanto, analisando cada item do catálogo e pesquisando em seguida o título no banco de dados, pude perceber que, sempre que um exemplar era identificado como contendo uma dedicatória²⁵, este exemplar ainda pertencia à Biblioteca do IHEAL. Isso era válido mesmo se se tratasse de uma obra literária, o que explica em parte as obras literárias que não foram doadas à biblioteca de português.

De acordo com o catálogo, dos 885 livros catalogados, 188 exemplares possuem dedicatórias. Há dedicatórias de estudiosos como Alfredo Bosi, Luiz Antônio Assis Brasil, Benedito Nunes, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Emilio Salles Gomes e Domício Proença Filho, para mencionar apenas alguns. Entretanto, a maior surpresa foi perceber que, se os dados do catálogo estiverem corretos, então o fundo Carelli possui um valor ainda maior do que o estimado, pois há livros com dedicatória de grandes nomes da literatura brasileira. Dentre eles, dedicatórias de Clarice Lispector, Hilda Hilst, Raduan Nassar, Adélia Prado, Pedro Nava, entre outros escritores. No caso de alguns autores, como Rachel de

²⁵ No catálogo, os livros que continham uma dedicatória estavam sinalizados como no exemplo a seguir: Alfredo Bosi, *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*, São Paulo, Ática, 1988, 275 p. Dédicace de l'auteur à Mario Carelli.

Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Lêdo Ivo, há diversos livros dedicados por eles. A tabela abaixo resume alguns dos exemplares com dedicatórias que pude elencar a partir da análise do catálogo.

Tabela 4: Seleção de livros com dedicatória do(a) autor(a)

Escritor(a)	Título	Cidade, editora e ano
Lúcio Cardoso	<i>Poemas inéditos</i>	Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
Autran Dourado	<i>O meu mestre imaginário</i>	Rio de Janeiro: Record, 1982.
*Ferreira Gullar	<i>Toda poesia, 1950-1980</i>	Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983
Hilda Hilst	<i>Ficções</i>	São Paulo: Quiron, 1977
*Lêdo Ivo	<i>Confissões de um poeta</i>	São Paulo: DIFEL; Brasília: INL, 1979
Lêdo Ivo	<i>Ninho de cobras: uma história mal contada</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973
Lêdo Ivo	<i>Central poética: poemas escolhidos</i>	Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Brasília: INL, 1976
Lêdo Ivo	<i>Linguagem: 1949 -1951.</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.
Lêdo Ivo	<i>A morte do Brasil: romance</i>	Rio de Janeiro: Record, 1984
*Orígenes Lessa	<i>Rua do Sol</i>	Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.
Clarice Lispector	<i>Laços de Família</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977
Raduan Nassar	<i>Un verre de colère / La maison de la mémoire</i>	Paris : Gallimard, 1985
Raduan Nassar	<i>Um copo de cólera / Lavoura Arcaica</i>	São Paulo: Círculo do livro, s. d
Pedro Nava	<i>Galo das trevas: as doze velas imperfeitas</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981
*Adélia Prado	<i>Bagagem</i>	Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
Rachel de Queiroz	<i>A beata Maria do Egito</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979
Rachel de Queiroz	<i>Caminho de pedras</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1937
Rachel de Queiroz	<i>João Miguel</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1932
Rachel de Queiroz	<i>O caçador de tatu</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, s. d
Rachel de Queiroz	<i>O galo de ouro</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985
Rachel de Queiroz	<i>Obra reunida. Vol. 4: Cem crônicas escolhidas.</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989

Moacyr Scliar	<i>O centauro no jardim</i>	Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980
*Lygia Fagundes Telles	<i>As meninas</i>	Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982
Lygia Fagundes Telles	<i>Os melhores contos</i>	São Paulo: Global, 1984
*Lygia Fagundes Telles	<i>Mistérios: ficções</i>	Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981
Lygia Fagundes Telles	<i>Antes do baile verde</i>	Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986
*Lygia Fagundes Telles	<i>Filhos pródigos</i>	Livraria Cultura, 1978
Lygia Fagundes Telles	<i>La structure de la bulle de savon et autres nouvelles</i>	Aix-en-Provence : Alinéa, 1986
Antônio Torres	<i>Adeus, velho</i>	São Paulo : Ática, 1981
Antônio Torres	<i>Um cão uivando para a lua</i>	São Paulo : Ática, 1982

Para compor a tabela, selecionei apenas alguns dos escritores de ficção. Entretanto, há diversos livros de não-ficção igualmente com dedicatórias. Os exemplares dos livros marcados com um asterisco ao lado do nome do autor foram mencionados no catálogo, mas não constam mais na base de dados das bibliotecas da Sorbonne Nouvelle. Isso pode ocorrer devido a causas diversas, como por exemplo terem sido perdidos, terem sido doados devido a um mau estado, ou simplesmente não estarem no banco de dados por erro de catalogação. No entanto, a possibilidade de doação é praticamente inexistente se houver uma dedicatória e há que se considerar a hipótese de o livro ter sido roubado ou não devolvido após um empréstimo, justamente pelo fato de conter uma dedicatória.

Houve assim uma escolha deliberada de manter na Biblioteca Pierre Monbeig todos os exemplares dedicados pelos autores. No entanto, não foi realizado um trabalho posterior de consolidação e valorização do fundo de Carelli nesta biblioteca, que pudesse garantir a proteção e a preservação das obras. Além disso, muitas das obras com dedicatórias de autores importantes estão sinalizadas como *empruntables*. Em uma obra com dedicatória, o fato de poder tirá-la da biblioteca aumenta o risco de furto, o que mostra mais uma vez um trabalho parcialmente realizado no que concerne à proteção deste fundo.

Os livros mencionados acima são os exemplares com dedicatórias

que foram mantidos na Biblioteca do IHEAL. Entretanto, no fundo destinado à Biblioteca de português há também alguns exemplares com dedicatórias. Dentre eles, o único que possui uma dedicatória do próprio autor é um exemplar do romance *Sempreviva*, do Antônio Callado, cuja dedicatória está reproduzida abaixo:

Para Mario Carelli,
Um abraço muito amigo do Callado
Paris, (?)/03/87.²⁶

Poderíamos supor que este livro passou despercebido no momento da catalogação, pois todos os outros que continham dedicatória do próprio autor não foram doados à biblioteca de português. Os outros exemplares presentes na biblioteca possuem dedicatórias feitas pelo próprio Mario Carelli. Nestes casos, Carelli era o tradutor das obras e dedicou seus exemplares a seu orientador de mestrado e doutorado. No exemplar de *Jean Miguel*, de Rachel de Queiroz²⁷, podemos ver a seguinte mensagem:

À monsieur Boisvert,
grand connaisseur de Rachel de Queiroz, en comptant sur
son indulgence (surtout pour la 4^{ème} de couverture, dont
je ne suis pas responsable).
12.IV.84

Já no exemplar de *Zélia*²⁸, a tradução francesa de *Anarquistas Graças a Deus*, Carelli escreveu:

À monsieur Boisvert,
cette illustration de la vie des Italiens à São Paulo, en signe
de reconnaissance amicale et respectueuse pour tout ce
que je lui dois.

19.10.82

No exemplar do livro *Carcamanos e Comendadores*²⁹, pudemos encontrar uma dedicatória feita por Carelli à Biblioteca de português. Portanto, podemos supor que este exemplar não fazia parte de seu fundo, mas foi um presente dado à biblioteca pelo próprio Carelli ainda em vida:

²⁶ Antônio Callado, *Sempreviva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

²⁷ Rachel de Queiroz, *Jean Miguel*, *op. cit.*

²⁸ Zélia Gattai, *Zélia*, *op. cit.*

²⁹ Mario Carelli, *Carcamanos e comendadores*, *op. cit.*

Pour la bibliothèque de l'Institut d'études portugaises et brésiliennes,
où depuis plusieurs années déjà je n'ai cessé de trouver
une ambiance de recherche conviviale.
3 de V de 85

Além das dedicatórias, o catálogo do fundo apresenta diversas menções de anotações e cartas encontradas dentro de livros, como nos exemplos abaixo:

ADAM, Paul. *Les visages du Brésil*. Paris : Pierre Lafitte & Cie, 1914. 302 p. : 18,5 cm
Annotations de Mario Carelli concernant l'ouvrage. Ces annotations ont été répertoriées dans un dossier extérieur.³⁰

ESPINOLA, Adriano. *Taxi ou poema de amor passageiro*. Rio de Janeiro: Global, 1986.
Lettre de l'auteur à Mario Carelli incluse dans un dossier spécial. Dédicace de l'auteur.³¹

NASCIMENTO, Esdras do. *Convite ao desespero*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1964.
Reproduction d'un article extrait du « *Jornal de Letras* », Rio de Janeiro, octobre 1978.
Lettre de l'auteur adressée à Mario Carelli inclue (sic) dans un dossier spécial.³²

As referências fazem sempre menção às anotações guardadas em um dossiê exterior ou especial. Nenhum destes documentos foram catalogados e a equipe atual da biblioteca não sabe onde eles possam estar. As visitas feitas à Biblioteca do IHEAL aconteceram com o objetivo de encontrar estes arquivos. No entanto, ainda não tínhamos o catálogo em mãos, que nos permitiria saber exatamente o que procurar. Só sabíamos que existiam arquivos e cartas, devido à leitura do artigo de Santiago (2001). Durante a última visita à biblioteca, o responsável havia encontrado o catálogo e nos autorizou a consultá-lo e emprestá-lo durante dois meses. Foi somente após estas visitas, já com o catálogo em mãos, que pudemos saber que todas estas dedicatórias e cartas existiam.

³⁰ *Fonds Mario Carelli (monographie), op. cit.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

Em seu artigo, Santiago afirma que encontrou no momento do inventário as “lettres des écrivains Delso Renault et Antônio Olinto ou surtout celles, nombreuses, de Rachel de Queiroz³³”. No entanto, estas cartas não são mencionadas no catálogo. Isso nos faz questionar se no catálogo só foram apontadas as cartas encontradas dentro de exemplares de livros, estes sim catalogados, como vê-se nos exemplos de referências bibliográficas acima. Se for o caso, os dossiês com os arquivos podem conter ainda mais elementos de valor e interesse para os estudos lusófonos.

Será preciso realizar então um trabalho posterior de verificação de todos os exemplares citados como contendo dedicatórias e, se possível, de pesquisa para descobrir qual foi o destino dos dossiês “especiais” ou “exteriores”. No entanto, a Biblioteca Pierre Monbeig ficará fechada por meses devido à mudança do instituto ao Campus Condorcet. Após a instalação no novo campus, o sistema de empréstimo continuará restrito por algum tempo, pois as instalações que abrigarão a biblioteca não estarão prontas.

O que pudemos observar ao longo deste ano de trabalho, é que verdadeiramente a maior parte dos livros que temos provenientes do fundo Carelli são de e sobre literatura brasileira. Estimamos que eles totalizem cerca de 80% do fundo. Temos também uma pequena parte sobre literatura portuguesa e recebemos uma quantidade considerável de livros sobre história do Brasil e história colonial. Alguns livros também sobre sociologia brasileira e livros sobre arte, principalmente arte moderna.

Ainda há muito trabalho a ser feito no que concerne a proteção e valorização deste fundo, principalmente em relação aos exemplares que estão na Biblioteca Pierre Monbeig. Se realmente todas essas obras estão com dedicatórias, a Biblioteca do IHEAL tem um fundo valioso, que não está sendo tratado com o cuidado necessário. Além disso, o momento atual de mudança do espaço físico desta biblioteca é oportuno para tentar localizar os dossiês com os arquivos e cartas. Esperamos poder valorizar o trabalho e a coleção de um pesquisador que tanto contribuiu para a difusão da literatura brasileira na França.

³³ Jorge P. Santiago, op. cit., p. 235.

As viagens do Théâtre du Soleil ao Brasil: mulheres em ação na partilha de processos de formação e criação

Érika Bodstein*

Resumo

O trabalho observa as viagens feitas pela companhia francesa Théâtre du Soleil ao Brasil, do final do século XX ao momento presente, e os processos resultantes desse contato, tanto em ações pedagógicas e formativas quanto em mostras e apresentações artísticas, direta ou indiretamente ligadas ao grupo, como a recente encenação de *As Comadres* (1965), de Michel Tremblay, peça com elenco brasileiro no qual há atrizes egressas da trupe, que se apresentam sob supervisão artística de Ariane Mnouchkine. Investigamos a força das ações realizadas

* Diretora, professora e pesquisadora de teatro, Doutoranda vinculada ao programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (FFLCH/USP) e bolsista CNPQ/CAPES com o projeto A influência da sétima arte nas escritas cênicas de William Shakespeare e Jules Verne, adaptadas para o palco do Théâtre du Soleil, sob orientação da Profa Dra Mayumi Denise Senoi Ilari. Mestre em Artes pela Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2017) e Mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2017). Atriz formada pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP, 1993). Bacharela e licenciada em Letras (português-alemão) (FFLCH/USP, 2014). Universidade de São Paulo. E-mail: erika.bodstein@usp.br

pela companhia fora da França e as possíveis imbricações entre estas e a formação de artistas e grupos de teatro brasileiros. Servimo-nos do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade e da crítica de Béatrice Piccon-Vallin, entre outros.

Palavras-chave: pedagogia do teatro, intercâmbio cultural, história do teatro, Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil

Introdução

A cultura francesa exerceu grande influência sobre a brasileira, desde a missão da corte de D. João VI, de 1816, até a fundação por Machado de Assis, em 1897, da Academia Brasileira de Letras, diretamente inspirada na Academia Francesa. O forte influxo da cultura francesa manteve-se até meados do século XX: o francês era ensinado nas escolas e superava a língua inglesa para fins acadêmicos e artísticos, e as principais traduções de obras de helenistas e dos trágicos como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes para o português eram baseadas em traduções francesas dos originais. No teatro, a Escola de Arte Dramática, fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, seguiu os moldes da escola criada na França por Jacques Copeau, e esta por longos anos foi a principal referência para a formação de atores e profissionais das artes cênicas no país.

Na segunda metade do século XX e início do XXI, o teatro de língua inglesa e o teatro alemão passaram a exercer grande influência, com a tradução e publicação de obras como a de Bertolt Brecht, ou com a presença no país de grandes nomes do teatro mundial, como Bob Wilson (que frequenta a cena nacional desde 1974 e chegou a dirigir um espetáculo no Brasil, em 2013), Heiner Müller (1988), Jerzy Grotowski (1996), Peter Brook (2004), ou de grupos como o Living Theatre, que travou diálogo próximo com o Teatro Oficina de José Celso Martinez Correa no início dos anos 1970. Nesse panorama de frequentação de artistas internacionais, uma caravana francesa, a do Théâtre du Soleil, aportou em terras brasileiras, e sua nau, diferente das demais, veio capitaneada por uma mulher: Ariane Mnouchkine.

Danilo Santos de Miranda¹ afirmou que houve tentativas de trazer a trupe desde os anos 1990, e talvez o projeto mais consistente tenha sido

¹ Diretor do SESC – Serviço Social do Comércio, instituição brasileira privada, mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo.

o da estreia internacional de *Tambores no dique* (*Tambours sur la digue*, 1999), inicialmente programada para ter lugar nas futuras instalações do Sesc Belenzinho, com o custo de 1 milhão de reais para a instituição², e que, infelizmente, por falta de parceiros à época não se realizou. Assim, a vinda da trupe só encontrou seu lugar no século XXI.

O Théâtre du Soleil chegou ao Brasil para apresentar-se pela primeira vez em 2007, com *Os efêmeros* (*Les éphémères*, 2006). Antes, a diretora havia exibido *Au Soleil même la nuit* (1996), filme de Catherine Vilpoux e Éric Darmon, no SESC Consolação³. Após a videopalestra, que foi oferecida ao final da exibição, houve debate e grande movimento entre estudantes e profissionais das artes cênicas, que passaram a comentar o desejo de um dia poderem participar de um dos estágios que a companhia oferecia na Europa. Naquele momento, o acesso às obras da trupe ou à crítica sobre elas era bastante precário, pois não havia nenhuma publicação em língua portuguesa a seu respeito e poucos livros ou textos estavam disponíveis nas bibliotecas públicas – os que circulavam eram geralmente mimeografados, difíceis de ler. Além disso, o país havia passado por muitas crises econômicas, o que gerava impossibilidade de importação para a maioria dos estudantes ou profissionais das artes, devido ao alto custo.

O rápido avanço da tecnologia digital, a partir de meados dos anos 1990 com ascendente acessibilidade e redução dos preços, permitiu a aproximação. Livros e artigos começaram a ser disponibilizados pela internet, não só para compra em livrarias estrangeiras, ou para consulta em bibliotecas públicas e acervos, mas também no sítio⁴ da própria trupe ou das editoras francesas. O fator econômico foi relevante para a facilidade do trânsito das informações. Durante a implantação do Plano Real (1994) e no início do governo Fernando Henrique Cardoso, por um bom tempo⁵, a moeda brasileira ficou pareada à americana e as

² Beth Néspoli, “Cancelada turnê do Théâtre du Soleil no Brasil”, in *Folha de Londrina*, 8 de maio de 1999. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/cancelada-turne-do-theatre-du-soleil-no-brasil-151977.html>. Consultado em 11 agosto 2019.

³ Nelson de Sá, “Mnouchkine busca escapar do realismo”, in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 de abril de 1997. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq280424.htm>. Consultado em 24 de fevereiro de 2015.

⁴ Endereço: <https://www.theatre-du-soleil.fr/>. Acesso constante, sendo o último em 31 de julho de 2019.

⁵ De 1994 a 2007 a moeda brasileira, o real, esteve pareada com o dólar, atingindo um pico de alta entre a campanha e a posse do Presidente Lula, entre 2002 e 2003. Desde então teve alta constante.

importações, e preços de equipamentos de informática, foram barateadas, assim como as compras de livros via internet, que eram isentas de taxas.

Nos últimos 20 anos do século XX, o país avançou no número de escolas especializadas na formação de atores, que se multiplicaram em várias regiões do território nacional, e na criação de leis de incentivo fiscal para produções culturais, além de políticas públicas para subvenção de companhias e artistas brasileiros – infelizmente com grande desarmonia entre governos estaduais, o que acabou por conservar o eixo Rio de Janeiro-São Paulo como um centro favorecido da produção nacional. No contexto atual (2019) as políticas públicas de fomento ao teatro e às artes tem sido objetos de constantes ataques por parte dos governantes, vivemos dias realmente tensos.

Nesse cenário de virada de século, grandes cidades brasileiras puderam conhecer de perto o trabalho do Théâtre du Soleil. Os desdobramentos desse contato são observados nas páginas seguintes.

As peças apresentadas

O ano de 2007 marca a primeira apresentação do Théâtre du Soleil no Brasil, em Porto Alegre e São Paulo, como parte de uma turnê pela América do Sul. *Os efêmeros* havia estreado na França em 27 de dezembro de 2006. Alguns consideraram-na menos politizada do que outras do grupo, nas quais a crítica social e política era evidente; outros viram-na como a mais francesa de todas, com personagens distantes das paragens orientais que haviam marcado as encenações da companhia ao longo dos anos. No Brasil, a obra foi muito bem recebida e a sensação de pertencimento a uma mesma humanidade conectou espectadores e artistas. O grande carro da primeira cena/primeiro episódio, “Um jardim encantado”, trazia Juliana Carneiro da Cunha – atriz brasileira, primeiro-violino da trupe, que atua no Soleil desde o ciclo *Os Atridas* (*Les Atrides*, 1990-1992). Em suas mãos de jardineira metafórica, que planta a maravilha do teatro por onde vai, os espectadores se sentiram em casa e seguiram assim até o fim das mais de seis horas de apresentação.

O público, que nas primeiras horas de venda pela internet, esgotou todos os lugares disponíveis da temporada, foi surpreendido pela beleza do espetáculo ao se deparar com uma construção do espaço teatral de grandes proporções, nos mesmos moldes da Cartoucherie, sede da trupe⁶,

⁶ Sede da trupe, instalada numa antiga fábrica de cartuchos de armamento de guerra, localizada no Bosque de Vincennes, periferia da cidade de Paris.

com refeições servidas pelos artistas da companhia, o camarim aberto à visão do público e a presença constante da diretora, que, todas as noites, como na França, pedia a generosidade dos espectadores em apertar um pouquinho seu espaço para fazer caber mais um, que aguardava ansioso na fila por um lugar ao sol.

O espetáculo, carregado de emoções, driblou a barreira da língua e outras que pudessem haver. Artistas renomados, críticos, estudantes, frequentadores do SESC e o público aclamaram a estreia e a temporada a uma só voz. A crítica foi sensível e elogiosa:

As cenas se desdobram em labirintos proustianos da memória e, mesmo quando obscuras, têm um valor simbólico que as aprofunda em camadas infinitas. Assim, quando Perle suplica à Nelly que mantenha uma pedra em um copo d'água, tudo passa a fazer sentido quando se lembra que era uma pedra o que mantinha fechado o portão que separava, no início, o passado e o futuro. Assim, o olhar treinado daquele que procura entender lucra com a intuição dos que sabem ver, em uma generosidade em mão dupla. O sonho e a memória não são bens que se vendem, mas uma experiência que se compartilha, como esta transformadora aventura.⁷

Mnouchkine declarou, em entrevista coletiva realizada em agosto de 2007⁸, que esperava que o público brasileiro compreendesse o trabalho e pudesse amá-lo. E ele não a decepcionou.

Seguindo sua prática tradicional, além das apresentações, os artistas da trupe deram oficinas e a diretora participou de palestras, entrevistas e debates com a classe artística. A partir desse momento, um grande movimento irrompeu em várias regiões do país – e ainda não há pesquisas que tenham mapeado com exatidão todas as trupes e os artistas que, inspirados no contato feito nesses encontros, tenham desejado seguir seus passos. Assim como Guy Freixe apontou processos de pertença em sua obra *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine* (2014)⁹, hoje seria possível traçar o

⁷ Sérgio Sávia Coelho, “Tempo é a matéria-prima de peça do Théâtre du Soleil”, in *Folha de São Paulo*, 2 de outubro de 2007. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0210200701.htm>. Consultado em 20 de julho de 2019.

⁸ Informações disponíveis em https://www.sescsp.org.br/online/artigo/4677_TEATRO. Consultado em 22 de julho de 2019.

⁹ Guy Freixe, *La filiation Copeau Lecoq Mnouchkine : une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavèrune, L'Entretemps éditions, 2014.

legado de Mnouchkine e de sua trupe em vários países do mundo. De modo tímido e constante, temos identificado alguns núcleos e eventos no Brasil e dissertamos a esse respeito em *Uma poética hamletiana: o Théâtre du Soleil como modelo de processos de (cri)(form)ação*¹⁰.

Os efêmeros cumpriu a temporada paulista de 12 a 23 de outubro de 2007 nas instalações do que viria a ser o SESC Belenzinho. A produção imensa trouxe 12 contêineres com material cenográfico ao país, o que só foi possível graças ao esforço conjunto do SESC São Paulo, do Consulado da França no Brasil, do Festival Porto Alegre em Cena, do Festival de Buenos Aires e do Cultures France, ligado ao governo francês. Danilo Santos de Miranda disse que desde 1997 tentativas feitas para trazer a trupe haviam fracassado por várias razões. Em 2004, por ocasião do Forum Cultural Mundial, chegou-se perto do êxito sem atingi-lo¹¹. Em todas as vindas da trupe revelou-se fundamental o apoio do SESC, uma das mais importantes mantenedoras brasileiras da arte e das condições de trabalho de artistas, que sofrem ininterruptamente com políticas públicas absurdas, opressivas e limitantes para o exercício profissional de muitos.

Um bom ponto para reflexão sobre a produção nacional encontra aqui alguns argumentos. Artistas e companhias brasileiras recebem hoje, em média, cachês que não ultrapassam 10 mil reais para suas apresentações teatrais nas unidades do SESC (esse dado colabora significativamente para que as produções sejam feitas com o mínimo de atores possível), e a entidade, sendo uma das únicas que apóia fortemente a cultura no país, não dá conta de abraçar todas as produções. As políticas públicas de incentivo fiscal também não são estabelecidas de modo que aqueles que já conseguiram verbas de apoio durante muito tempo, e talvez já tenham conquistado seu público, sigam trabalhando, e deixem os recursos públicos básicos para outros que começam seus trabalhos e que ainda não são conhecidos do grande público. Isso não quer dizer, absolutamente, que também para os grandes deva haver incentivo para a produção cultural, mas que as políticas públicas precisam ser melhor

¹⁰ Erika Bodstein, *Uma poética hamletiana: o Théâtre du Soleil como modelo de processos de (cri)(form)ação*, Dissertação de Mestrado, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2017.

¹¹ Disponível em https://www.sescsp.org.br/online/artigo/4677_TEATRO. Consultado em 29 de julho de 2019.

desenhadas, de modo a diminuir o número de excluídos. Há muito por fazer em termos de política cultural pública no Brasil. De modo amplo, a produção nacional ainda perde terreno frente às produções estrangeiras que vem ao país, pois os investidores e os criadores das políticas públicas e privadas ainda privilegiam a importação, cenário bem diferente do francês, pois o país mantém suas companhias tradicionais oferecendo apoio governamental. Essa consideração é importante para que possamos entender as correntes que crescem por todo o país, de artistas e acadêmicos que se recusam a orientar trabalhos ou não valorizam pesquisas – práticas ou acadêmicas – que procurem interlocução com companhias estrangeiras.

Quatro anos separam as apresentações de *Os efêmeros* da nova temporada de uma outra peça, *Os naufragos do Louca Esperança*¹² (*Les naufragés du Fol Espoir*, 2010), uma obra prima que revela a beleza da relação do teatro com o cinema, que se apresentou no país em 2011. Nesse período, entre temporadas, alguns artistas da trupe estiveram no país a convite de artistas e produtores locais. Maurice Durozier, que já tinha vindo ao Brasil em 1988, em companhia de Georges Bigot, visitando Fortaleza (CE) e Recife (PE), onde trabalhou três meses com atores locais, estreitou laços com a capital cearense, onde esteve em 2008 e 2010¹³, e com a cidade do Recife, onde publicou um livro, *Palavra de ator*¹⁴, que contém o texto, traduzido por Aline Borsari, do espetáculo homônimo apresentado aqui e na França com a atriz e tradutora brasileira.

Nesse mesmo período, muitos artistas apresentaram projetos para obtenção de verbas públicas, incentivos governamentais, para irem à França na esperança de um estágio ou de algum contato com o Théâtre du Soleil. Muitos conseguiram e relataram suas experiências em blogs de internet, como as atrizes Gabriela Carneiro da Cunha¹⁵, Juliana Birchal¹⁶,

¹² A partir desse ponto passamos a nos referir à montagem por *Os naufragos*.

¹³ Objeto Sim, “Maurice Durozier”. Disponível em <http://objetosim.com.br/mauricedurozier/>. Consultado em 12 de julho de 2019.

¹⁴ Maurice Durozier, *Palavra de ator*, Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012.

¹⁵ Gabriela Carneiro da Cunha, “Diários do Théâtre du Soleil”, *Questão de crítica*, maio a julho 2009. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/tag/theatre-du-soleil/>. Consultado em 25 de julho de 2019.

¹⁶ Juliana Birchal, “Théâtre du Soleil: um olhar sobre os princípios teatrais”, 2014-2016. Disponível em: <http://projetotheatredusoleil.blogspot.com>. Consultado em 31 de março de 2019.

e Vinícius Bustani¹⁷, por exemplo. O trânsito de artistas promoveu o crescimento das pesquisas práticas, individuais e em grupos. Na academia começam a publicar um maior número de dissertações e teses, em várias regiões do país. Um dossiê foi especialmente dedicado ao Théâtre du Soleil na prestigiosa *Revista Sala Preta* (PPGAC/ECA/USP, 2007)¹⁸.

As apresentações de *Os naufragos* consolidaram o movimento iniciado em 1997, com a exibição de *Au Soleil même la nuit*, e finalmente houve a publicação em português, nesse mesmo ano de 2011, de livros de Béatrice Picon-Vallin¹⁹, Josette Féral²⁰, e Fabienne Pascaud²¹, este traduzido por Gregório Duvivier.

A temporada em São Paulo mais uma vez é acompanhada de várias oficinas oferecidas a estudantes e profissionais de teatro²² e o Rio de Janeiro também conheceu de perto o trabalho do Soleil com a temporada de *Os naufragos*. Com apoio da Fundação Nacional das Artes, Mnouchkine ofereceu ao público uma palestra-debate, realizada em 11 de novembro no Teatro Dulcina²³, e a oficina *Improvisações Teatrais*, de 23 a 25 de novembro, no Teatro Sérgio Porto²⁴. O espetáculo depois apresentou-se em Porto Alegre.

¹⁷ Blog do Vila, “Ator Vinicius Bustani compartilha experiência no Théâtre du Soleil em bate-papo”, 5 de abril de 2017. Disponível em <http://blogdivila.blogspot.com/2017/04/ator-vinicius-bustani-compartilha.html>. Consultado em 31 de março de 2019.

¹⁸ *Revista Sala Preta*, vol.7, 2007. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4699>. Consultado em 10 de agosto de 2019.

¹⁹ Ariane Mnouchkine e Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, Paris, Actes Sud, 2009; Ariane Mnouchkine e Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, Introdução, escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin, São Paulo, Riocorrente, 2011.

²⁰ Josete Féral, *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*, São Paulo, Senac/ SESC, 2010.

²¹ Ariane Mnouchkine e Fabienne Pascaud, *A arte do presente: entrevistas com Fabienne Pascaud*, trad. Gregório Duvivier, Rio de Janeiro, Cobogó, 2011.

²² A programação completa pode ser vista em: <https://aplausobrasil.com.br/theatre-du-soleil-chega-a-sp-trazendo-15-toneladas-e-vasta-programacao/>. Consultado em 28 de junho de 2019.

²³ Funarte, “Palestra-debate com a diretora do Théâtre du Soleil, no Rio”, 15 de novembro de 2011. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/teatro/oficina-com-a-diretora-do-theatre-du-soleil-no-teatro-dulcina/>. Consultado em 20 de julho de 2019.

²⁴ Théâtre du Soleil no Rio de Janeiro, “Oficina com Ariane Mnouchkine e Atores do Théâtre du Soleil - Teatro Sergio Porto”, 30 de novembro de 2011. Disponível em: <http://theatredusoleilrio.blogspot.com/2011/11/oficina-com-ariane-mnouchkine-e-atores.html>. Consultado em 10 de agosto de 2019.

O intervalo entre as apresentações de 2011 e a nova temporada de Mnouchkine no país é de 8 anos. Nesse período, foram consolidados projetos feitos em parceria entre artistas do Théâtre du Soleil e artistas brasileiros. Realizamos alguns deles, com Aline Borsari e outros artistas, e analisamos alguns processos em nossa dissertação, considerando

[...] o impacto causado pela passagem do grupo pelo Brasil, e oficinas e processos ministrados por Aline Borsari, Andreas Simma, Armand Sarybekian, Fabianna de Mello e Souza, Eve Doe-Bruce, Jean-Jacques Lemêtre, Juliana Carneiro da Cunha, Maurice Durozier e Serge Nicolai, que ensinam conforme aprenderam. Observando as ações pedagógicas realizadas por eles, identificam-se muitos dos processos do Soleil, em aspectos administrativos e artísticos [...] ²⁵

Armand Saribekian, produzido por Aline Olmos, que também participou da Escola Nômade do Soleil, na Índia, e dissertou sobre *Tambores no Dique (Tambours sur la digue, 1999)* ²⁶, dirigiu uma peça com a trupe Os Geraldos em Campinas, interior de São Paulo. Maurice Durozier e Aline Borsari circularam por cidades do interior e apresentaram-se na capital paulista com *Palavra de ator*, como parte do projeto Être du Soleil, em 2014 ²⁷. Maurice também esteve em Brasília ²⁸ e na cidade do Recife, onde realiza trabalhos continuados. Jean-Jacques

²⁵ Erika Bodstein, *op. cit.*, p. 141.

²⁶ Aline Olmos, *O Oriente imaginado no Théâtre du Soleil: um estudo sobre o espetáculo Tambours sur la digue*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

²⁷ Projeto realizado por Érika Bodstein em parceria com Valdir Rivaben na Oficina Cultural Oswald de Andrade (2014). O projeto promoveu a vinda de artistas do Théâtre du Soleil ao Brasil para realização de ações pedagógicas, além de participarem de exposição fotográfica que homenageava os cinquenta anos da trupe, feita a partir de registro de ações pedagógicas realizadas por eles no ano anterior. Foram convidados Aline Borsari, Eve Doe-Bruce, Maurice Durozier, e também Ariane Mnouchkine e Juliana Carneiro da Cunha para uma aula-magna, realizada em 9 agosto 2014. Ver: Murilo Bomfim, “Théâtre du Soleil traz ensinamentos de seus 50 anos”, in *O Estado de S. Paulo*, 10 de agosto de 2014. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,theatre-du-soleil-traz-ensinamentos-de-seus-50-anos,1541775>. E Teatrojornal, “A jornada do Théâtre du Soleil pelas oficinas culturais de SP”, 26 de julho de 2014. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2014/07/a-jornada-do-theatre-du-soleil-pelas-oficinas-culturais-de-sp/#more-11288>.

²⁸ Objeto Sim, “Maurice Durozier”. Disponível em <http://objetosim.com.br/maurice-durozier/>. Consultado em 19 de julho de 2019.

Lemêtre também é presença constante no país, tendo realizado ateliês para músicos e atores nas cidades de São Paulo e Salvador, entre outras. Atrizes e estudantes brasileiros fizeram oficinas na França com atores do Soleil, e visitas à Cartoucherie. Grupos de várias regiões adotaram procedimentos de gestão administrativa seguindo os moldes “soleianos”²⁹, como os salários igualitários, e até mesmo uma performance é realizada pelo grupo Ser Tão Teatro³⁰ do Rio Grande do Norte, com uma grande marionete que sai às ruas em defesa da democracia brasileira, inspirada na Marianne, que acompanha a trupe francesa em suas manifestações políticas pelas ruas de Paris³¹, como as referentes ao ataque à redação do jornal Charlie Hebdo, ou na praça Sintagma em Atenas³².

A nova aparição de Mnouchkine em terras brasileiras, em 2019, não traz consigo o Théâtre du Soleil, mas parte de suas representantes, diretora, atrizes, e egressas da trupe. Juntas Ariane Mnouchkine, Juliana Carneiro da Cunha, Fabiana de Mello e Souza e Júlia Carrera abrem o pano com vinte atrizes em cena, que representam a diversidade brasileira e as quinze personagens de *As Comadres (Les Belles-Soeurs, 1965)* de Michel Tremblay. A peça estreou no dia 27 de março no Festival de Curitiba, depois foi apresentada no Rio de Janeiro e em São Paulo, no mês de julho do ano corrente. São mulheres em ação na partilha de sua arte e, mais uma vez, oferecem oficinas que partilham seus processos pedagógicos e criativos. As realizadas no Centro Cultural São Paulo³³ trazem ateliês de Ana Achcar, Júlia Carrera e Stephane Brodt, egresso do Soleil, que dirige a companhia Amok Teatro no Rio de Janeiro.

A peça, que comoveu e fez rir a diretora no passado, agora é traduzida e ganha versões em português para as canções. Ela vem ao palco sob orientação artística de Mnouchkine, que não assina a direção, mas faz uma “transposição”³⁴ daquela realizada por René Richard Cyr (2012). O termo “transposição” aparece algumas vezes na mais recente publicação

²⁹ Neologismo que adjetiva o que seja realtivo ao Théâtre du Soleil, para dar movimento à escrita.

³⁰ O grupo tem um sol em sua logomarca.

³¹ Erika Bodstein, *op. cit.*, p. 130.

³² Um vídeo com a performance pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=mZtMismvlgw>. Consultado em 22 de fevereiro de 2019.

³³ Trabalho realizado entre 20 de julho e 03 de agosto de 2019.

³⁴ Termos que marcam o jargão teatral do Théâtre du Soleil são grafados entre aspas.

sobre a trupe, publicada em português, *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos*, de Picon-Vallin³⁵, como veremos a seguir na observação das ações políticas e pedagógicas.

Na temporada paulista a proposição de Mnouchkine para o intercâmbio entre as atrizes transforma a peça numa aula de teatro, um livro aberto para o aprendizado. A “transposição” ali está presente na semelhança e na diferença das personagens interpretadas pelas atrizes, que se revezam nos papéis. Germana Lauzon ganha vida com Flávia Santana e Janaína Azevedo e as duas possuem físicos distintos. São e não são a mesma Germana Lauzon. As personagens, segundo Mnouchkine, já existem e são “descobertas” no processo de ensaios – no caso de *As Comadres* as atrizes não partem do zero, mas das “descobertas” daquelas que interpretaram as personagens na montagem de Cyr, com as quais tem contato através de registros filmicos. Esse processo de “descobertas” também é partilhado entre os artistas da trupe, que experimentam a mesma personagem. A singularidade das vozes de Flávia e Janaína contém o pluralismo de sua condição de atrizes, que se dão a oportunidade generosa de viver e trabalhar suas personagens num exercício realmente coletivo. O mesmo acontece com outras dobras (atrizes diferentes revezam-se nos papéis), por exemplo a feita por Beth Lammas e Juliana Carneiro da Cunha – elas são e não são a mesma personagem, Gabriela Jodoin. O efeito causado pela “transposição” é tão grande que, de olhos fechados, tendo Beth em cena era possível ouvir a voz, o tom de Juliana, ou até mesmo lembrar seus gestos, seu corpo. Os figurinos são semelhantes, não idênticos, provavelmente foram “descobertos” nos processos dos ensaios, segundo a tradição do Soleil, assim como a cenografia, que é semelhante mas não idêntica à da montagem de Cyr. A “transposição de estado”, através da ferramenta da “coralidade”, ganha destaque em cena no momento em que a Pietra Guérin de Júlia Marine encosta seu braço no de Lisa Paquette de Thallyssiane Aleixo: o instante vivido no ponto central do palco também representa o ponto central do trabalho do Soleil. “Tudo vem do outro”³⁶ é uma das frases-guia da trupe que pode ser sentida no palco nesse instante de cena, onde se encontra o “verdadeiro teatro”.

³⁵ Béatrice Piccon-Vallin, *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos*, São Paulo, SESC/Senac, 2017.

³⁶ Termos retirados das experiências com as oficinas e dos livros publicados no Brasil sobre o Théâtre du Soleil.

Notamos que o “alento”³⁷ da encenação brasileira da diretora francesa se deu com Júlia Marine e sua Pietra – bêbada e aos prantos, em instantes memoráveis nos quais a atriz não só não perde a voz, apesar da emoção forte e dos movimentos de cena, como ganha todo o espaço teatral com sua canção de dor, seu solo de amor perdido, em *Crise de Johnny* (no original).

A peça no palco realiza o sonho de muitos brasileiros: ser dirigido, assistir, iluminar, produzir junto de artistas de uma das melhores companhias de teatro do mundo, isso é dito pelas pessoas que participaram da produção e por artistas que frequentaram a platéia. O trabalho, produzido pelo SESC, empregou 48 profissionais num momento de crise continuada no país, instabilidade profissional e econômica, que assola a classe artística desde o golpe parlamentar que derrubou a presidente Dilma Roussef, em 2016. Nesse sentido, os modos de produção e gestão da trupe francesa requisitam nossa atenção, pois não abrem mão de alguns de seus princípios fundadores e conseguem manter a ética como arauto de sua estética, apesar das políticas avessas dos governos. A opção pela dobra das atrizes emprega mais artistas, inclui, e resulta numa miríade de possibilidades de jogo de interpretação, criando simultaneamente um espetáculo que é o mesmo todas as noites, sendo no entanto absolutamente diferente, no que diz respeito aos detalhes vistos na troca das atrizes. A própria peça é como um coro do Soleil: se olharmos para os anciãos de *Agamemnon* (1990), teremos um todo orgânico e harmônico (como a peça), mas se os virmos de perto, figurinos, máscaras e “estados” diversos revelarão a singularidade de cada artista e de seu personagem.

Uma pergunta de pesquisa feita há tempos ainda nos move: será possível realizar no Brasil um teatro feito nos mesmos moldes do Soleil? Por um lado, as políticas culturais brasileiras estrangulam os artistas e não há por onde correr, a cada dia são fechadas unidades populares, centros de cultura, departamentos de artes cênicas nas universidades, bolsas de estudo são cortadas e a área de humanidades, que já é minoritária em investimentos, se torna alvo do governo, que visa sua derrubata completa. Por outro, vê-se o esforço de pequenas trupes em todo o país, pequenos núcleos que se fortalecem, que ganharam força e “desejo de teatro”, além de ferramentas de trabalho, participando das ações formativas do Théâtre

³⁷ Segundo Picon-Vallin um “alento”, é “aquele [momento] que existe quando o palco é totalmente sustentado pela escuta da sala”. Béatrice Piccon-Vallin, *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos*, op. cit., p. 293.

du Soleil, tanto das oficinas, quanto dos espetáculos. Esses artistas e estudantes brasileiros familiarizados com termos como “estado”, com frases-guia como “na nossa profissão a solidão é a morte”, “é muito lento para ser verdade”, “o tempo sempre se vinga do que fazemos sem ele” e até mesmo com hábitos provenientes da cultura teatral francesa, como não usar verde jamais em cena³⁸, o que é válido para eles, mas não para nós, passam a exercitar-se nas lições recebidas.

Nas escolas de arte dramática, nos departamentos de Artes Cênicas, alguns professores e alunos que passaram por oficinas com artistas da trupe, começam a utilizar os termos, as frases, e tentam manter, ensinando, aquilo que aprenderam. É claro que há grande risco de desvio, de o resultado desses processos sair muito distante do que seria o ideal. Hoje não é segredo que, embora muitos ensinamentos de Stanislawski tenham sido perdidos pela necessidade de rapidamente seguirem seus discípulos para ocupar cada pequeno espaço teatral na grande Rússia³⁹, e que nesse trânsito muito do seu “verdadeiro espírito” foi alterado, tendo havido também a solidificação e a metodotização de conceitos que, sendo presos, já não condiziam com o sentido proposto pelo mestre, foi justamente esse mesmo processo que amplificou sua voz e a espalhou pelo mundo. Não podemos lamentar o curso dos acontecimentos, pois a história presente nas publicações recentes, como *O trabalho do ator sobre si mesmo* (Editora 34, no prelo), tradução direta do russo para o português brasileiro⁴⁰, mostra resgates interessantes, e um novo Stanislawski tem sido descoberto por artistas e estudantes que

³⁸ Há uma tradição teatral que propaga ser de mau agouro o uso da cor no palco, pois Molière, o maior dramaturgo francês, quando morreu (durante a encenação de uma peça) trajava vestimenta dessa cor.

³⁹ Vsevolod Meyerhold, *Do teatro*, São Paulo, Iluminuras, 2012; Béatrice Piccon-Vallin, *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*, Rio de Janeiro, 7 Letras/Teatro do Pequeno Gesto, 2013; Maria Thais, *Na cena do Dr. Daperutto. Poética e pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916*, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2009.

⁴⁰ Bruno Zambelli, “O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo: a primeira vez de uma obra-prima”, in *Escotilha*, 26 de abril de 2019. Disponível em <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/o-trabalho-do-ator-sobre-si-mesmo-constantin-stanislavski-editora-34/>. Consultado em 29 de julho de 2019. Nelson de Sá, “Stanislávski, finalmente, terá sua principal obra traduzida direto do russo”, in Folha de S. Paulo, 16 de abril de 2019. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/stanislavski-finalmente-tera-sua-principal-obra-traduzida-direto-do-russo.shtml>. Consultado em 5 de maio de 2019.

não param no tempo, e que permanecem instigados com fome de saber. No fundo parece uma boa coisa, que tenhamos atravessado décadas com estudos sobre um Stanislawski impreciso e distante do Stanislawski que hoje podemos redescobrir, dialeticamente, historicamente enriquecidos pela experiência das vivências progressas.

Notamos que há, entre profissionais e estudantes brasileiros, ou mesmo estrangeiros, grande discrepância de entendimento sobre “o que Ariane disse”, pois muitas vezes contam essa história, que para nós soa como música coral. Os ensinamentos da capitã do barco Soleil nos chegaram através de sua própria voz, que se fez ouvir em entrevistas e debates ao vivo, ou escritos, mas também na de seus atores e parceiros, os quais só recentemente estão autorizados a falar em nome da trupe: Eve Doe-Bruce, Juliana Carneiro da Cunha, Maurice Durozier⁴¹, a geração que está na casa há mais tempo, e que detém maior “saber de experiência”⁴². Mnouchkine jamais escreveu um livro teórico sobre teatro. Talvez um dia o faça com um daqueles belos volumes que só os grandes homens e mulheres de teatro sabem fazer, como *Mare nostrum*⁴³. A transmissão é uma das principais preocupações suas e no âmbito destas páginas também tomaremos tempo para apreciação de fenômenos concernentes aos processos de contato (contágio?) pedagógico favorecido no decorrer dessas viagens do Théâtre du Soleil ao Brasil.

As ações políticas e pedagógicas

Procurando conceituar a prática pedagógica, a estética das encenações, e os esteios dos modos de criação, produção e gestão que marcam o *modus operandi* do Théâtre du Soleil, desde sua fundação em 1964, em nossa já citada dissertação nomeamo-la “poética hamletiana”. Tomamos por base

⁴¹ Estadão, “Os 50 anos do Théâtre du Soleil”, Vídeo online, 6 min., 6 de agosto de 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IP9iLIY3V1U&t=95s>. Acesso em 2 de janeiro de 2019.

⁴² Expressão de Larossa Bondía: “Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece.” Jorge Larossa Bondía, “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, Conferência proferida no *I Seminário Internacional de Educação de Campinas*, traduzida e publicada, em julho de 2001, por *Leituras SME*. Publicado novamente na *Revista Brasileira de Educação*, nº 19, jan-abr 2002, p. 20-28.

⁴³ Fauzi Arap, *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*, São Paulo, SENAC, 1998.

um solilóquio de Hamlet, personagem de Shakespeare⁴⁴, em sua fala aos atores. No texto, defendemos a escolha com base num reposicionamento da observação desse personagem que atravessou os séculos românticos, e adentrou o século XX protagonizando o lugar da dúvida, que olhava exaustivamente para o “ser ou não ser” (Ato 3, Cena 1). Na cena seguinte ele diz aos atores “ajustai o gesto à palavra e a palavra à ação” (Ato 3, Cena 2). À fala aproximamos um conceito que trata do pressuposto ético e político, como forma de luta de uma trupe de teatro. Hamlet é filho de Yorick, o bobo da corte, e é com ele que compõe sua relação de afeto, segundo Harold Bloom⁴⁵. Ele não pega em armas como seu pai Hamlet, mas usa da arte para lutar contra a tirania de seu tempo. O mesmo faz Ariane Mnouchkine à frente do Soleil, e sua ação nos inspira a repeti-la, “transpondo-a” para o nosso modo de fazer teatro: a “transmissão”, no caso se dá pelo exemplo do ajuste da palavra à ação, com atitudes éticas. É como seguir o corifeu, como ensinam nas oficinas dadas pela trupe.

Nesse ponto cabe outra reflexão: muitos artistas que tiveram contato com as ações do Théâtre du Soleil no Brasil diziam que esse é o teatro que gostariam de fazer, mas que aqui é impossível, pois não temos as mesmas condições de apoio governamental encontradas na França. Isso é e não é verdade. Comprovamos em nossas pesquisas práticas à frente do 42 Coletivo Teatral, nos processos de encenação de *Maria Borralheira* (2016) e de *Hamlet-ex-máquina* (2017), que é possível fazer muitas coisas “como fazem no Soleil”. É possível ter salário e trabalho igualitários, optar por gestão democrática da trupe, trabalhar compulsivamente em busca da forma, sem descanso, até encontrá-la, descobrir personagens, reciclar figurinos, cenários, mesmo sem ter sede, nem acervo. É possível ter músicos – e esses músicos podem aprender com Jean-Jacques Lemêtre, mesmo tendo tido um contato mínimo com ele pessoalmente, cenógrafos, figurinistas e técnicos que façam parte da trupe, e que acompanhem os processos desde o primeiro ensaio. Sobretudo é possível fazer um teatro que esteja embarcado no trem da história e que dialogue com seu tempo, seu país, sua gente. Um teatro hamletiano, que seja nossa arma para lutar contra as tiranias de nosso tempo. Mas para haver teatro é necessário público, e por mais que tenhamos trabalhado ininterruptamente nos

⁴⁴ William Shakespeare, *Hamlet. Macbeth*, trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

⁴⁵ Harold Bloom, *Hamlet: poema ilimitado*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2004.

últimos cinco anos com bravo afinco, o que vemos hoje são artistas cansados de lutar contra a estrutura de um país bárbaro que não só não ajuda como destrói diariamente as condições de vida dos profissionais das artes e humanidades. Fica por um lado a dor de querer fazer “aquele teatro” e o sonho, que parece cada vez mais distante, de um dia termos o investimento que as companhias estrangeiras tem, e o público que podem conquistar com isso, e por outro, a esperança de que com muito esforço podemos lutar e conseguir. A esperança é representada nos palcos do Soleil por um pássaro que atravessa a cena em alguns espetáculos. O nosso anda diminuto, mas ainda vive.

Outros grupos foram fundados nos mesmos moldes do Soleil, e com apoio deste, o mais conhecido é o Théâtre Aftaab (“sol”, em língua dari)⁴⁶, o Petit Soleil, criado a partir de vivências do grupo no Afeganistão, em Cabul (2006). No Brasil, em palestras proferidas em colóquio⁴⁷ realizado em julho corrente em São Paulo, outras filiações foram declaradas: os Bondrés, grupo carioca, dirigido pela atriz egressa do Soleil, Fabianna de Mello e Souza, e o grupo Ave Lola⁴⁸, companhia sediada em Curitiba, que seria uma “neta”⁴⁹ do Soleil, através do contato da diretora Ana Rosa Tezza com Andrés Pérez Araya, ator chileno egresso da trupe francesa. Há os que não possuem ligação com artistas soleianos em sua composição de trupe, e que tomam por mestres os livros, os filmes e artigos publicados sobre e pelo Théâtre du Soleil, além das experiências vividas em apresentações e oficinas, e se servem destas para dar continuidade a estudos e pesquisas ali iniciados. É o caso do 42 Coletivo Teatral que segue de maneira autônoma, e frequentemente trabalha com outros artistas interessados no mesmo tema.

O 42 se reuniu no ano de 2009 em torno de estudos da confluência arte-vida, com base na obra de Fauzi Arap, e com a vinda do Soleil ao Brasil em 2011, e a participação dos artistas nas oficinas oferecidas pela trupe, profissionalizou-se e encontrou a forma que desejava “transportar”

⁴⁶ Mais informações em <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/autour/la-transmission/pages/le-theatre-aftaab-300>. Consultado em 25 de julho de 2019.

⁴⁷ A programação completa pode ser vista em: <http://www.morenteforte.com/coloquio-estudos-em-torno-do-theatre-du-soleil/>. Consultado em 26 de julho de 2019.

⁴⁸ Site da companhia disponível em: <http://www.avelola.net.br>. Consultado em 26 de julho de 2019.

⁴⁹ Declaração da diretora Ana Rosa Tezza no *I Colóquio Estudos em torno do Théâtre du Soleil*, realizado no Centro Cultural São Paulo, em julho de 2019.

a seus processos criativos, a disciplina e o rigor que o ofício exige para a descoberta do teatro, além dos modos de gestão e administração de um grupo. A própria ferramenta da “transposição” utilizada pela trupe francesa em seus exercícios corais serviu de inspiração para esses brasileiros entenderem que o modo de fazer teatro também era algo que poderia ser “transposto”. Foi assim que surgiu a idéia de elegermos o Théâtre du Soleil como modelo de processos de (cri)(form)ação, mas não se trata de simples importação.

No início, a trupe chegou a questionamentos grandes, pois as palavras “cópia”, ou “modelo”, podem ser mal interpretadas e remeter a lugares como o plágio, ou a importação *ipsis litteris*, que resultaria naturalmente insípida, tosca, pois cada processo, cada espetáculo, diz respeito a um tempo e ao diálogo com um espaço social únicos. Ademais não podemos manter, em hipótese alguma, a posição do colonizado, depois de termos atravessado e superado mais de quatrocentos anos de tentativas de empoderamento e eclosão de nossa originalidade.

À luz de Oswald de Andrade, que até à década de 1960 fora um sujeito quase deixado de lado, apesar da genialidade de sua obra, e que ganhou o centro da cena com a encenação de *O rei da vela* (1967), pelo Teatro Oficina⁵⁰, encontramos o nosso jeito, o nosso modo de “transpor” para a cena o que aprendemos com o Soleil, “comendo-o” antropofagicamente. Com isso chegamos inclusive a levar nosso exercício teatral para lugares que foram experimentados, mas jamais levados à cena por Mnouchkine, como a encenação de uma peça feita em várias línguas diferentes, sem legendas. *Hamlet-ex-máquina* é encenada dessa maneira, em alemão, inglês, português e espanhol, e nosso exercício dialoga com a proposição do autor de *Hamletmaschine* (1977), Heiner Müller, que lançou a questão se o teatro seria capaz de comunicar independente de língua ou de linguagem. Estreada na Oficina Cultural Oswald de Andrade em março de 2017, a peça chegou à quarta temporada, terminada no dia 23 de outubro, anunciando que sim, o teatro comunica, e quem afirma é o espectador (muitos dos quais assistiram a uma peça em língua estrangeira pela primeira vez).

O conceito de antropofagia oswaldiano ganha força na cena nacional desde os anos 1970, sendo o autor considerado o pai do Tropicalismo,

⁵⁰ Beatriz Azevedo, *Antropofagia – Palimpsesto selvagem*, São Paulo, Cosac Naify, 2016, p. 20.

e internacional no século XXI, haja vista a publicação do recente *Eating Shakespeare: Cultural Anthropophagy as Global Methodology* (The Arden Shakespeare, 2019). Beatriz Azevedo apresenta interessante leitura do *Manifesto Antropófago* de Oswald, na qual ela toma a imagem do palimpsesto, e examina a “transparência do ‘antigo’ entrevistado sob o ‘novo’, a desierarquização dessas próprias categorias [...], e a idéia implícita de recriação permanente do palimpsesto”⁵¹. Com base nessa imagem, que traduz de certa forma a complexa antropofagia oswaldiana, podemos dizer que José Celso Martinez Correa, diretor do Teatro Oficina Uzina Uzona, “comeu” o Living Theatre de Julian Beck e Judith Malina nos anos 1970 como Heiner Müller “comeu” Bertolt Brecht. Ambos superaram ou dialogaram com seus mestres, criticando-os com o exercício da dialética presente na cena. De modo geral, direta ou indiretamente nós brasileiros, de minha geração, somos todos filhos do Arena, do Oficina e do Opinião⁵². Não há como negar essa influência, nem como admitir que sem termos visto a antropofagia presente nos espetáculos do Oficina seria tão nítida a visão que tivemos na incorporação do exercício de uma poética hamletiana “transposta” do Théâtre du Soleil para nossa companhia. Tivemos de “transpor comendo”, pois parodiando Heiner Müller, em sua referência a Brecht, falar do Soleil sem criticá-lo seria traição⁵³. Os modos de gestão e administração do 42 Coletivo Teatral são “transpostos”, mas as descobertas que estão em cena são processos antropofágicos de deglutição, que passam por nossos corpos, nossa cultura, e pelo diálogo com a história do teatro brasileiro (fazendo referência a *Ham-let*)⁵⁴ e com nosso país. Como no caso de *As Comadres* às vezes não há como dissociar a ética da estética nas escolhas que fazemos como encenadores, por isso encontramos saída na “transposição antropofágica”.

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵² O Teatro de Arena, fundado em 1953, colabora ativamente com a renovação do teatro brasileiro, com Augusto Boal levando ao palco autores nacionais; O Teatro Oficina fundado em 1958 por José Celso Martinez Correa permanece até hoje como grande referência do teatro nacional; Opinião, fundado em 1964 por um grupo do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, do qual fazia parte Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), e o poeta Ferreira Gullar (que foi fundador do Opinião, mas não o CPC).

⁵³ Koudela cita os diálogos de Heiner Müller com o filósofo Wolfgang Heise: “(...) usar Brecht sem criticá-lo é traição”. Ingrid Koudela, *O espanto no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 22.

⁵⁴ Encenação de José Celso Martinez Correa, produção do Teatro Oficina Uzyna Uzona, 1993.

Podemos pensar que Mnouchkine “comeu” o teatro oriental e o devolveu à França na forma de belos espetáculos, com especial destaque para *Tambores no dique*, e mais recentemente *Um quarto na Índia (Une chambre en Inde, 2016)*. Picon-Vallin diz:

Sem dúvida, em Tóquio, em 1963, Mnouchkine reconheceu Shakespeare no *kabuki*, e em 1980 ela vai levar sua visão do Japão teatral para as peças ensaiadas. Mas não há nenhum estudo, nenhuma análise, nenhuma teorização, nenhuma imitação, somente *transposições*⁵⁵.

À luz da antropofagia poderíamos falar em contaminações, em descoberta de uma “outra lógica” e da desierarquização dos referentes, que deixa de privilegiar o eurocentrismo, o que o Soleil também faz no exercício de seu teatro épico, afastado do textocentrismo usual francês.

O conceito de “transposição” tal como é trabalhado no Soleil é e não é possível de ser entendido à luz da antropofagia oswaldiana, pois tratamos de pluralidades. Se olharmos para os processos de coralidade, o ser “côncavo” e “convexo” ao mesmo tempo, sim, podemos dizer que para receber o outro, é preciso comê-lo, traduzi-lo em nosso corpo, deixar que penetre e atravesse nossa alma, e depois deixá-lo existir em nós, atravessar-nos e só então a partir de nós sairá algo para o mundo da forma outra vez

No filme *Au Soleil même la nuit*, vê-se que o *O Tartufo* (1995), de Molière (1664), tem seu radicalismo religioso “transposto” para o contexto sócio-político francês, europeu, pois a peça não faz referência ao catolicismo, como no texto fonte. Do ponto de vista dos estudos teóricos da adaptação literária, “a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia [...] mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados”⁵⁶. Esse temperamento é também o tempero, o timbre, o gosto, o tom de cada um que “recebe” o que vem do outro e o traduz a seu modo. O conceito de “transposição” aparece com várias acepções na obra de Picon-Vallin:

⁵⁵ Béatrice Picon-Vallin, *O Théâtre du Soleil: Os Primeiros Cinquenta Anos*, trad. J. Guinsburg, Gita K. Guinsburg, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva/Edições SESC São Paulo, 2017, p. 145.

⁵⁶ Linda Hutcheon, *Uma teoria da adaptação*, Florianópolis, UFSC, 2011, p. 123.

A distância que é preciso conferir ao relato a ser composto sobre o presente, que os atores nutrem também com suas experiências, vai se definir por uma dialética complexa entre engajamento político, expressão imediata e forma artística. À palavra “distância” ou “distanciamento” e a suas conotações brechtianas, o Soleil prefere o termo “**transposição**”.⁵⁷

No caso acima estaríamos no âmbito da forma de realização do teatro épico contemporâneo. “Transposições” aparecem na arte do Théâtre du Soleil em várias cores: nas entradas e saídas de cena pela passarela herdada do teatro Nô, na música composta por Jean-Jacques Lemêtre para os espetáculos que “transpõem” sentimentos, paisagens, “estados” dos atores (sem fazer ambiência), no encurtamento de distâncias geográficas presentes nos elementos cenográficos. Vejamos:

Os atores chegam ao palco por essas passarelas onde eles têm tempo para mobilizar seu estado, desenhá-lo. Essa extensão do espaço de entrada em cena, momento teatral capital, pontual e rápido quando se trata apenas de atravessar os bastidores, é uma **transposição** do hanamichi e do hashigakari (nô) japonês.⁵⁸

Há “transposição” do teatro para outras mídias e linguagens, como a cinematográfica, e do cinema de volta para o palco do teatro, como em *Os naufragos*. O procedimento também está presente como uma ferramenta pedagógica, a mais produtiva: o exercício do coro. Com auxílio da ferramenta coral é que as personagens podem ser “descobertas” pelos atores, num exercício pleno da coletividade, no qual são *transpostas* de uns para os outros. “O Soleil renova, com seus filmes de teatro, sua abordagem da transposição e da criação coletiva no teatro, tanto mais que as novas ferramentas digitais acarretam uma nova organização do trabalho de pesquisa”⁵⁹, diz Picon-Vallin, esse é o caso do qual tratávamos ao discorrer sobre o processo de ensaio de *As Comadres*.

Três anos antes de seu grande sucesso *1789* (1970) e da ocupação da Cartoucherie, Mnouchkine encenava *A Cozinha* (1967), de Arnold Wesker:

⁵⁷ Béatrice Picon-Vallin, *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos, op. cit.*, p. 106. Grifo nosso.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 151. Grifo nosso.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 259.

Um cozinheiro vem lhes ministrar aulas; Jean-Pierre Tailhade, que interpreta o peixeiro, e Penchenat, um confeitiro, fazem estágio em grandes restaurantes parisienses, Roberto Moscoso, que trabalha então no Casino d’Enghien, vai visitar as cozinhas de lá. Mistura de observação e transposição, dialética entre realismo e poesia.⁶⁰

Desde o início, o Soleil abre portas para a verdadeira descoberta do outro, em sua trupe multiétnica e multicultural. Ali, aparentemente, não há necessidade de um ator ser mais inventivo ou genial na sua concepção ou criação exclusiva de um papel. O jogo coletivo e colaborativo com a “transposição” vence o individualismo. Nesse ponto, encontramos outra aproximação com o *Manifesto Antropófago* (1929) oswaldiano: “só me interessa o que não é meu.”⁶¹ O historiador Eduardo Viveiros de Castro discorre sobre o tema da alteridade:

Para os primeiros [os Tupis], não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome da própria excelência étnica: mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”, para relembrarmos a profunda reflexão de Clifford.⁶²

Ariane Mnouchkine e sua trupe exercitam cotidianamente a troca na coletividade. Em entrevista, realizada no período de estréia da peça *As Comadres* em Curitiba, ela diz: “Acho que hoje em dia é mais difícil trabalhar coletivamente. É mais útil porque é uma forma de resistir a esse mundo que exacerba o individualismo. Há manipulação para impedir sonhos, projetos. No entanto, os solidários vencerão.”⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁶¹ Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2017.

⁶² Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 206.

⁶³ Daniel Schanker, “‘Os solidários vencerão’, diz Ariane Mnouchkine, fundadora do Théâtre du Soleil”, in *O Estado de S. Paulo*, 9 de abril de 2019. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,os-solidarios-vencerao-diz-ariane-mnouchkine-fundadora-do-theatre-du-soleil,70002784244>. Consultado em 28 de junho de 2019.

Um barco em pleno mar

Vimos nesse estudo as viagens realizadas pelo Théâtre du Soleil ao Brasil e observamos o contato com companhias e artistas locais e os desdobramentos destes, tanto em ações artísticas, quanto pedagógicas e, por consequência, políticas. Acreditamos que a circulação de artistas, a partir de meados dos anos 1990, assim como as apresentações e oficinas que a companhia realizou no país, colaboraram sobremaneira com a cena nacional, ampliando o arcabouço de artistas e fornecendo a estudantes e profissionais novas ferramentas de trabalho. Observamos também que há imensa discrepância entre os modos de produção franceses e os brasileiros, especialmente no concernente a políticas públicas, notando ainda certa presença de (im)posturas colonialistas, que privilegiam o produto importado, entre patrocinadores públicos e privados no Brasil.

Ariane Mnouchkine e sua trupe são promotores de valores humanistas, e elegem a liberdade e a fraternidade como suas bandeiras, a igualdade nos salários e nas tarefas, seu fazer teatral é belo e bom, na acepção grega do conceito. Mas o mais importante, para que nos sirva de farol – e sua luz seja forte o suficiente para enfrentarmos as tempestades e os tempos trevosos – é que não percamos de vista que o Théâtre du Soleil foi criado “para sermos felizes juntos”. Se pudermos fazer isso, com alguns companheiros de teatro, “já teremos feito alguma coisa”, diria Mnouchkine. O que isso quer dizer? Que se por um lado a situação no Brasil está difícilíssima para nós, artistas, por outro a vinda de Mnouchkine, diretora do Soleil, no frio inverno de julho à capital paulistana mais uma vez atuou como o acendedor de chamas, alimentando nossa imaginação, avivando-a mais uma vez como lembrança da inesquecível imagem dos artistas a bordo do Louca Esperança⁶⁴. E essas duas palavras juntas, dialeticamente, dizem muito sobre o ofício do artista e sobre o fazer teatral nesses tempos sombrios. Contudo, não podemos perder de vista a marcha da destruição que avança a cada dia, nem o enfraquecimento cotidiano de nosso pequeno pássaro da esperança, pois em nossos dias, mesmo ao cair do pano, o resto não pode ser silêncio, deve ser ação, palavra somada à ação. Esse é o grande legado do Théâtre du Soleil, segundo nosso entendimento.

⁶⁴ Referência ao título da peça *Os naufragos do Louca Esperança*, muitas vezes lido como uma metáfora da própria trupe de artistas do Théâtre du Soleil, sendo o Louca Eperança um navio que na peça transportava as personagens que também eram artistas encantadores, prenhes de sonhos, utopias.

A repercussão da obra *Primavera Silenciosa*, de Rachel Carson, na imprensa brasileira (1962-1979)

Bianca Letícia de Almeida*

Resumo

O propósito deste artigo é analisar a repercussão do livro *Primavera Silenciosa* (1962), da bióloga norte-americana Rachel Carson, na imprensa brasileira nas décadas de 1960 e 1970. A obra teve objetivo de denunciar o uso indiscriminado de pesticidas químicos nos EUA e foi considerada por alguns a fundadora do movimento ambientalista contemporâneo, que ganhou força nos anos 1970. Em um primeiro momento do artigo, abordar-se-á as principais características do impresso, a sua publicação nos EUA e o processo de difusão pelo mundo. Em seguida, analisaremos como o livro foi apresentado, divulgado, recebido e referenciado em alguns jornais e revistas no Brasil. O recorte dos títulos consultados provém dos jornais e revistas digitalizados e disponibilizados pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Palavras-chaves: *Primavera Silenciosa*, Rachel Carson, imprensa, ambientalismo contemporâneo, Ciência e Natureza

* Graduada e Mestranda em História pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), com orientação do Prof. Dr. Janes Jorge. E-mail: b.almeida@unifesp.br

O livro *Primavera Silenciosa*, escrito pela bióloga Rachel Carson, foi publicado originalmente nos Estados Unidos, em 1962, e provocou imediata discussão na opinião pública americana e internacional. Não por menos é considerado o impulsionador do movimento ambiental em escala mundial. Lançado em série pela revista *The New Yorker*, a obra teve objetivo de denunciar o uso indiscriminado de pesticidas químicos, sobretudo nos EUA, e explicar minuciosamente, com leitura acessível, as consequências das pulverizações.

O objetivo deste artigo é apresentar a obra, a trajetória de Carson, a sua importância ao denunciar os malefícios do uso indiscriminado de inseticidas e como ela foi recebida tanto nos EUA, quanto, em especial, no Brasil. Para isso, investigamos como o livro foi abordado pela imprensa brasileira, de acordo com os jornais e revistas disponibilizados ao público pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Ciência, meio ambiente e mercado editorial

O desenvolvimento de produtos biocidas ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial quando agentes foram testados para serem usados na guerra química e notou-se, em testes com insetos, que algumas substâncias artificiais ou sintéticas eram letais a este grupo¹. No pós guerra, a indústria química cresceu acentuadamente e uma grande quantidade de produtos sintéticos foi comercializada mundialmente de forma indiscriminada. Como reações a este crescimento que trazia consigo malefícios começaram a surgir críticas como a de Rachel Carson (1907-1964).

O livro, além de ser um marco no gênero de divulgação científica e na luta ecológica, também é geralmente relacionado com o banimento, em 1972, da venda do DDT (dicloro-difenil-tricloroetano) – um produto que marcou a utilização de biocidas de forma larga e progressiva a partir da década de 1940².

Carson percebeu o impacto dos pesticidas como um todo no meio ambiente, já que “raramente ou nunca a natureza funciona em compartimentos fechados e separados”. Então, ao se pulverizar uma planta, não só a espécie de inseto ou planta considerados pragas

¹ Rachel Carson, *Primavera silenciosa*, São Paulo, Gaia, 2010, p. 29;33; José Prado Alves Filho, *Uso de agrotóxico no Brasil: controle social e interesses corporativos*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2002, p. 24-25.

² José Prado Alves Filho, *op. cit.*, p. 24.

são atingidos, como também toda a terra, outros animais, vegetação, águas subterrâneas, rios, entre outros³. O título da obra, inclusive, se deu porque algumas cidades americanas, antes marcadas pelos cantos, cores e belezas dos pássaros que regressavam na primavera, tornaram-se silenciosas durante essa época do ano, porque as aves ou morreram envenenadas, ou se tornaram inférteis, ou migraram por suas condições de vida terem sido afetadas pelas pulverizações⁴.

Embora em seu trabalho a autora tenha exposto casos particulares e relatórios científicos sobre acontecimentos nos EUA, ela também fez menção ao uso desses agentes químicos em outras partes no mundo. Da mesma forma, a repercussão do livro não se limitou aos EUA: entre os anos 1963 e 2004, a obra foi traduzida para o alemão, francês, italiano, espanhol, português, japonês, chinês, coreano, turco, entre outros idiomas⁵.

No Brasil, o livro foi publicado durante a Revolução Verde, quando ocorreram mudanças na produção agrícola, como o uso de novas tecnologias e substâncias químicas⁶. A junção de investidores internacionais atraídos pelos recursos naturais, mão de obra barata, mercado consumidor em expansão do país e a tecnocracia do governo autoritário do regime militar proporcionou um rápido crescimento econômico acompanhado pelo aumento demográfico, expansão da paisagem urbana, obras de infraestrutura e áreas industriais. Contudo, trouxe profundos impactos ambientais com a expansão da paisagem urbana, derrubada de florestas tropicais para uso da agropecuária e a conversão de áreas rurais tradicionais em operações de larga escala baseadas em máquinas e agrotóxicos⁷.

Talvez pela intensificação da destruição da natureza e o começo das discussões ecológicas no Brasil e no globo, ou mesmo porque o livro de Carson se tornou um *best-seller* em outros lugares do mundo, a Companhia Melhoramentos de S. Paulo, então uma das maiores editoras

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 95-96.

⁵ Mark Stoll, “Rachel Carson’s Silent Spring, A Book that changed the world”, in *Environment and Society Portal*. Disponível em: <http://www.environmentandsociety.org/exhibitions/silent-spring/overview>. Consultado em 19 de agosto de 2018.

⁶ Priscila Ribas e Aida Santos Matsumura, “A química dos agrotóxicos: impacto sobre a saúde e meio ambiente”, *Revista Liberato*, vol. 10, nº 14, 2009, p. 150.

⁷ *Ibid.*, p. 116-117

e empresas do Brasil⁸, decidiu publicá-lo, com tradução de Raul de Polillo. É importante dizer que Carson já tinha um de seus livros, *O mar que nos cerca*, publicado no Brasil pela Cia. Editora Nacional, com tradução de Brenno Silveira, no início da década de 1950.

Primavera Silenciosa fazia parte da coleção Série Hoje a Amanhã juntamente com os seguintes livros: *Crimes contra a Natureza*, de Hans-Joachim Netzer; *Origem e destino da Vida*, de M. Bergounioux; *De onde viemos – para onde vamos*, de Heinrich Faust; *Decadência e Regeneração da Cultura*, de Albert Schweitzer; *Aforismos para a sabedoria na vida*, de Arthur Schopenhauer; *Mundo de Hoje – Mundo de Amanhã*, de Ernst Sambhaber e *A Humanidade Ora* de Wladimir Lindenberg⁹. Ainda restam maiores investigações sobre essas obras, mas é interessante perceber que elas aparentemente lidam com a degradação do meio ambiente ou preocupação com o futuro da humanidade, expressando uma possível intenção da editora em propagar discussões internacionais sobre essas questões.

A repercussão de *Primavera Silenciosa* na imprensa brasileira

Por meio da palavra-chave “Primavera Silenciosa”, na busca acervo digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional¹⁰, é possível encontrar um número razoável de materiais relacionados à obra. São anúncios, resenhas, comentários e notícias que dizem respeito tanto exclusivamente ao livro e/ou a autora, quanto sobre agricultura, preservação ambiental e uso de inseticidas, que citaram as considerações da bióloga sobre o assunto.

Das 21 unidades federativas que o Brasil possuía na época, houve ao menos uma menção sobre o livro ou a autora em jornais e revistas de dez delas. Percorrendo páginas dos 24 impressos consultados, ao longo de dezessete anos, é possível notar algumas questões gerais. Na década de 1960, parte das referências a *Primavera Silenciosa* vieram de anúncios de

⁸ Desde sua fundação em 1890, a Melhoramentos atua na produção de produção de materiais de construção e papel, material pouco produzido no Brasil até então, e na prestação de obras de saneamento e urbanização em São Paulo. Laurence Hallewell, *O livro no Brasil: Sua história*, Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza, 3ª ed, São Paulo, EDUSP, 2012. p. 372.

⁹ Anúncio “Série Hoje e Amanhã”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 171, ano LXXVII, 1967, p. 24.

¹⁰ Biblioteca Nacional Digital, “Acervo Digital”. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Todos os jornais e revistas foram consultados entre os dias 14 de agosto de 2018 a 31 de julho de 2019.

divulgação do livro ou em colunas literárias destinadas a apresentar novos lançamentos e fazer comentários curtos. Contudo, as citações à obra não se limitaram à divulgação, havendo textos que mencionam o livro pela sua importância em assuntos como o uso e malefícios de inseticidas. Grande parte deles se baseiam em notícias do estrangeiro que, após o alarde de Carson, passaram a investigar os efeitos dos pesticidas. Alguns apresentam o esforço em relacionar com o contexto brasileiro, mas há uma dificuldade devido à escassez de estudos sobre o tema no Brasil. Nos anos 1970, esse panorama começa a abordar o tema relacionando-o a pesquisas e dados referentes às especificidades brasileiras.

Começamos a análise com um panorama sobre os anúncios e comentários literários sobre *Primavera Silenciosa*. Antes mesmo de sua publicação no Brasil dois grandes jornais anunciaram o processo de tradução da obra. Em março de 1964, Valdemar Cavalcanti escreveu uma nota que informava o *best-seller* estava sendo traduzido pela Melhoramentos. Cinco meses depois, o *Jornal do Brasil* (RJ) também anunciou a programação de lançamento da obra na coluna “Literatura” que destacou o “Plano das Edições Melhoramentos”. *Primavera Silenciosa* era um dos treze livros que seriam publicados pela editora¹¹.

Já lançada, a obra foi comentada, só no mês de novembro, seis vezes por cinco impressos. De maneira geral, ela foi apresentada como um protesto em favor da natureza pautado em pesquisas. Alguns jornais destacaram a atenção que o presidente dos EUA John F. Kennedy deu às denúncias de Carson e algumas características do livro, como a quantidade de página e o seu preço. Além dos anúncios e comentários com recursos apenas escritos, destacamos o uso de uma imagem da capa do livro em *A Luta Democrática* (RJ). No texto que acompanha a iconografia, sugeriu-se que tanto cientistas e autoridades públicas quanto quem faz uso de inseticidas no lar ou em propriedades agrícolas lessem o livro¹².

No ano seguinte, chamamos a atenção para o anúncio publicado em quatro datas distintas do mês de maio, sob o título de “A humanidade está morrendo aos poucos”. Nele se destacou a advertência da autora de

¹¹ Lago Burnett, “Plano das Edições Melhoramentos”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 205, ano LXXXIV, 1964, p. 10, caderno B.

¹² Marfa Barbosa Viana, “Livros e Comentários”, in *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, n° 3310, ano XI, 1964, p. 2, 2° caderno.

que todos os dias as pessoas estão comendo e bebendo veneno¹³.

Em 1966, ano que saiu a segunda edição do livro, os anúncios e notas bibliográficas não pararam. Há a ocorrência destas em seis impressos, sem grandes novidades na forma de comentar o livro e geralmente o colando ao lado de outros livros que foram (re)lançados. No ano seguinte, no *Jornal do Brasil* (RJ), saíram dois anúncios ilustrados sobre sete títulos da série “Hoje e Amanhã”. A propaganda é grande, ocupando metade da página em ambas as ocasiões. A imagem está à esquerda mostrando oito livros empilhados uns sobre os outros e ao lado direito há maiores informações sobre eles (nome, autor, quantidade de páginas, preço e sinopse)¹⁴.

Conforme vai se aproximando o fim da década de 1960, os anúncios e comentários vão diminuindo, até porque o livro não foi mais reeditado. Mas pudemos observar uma considerável investida por parte da Melhoramentos nos cinco primeiros anos consecutivos da tradução brasileira.

Talvez a parte mais interessante sobre a repercussão de *Primavera Silenciosa* na imprensa esteja nos artigos ou notícias que citam o livro como referência de assuntos como o uso de pesticidas. Tanto nos anos da década 1960 quanto nos de 1970, muitos desses artigos vieram de notícias ou pesquisas publicadas em outros países. Isso é interessante na medida que nos permite pensar que uma das formas como o livro foi recebido no Brasil refletiu em como ele foi discutido e citado no estrangeiro.

Sobre conteúdos produzidos em outros países que chegaram ao Brasil, podemos citar alguns exemplos. Um deles foi a construção do texto Osvaldo Pereira de Almeida para o *Diário da Tarde* (PR), baseado na revista *Paris-Match*. Esta fez menção a obra Carson, que já estava batendo “todos os recordes nos Estados Unidos”, sublinhando que com o desenvolvimento de produtos tóxicos, os homens estavam prestes a destruir a natureza¹⁵.

¹³ Anúncio “A humanidade está morrendo aos poucos”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 107, ano LXXV, 1965, p. 5, Caderno B; Anúncio “A humanidade está morrendo aos poucos”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 110, ano LXXV, 1965, p. 7, Caderno B; Anúncio “A humanidade está morrendo aos poucos”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 115, ano LXXV, 1965, p. 5, Caderno B; Anúncio “A humanidade está morrendo aos poucos”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 121, ano LXXV, 1965, p. 5, Caderno B.

¹⁴ Anúncio “Série Hoje e Amanhã”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 139, ano LXXVII, p. 5 do Suplemento do Livro n° 14; Anúncio “Série Hoje e Amanhã”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 171, ano LXXVII, p. 24 Suplemento do Livro n° 15.

¹⁵ Osvaldo Pereira de Almeida, “A Primavera Silenciosa”, in *Diário da Tarde*, Curitiba, n° 20.912, ano 65, 1963, p. 5.

De Nova Iorque, Irma Gold informou que a atividade de caça e pesca deixaria de existir nos EUA, segundo o engenheiro florestal Edgard Pick. O motivo seria “a poluição das águas, inseticidas, barulho de aviões e dos veículos, a penetração do homem e a construção nas regiões até aqui quase virgens”. O ataque deste pesquisador, segundo Gold, seguiu-se do êxito do livro de Carson, que é um libelo contra os inseticidas e que levou a um inquérito oficial vindo da Casa Branca. Pick, contudo, não se colocou contra essas práticas modernas que tem afetado o mundo natural, mas defendeu a extinção do “esporte” da caça e pesca, para ajudar na preservação e porque os animais têm entrado em contato com substâncias químicas que causam intoxicação¹⁶.

Uma nota vinda de Roma para o *Correio da Manhã* (RJ), em setembro de 1969 disse que o perito Dr. James H. Busvine falou diretamente sobre o tema de Carson no Simpósio sobre Pesticidas, preparado pela Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO). Segundo Busvine, os inseticidas mataram somente os insetos mais fracos e os demais mostraram-se resistentes aos compostos¹⁷.

Por fim, um último exemplo de comentários pautados em ocorrências de outras partes do mundo relacionadas ao alerta de Carson. No *Jornal do Brasil*, em março de 1966, na coluna “Dando ciência”, José-Itamar de Freitas relatou as consequências do uso de pesticidas em algumas cidades europeias. Pulverizações acabaram por matar milhões de abelhas em Var (França) e ovelhas em Sardenha (Itália). Esses exemplos fizeram com que a revista especializada italiana *Scienza e Vita* se perguntasse se a humanidade estava se encaminhando para uma era de primaveras silenciosas¹⁸.

Mesmo ciente dos malefícios causados pelos inseticidas, ainda assim Freitas lembrou da importância que estes tiveram no combate, por exemplo, da malária. Por isso terminou o seu texto afirmando que não é só porque se descobriu o duplo efeito dos pesticidas que eles devam ser abandonados. É preciso, além de conhecer melhor o produto empregado,

¹⁶ Irma Gold, “Milhões de pessoas perderão o seu passatempo: avanço da ciência ameaça caça e a pesca de extinção”, in *Última hora*, Rio de Janeiro, nº 1.343, ano XIV, 1964, p. 2, “UH” Revista.

¹⁷ “Inseticida diminui praga sem eliminar”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, nº 23.448, ano LXIX, 1969, p. 11.

¹⁸ José-Itamar de Freitas “DDT é tão potente que acata também os homens”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, nº 54, ano LXXV, 1966, p. 8, Caderno B.

continuar a guerra contra os insetos, porém, só com as espécies nocivas¹⁹.

A não condenação total dos inseticidas, pontuando a questão do combate a doenças como malária, febre amarela e tifo apareceram bastante em outros jornais, sobretudo nos anos 1960, enquanto alternativas ao uso desses produtos não tinham sido tão difundidas ainda. Foi o caso do artigo, escrito por um dos diretores de *O Jornal*, Theophilo de Andrade²⁰, que debateu o DDT e a campanha contra o seu uso. Ele é um exemplo de como o alerta e os esforços de alguns pela proibição da substância química foram recebidos com estranhamento na época.

Andrade iniciou o seu texto escrevendo que “dr. M. G. Candau, ilustre cientista brasileiro, diretor geral da Organização Mundial da Saúde” ficou surpreendido com a campanha mundial contra o uso do agente clorado²¹. Na época, os EUA haviam chegado a proibir esse insumo em algumas de suas unidades federativas e os seus cientistas estavam divididos entre favoráveis ou não a essa ação. O lado negativo é de que alguns estudos indicaram que ele havia provocado câncer em animais de laboratórios e que o corpo humano só o suporta em certa quantidade, sendo perigoso se a dose for alta. O lado positivo está em seu preço baixo, em seus benefícios à saúde pública, já que usado para combater a malária, e ao aumento da produção nacional²².

A opinião do autor é reforçada diretamente no final de seu texto. Ele defendeu que o DDT não pode ser proibido só porque pesquisas revelaram que, em alta dosagem, ele provocou câncer em animais. A morte e envenenamento dos pássaros, contudo, é um ponto chave de consideração, já que o agente químico acaba matando-os “e a natureza é triste sem a voz dos pássaros”²³.

Quase dez anos depois, houve uma mudança de opinião de Andrade. Ele escrevera em um dos seus textos que “o pesticida é veneno” e mata tanto o inseto, quanto “a fauna da própria terra vegetal, indispensável ao crescimento das plantas”. Para o restabelecimento de uma “primavera

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Segundo informações contidas nas primeiras páginas do jornal, no período estudado, o outro diretor era José Calmon, o editor-geral M. Gomes Maranhão, o diretor superintendente Rubens Furtado e o gerente Fidélis Percope.

²¹ Theophilo de Andrade, “Campanha contra o DDT”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, n° 14.779, ano L, 1969, p. 4, 1° caderno.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

alegre”, em oposição a primavera silenciosa narrada por Carson, é necessário, nos dizeres de Andrade, “combater a poluição das plantas úteis, principalmente os hortigranjeiros” buscando uma forma anterior de agricultura, com métodos mais sadios que a industrialização está a abolir²⁴.

Antes de passarmos para artigos dos anos 1970, é interessante mencionar mais dois textos que abordaram *Primavera Silenciosa* de maneira singular. O primeiro é o artigo de Garibaldi Dantes para os *Diários Associados*. Diferentemente de outros textos que encontramos na década de 1960, o autor conseguiu fazer uma releitura aprimorada da obra de Carson, pensando seu contexto espacial. O colunista abordou o caso do aparecimento de abelhas africanas de características agressivas aos humanos e animais, em São Paulo, antes habitada pelas “pacatas e produtivas” abelhas italianas. Devido ao ataque em massa promovido por aquelas, chegou-se a justificar por alguns o seu extermínio em nome da “tranquilidade rural”²⁵. Dantes, então, constrói o seu texto a partir de algumas considerações sobre a maneira como a apicultura de São Paulo lidava com as abelhas e do histórico dos insetos em geral. O seu argumento é que, em São Paulo, a apicultura apenas considerava importante a fabricação do mel e ignorava o papel desses insetos na polinização, inclusive de plantas econômicas como o café.

Segundo Dantes, foi preciso que os insetos comesçassem a desaparecer, por conta dos inseticidas, para que a sua importância na natureza fosse entendida. Aí, então, está a importância de Rachel Carson, por ser a que mais foi contra o uso indiscriminado de herbicidas, inseticidas e qualquer outro veneno que mata por igual tanto insetos quanto flora e pequena fauna, tão importantes para o equilíbrio orgânico do mundo vivo. O autor lamentou que a despeito de ter sido um sucesso de vendas nos EUA, a obra não tivesse encontrado destaque merecido no Brasil.

O segundo texto é de Peter Fairley que, diferentemente de outras menções a Carson na imprensa brasileira, não elogiou ou concordou com os alertas da bióloga. Em seu artigo, Fairley lamenta que sempre que alguém mostra alguma criticidade em relação à alimentação fica “sujeito a ser estigmatizado como um desequilibrado ou devoto de

²⁴ Theophilo de Andrade, “Volta ao cultivo racional da terra”, in *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n° 19, ano, 1978, p. 4, 1° caderno.

²⁵ Garibaldi Dantes, “Coisas estranhas no mundo das abelhas”, in *O Jornal*, n° 13.718, ano XLVII, 1966, p. 4, 1° caderno.

Rachel Carson”. O autor afirmou não se incluir em nenhuma destas classificações, mas acredita que é hora de uma investigação em larga escala sobre efeitos a longo prazo da dieta nacional britânica pautada em alimentos industrializados que causam enfermidades²⁶.

Passemos agora para as páginas de jornais e revistas da década de 1970 que continuaram a abordar o tema da utilização dos pesticidas tendo como referência o pioneirismo dos alertas de Carson. De modo geral, nesses anos foram apresentadas maiores investigações dos malefícios dos compostos químicos e casos de nações proibindo ou restringindo o uso de certas substâncias. As questões ambientais, no geral, também ganham maior atenção, sendo o tema da poluição bastante referenciado.

Não foi incomum perceber a utilização da dicotomia países desenvolvidos e subdesenvolvidos quando aspectos políticos globais eram citados. Aqueles são apresentados, por vezes, como tendo maior nível de debate e consciência sobre os malefícios dos inseticidas. Contudo, não se pode ignorar que no mesmo período também foram noticiados os primeiros eventos científicos no Brasil para investigar e discutir problemas relacionados à toxicologia e ecologia. Exemplos são o Fórum de Toxicologia realizado em São Paulo, em 1973²⁷, e o I Seminário de Química Ambiental e Ecotoxicologia. Também ocorrido em São Paulo, no ano de 1977, o evento teve patrocínio da UNESCO e do Governos Federal e sua programação publicada pelo *Jornal do Commercio*²⁸.

Para iniciar a análise das menções à *Primavera Silenciosa* no período, é interessante começar por dois textos de Carlos Chagas Filho (1910-2000). Embora tenha omitido o sobrenome “Filho” na identificação dos artigos, é difícil não o associar ao seu pai, o importante cientista Carlos Justiniano Ribeiro das Chagas (1878-1934), o descobridor da doença de Chagas. Se a discussão dos inseticidas apresentadas até então ponderava a sua proibição por conta de benefício destes produtos no combate a doenças como a de chagas e a malária, é interessante ter acesso a textos de um médico que, além de sua importância como fundador do Instituto de Biofísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro e por ter sido

²⁶ Peter Fairley, “A alimentação como fonte de padecimento da era moderna”, in *Correio Braziliense*, Distrito Federal, n° 1.710, 1965, p. 2, 2º caderno.

²⁷ “Em defesa do DDT”, in *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 49, out 1973, p. 22.

²⁸ “Técnicos de 25 países debatem em SP destino dos resíduos tóxicos”, in *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n° 19, ano 151, 1977, p. 24.

embaixador do Brasil da Unesco, carrega em seu sobrenome o combate a insetos causadores de doenças.

Tanto em seu artigo para o *Jornal do Brasil* quanto para a revista *Ciência e Cultura*, Chagas mencionou a grande expectativa que se criou em torno na ciência no pós-guerra, como forma de se chegar à paz e à qualidade de vida. Contudo, a década de 1960 trouxe frustrações e ansiedades, já que “sommas fabulosas gastas em armamentos se contrapõem à falta de calorias e de proteínas para dois terços da população mundial”²⁹. Ainda assim, Chagas defendeu que o problema não estava no desenvolvimento da ciência e tecnologia, mas na forma como elas estavam sendo usadas. Para ele, “só a Ciência e as suas aplicações conduzidas de uma forma verdadeiramente humana, poderão assegurar à humanidade o seu futuro”³⁰.

Tendo em ambos os textos reconhecido Carson como a pioneira no alerta sobre a destruição biológica causada pela tecnologia, Chagas defendeu a não continuação do uso de pesticidas e fez menção a técnicas alternativas, como o uso de radiações ionizantes que causam esterilização em machos que se mostrou eficaz em combate a pragas na Flórida³¹.

Esta opinião passou a ser cada vez mais defendida no período, em partes devido ao crescimento de divulgações científicas que apontaram os malefícios dos inseticidas, conforme podemos observar no texto publicado pelo departamento de pesquisa do *Jornal do Brasil* (RJ). Nele foram compartilhados os dados de órgãos oficiais dos EUA que apontaram que num período de 10 anos, “o americano passou a ter dentro do corpo de sete partes de DDT por 1 milhão (1959) para 10 e 20 partes (1969)”, sendo que o nível aceitável é cinco partes por 1 milhão. Além disso, o professor William Deichmann, da Universidade de Miami, revelou que pessoas afetadas por leucemia, câncer e alta pressão apresentaram ao morrer de duas a três vezes mais DDT que pessoas mortas por acidentes³².

Por conta de descobertas como estas, alguns países começaram a proibir total ou parcialmente o uso de inseticidas e herbicidas. A Suécia, de onde nasceu o químico que ganhou o prêmio Nobel por descobrir

²⁹ Carlos Chagas, “Poluição, a ameaça maior”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n°123, ano LXXXI, 1971, p. 5 do Caderno Especial.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² Departamento de Pesquisa do Jornal do Brasil, “O pesticida da leucemia”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 29, ano LXXX, 1970, p. 9, 1º caderno.

o DDT, foi a primeira nação a proibir o uso do composto, em 1969. Em seguida, o Canadá, EUA Grã-Bretanha reduziram a sua utilização. Curiosamente, o autor do artigo afirmou que é mais fácil agir com rigor em países mais adiantados como estes do que encontrar uma orientação segura para os países da América Latina, Ásia e África, principalmente porque o DDT é “barato”³³. Parece ser ignorado que foram de países considerados “avançados” de onde saíram esses compostos poluentes.

Além do DDT, outros compostos químicos foram proibidos ou restringidos, depois de Rachel Carson ter polarizado o sentimento anti-inseticida no mundo³⁴. Foi o caso do herbicida 2,4,5-T, após ter sido comprovado que ele causou deformações em crianças vietnamitas³⁵, e dos produtos aldrin e dieldrin, usados contra pragas do milho, nos Estados Unidos³⁶.

Mas não só dados e informações de fora do Brasil foram notificados na imprensa brasileira. Segundo José Bernardes, “o consumo aparente destes produtos fitossanitários no Brasil passou de 16 mil toneladas anuais em 1964 para 101 mil em 1974” e “estima-se que ele será da ordem de 210 mil toneladas”, em 1980.³⁷ Entre as consequências do aumento, citou a morte de bovinos por conta do DDT nas pastagens, ocorrida em Porto Alegre, no ano anterior. No mesmo estado, houve diversas mortes de agricultores de soja por aplicarem inseticidas sem equipamento adequado³⁸.

Já em relação a São Paulo, em outro texto foi noticiado que

no mês de abril de 1972, técnicos do instituto Adolfo Lutz, declararam que várias mercadorias expostas à venda (arroz, feijão, batata, ovos e legumes) acusaram a existência de resíduos de pesticidas organoclorados. Cientistas paulistas do Instituto Biológico confirmaram esta situação.³⁹

³³ *Ibid.*

³⁴ Pesquisa Diário do Paraná, “Pragas na Agricultura”, in *Diário do Paraná*, Curitiba, n° 6.463, ano XXII, 1976, p. 4, 3° caderno.

³⁵ Juliano Palha, “Os teóricos da ecologia pregam a defesa do ambiente e a volta do homem à natureza”, in *Manchete*, Rio de Janeiro, n° 1.041, abril 1972, p. 94-95.

³⁶ Pesquisa Diário do Paraná, « Pragas na Agricultura », *Diário do Paraná* (PR), *op. cit.*

³⁷ José Bernardes, “Pesticidas: um passo em falso da agricultura industrial”, in *Jornal do Commercio*, Manaus, n° 22.598, ano LXXIII, 1977, p. 7, diversos.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Anônimo, “Alimento contaminado por inseticida pode matar”, in *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n° 194, ano 149, 1974, p. 1, 2° Caderno.

No mesmo texto, foi apresentado uma pesquisa da Faculdade de Saúde Pública da USP (Universidade de São Paulo), na qual o professor Waldemar Ferreira de Almeida constatou que muitas pessoas da cidade absorveram doses 56 a 140 vezes superiores ao aceitável pela OMS⁴⁰.

Segundo apontou Bernandes, a política nacional de defensivos agrícolas no Brasil estava baseada na Food and Agricultural Organization (FAO) que indicava que o uso de pesticidas era benéfico para a economia do país, dada a insuficiência da produção nacional⁴¹. Isso foi problemático não só por questões de saúde e ecologia, mas também econômicas. Por exemplo, um ano após a recomendação do Departamento de Saúde dos EUA de proibir a venda do DDT, químicos americanos verificaram alto teor de produtos clorados na carne brasileira exportada para os Estados Unidos. O uso veterinário de DDT e BHC foi, então, proibido no Brasil, mas continuou nas lavouras⁴².

Adilson Paschoal⁴³, por estar consciente dos malefícios desses produtos, escreveu que estava propondo o uso do termo “agrotóxico” para substituir as “já difundidas mas errôneas e irrealísticas terminologias ‘pesticida’, ‘praguicida’ e ‘defensivo’”. Os dois primeiros significam, respectivamente, “o que mata peste” e o que mata praga. O emprego de “peste” para este contexto não é adequado, de acordo com Paschoal, pois a palavra refere-se mais a uma doença do que ao seu agente causador, isto é, microorganismos patogênicos. “Praguicida” é mais etimologicamente correto, mas não traduz a realidade, já que esses agentes não matam somente o que os humanos consideram “pragas”. Nesse sentido, o termo “biocida”, ou seja, “o que mata o vivente”, seria mais verídico, porém não agrada os homens de negócio⁴⁴.

O termo novo “defensivo” é incoerente para Paschoal, pois as substâncias químicas agravam os danos causados pelas pragas. Assim, a única palavra que não apresenta inconvenientes é “agrotóxico”. Ela pode “ser usada em sentido geral para incluir todos os produtos químicos

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ José Bernandes, “Pesticidas: um passo em falso da agricultura industrial”, in *Jornal do Commercio*, Manaus, n° 22.598, ano LXXIII, 1977, p. 7, diversos.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Graduado em Engenharia Agrônômica pela USP, em 1967, e autor de *Pragas, praguicidas e crise ambiental* (1979).

⁴⁴ Adilson D. Paschoal, “Os agrotóxicos e a crise ambiental”, in *Suplemento Literário*, n° 67, ano II, 1978, p. 11.

(inseticidas, acaricidas, herbicidas, fungicidas etc.) empregados nos agroecossistemas”, indica a natureza tóxica dos produtos e o local onde são usadas (agroecossistemas) e identifica a ciência que estuda os seus efeitos (Toxicologia e Toxicologia Ambiental).

A sugestão de Paschoal acabou sendo amplamente difundida e é um indício do andamento das discussões sobre os maléfcios das substâncias químicas no Brasil marcadas pelo pioneirismo do alerta de Carson.

Considerações Finais

Por meio da análise da recepção da obra de Carson na imprensa brasileira, considerando os jornais e revistas disponibilizados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, relacionamos as discussões ambientais brasileiras com as globais a partir do alerta gerado pela bióloga no mundo.

Nas quase duas décadas seguintes a sua publicação original e no Brasil, *Primavera Silenciosa* foi consideravelmente difundida e discutida nos jornais e revistas do Brasil, principalmente quando o assunto era o uso de pesticidas. No geral, o livro foi relacionado a críticas à destruição da natureza. A possibilidade de um local sem a presença do som do mundo natural pareceu de fato ter impactado as pessoas.

Com este artigo pretendemos contribuir com o debate público acerca da preservação do meio ambiente e da vida. Isso porque as questões levantadas por Carson continuam presentes até hoje, ainda mais considerando que o Brasil é um dos países que mais consomem agrotóxicos no mundo, sendo muitos deles já proibidos em outros países. O DDT, por exemplo, citado amplamente ao longo do artigo, teve sua fabricação, importação, exportação, manutenção em estoque, comercialização e uso proibidos no país somente em 2009⁴⁵. Há, portanto, muito o que se debater e se conscientizar sobre esse assunto.

⁴⁵ Elenita M. Pereira, *op. cit.*, p. 72-73.

Artigos Livres

O retorno do heterônimo a Portugal: o romance-labirinto de José Saramago

Ramsés Albertoni Barbosa*

Resumo

O artigo analisa o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, em que o autor articula um jogo labiríntico-narrativo que abole, ou reconstrói em novas diretrizes, as noções recorrentes de ficção e História. Nesta metaficção historiográfica, o autor reelabora a vida e a obra do heterônimo Ricardo Reis, criação do poeta Fernando Pessoa, que retorna a Portugal no crucial ano de 1935, após 16 anos auto-exilado no Brasil, e durante oito meses irá vagar por uma conturbada Lisboa às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Nesse romance, Saramago problematiza o conhecimento histórico e a distinção entre o ficcional e real, pois incorpora os discursos literários, históricos e teóricos, repensando a reelaboração das formas e os conteúdos do passado, desafiando, inclusive, as fronteiras entre vida e arte ao jogar com as margens dos gêneros.

Palavras-chave: José Saramago, ficção, História, romance-labirinto

A entrada no labirinto narrativo

Na contemporaneidade, o romance pode ser interpretado como a “epopeia da era burguesa”, conforme pondera Georg Lukács, por isso, está paradoxalmente condenado à fragmentariedade e à insuficiência por um substrato histórico-filosófico, além de ser a narrativa de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não se dá de modo evidente,

* Professor de Literatura. Mestre em Poética (UFRJ). Mestrando em Comunicação (PPGCOM-UFJF). Endereço eletrônico: ramses.albertoni@ich.ufjf.br

cuja imanência tornou-se problemática apesar de possuir uma aspiração à totalidade. O romance é aquilo que, na cultura clássica, a epopeia era para os gregos; assim, como epopeia moderna, o romance dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, buscando descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida, pois

Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvolvida ductibilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto. [...] A estrutura dada do objeto aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente.¹

Em rigor, o herói dessa epopeia moderna jamais será um indivíduo, pois seu traço essencial é tratar do destino de uma comunidade, já que a perfeição e a completude do seu sistema de valores articula um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se uma individualidade isolada². A narrativa individual só pode ocorrer, desse modo, sob o peso da vinculação de um destino com uma totalidade, porquanto o destino universal é o que confere conteúdo aos acontecimentos. De acordo com o autor, a perspectiva do narrador, ao contrário, independentemente das convicções particulares de quem escreve, estimula a compreensão da realidade como um processo de transformação incessante, isto é, como um movimento que está permanentemente engendrando o conhecimento.

Por conseguinte, várias são as linhas interpretativas do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago³, pois o autor, ao perceber a sobrevivência deste heterônimo do poeta Fernando Pessoa, resolveu

¹ Georg Lukács, *A teoria do romance*, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.

² *Ibid.*

³ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

prosseguir na criação da ficção heteronímica, refletindo que as pessoas não imaginam que quem acaba uma obra talvez não seja aquele que a iniciou.

O “romance da morte” começou a ser escrito em sua adolescência, em Xabregas, na Escola de Afonso Domingues, onde o escritor fazia o curso industrial⁴. A escola possuía uma biblioteca escura e misteriosa, com altas estantes envidraçadas com muitos livros. Neste lugar, ele encontrara um livro encadernado que continha a revista *Athena*, fundada em outubro de 1924 por Pessoa e pelo pintor Ruy Vaz, cujo número publicara algumas odes do heterônimo Ricardo Reis. De acordo com o autor,

Um dia, numa das minhas incursões à biblioteca da escola (estava a chegar ao fim do curso) encontrei um livro encadernado que tinha dentro, não um livro como se espera que um livro seja, mas uma revista. Chamava-se *Athena*, e foi para mim como outro sol que tivesse nascido. Talvez alguma vez seja capaz de descrever esses momentos. O que certamente não conseguirei explicar é a razão por que me abalaram tão profundamente as odes de Ricardo Reis ali publicadas, em particular as que começam por *Seguro assento na coluna firme / Dos versos em que fico, ou Ponho na ativa mente o fixo esforço, ou Melhor destino que o de conhecer-se / Não frui quem mente, frui*. Nesse momento (ignorante que eu era) acreditei que realmente existia ou existira em Portugal um poeta que se chamava Ricardo Reis, autor daqueles poemas que ao mesmo tempo me fascinavam e assustavam. Mas foi anos mais tarde, poucos, no princípio dos anos 40, quando Adolfo Casais Monteiro publicou uma antologia de Pessoa (então já eu sabia isso dos heterónimos), que uns quantos versos de Ricardo Reis se me impuseram como uma divisa, um ponto de honra, uma regra imperativa que iria ser meu dever, para todo o sempre, cumprir e acatar. Eram eles estes:

Para ser grande, sê inteiro: nada
 Teu exagera ou exclui.
 Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
 No mínimo que fazes.
 Assim em cada lago a lua toda
 Brilha, porque alta vive.

⁴ José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Durou uns anos. Fiz o que pude para não ficar atrás do que se me ordenava. Depois compreendi que não podiam chegar-me as forças a tanto, que só raros deveriam ser capazes de ser tudo em cada coisa. O próprio Pessoa, que foi grande mesmo, ainda que de outra forma de grandeza, nunca foi inteiro... Logo... Não tive outro remédio que tornar-me humano.⁵

Assim, já consciente da criação heteronímica, os versos de Ricardo Reis tornar-se-ão um paradigma e um parâmetro para o futuro escritor.

A partir de 1914, é bom ressaltar, Pessoa começara a criar os seus heterônimos, autores imaginários a quem o escritor atribuía textos seus, sendo que cada personagem possui estilo próprio e tendências bem características, até mesmo conflitantes. Os heterônimos mais importantes de Pessoa são Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Pessoa morre em 30 de novembro 1935 e, dentre as suas criações, apenas Caeiro terá morte em vida do ortônimo, enquanto Álvaro de Campos e Ricardo Reis continuarão a “existir”. A respeito da criação do heterônimo Ricardo Reis, Pessoa relata que escrevera algumas palavras,

[...] umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.) [...] Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. [...] É um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mais seco, [...] um vago moreno mate, [...] educado num colégio de jesuítas. [...] Vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria.⁶

Em vista dessa retomada narrativa, o artigo sinaliza os recursos formais articulados por Saramago na construção do tecido vertiginoso do

⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁶ Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983, p. 697-699.

romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, uma vez que o autor articula um jogo labiríntico-narrativo que abole, ou reconstrói em novas diretrizes, as noções recorrentes de ficção e história, reelaborando a vida e a obra do heterônimo Ricardo Reis, que retorna a Portugal no crucial ano de 1935, após 16 anos auto-exilado no Brasil, e durante oito meses irá vagar por uma conturbada Lisboa às vésperas da Segunda Guerra Mundial. No romance de Saramago, o heterônimo retorna ao país natal após ser informado, pelos jornais, da morte de seu criador, pois

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta de Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu, mas como as letras em Portugal não sustentam ninguém, Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, e, linhas adiante, junto do jazigo deixaram os seus amigos flores de saúde. [...] Outro diz doutra maneira o mesmo, [...] o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís, no Sábado à noite, na poesia não era só ele, [...] era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escreveu por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos. [...] Realizou-se ontem o funeral do senhor doutor Fernando António Nogueira Pessoa, solteiro, de quarenta e sete anos de idade, quarenta e sete, notem bem, natural de Lisboa, formado em Letras pela Universidade de Inglaterra, escritor e poeta muito conhecido no meio literário, sobre o ataúde foram depositos ramos de flores naturais, o pior é delas, coitadas, mais depressa murcham.⁷

Ao se apropriar das obras de outros autores, como Camões, Pessoa e Jorge Luis Borges, Saramago agencia a influência literária nos termos de Harold Bloom, ou seja, a influência entendida como relações entre textos, dependente de um ato crítico de uma desleitura/desapropriação. A par disso, leitura e escrita são governadas por uma relação de influência, em que a

⁷ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *op. cit.*, p. 35-36.

leitura é uma “desescrita” e a escrita é uma “desleitura”. Estamos enredados, assim, naquilo que o autor define como o partilhamento dos dilemas do revisionismo, entendido como um redirecionamento do olhar engendrado pelo revisionista a desejar uma reestimativa, ou uma reavaliação. Destarte, Saramago inclui e afirma em sua obra outros escritores, no mesmo momento em que exclui e nega outros tantos. Percebemos, então, “que um poeta é conhecido como poeta somente por um sistema inteiramente contraditório de inclusão/exclusão, negação/afirmação que, pelo intermédio das defesas psíquicas, se manifesta como introjeção/projeção”⁸.

Questionando o *modus vivendi* de figuras ficcionais e o seu relacionamento com a morte, Saramago retoma a criação heteronímica e busca problematizar a possibilidade da morte introduzindo-a em sua própria obra, cuja personagem não é o poeta clássico heterônimo de Pessoa, mas o hóspede solitário de um hotel

[...] que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escritos, quem me terá deixado isto aqui, não foi, de certeza, a criada, não foi Lídia, esta ou a outra, que maçada, agora que está começado vai ser preciso acabá-lo, é como uma fatalidade.⁹

Ricardo Reis retorna a Portugal a bordo do navio Highland Brigade – um vapor inglês da Mala Real, um barco escuro que atraca no cais de Alcântara, após atravessar o Atlântico entre Londres e Buenos Aires – no dia 29 de dezembro de 1935, domingo, 4 horas da tarde. O heterônimo olha para o céu carregado de nuvens escuras e depois para os charcos, os detritos da doca, e repara

[...] em uns barcos de guerra, discretos, não contava que os houvesse aqui, pois o lugar próprio desses navegantes é o mar largo, ou, não sendo o tempo de guerra ou de exercícios dela, no estuário, largo de sobra para dar fundamento a todas as esquadras do mundo. [...] São contratorpedeiros, senhor, nossos, portugueses, é o Tejo, o Dão, o Lima, o Vouga, o Tâmega, o Dão é aquele mais perto. Não fazem diferença, podiam mesmo trocar-lhes os nomes, todos iguais, gémeos.¹⁰

⁸ Harold Bloom, *Um mapa da desleitura*, Rio de Janeiro, Imago, 1995, p. 129.

⁹ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, op. cit., p. 51.

¹⁰ *Ibid.*, p.15-16.

Esses são os primeiros sinais de alerta, percebidos por Ricardo Reis, de que algo está na iminência de acontecer.

Após sua chegada a Portugal, o protagonista do romance se hospeda no Hotel Bragança e manterá relações afetivas com duas mulheres, Marcenda e a camareira Lídia. Deve-se ressaltar que, junto com Clöe e Neera, Lydia (com “y”) é uma das três ninfas do heterônimo Ricardo Reis.

As rosas amo dos jardins de Adonis,
 Essas volucres amo, Lydia, rosas,
 Que em o dia em que nascem,
 Em esse dia morrem.
 A luz para elas é eterna, porque
 Nascem nascido já o sol, e acabam
 Antes que Apollo deixe
 O seu curso visível.
 Assim façamos nossa vida um dia ,
 Inscientes, Lydia, voluntariamente
 Que ha noite antes e após
 O pouco que durâmos.¹¹

Porém, a Lídia saramaguiana (com “i”) é diversa, pois, ao contrário da musa, trabalha como serviçal e mantém relações sexuais com o poeta clássico.

Já Marcenda não é o nome de uma pessoa, mas o gerúndio de imarcescível nas odes de Ricardo Reis.

Saudoso já deste Verão que vejo,
 Lagrimas para as flores d’elle emprego
 Na lembrança invertida
 De quando hei de perdel-as.
 Transpostos os portaes irreparáveis
 De cada anno, me antecipo a sombra
 Em que hei de errar, sem flores,
 No abysmo rumoroso.
 E colho a rosa porque a sorte manda.
 Marcenda, guardo-a; murche-se commigo
 Antes que com a curva
 Diurna da ampla terra.¹²

¹¹ Fernando Pessoa e Rui Vaz, *Atena – Revista de Arte*, vol. 1, Out. 1924 – Fev. 1925, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, “Ode II”, p. 19.

¹² *Ibid.*, “Ode XVIII”, p. 23.

Ao se apropriar dessas personagens, Saramago fará delas um par contraditório das relações afetivas do heterônimo pessoano, que engravida Lídia enquanto troca cartas de amor com Marcenda.

Ao longo do romance, Pessoa e Ricardo Reis terão vários encontros. O primeiro deles se dará logo após a chegada do heterônimo a Portugal, na madrugada do primeiro dia do ano de 1936. Ao chegar no Hotel Bragança, Ricardo Reis repara que há luz em seu quarto, ao abrir a porta depara-se com o seu criador sentado no sofá e que lhe diz que tem ainda oito meses para poder circular à vontade por Lisboa. Ao lhe entregar um telegrama do heterônimo Álvaro de Campos comunicando a morte de Pessoa e a sua partida para Glasgow, Ricardo Reis é advertido por seu criador que já não sabe mais ler. Pessoa para diante de um espelho e comenta que “É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele, Não se vê, Não, não me vejo, sei que estou a olhar-me, mas não me vejo, No entanto, tem sombra, É só o que tenho”¹³. Ricardo Reis diz ao ortônimo não ter certeza se continuará em Portugal, uma vez que seu retorno se deu ao pensar que poderia ocupar o espaço de seu criador. Entretanto, Pessoa adverte-o que nenhum vivo pode substituir um morto, pois ninguém é verdadeiramente vivo ou morto.

Ao longo do romance, o sistema de controle social salazarista investigará a personagem Ricardo Reis. Salvador, o gerente do Hotel Bragança, entrega ao heterônimo uma intimação judicial enviada pela Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. Diante desse fato, o gerente, antes solícito com Ricardo Reis, torna-se arredo e desconfiado, assim como os outros funcionários do Hotel Bragança. Desse modo, a personagem “olha-se a si mesmo e torna a ver-se aluno dos jesuítas, infringindo a disciplina e a regra sem nenhuma outra razão que existirem regra e disciplina”¹⁴.

Assim, desgostoso com a situação e incomodado com as desconfianças infundadas, o heterônimo decide deixar o Hotel Bragança e se muda para o Alto de Santa Catarina. Ao se apresentar, no dia 2 de março de 1936, às 10 horas, à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, Ricardo Reis aguardará durante meia hora a chamada pelo seu nome. Durante o interrogatório, a personagem diz ao doutor-adjunto que

¹³ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

Sim senhor, sou médico e vim do Rio de Janeiro há dois meses, Esteve sempre hospedado no Hotel Bragança desde que chegou, Sim senhor, Em que barco viajou, No Highland Brigade, da Mala Real Inglesa, desembarquei em Lisboa no dia vinte e nove de Dezembro, Viajou sozinho, ou acompanhado, Sozinho, É casado, Não senhor, não sou casado, mas eu gostava que me dissessem por que razão fui aqui chamado, que razões há para me chamarem à polícia, a esta, nunca pensei, Quantos anos viveu no Brasil, Fui para lá em mil novecentos e desanove [...] foi para o Brasil por alguma razão especial, Emigrei, nada mais, Em geral os médicos não emigram, Eu emigrei, Porquê, não tinha doentes aqui, Tinha, mas queria conhecer o Brasil, trabalhar lá, foi só por isso, E agora voltou, Sim, voltei, Porquê, Os emigrantes portugueses às vezes voltam, Do Brasil quase nunca, Eu voltei, Corria-lhe mal a vida, Pelo contrário, tinha até uma boa clínica, E voltou, Sim, voltei, Para fazer o quê, se não veio fazer medicina, Como sabe que não faço medicina, Sei, Por enquanto não exerço, mas estou a pensar em abrir consultório, em criar outra vez raízes, esta é a minha terra, Quer dizer que de repente lhe deram as saudades da pátria, depois de dezasseis anos de ausência, Assim é.¹⁵

O doutor-adjunto explica-lhe que não está fazendo um interrogatório, pois as declarações do poeta não estão sendo registradas, é apenas curiosidade em conhecer alguém que retorna a Portugal depois de dezesseis anos ausente, por isso, é apenas uma conversa entre portugueses. Apesar disso, o interrogatório encaminha-se para questionamentos a respeito das pessoas de convívio do heterônimo durante sua permanência no Brasil, pois o agente da repressão pergunta-lhe sobre as suas relações com militares e políticos. Ao fim do interrogatório, o policial Victor é encarregado de acompanhar Ricardo Reis à saída da delegacia e o vigiará por toda a narrativa do romance.

Durante um dos encontros entre criador e criatura, Pessoa questiona Ricardo Reis a respeito do interrogatório policial a que fora submetido. Ironicamente, Pessoa conjectura com respeito às perguntas que foram feitas a Ricardo Reis, e este lhe responde que

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

Teria muita graça eu dizer-lhes que de vez em quando encontro o fantasma de Fernando Pessoa, Perdão, meu caro Reis, eu não sou nenhum fantasma, Então, que é, Não lhe saberei responder, mas fantasma não sou, um fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres, Enfim, é Fernando Pessoa morto, o mesmo que era Fernando Pessoa vivo, De uma certa e inteligente maneira, isso é exacto.¹⁶

Notamos, então, que a investigação a que fora submetido o heterônimo faz parte do sistema salazarista de controle social, e o policial faz a apologia da Ditadura Nacional que, segundo ele, implantou o sossego nas ruas, pondo o país a trabalhar.

Ficção e História

O romance *O ano da morte de Ricardo Reis* é construído na perspectiva da narrativa gnoseológica, proposta por Tzvetan Todorov, cuja importância do acontecimento é menor do que a da percepção e do grau de conhecimento que temos dele, pois assim “como no romance policial procura-se aqui a verdade a respeito de um evento material e não a respeito de uma entidade abstrata; mas, [...] no final do livro não estamos certos de possuir a verdade; [...] esta só existe sob a forma de múltiplas aparências”¹⁷.

Todavia, para que haja o desdobramento dessa espécie-narrativa, é necessário que ocorra, concomitantemente, a narração de tipo mitológica, em que se combinam as lógicas da sucessão e das transformações, sendo narrativas de certo modo mais simples. É o predomínio do conhecer sobre o fazer. Dessa forma, este tipo de narrativa gnoseológica funda-se na transtextualidade do romance que instala e indefine, paradoxalmente, a linha de separação entre ficção e História, mantendo uma autoconsciência em relação à maneira como tudo é realizado. O jogo realidade/ficção constrói-se como a tessitura da teia da aranha que “lançou um fio até o Porto, outro até o Rio, mas foram simples pontos de apoio, referências, pilares, blocos de amarração, no centro da teia é que se jogam a vida e o destino, da aranha e das moscas”¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Os gêneros do discurso*, São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 69.

¹⁸ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *op. cit.*, p. 210.

Ao tecer a narrativa de seu romance, Saramago se apropria de uma criação literária, estritamente literária, para torná-la centro de uma obra que problematizará o conhecimento histórico, voltando-se para a necessidade e o risco da distinção entre a ficção e a História, procedimento corriqueiro na obra do autor. Por exemplo, no romance *História do cerco de Lisboa*¹⁹, Saramago narra duas histórias, uma real, a do cerco da cidade de Lisboa, ocorrido em 1147, quando os portugueses, com ajuda dos cruzados, tomaram a cidade aos mouros, e outra fictícia, que surge após o revisor Raimundo Silva, que vive uma relação afetiva com a editora-chefe Maria Sara, alterar uma frase nas provas do tratado de história intitulado *História do cerco de Lisboa*, título homônimo ao romance saramaguiano, alterando a narrativa com um “não”, afirmando, assim, que os cruzados não ajudaram os portugueses a conquistar Lisboa. O revisor Raimundo recusa o seu trabalho de apenas suprimir e apagar palavras, e acrescenta ao texto o advérbio “não”, pois

Com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que, em nome da verdade histórica, não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir a contar a história nova, e como.²⁰

Esse desvio da personagem transgride os limites da escrita, fazendo do revisor um escritor e da história uma ficção que repete as “exaustas histórias do cerco”, desmascarando as cristalizações historiográficas.

A esse respeito, Fredric Jameson questiona sobre a permanência do romance histórico na contemporaneidade, pois é um gênero que se desenvolveu com Walter Scott, no século XIX, de caráter eminentemente realista, e que estaria fadado ao desaparecimento, já que, a partir da estética modernista, tais romances se tornariam indistinguíveis de outras obras não-históricas. Dessa forma, a sobrevivência do romance histórico contemporâneo se articula a partir da oposição entre um

¹⁹ José Saramago, *História do cerco de Lisboa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

plano público ou histórico (definido pelos costumes, acontecimentos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual, denotado pela categoria narrativa das personagens. De acordo com o autor, na contemporaneidade,

O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos. [...] Nossa questão, portanto, diz respeito à possibilidade de uma forma de romance histórico propriamente modernista, e aqui proponho um paradoxo: não poderia haver semelhante forma. [...] Hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas, sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos.²¹

A possibilidade de existência do romance histórico na contemporaneidade incide, portanto, na habilidade com que essa interseção é configurada e expressa em cada caso específico, principalmente no que diz respeito à “metahistória” e à dúvida acerca da referencialidade e da verdade. Logo, “a versão pós-moderna envolveria não a dúvida, mas apenas multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias”²².

Com relação à História, é possível sopesar que a sua moderna conceituação, *Geschichte*, traz uma distância bem marcada entre as experiências do passado e as expectativas do futuro. O fio condutor na análise desse conceito são as suas transformações até à Modernidade, conforme ajuíza Reinhart Koselleck. A palavra história, cujo primeiro registro conhecido remonta a Heródoto, no século V a.C., é um patrimônio de diferentes culturas ocidentais que há milênios é cultivado, expandido e ressignificado. Não obstante, de acordo com Koselleck,

A História é um conceito moderno que – apesar de resultar da evolução continuada de antigos significados da palavra –, na prática, corresponde a uma configuração nova. Naquilo que tange à História do termo, o conceito

²¹ Fredric Jameson, “O romance histórico ainda é possível?”, *Revista Novos Estudos*, n° 77, mar. 2007, p. 192- 201.

²² *Ibid.*, p. 202.

se cristaliza a partir de dois processos de longa duração que no final vão confluir e, assim, desbravar um campo de experiência que antes não podia ser formulado. Por um lado, trata-se da criação do coletivo singular, que reúne a soma das histórias individuais em um conceito comum. Por outro lado, trata-se da fusão de História (como conjunto de acontecimentos) e Historie (como conhecimento, narrativa e ciência históricos).²³

Dessa forma, a História tem por objeto o homem, por isso é a ciência que estuda os homens no tempo, uma ciência dos homens no tempo, cuja primeira característica é o conhecimento dos fatos humanos através de vestígios²⁴.

É possível compreender, por conseguinte, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* como uma “metaficção historiográfica”, conforme formula Linda Hutcheon, em que o autor deixa visível o subtexto ideológico determinante das condições da própria possibilidade de produção e de sentido nas práticas culturais, uma vez que articula uma complexa rede discursiva de variados modos culturais, porquanto

[...] esse tipo de ficção não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica, mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade [...] Uma das formas que toma essa ênfase é o destaque dado aos contextos em que a ficção está sendo produzida – tanto pelo autor como pelo leitor. Em outras palavras, as questões da história e da intertextualidade irônica exigem uma consideração de toda a situação “enunciativa” ou discursiva da ficção.²⁵

²³ Reinhart Koselleck, “A configuração do moderno conceito de história”, in R. Koselleck [et al.] (org.), *O conceito de história*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013, p. 119.

²⁴ Marc Bloch, *Apologia da história ou o ofício do historiador*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

²⁵ Linda Hutcheon, *A poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1988, p. 64.

Desse modo, a metaficção historiográfica formula questões epistemológicas e ontológicas a respeito dos “regimes de historicidade”, conceito desenvolvido por François Hartog e que diz respeito a algo mais ativo que “época”, pois é a expressão da experiência temporal, haja vista que organiza o passado como uma “sequência de estruturas”, uma *Erfahrung* do tempo que conforma os modos de vivenciar o próprio tempo²⁶. Ou seja, está-se problematizando as maneiras de se refletir e articular passado, presente e futuro, compondo um misto dessas três categorias, lançando dúvidas sobre a possibilidade de qualquer consistente “garantia de sentido”, qualquer que seja sua localização no discurso.

Saramago é consciente da impossibilidade de reconstituição plena do passado, restando-lhe apenas a tarefa de “corrigi-lo” e de questionar as certezas cristalizadas, substituindo o que foi pelo que poderia ter sido. Destarte, a sua metaficção historiográfica agencia uma instabilidade ao perpetrar uma leitura crítica no interior de uma leitura histórica, fazendo com que os fatos duvidem de si mesmos. Segundo o próprio autor, o romancista teria duas atitudes dentro da História; a primeira delas seria a de reproduzir os fatos históricos, transformando a ficção em mera serva de uma suposta fidelidade; a segunda, e mais ousada atitude, seria a de entretecer num tecido ficcional o suporte dos dados históricos, cujo narrador é muito mais complexo, pois é

[...] um narrador a todo tempo substituível, que o leitor reconhecerá ao longo da narrativa, mas que muitas vezes lhe dará a impressão estranha de ser outro. Este narrador instável poderá mesmo ser o instrumento ou o sopro de uma voz colectiva. Será igualmente uma voz singular que não se sabe donde vem e se recusa a dizer quem é, ou usa de arte bastante para levar o leitor a identificar-se com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, enfim, mas não explicitamente, ser a voz do próprio autor: é que este, fabricante de todos os narradores, não está reduzido a saber só o que as suas personagens sabem, ele sabe que sabe e quer que isso se saiba...²⁷

Para Saramago, o seu trabalho de escritor produz certa “oscilação contínua” da qual participa diretamente o leitor, pois o autor provoca-o

²⁶ François Hartog, *Regimes de historicidade*, Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

²⁷ José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*, *op. cit.*, p. 624.

com a negação das próprias certezas, criando-lhe a impressão da dispersividade da matéria histórica no interior da matéria ficcionalizada, desorganizando e reorganizando, temporariamente, tais instáveis materiais.

O romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, destarte, incorpora os discursos literários, históricos e teóricos, repensando a reelaboração das formas e conteúdos do passado, desafiando, além disso, as fronteiras entre vida e arte ao jogar com as margens dos gêneros, haja vista que insere/subverte o seu envolvimento mimético com o mundo, onde as noções de realismo ou de referência entre o discurso da arte e da História são alterados através de sua confrontação.

Na ficção contemporânea, conforme propõe Jameson²⁸, é apresentado um novo modelo para a demarcação, ou abolimento, das fronteiras entre a arte e o mundo, pois se contesta as verdades da realidade e da ficção, haja vista que o romance não reflete a realidade, e muito menos a reproduz. A reprodução imaginativa do método histórico é chamada de historiografia, que é o repensar a respeito dos problemas relacionados ao conhecimento do passado. É a separação entre o literário e o histórico que se contesta na teoria e na arte contemporânea, com a incorporação textual de passados intertextuais enquanto elemento estrutural que constitui a ficção, funcionando como marca formal da historicidade da obra. A História está sendo repensada como uma criação humana, em que o acesso ao passado está condicionado pela textualidade.

Desse modo, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* problematiza a natureza da narrativa romanesca, questionando a sua legitimidade enquanto projeto global de explicação, porquanto ficção e História se confundem na escritura de uma aventura, caracterizada por tentar a produção de uma ficção onde os mecanismos da realidade quotidiana aglutinam-se sem dificuldade alguma às leis do texto.

O labirinto transtextual

Ao arrumar, na prateleira no quarto do Hotel Bragança, os poucos livros que trouxera na viagem, Ricardo Reis se dá conta que esquecerá de devolver o livro *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, à biblioteca do navio Highland Brigade. É forçoso ressaltar que a biblioteca é um

²⁸ Fredric Jameson, *op. cit.*

espaço “em que as hierarquias se formam e se reformam [pois] oferece a possibilidade de encontros inesperados, em que os escritores e os gêneros ‘menores’ desorganizam a hierarquia dos ‘maiores’”²⁹, permitindo uma arte combinatória com repetições e variações, uma vez que em seu espaço existe uma “reserva infinita de peripécias” ficcionais. Dessa forma, o heterônimo coloca o livro na sua mesa-de-cabeceira para lê-lo depois, pois o tédio da viagem e o título deixaram-lhe curioso a respeito de um labirinto com um deus.

Herbert Quain é um autor fictício criado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges, mestre nesses engenhos, no conto “Examen de la obra de Herbert Quain” do livro de contos *Ficciones*. Segundo nos informa o narrador-resentista do conto, o livro de Herbert Quain pode ser comparado a um livro da escritora Agatha Christie e a outros de Gertrude Stein.

Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del *Times* apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. *El Spectator*, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain *The God of the Labyrinth* a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto.³⁰

Conforme o resenhista borgiano, Quain escreveu um romance policial, um romance “regressivo”, *April March*, uma comédia heróica, *The secret mirror*, e *Statements*, um livro com oito narrativas. Nestes livros, o autor reivindica os aspectos do jogo, tais como a simetria e as leis arbitrárias, e a construção de histórias infinitas, infinitamente ramificadas. Contudo, já acostumado com os malogros, Quain conhece o êxito com o seu penúltimo livro. No último, ele escreverá para os imperfeitos escritores, aqueles que devem se contentar com os simulacros. Por fim, o narrador do conto diz ter extraído da terceira narrativa de *Statements*, *The rose of yesterday*, a ideia das ruínas circulares do livro *Ficciones*.

²⁹ Beatriz Sarlo, *Jorge Luiz Borges, um escritor na periferia*, São Paulo, Iluminuras, 2008, p. 94.

³⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 461.

Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos “imperfectos escritores”, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno – no el mejor – insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.³¹

De acordo com Borges, o melhor procedimento para se desenvolver uma ideia é simular a existência de livros e de autores, oferecendo um resumo, um comentário sobre livros imaginários, procedimento análogo ao utilizado por Saramago no romance analisado, haja vista que a escrita como reescrita de leituras “[...] pode ser uma base tão sólida para a literatura quanto a imaginação obstinada de novas peripécias”³². Conforme Sarlo, Borges, e diríamos igualmente Saramago, constroem suas poéticas por meio de uma senda paradoxal:

[...] o da citação, da versão, da repetição com variações de histórias que não lhe pertencem, da combinatória regida pela ideia de que a literatura é um único texto infinitamente variável e de que nenhum de seus muitos fragmentos pode aspirar à dignidade do texto original.³³

Dessa maneira, esses autores perfazem uma “dobra” narrativa “[...] extremamente sinuosa, um zigzague, uma ligação primitiva não localizável. Nessa zona, há mesmo regiões em que o vínculo é substituído por um liame mais frouxo, instantâneo”³⁴. Calvino ressalta o fato de alguns escritores construírem obras labirínticas cujas aberturas se estendem ao

[...] infinito sem o menor congestionamento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos estilos. [...] Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma, [...] cujos prenúncios podem

³¹ *Ibid.*, p. 464.

³² Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 93.

³³ *Ibid.*

³⁴ Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco*, São Paulo, Papirus, 1991, p. 180.

ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas dessa que poderia ter sido a obra de um hipotético autor chamado Herbert Quain.³⁵

Consequentemente, é preciso que trilhemos um caminho para localizarmos, na biblioteca de babel borgiana, o hexágono secreto em cuja estante deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais.

Durante os seus últimos meses de vida, Ricardo Reis adiará a leitura do livro de Quain, pois é “um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação”³⁶. Saramago tem plena consciência de sua produção literária e de seu discurso transtextual, pois afirma que seu objetivo é a procura de modos e formas

[...] de tornar essa intertextualidade geral literariamente produtiva, se me posso exprimir assim, usá-la como uma personagem mais, encarregada de estabelecer e mostrar nexos, relações, associações entre tudo e tudo.³⁷

Deste modo, o leitor assiste à composição de uma escritura onde a ação estende-se, distende-se e se auto-abarca, oferecendo-lhe uma obra para além de uma obra, cujas personagens literárias transformam-se em alguém com vida própria duradoura, detentoras de permanência e de estabilidade oriundas de uma narrativa que se desdobra em outras obras, proporcionando a discussão de três tipos de questões estéticas, conforme pontua Sarlo:

As fontes do material literário.
As estratégias pelas quais a trama e as figuras discursivas constroem um mundo imaginário.
A relação (repleta de impossibilidades) entre linguagem, narração e representação.³⁸

O romance de Saramago, por conseguinte, problematiza a ilusão referencial, a transtextualidade e a proliferação do sentido. No

³⁵ Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo Milênio. Lições Americanas*, trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 63.

³⁶ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*, *op. cit.*, p. 610.

³⁸ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 96.

universo da poética do labirinto saramaguiano sinalizamos, à vista disso, um percurso que objetiva a análise da transtextualidade, ou seja, aquilo que põe um texto em relação com outro texto que, conforme Gérard Genette, é um aspecto universal da literariedade, pois não existe obra literária que não evoque, de alguma forma, alguma outra obra. Segundo o autor, existem cinco tipos de relações transtextuais, quais sejam: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade, hipertextualidade³⁹.

Posto isto, podemos perceber que Saramago efetua um processo transtextual que, além de evocar obras de outros autores, articula uma “dobra textual” entre os seus próprios textos, citando-se a si próprio e espalhando por suas obras, citações, referências e alusões. Por conseguinte, a narrativa saramaguiana perfaz, conforme Deleuze uma dobra sobre si mesma, descortinando uma multiplicidade de dobraduras narrativas que a leva ao labirinto infinito da dobra sobre dobra, numa ausência de centro em que os pontos de vista se multiplicam no pensamento que é posto em movimento por sínteses disjuntivas, duplicando o fora com um dentro que lhe é coextensivo na busca de um perpétuo reencadeamento, pois “dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir”⁴⁰. Nesse processo, a obra saramaguiana irá se definir pela capacidade de fazer a dobra e a desdobra de suas próprias partes.

No final do romance, Pessoa procura Ricardo Reis em sua residência e lhe diz que eles não tornarão a se ver, já que o seu tempo chegara ao fim. Deste modo, o heterônimo decide acompanhar o seu criador, pega o livro *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, cuja leitura adiará por todos esses meses, mas é alertado por Pessoa que “a leitura é a primeira virtude que se perde” ao morrer. Ao abrir o livro, Ricardo Reis vê apenas alguns

³⁹ A Intertextualidade é a presença efetiva de um texto em outro texto, copresença entre dois ou vários textos (citação, plágio, alusão); a Paratextualidade é um vasto campo de relações (notas marginais, notas de rodapé, notas finais, advertências); a Metatextualidade é a relação crítica e de comentário que une um texto a outro texto; Arquitextualidade estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence (modos de enunciação, gêneros literários); a Hipertextualidade é a relação que une o texto B (hipertexto) a outro texto A (hipotexto). Ver Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 21.

[...] sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma.

Saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe chapéu, Melhor do que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.⁴¹

Deve-se observar que no início do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, o narrador escreve “Aqui o mar acaba e a terra principia”, e no final conclui “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”, rematando a narrativa de maneira circular, semelhante ao Ouroboros, conceito representado pelo símbolo de uma serpente que abocanha a própria cauda. Consequentemente, Saramago se insere na tradição portuguesa ao encetar e consumir o romance da morte do heterônimo de Pessoa com a inversão dos versos de Camões no épico *Os Lusíadas*:

Eis aqui, quási cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa
E onde Febo repousa no Oceano.⁴²

Enquanto no épico camoniano “o mar começa”, no romance saramaguiano “a terra principia”. Fonte e foz, origem e termo do romance se confundem, numa concepção clássica em que o oceano é concebido como um rio circular que rodeava o planeta Terra. Ora, uma das maneiras que se tem para que um livro seja infinito é que o seu processo seja cíclico, circular, ou seja, a última página deve ser semelhante à primeira. Dessa forma, ao construir o seu romance-labirinto de maneira circular, Saramago pensa sua criação como algo que almeja o infinito, porquanto, segundo Maurice Blanchot,

O infinito da obra, numa tal perspectiva, é tão-só o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se

⁴¹ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, op. cit., p. 415.

⁴² Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros/ Instituto Camões, 2000, “Canto III, Estrofe 20”, p. 104.

numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história. [...] Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. A obra é solitária [...] quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão.⁴³

Saramago cria, assim sendo, uma espécie de invisível labirinto do tempo circular que abarca o passado e o futuro, com inumeráveis antepassados confluindo para um romance que é um labirinto de símbolos. De acordo com Umberto Eco, existem três tipos de labirinto, quais sejam, o labirinto clássico unicursal com o fio sinalizador de Ariadne, o labirinto maneirístico semelhante a uma árvore estruturada com becos sem saída, e o labirinto rede, cujos pontos são interconectáveis entre si, como no hipertexto⁴⁴. Este labirinto rede é extensível ao infinito e não possui a dicotomia interior/exterior, pois é um processo constante, de quem o percorre, de correção das conexões rizomáticas, cujos pontos podem ser ligados entre si. Dessa forma, a personagem Ricardo Reis, consciente da sua finitude, perambula por uma estrutura narrativa que lhe permite percorrer uma variedade de linhas ficcionais, e, ao habitar o labirinto do romance de sua morte, desvenda-o como um caminho que contém em si próprio os diversos caminhos para fora de si mesmo.

Por conseguinte, é possível considerar que Saramago articula um jogo labiríntico-narrativo que sinaliza recursos poéticos que permitem o estudo de um conjunto de “atitudes escriturais”, tais como: a) “labirinto autoreferencial” – a obra conforme dobras entre as (d)obras de Saramago; b) “labirinto transtextual” – a obra conforme dobras entre obras de outros escritores; c) “labirinto temático” – a obra conforme dobras entre os vários temas desenvolvidos ao longo das obras saramaguianas: o sonho, o labirinto, o espelho, o deserto, o jogo, Deus ; d) “labirinto ficcional-real” – a obra conforme dobras relacionais da crítica ficção-real a partir do questionamento histórico.

⁴³ Maurice Blanchot, *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 12.

⁴⁴ Umberto Eco, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

O labirinto, por conseguinte, pode ser pensado como um hipertexto constituído como um gradiente original de interfaces narrativas, cuja particularidade seria o diagrama complexo de uma leitura/escrita não-linear de uma interface reticulada num circuito errático e virtualmente sem fim. Organizado de modo fractal, os nós ou conexões deste hipertexto narrativo podem ser revelados à semelhança de toda uma rede, cujos vários centros estão em perpétua mobilidade, desenhando-se, assim, possibilidades outras de sentido, cuja navegação significa o desenhar de um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível, pois cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. A extensão, a composição e o desenho labiríntico deste romance-mar transtextual está em constante construção e renegociação de paisagens.

As palavras em nós: a polissemia como percepção da violência em *Amor de Clarice* *vol.2*, de Rui Torres

Fábio Waki*

Resumo

Este artigo examina o poema digital *Amor de Clarice vol.2* (2008), do poeta português Rui Torres, à luz das teorias de Judith Butler sobre violência ética a fim de discutir em que medida esse poeta toma o conto “Amor” (1960), da escritora brasileira Clarice Lispector, como base afetiva e semântica para a criação de uma obra inteiramente nova: uma poesia combinatória cujo ergodismo consiste em estimular os seus leitores-autores a identificar por polissemia as moralidades mais prementes na narrativa clariceana, sendo assim também uma poesia cuja estética se constrói sobre uma inevitável crítica a diversas estratégias de poder que assujeitam a protagonista em sua condição social.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Judith Butler, ética e moral, humanidades digitais, materialidades da literatura

* Fábio Waki é bacharel em Estudos Literários (2012) e mestre em Estudos Clássicos (2015) pela Universidade Estadual de Campinas; é atualmente estudante de doutoramento em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, sob a supervisão de Osvaldo Manuel Silvestre. Foi ainda pesquisador visitante na King’s College London (2015) e na Universidade de Estocolmo (2018). Trabalha principalmente com literatura comparada, em particular em contextos interdisciplinares, e com crítica literária, em particular com crítica impressionista no contexto das materialidades da literatura. Email: fabwaki@gmail.com.

Introdução

Em *O crítico como artista* (1891), Oscar Wilde (1854-1900) explica que o papel da crítica de arte é promover uma manutenção da cultura, destilando em uma essência mais fina a grande massa de trabalhos criativos nela produzidos; essa essência tem por fim não apenas garantir que os bons pensamentos promovidos por essas obras predominem sobre a ignorância que eventualmente tente esbravejar contra eles, mas também, e como consequência dessa garantia, mapear novos lugares por onde a cultura possa se espalhar¹. No entanto, Wilde também defende que a crítica deve superar a sua condição de prática puramente redutiva, tomando obras de arte não como fontes de experiência estética a se explicar ou debater, pura e simplesmente, mas tomando-as como base para novas criações artísticas, que antes busquem aprofundar o mistério dessas obras revelando nelas características formidáveis e em constante renovação – características, portanto, que muitas vezes nem tinham chegado a ser imaginadas pelos seus artistas². Ora, se esse raciocínio é válido, então o que o poeta português Rui Torres (1973) faz com o seu poema digital *Amor de Clarice vol.2* (2008) é produto de um pensamento crítico extremamente refinado a respeito do conto “Amor” (1960)³, da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977): o poema reconta de maneira lírica o fatídico dia na vida de Ana, a protagonista do conto, mas Torres o compõe de modo a que os leitores possam modificar os seus versos por meio de simples cliques sobre as palavras, permitindo, assim, que todo leitor seja também um coautor; mas esse ergodismo, apesar de simples, propicia aos leitores-autores explorarem a fundo uma quantidade enorme de combinações sintagmáticas que, umas a umas, proporcionam narrativas e narrações – e perspectivas, portanto – inteiramente novas do conto original. Em outras palavras, consciente ou inconscientemente, Torres segue à risca as recomendações de Wilde com o seu poema: ele toma o “Amor” de Lispector como experiência estética, como base afetiva e semântica, para a criação de uma obra totalmente nova, uma obra que não apenas permite aos apreciadores dessa autora a reapreciá-la de maneira renovada, mas uma obra que também lhes permite explorar, por

¹ Oscar Wilde, *The complete works of Oscar Wilde*, Hastings, Delphi Classics, 2013, p.1502-03.

² *Ibid.*, p. 1506.

³ Clarice Lispector, “Amor”, in *Laços de família*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998 [1960].

meio de jogos polissêmicos, perspectivas muitas vezes nunca imaginadas a respeito da violência social que estrutura o conto como um todo e, sobretudo, que estrutura a psique da personagem principal.

E o que são a cultura e as artes senão os últimos refúgios contra a barbárie, os lugares últimos de uma possível redenção social?

Neste artigo, proponho então examinar o *Amor de Clarice vol.2* à luz das teorias de Judith Butler (1956) sobre violência ética a fim de mostrar como esse poema, por meio do seu ergodismo com jogos polissêmicos, permite aos leitores-autores identificarem no conto “Amor” – e no próprio poema, claro – uma infinidade de estratégias coercivas de poder que, embora muitas vezes sejam sub-reptícias, acabam por permitir uma narrativa trágica e nauseante, e, principalmente, as quais acabam por proporcionar uma enorme profundidade psicológica na personagem principal – ela que é produto sistemático da sua própria condição social de mulher, esposa e mãe, provavelmente branca, em uma classe média carioca da década de 1960.

Um adendo importante, porém.

Como alguém do gênero masculino, não convém a mim propor uma crítica à poesia de Torres de um ponto de vista ético e subalterno, isto é, do ponto de vista do lugar de fala, da etopose e da subjetividade femininos; ao examinar o poema, tentarei mostrar como o seu ergodismo, ao exigir que os leitores explorem a polissemia de uma semântica relativa ao universo de uma enorme gama de violências sociais, inclusive as de gênero, os implica em serem também autores que com frequência se veem obrigados a ocupar uma posição da qual se dá um agenciamento da violência, isto é, uma posição a partir da qual moralidades muitas vezes coercivas são articuladas e significadas. E, a meu ver, é justamente esta uma das principais qualidades críticas e estéticas da poesia de Torres: sem jamais fugir do belo trágico dos seus próprios versos e das relações afetivas e semânticas que eles estabelecem com a narrativa original, o poema, por meio de uma materialidade digital interativa, convida os assim “leitores-autores” a examinarem suas próprias convicções, ajudando-os a colocar ou a encontrar em palavras os seus conceitos e os seus preconceitos, suas buscas por mudança e seus anseios por conformidade, suas consistências éticas e suas hipocrisias morais, suas antipatias, apatias e empatias mesmo as mais inconscientes.

Assim, este artigo em grande parte consiste em mostrar que os leitores-autores de *Amor de Clarice vol.2* não são, enfim, quaisquer autores: eles são autores agentes de uma crítica literária, porque contribuem para aprofundar o mistério e expandir o sentido da narrativa original, e agen-

tes de uma crítica social, porque, como acabei de insinuar, as suas produções de sentido partem de posições um tanto constrangedoras que eles assumem em relação a moralidades potencialmente violentas.

Amor e violência, por Clarice Lispector

O conto “Amor” narra uma sequência de eventos atípicos em um dia para todos os efeitos ordinário na vida de Ana, uma mulher da classe média carioca. Esposa dedicada e mãe solícita, ela cultiva para si uma existência ritmada em uma espécie de moto contínuo, dedicada a suprir necessidades que só são suas na medida em que são, antes, as necessidades alheias das pessoas a quem ela mais ama: administrar a casa enquanto o marido trabalha, o que inclui coordenar a empregada e percorrer a cidade para fazer compras, supervisionar o bem-estar dos filhos e assegurar que a sua dedicação para com eles está garantindo a liberdade de que necessitam, assumir a logística das tarefas domésticas essenciais para a satisfação de todos na casa, incluindo as eventuais visitas. Os seus dias são, então, pequenas variações em uma rotina de eventos: verificar a ordem da casa, apurar a limpeza dos móveis e cômodos, se certificar de que não há produtos em falta na cozinha – e, se houver, sair em busca daquilo que falta; seus dias são se irritar com os problemas do fogão e aturar com naturalidade programada a multidão de pessoas no bonde, o peso da sacola de compras, o calor do fogo enquanto prepara o jantar, o suor que escorre pelo seu corpo. A existência de Ana não é senão a eterna reprise e consumação de atividades quase nunca dedicadas a ela mesma, uma melancolia naturalizada em cada pensamento seu, em cada gesto e ímpeto, em cada peça de roupa, em cada passo ou direção que ela toma. Suas afecções, seu amparo e segurança, se perfazem do cumprimento sistemático das mesmas atividades de sempre, cujo fim sumário – o bem-estar e a felicidade daqueles que precisam dela para cumprir com necessidades que para eles são antes acessórias – é para ela uma ordem de vida absoluta, natural e condizente com o tipo de pessoa que ela é em sociedade.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara

uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.⁴

No entanto, essa ordem se desestabiliza quando, em um dia que deveria ser como qualquer outro, ela testemunha algo que foge ao espectro de afecções às quais ela está programada. Ao voltar das compras uma tarde, Ana é surpreendida por uma imagem ao mesmo tempo banal e caricata: de dentro do bonde, ela vê em uma calçada apinhada de pedestres um homem cego mascar chicletes. É apenas isto; o homem, em seu próprio mundo, mastigando o doce, vacila pela calçada tentando se situar por entre a confusão. Essa imagem, porém, produz uma anomalia na existência modorrenta da protagonista, a qual, após se ver arremessada ao piso do bonde sob o peso das sacolas de compra, não consegue evitar um mergulho em um estranhamento e reconhecimento de si mesma: desorientada em seu próprio universo e consciência, Ana carrega a si própria como um peso morto até um banco no Jardim Botânico, onde ela enfim se consuma em uma epifania, uma sublimação de si mesma em meio à sua realidade, o que lhe permite enxergar com mais clareza a vida cinzenta que ela, mais involuntária do que voluntariamente, mais passiva do que ativamente, erigiu ao redor de si mesma.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. [...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. [...] O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.⁵

Ou seja, Ana a duras penas reconhece aquilo que a própria narrativa já tinha anunciado sobre ela: “O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava

⁴ Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 25-26.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.”⁶

No entanto, esse reconhecimento de si mesma, em meio a uma vida exuberante e colorida que poderia ter sido a sua mas não foi, em meio a tudo de que ela abdicou para se sagrar uma autoridade em uma inércia social sórdida, não logra florescer em uma atitude concreta de amotinação, de tomada de poder sobre si mesma. Após recuperar seus cacos e, não sem algum esforço, arrastar a si mesma de volta ao seu apartamento, Ana enfim restabelece a ordem do seu mundo, ainda que de uma maneira um tanto desajeitada. O apartamento é o mesmo, a rotina a que ela deve dar continuidade lhe é familiar, o fogão ainda dá estouros e os móveis teimam em acumular poeira. Mas Ana, embora reabilitada na inércia ascética do seu mundo, não é mais a mesma, não realmente: o filho a estranha, pois ela não o abraça como sua mãe o abraçava; o suor entre os seios e o calor do fogo são conhecidos, mas mais sensíveis e incômodos; seu mundo é essencialmente o mesmo, mas é como se tudo estivesse alguns centímetros deslocado para o lado. A noite, com efeito, parece se seguir como deveria:

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos. Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras.⁷

Mas mesmo a consumação do esperado não se dá da mesma maneira:

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? [...] Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago.⁸

E é assim que a tragédia da narrativa se efetiva: Ana, a mãe e esposa ainda jovem que, meio consciente, meio inconscientemente permitiu que a

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

fertilidade da sua juventude se desvanecesse em uma conformidade incolor de uma vida pequeno-burguesa, tem um vislumbre sublime de si mesma, um vislumbre de tudo o que ela tinha abdicado para encontrar amor na condescendência, mas ela é incapaz de se rebelar, de tomar as rédeas que a encilham. Mas essa tragédia é também o amor de Ana; seu amor está em abrir mão de si mesma, de ser cúmplice com a normalização que a sua existência lhe impõe porque, apesar de tudo, é nessa existência onde está realmente a sua vida—seu marido, seus filhos e o amparo que eles confiam a ela e a mais ninguém, porque apenas ela está disposta a abrir mão de si própria em favor daquilo que ela tem certeza de que é o amor. O amor de Ana está em aceitar que a saciedade dos seus afetos seja, antes, a saciedade dos afetos da sua família; o seu amor está em investir o seu corpo, energia e tempo à vida da sua família, porque é nela que está o sentido de tudo de que ela abriu mão e de tudo que ela aceitou como obra sua, por mais que na maioria das vezes tudo não fosse senão uma obra já concebida.

Amor e violência, por Rui Torres

Deve estar claro, pelo que sugeri na introdução, que não utilizo aqui os termos moral e ética de maneira intercambiável: tomando por base as teorias de Judith Butler, entendo que a moral corresponde àqueles conjuntos de prescrições organizadas ou difusas que, na forma de discursos ou de dispositivos (leis, jurisdições, costumes etc.), cerceiam as ações das pessoas segundo uma lógica de bem-estar determinada pelas ideologias da conjuntura social em que essas pessoas se inserem—ideologias que, obviamente, tendem a corresponder às vontades de grupos dominantes e que buscam, portanto, garantir a heteronomia das massas e de grupos subalternos; a ética, por sua vez, corresponde a uma série de agências criativas que são normalmente respostas estratégicas e materiais às restrições e coerções articuladas por diferentes prescrições morais—cujas interações e conluios entendo aqui por moralidades—e que consistem, portanto, em expressões de subjetividade condicionadas por essas prescrições, enquanto alinhamentos ou resistências a elas⁹. Nesse contexto, violências morais são aquelas violências que buscam manter determinadas condições de heteronomia, sendo, portanto, estratégias de poder que em geral buscam garantir determinados cenários de segrega-

⁹ Judith Butler, *Giving an account of oneself*, Nova York, Fordham University Press, 2005, p. 3-5; 41-44.

ção social: classismo, sexismo e racismo são exemplos básicos de violência moral extrema. Em contrapartida, violências éticas são aquelas que buscam assegurar determinados padrões de conformidade individual e social, sendo, portanto, estratégias de poder que em geral buscam garantir determinados cenários de propriedade ou normalidade social¹⁰: tome-se, por exemplo, o desejo que gerações mais antigas têm em cultivar certas tradições em gerações mais novas, mesmo quando essas tradições já não mais condizem com a realidade dessas novas gerações; tome-se, como irei discutir aqui, a psicologia coletiva que defende que é necessário que certas pessoas assumam certas posições sociais – “marido” e “esposa”, “pai” e “mãe” – cujas natureza e suposta propriedade já estão pré-determinadas por essa mesma psicologia.

No bojo das teorias de Butler, então, performatividades de gênero são muitas vezes casos de violência ética por excelência, e o conto “Amor” é por si só uma grande narrativa sobre isso; afinal, o que temos nele é uma crítica aos significados culturais que circundam e atravessam Ana, enquanto uma pessoa do gênero feminino, e a predicam e essencializam segundo pressupostos politicamente consagrados: Ana não é simplesmente uma “mulher”; ela é uma “mulher-mãe”, uma “mulher-esposa”, uma “mulher-dona-de-casa”; uma “mulher-x” cujas possíveis predicções de enquadramento político-social se interseccionam e, não raro, pressupõem umas às outras: “mulher-esposa” implica na propriedade ou normalidade de ser “mulher-mãe” e “mulher-mãe” implica na propriedade ou normalidade de ser “mulher-esposa”. Ana não sai às compras por uma iniciativa inteiramente sua; ela vai às compras porque o marido está tomado pelo trabalho, porque seus filhos dependem dela para sustento e segurança, porque cabe a ela administrar o bom funcionamento do lar já que o marido está tomado pelo trabalho e os filhos dependem desse lar para sustento e segurança. Ana não conhece os hábitos da empregada, os problemas do fogão e a limpeza dos móveis por uma resolução inteiramente sua; ela conhece cada um desses fenômenos porque eles compõem a sua realidade material e lhe dão sentido—porque, no dia-a-dia, ela governa a cozinha, a sala e os quartos; porque, para o seu universo social, é justamente isso que lhe cabe, não apenas enquanto “mulher”, mas sobretudo enquanto a “mulher-esposa”, “mulher-mãe” e “mulher-dona-de-casa” que ela, por escolhas mais ou menos calculadas ou por mera conformidade social (leia-se “por naturalização de violências éticas”), veio a ser. A própria

¹⁰ *Ibid.*, p. 5-6; 41-44; 111-36.

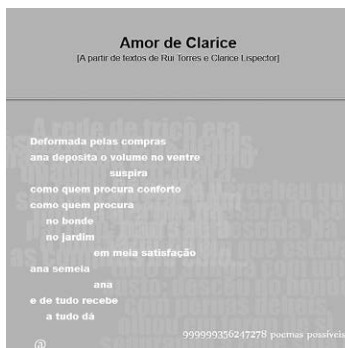
narrativa dá indícios de que, de fato, Ana é uma “mulher” cuja subjetividade em muito consiste numa conformidade com diversas pressuposições políticas da sua realidade material, do seu universo social pequeno-burguês; em outras palavras, Ana é uma “mulher-x” cujo assujeitamento “-x” em grande medida consiste no acréscimo mais ou menos condescendente de predicacões – “-esposa”, “-mãe”, “dona-de-casa” – essencializadas de antemão pelo universo social pequeno-burguês do qual ela, por escolha calculada ou por inércia, veio a fazer parte. Nesse ínterim, a violência ética se manifesta então sobre as imposições forçadas de determinadas condições “-x”: Ana, enquanto “mulher-esposa”, trata do bom funcionamento do lar enquanto o seu marido está no trabalho; enquanto “mulher-mãe”, trata da segurança dos filhos em detrimento dos cuidados que ela tem para consigo mesma – ou melhor, talvez seja mais cabido dizer que o cuidado que ela tem consigo mesma em muito tende a ser uma garantia de que ela possa exercer as suas funções éticas ideais, sua performatividade de gênero, de “mulher-mãe”¹¹.

Mas como podemos delinear melhor as características dessas predicacões, com base nas injustiças das quais elas decorrem e, principalmente, nas injustiças nas quais elas incorrem?

Como essas predicacões afetam Ana em sua psique e corporalidade?

O poema digital *Amor de Clarice vol.2*, de Rui Torres, acaba por explorar justamente o universo semântico que nos permite identificar, por meio de uma organização lexical e sintagmática, essas moralidades e violências éticas que constriem e constrangem Ana em sua trágica subjetividade.

Quando acessamos a página de abertura desse poema no Arquivo Digital da PO.EX¹², nos damos com a seguinte estética inicial:



¹¹ Ver Judith Butler, *Gender trouble*, Nova York, Routledge, 1990, p. 8-9.

¹² Rui Torres, “Amor de Clarice vol.2”. Disponível em: https://telepoesis.net/amorclarice/v2/amor_index.html. Consultado em 25 de junho de 2019.

O poema combinatório de Torres é composto por pouco mais de 160 versos divididos de maneira desigual em dez seções semelhantes a essa; ao final de cada seção, no canto inferior à direita, encontramos o número de poemas que a seção ainda possibilita ao leitor-autor combinar por si próprio, bem como um botão @ que lhe permite enviar seus poemas ao poemário da PO.EX¹³, caso ele deseje. Os números de poemas possíveis em cada seção são sempre bastante grandes, da ordem de 999.999.587.835.776 ($\sim 1.10^{15}$) poemas, o que confere ao poema como um todo algo da ordem de 1.10^{150} combinações poemáticas possíveis. Algo a se notar a respeito da materialidade superficial desse poema são as estéticas visuais e musicais minimalistas e melancólicas nas quais os seus versos estão inscritos: em matéria de estética visual, o corpo do texto é sempre composto por caracteres esbranquiçados sobre um fundo acinzentado contínuo, o que confere à estesia visual do leitor-autor uma monotonia, uma melancolia que remedia e aprofunda em termos afetivos a existência sem cores de Ana no seu universo de “mulher-esposa”, “mulher-mãe” e “mulher-dona-de-casa”; em matéria de estética musical, enquanto o leitor-autor trabalha nas suas composições poéticas, nas suas combinações sintagmáticas, o poema o envolve com músicas monotônicas, sem grandes variações tonais, rítmicas ou em volume, o que também remedia e aprofunda em termos afetivos a existência marasmática de Ana em meio à sua realidade material, uma realidade amplamente arquitetada pelas violências éticas ciclicamente cometidas contra o seu gênero. Por um lado, isso obviamente mostra como Torres reconhece bem uma espécie de *Stimmung* melancólico que envolve e permeia toda a existência de Ana na sua condição de “mulher” em uma classe média urbana do Rio de Janeiro de 1960; por outro, Torres logra em remediar esse *Stimmung* por meio de uma materialidade efetivamente plástica: enquanto o *Stimmung* melancólico no conto original se estrutura sobre a narração e a narrativa da vida de Ana, o *Stimmung* melancólico do poema se escancara aos nossos olhos, impacta os nossos ouvidos e até mesmo afeta o ritual até certo ponto monótono de clicar sobre as palavras a fim de recombiná-las em novos sintagmas.

Como sugeri de início, a poesia de Torres é uma poesia interativa e combinatória cujo ergodismo fundamental consiste em identificações languageiras e polissêmicas das moralidades mais prementes na narrativa clariceana, sendo assim uma poesia cuja estética se constrói também so-

¹³ PO.EX, “Poemário”. Disponível em: <https://telepoesis.net/poemario/>. Consultado em 25 de junho de 2019.

bre uma inevitável crítica a diversas formas de violência cometidas contra o gênero feminino; assim, e com base nas imagens do excerto original acima e do excerto que proponho aqui embaixo, podemos notar como as combinações sintagmáticas do poema utilizam a narração e a narrativa do conto “Amor” como arquivo semântico para a construção de percepções, interpretações e afecções a respeito do enredo original, um enredo amplamente pautado nos dilemas existenciais de uma mulher sistematicamente sujeita a violências éticas sobre o seu gênero:



Se nos versos originais, propostos por Torres, tínhamos uma ênfase na vida monótona de Ana, na sua resignação com o eterno adiamento dos seus desejos em favor das necessidades da sua família, nos versos que eu próprio combinei temos uma ênfase na náusea que Ana sente com o reconhecimento da sua existência resignada, o qual ela logo tenta reprimir em favor da normalidade assegurada na sua condição de “mulher-esposa”, “mulher-mãe” e “mulher-dona-de-casa”. Em outras palavras, enquanto no poema original temos uma ênfase na existência típica de Ana, isto é, na sua existência regulada pelas performatividades do seu gênero, no poema que proponho, temos uma nova ênfase, deliberada, na náusea que Ana sente ao constatar quão pouco ela é do que ela própria teria gostado de ser, diante do quanto ela acabou por se tornar em resposta às expectativas da sua classe social pequeno-burguesa. Note-se que o arquivo lexical dos versos originais contém mais substantivos concretos – scompras, volume, ventre, bonde –, proporcionando uma estética mais centrada no cronotopo narrativo; na minha versão, o arquivo lexical privilegia substantivos abstratos – calor, desejo, empurrão –, os quais buscam enfatizar não propriamente o cronotopo da tragicômica sequência de eventos que Ana protagoniza, mas as pequenas revoluções psíquicas e afetivas que ela

começa a experimentar à partir e por meio dessa sequência de eventos.

Na seção seguinte do poema, temos:

aos filhos à cozinha ao fogão ao apartamento
às cortinas que cortara
à tesoura aos irmãos ao gato ao pardal ao muro à sebe
ao vento ao portão
aos ramos aos cipós às frutas pretas doces aos caroços
secos apodrecidos ao banco ao rumor das águas às
luxuosas patas da aranha
às dalias tulipas parasitas folhudas e à poeira da parte
interior do fogão
da pequena aranha
da lata de lixo
das formigas

@ 999999672400511 poemas possíveis

aos corpos à casa ao mundo ao apartamento
às cores que cortara
à família aos irmãos ao filho ao filho ao lar à cidade ao
gesto ao equilíbrio
aos atalhos aos maridos às lides viscosas doces aos
tricôs secos adormecidos ao conforto ao rumor das
cortinas às amarelas cores da cozinha
às cores vozes parasitas doces e à gota da parte
profunda do horror
da dolorosa fome
da noite de calor
das raízes

@ 99999963355498 poemas possíveis

Nos versos originais, temos uma ênfase na confluência angustiante que se estabelece entre a realidade material em que Ana alcança um reconhecimento torpe de si mesma, uma realidade que se sublima à medida em que ela organiza esse reconhecimento, e a realidade material à qual ela retorna após superar esse reconhecimento, uma realidade calcificada pela inércia melancólica que ela erigiu ao seu redor: Ana deixa para trás a natureza vistosa e perfumada do Jardim Botânico, a natureza que se sublimava à medida em que ela alçava a uma epifania sobre a sua própria condição, para retornar à natureza morta e asquerosa do seu apartamento, à natureza que ela cristalizara para si mesma ao longo da sua vida performativa. Nos versos que recombinei, temos uma ênfase na confluência angustiante que se estabelece entre a realidade afetiva dos seus desejos interiores por uma ética própria, por uma subjetividade que ela pudesse ter alcançado mais ativamente, e a realidade afetiva da sua existência exterior, uma existência alheia e à qual ela está tão disposta quanto resignada a se entregar em favor daqueles que ela ama apesar da restrição que eles próprios são a uma subjetividade mais “propriamente sua”: os mundos

interiores e exteriores que ela acabou por construir em favor de si mesma apenas porque antes ela os construiu em favor da sua família; aos caminhos que, por serem tão batidos, são ao mesmo tempo confortáveis e viscosos; à cozinha que só é tão amarela porque ela tanto a usou; o aconchego e o horror das raízes profundas que ela criou na segurança do seu lar. Novamente é possível perceber que a minha versão do poema enfatiza um arquivo lexical mais abstrato: enquanto a versão original lida claramente com a náusea epifânica de Ana no Jardim Botânico, centrada na súbita intensificação dos seus sentidos, a minha versão lida com a náusea que Ana sente diante da sua realidade efetiva, centrada na vida modorrenta que ela leva junto à sua família no seu apartamento – desde a noite pegajosa e ordinária, típica de um clima carioca que envolve a classe média da cidade, até a visita do restante da família, um evento que talvez quebre um pouco com a rotina de Ana, mas que nem por isso é realmente um evento atípico.

Notemos ainda outros dois pares de combinações – acima os originais de Rui Torres, abaixo as minhas próprias recomposições; percebe-se que a poesia inicial do poeta português mais uma vez enfatiza a objetividade da narrativa original de Lispector, enquanto que a minha recombinação, a minha releitura tanto do poema quanto do conto, enfatiza a melancolia existencial que subjaz a narrativa original. Se a versão-base de Torres busca manter uma relação clara com a narrativa clariceana, a minha versão busca enfatizar a profundidade psicológica de Ana como objeto das violências éticas que recaem sobre ela como “mulher-mãe”, “mulher-esposa”, “mulher-dona-de-casa”, violências que acabam por constrangê-la no vazio ritualístico da sua existência de si para consigo mesma. Dito de outra maneira, ainda: enquanto a versão-base de Torres nos providencia um testemunho da realidade material de Ana tal qual – o dia no bonde, o testemunho do cego que masca chicletes, o acidente com os ovos, os passos trôpegos até o Jardim Botânico –, a minha versão busca explorar aquelas chagas invisíveis das quais o conto nos dá notícia após justamente essa bizarra sequência de eventos no dia de Ana; em contraste com a versão de Torres, a minha versão mais uma vez busca mostrar os efeitos psíquicos que a violenta condição social de Ana produz nela. Algo interessante a se notar a respeito desse contraste, portanto, é o fato de que a poesia combinatória de Torres permite ao leitor-autor não apenas renarrar o conto original, mas também permite a ele explorar a sua própria interpretação abstrata desse conto – algo extremamente convidativo, levando em conta o estilo narrativo da autora, amplamente fértil a leituras existencia-listas a respeito da realidade brasileira da metade do século XX.

quebram-se os ovos
espalham-se as gemas amarelas viscosas
dos ovos quebrados
na rede
no homem
no mal irrecuperável
dum homem atrás para sempre
e a rede
agora áspera
diz-lhe que estar no bonde é um fio partido
que estar no mundo é uma fraqueza irrecuperável
que o que recomeça ao redor é o
susto

@ 999999834344078 poemas possíveis

quebram-se os demônios
espalham-se as alegrias tremulas dolorosas
dos olhos negros
na vertigem
no silêncio
no mal irrecuperável
dum momento atrás para sempre
e a dor
agora áspera
diz-lhe que estar no espelho é um fio partido
que estar no mundo é uma fraqueza irrecuperável
que o que recomeça ao redor é o
amor

@ 999999834343995 poemas possíveis

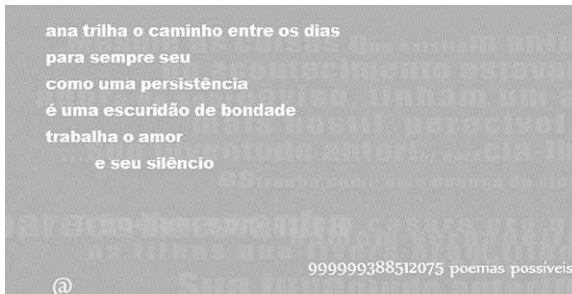
ana prende o sofrimento entre os choros
para sempre seu
como uma casa
é uma decomposição de bondade
cria o amor
e seu inferno

@ 999999603490505 poemas possíveis

ana prende o instante entre os dedos
para sempre seu
como uma borboleta
é uma vertigem de bondade
atravessa o amor
e seu inferno

@ 999999603490527 poemas possíveis

Uma outra versão dessa última estrofe, ainda dedicada à luta interior e existencial de Ana pela manutenção do seu amor em detrimento de si mesma, poderia ser também:



Como podemos ver nesses exemplos, *Amor de Clarice vol.2*, de Rui Torres, nos permite tecer as nossas próprias interpretações a respeito do conto original de Clarice Lispector, interpretações essas que podem trazer à tona não apenas as moralidades e as violências éticas que estruturam tal narrativa, mas também a própria ignorância e negligência do leitor-autor com relação às moralidades e violências éticas que estruturam a sua própria realidade—violências das quais ele por vezes até mesmo participa, ainda que inconscientemente. Em outras palavras, além de permitir aos “leitores-autores” renarrarem o conto original às suas próprias maneiras, a poesia combinatória de Torres, por meio de um arquivo lexical relativo à subjetividade de Ana, convida esses leitores-autores a uma espécie de atitude empática: a poesia nos permite revisitar a narrativa propriamente dita do conto “Amor”, mas também nos permite explorar corredores de um labirinto abstrato nem sempre evidente na narrativa original, um labirinto erigido sobre os sentimentos, emoções, sensações e intensidades melancólicos que só alguém na condição de Ana é capaz de experimentar. É claro que diferentes leitores-autores irão produzir poesias diferentes, e é claro que as minhas versões tratam deliberadamente da confusão, melancolia e náusea que Ana sente ao se deparar com o fato de que ela é o produto resignado de uma crônica convivência com violências impostas sobre o seu gênero: eu tenho consciência de que as minhas versões buscam mostrar – por meio de uma ênfase em combinações sintagmáticas que acabam por formar ideias abstratas, subjetivas e talvez um tanto filosóficas – as chagas e dores invisíveis de Ana, que suponho serem as chagas e dores invisíveis de muitas mulheres da minha própria realidade que levam alguma vida parecida com a dela; as minhas versões buscam,

enfim, mostrar como as infinitas predicções “-x” levam a esterilizações da subjetividade da personagem com base no suposto enquadramento social do seu gênero, esterilizações que, enfim, a levam a ignorar ou até mesmo a rechaçar o fato de que essas predicções são atos de violência sistemáticos, naturalizados à luz de supostas legitimidades sociais.

Conclusão

O conto “Amor”, de Clarice Lispector, é sem dúvida uma das obras mais importantes da literatura brasileira: o seu tom e teor feministas, a prefiguração do que entendemos hoje como performatividade de gênero, a crítica agri-doce à sordidez social que molda a classe média urbana, as amplas margens para uma filosofia existencialista dedicada a denunciar o quão esterilizante uma sociedade liberal tende a ser para a subjetividade das pessoas – todas essas críticas e ainda tantas outras estão estetizadas com beleza e habilidade nessa narrativa. E, se é legítima a hipótese de Oscar Wilde de que uma boa crítica de arte consiste em tomar uma obra como base afetiva para a criação de uma nova obra, então a qualidade estética do conto se reafirma no *Amor de Clarice vol.2* de Rui Torres, um trabalho também de qualidade admirável: por meio de combinações sintagmáticas infinitas em termos práticos, a sua poesia permite a criação de uma quantidade enorme de discursos de naturezas extremamente distintas – desde discursos dedicados a uma relação objetiva com a narrativa original até discursos dedicados a criticar essa narrativa de pontos de vista filosóficos. Nas versões que sugeri aqui, busquei uma espécie de meio-termo; levando em conta a minha tentativa de mostrar como as moralidades estruturadas na realidade de Ana violentam a sua subjetividade, constringindo-a a uma existência melancólica na qual há uma ritualística abdicação de si mesma em favor da sua família – o que entendemos, enfim, como o amor de Ana pelo marido e pelos filhos –, procurei estruturar os versos de modo a ser capaz de expressar essa melancolia com palavras que, por pertencerem ao arquivo lexical, semântico e afetivo da narrativa, não são palavras minhas – não realmente. A materialidade interativa e combinatória do poema acaba por mediar reconhecimentos meus que só foram possíveis por causa das palavras arquivadas no seu banco de dados, palavras elas mesmas produtos de uma crítica social dedicada a denunciar, consciente ou inconscientemente, as violências éticas que cerceiam a protagonista em sua realidade material sórdida, uma realidade que parece ter uma essência pronta para tudo o que possa vir a existir nela.

A morte da criança nos necrológios dos jornais mineiros dos séculos XIX e XX: memória, imaginário e crença religiosa

Denise Aparecida Sousa Duarte*

Resumo

Os necrológios do século XIX e início do século XX foram elementos importantes para que os familiares e amigos pudessem homenagear os mortos e prestar condolências pela perda de um ente querido. A introdução dos impressos nas sociedades mineiras revolucionou, assim, o modo como os mortos eram lembrados, pois, pelos jornais os jacentes tiveram a rememoração de seus atributos distribuída pela comunidade na qual eles se inseriram, criando uma memória referente aos mesmos. No caso dos necrológios dedicados às crianças mortas, contudo, o aspecto ligado às crenças religiosas foi preponderante. Nas páginas dos jornais, elas foram ressaltadas pelo caráter angelical de suas almas e pelo poder intercessor que possuíam, lhes permitindo intervir por seus familiares do Paraíso. O estudo proposto busca, desse modo, destacar os aspectos dos necrológios infantis e suas nuances, e como a incorporação de novos elementos materiais influenciou novas práticas referentes à morte.

Palavras-chave: necrológios, infância, morte, Minas Gerais

* O texto apresentado faz parte dos estudos do doutorado em História realizados no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Professor José Newton Coelho Meneses.

Alguns estudos se dedicaram a analisar a relação entre a materialidade e a morte, considerando a primeira como parte decisiva no processo que envolve desde os últimos instantes do moribundo até o luto. Uma dessas investigações encontra-se no livro de Daniel Miller, *Trecos, troços e coisas*, no qual o antropólogo busca esclarecer a importância da materialidade fundamental para a compreensão de nossa humanidade¹. Com relação à morte e aos recursos materiais, Miller analisa o modo como os objetos do morto podem atuar no processo de luto. Segundo ele, a maneira como os pertences do morto são despojados podem ajudar os vivos a lidar com a perda das relações com os entes queridos, pois, especialmente nos casos de mortes abruptas, “se você não pode controlar o modo como se separa do corpo vivo, decerto pode controlar o modo como se separa, ou se despoja, dos objetos outrora associados àquele corpo”². Os bens do falecido – que inicialmente podem trazer um sentimento de angústia frente a sua visão – têm no tempo um elemento importante para a capacidade de desligamento desses pertences, constituindo-se uma etapa da superação da perda. As atitudes de acumulação e despojamento são essenciais para o controle do processo de separação, pois são menos violentas e súbitas do que a morte. Para a memória do ente querido não ser totalmente esquecida, contudo, mantêm-se alguns objetos (na menor quantidade possível) de forma que cada relação significativa do passado seja mantida, mas de uma maneira na qual as lembranças não atrapalhem as novas relações que se formam. Daniel Miller nomeia essa atitude de “economia dos relacionamentos”. Ela tem na materialidade do objeto uma ligação forte com a temporalidade do despojamento³.

¹ Nesse estudo, Daniel Miller questiona a oposição vigente entre sujeito e objeto e, para isso, ele discorre sobre o papel dos objetos em nossa vida, propondo que esses sejam respeitados ao invés de negados, pois, uma apreciação profunda das coisas leva a uma apreciação profunda das pessoas. Para o autor, os objetos fazem as pessoas assim como as pessoas fazem os objetos, uma vez que ao constituírem um “cenário” no qual vivemos e passando, por vezes, despercebidos, os objetos nos restringem e, com isso, nos ajudam docilmente a aprender a agir de forma apropriada. Os objetos possuem, desse modo, uma “agência” própria, não se submetendo totalmente a nós e fazendo, até mesmo, que tenhamos um sentimento de submissão a eles. Daniel Miller, *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*, Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

² Daniel Miller, *op. cit.*, p. 215.

³ Para Miller, objetos cujo desgaste é maior, como as roupas, são mais rapidamente despojados do que, por exemplo, as joias, que tem uma durabilidade maior. *Ibid.*, p. 220.

A importância das reflexões de Miller consiste no processo de idealização dos mortos, na qual os elementos materiais desempenham um papel central. Os objetos pertencentes ou utilizados pelos falecidos transformam-no numa efígie de museu, evocando tanto seu período de vida como ele próprio: “assim, as pessoas têm uma economia de relacionamentos que desbasta as coisas até alguns poucos objetos-chave, e também usam esse recurso para transformar a memória do relacionamento, de um componente real em outro idealizado.”⁴

A questão da memória e do papel dos elementos materiais na evocação dos jacentes, assim como o argumento da idealização dos mortos por meio dos seus pertences nos auxilia no desenvolvimento do estudo proposto. Nas Minas Gerais, a criança morta foi evocada nos objetos dedicados ao amparo dos familiares ou nas homenagens construídas para elas por aspectos altamente idealizados, e que tem na sua ligação a um ser celestial sua característica primordial. A crença na inocência da criança não pode, assim, ser desvinculada do pensamento dos homens entre os séculos XIX e XX, sendo esse um caráter marcante de sua relação com a morte na infância e as convicções que ela envolvia e consideramos que a circulação de jornais impressos permitiu novas formas de expressões sobre esse acontecimento. Não pretendemos afirmar que as manifestações através desses elementos materiais sejam originárias das Minas Gerais, pois elas já estavam presentes anteriormente em diferentes regiões, como na Europa e América do Norte, e mesmo em outros locais no Brasil. A partir da disposição desses aparatos aos homens das Minas Gerais, porém, foi possível firmar essas expressões entre o comportamento desses homens, unindo as concepções mais remotas sobre a infância e os novos recursos materiais.

Acreditamos que a inserção de novos mecanismos (como a prensa) dentro das sociedades mineiras ampliou as possibilidades de expressão dos homens, permitindo-lhes um novo comportamento e viabilizando manifestações renovadas frente à morte da criança. Esse fato é revelador, desse modo, de uma interação entre esses novos artefatos e o corpo social. Esses objetos se apresentavam sobre forma do escrito em uma folha de jornal, que servia de embrulho ou era descartado após a leitura e, por isso, chegando até nós em poucos volumes, mas

⁴ *Ibid.*, p. 221-223.

cujas ideias, à época de sua publicação, atingiam além daqueles que podiam apreciar aquelas folhas ou tinham a capacidade de ler. Esses periódicos eram lidos em público e muitas vezes tinham suas notas comentadas pelo “boca a boca”⁵.

Com a difusão de jornais produzidos pela iniciativa privada no Brasil (em especial nas Minas Gerais) durante o século XIX⁶ podemos encontrar uma nova prática relacionada à morte naquela região: anunciar a perda do familiar ou amigo por meio de periódicos, e isso se relaciona ao fato dos reclames pagos se tornarem elementos comuns. Entretanto qual era a função de se anunciar a morte de um indivíduo para a comunidade utilizando os impressos, sendo que muitas dessas não equivaliam a grandes povoados e a notícia da morte chegaria, possivelmente, de forma muito fácil a todos os interessados? Segundo João Sebastião Witter, os anúncios nos jornais possuem a finalidade de dar familiaridade, associação e automatismo em torno dos objetos anunciados, buscando atrair, prender e absorver a atenção do leitor. Para o autor, os anúncios fúnebres, embora diferenciados, pois não visavam à venda ou promoção de algum produto, também possuem a função de gerar mais familiaridade, associação e automatismo com os leitores, já que os fundamentos morais e materiais que foram rompidos com a morte de um familiar ou de um membro do grupo são salvos pelos processos de socialização e solidariedade, sendo

⁵ Assim como assinalou Luiz Carlos Villalta, as práticas de leitura se desenvolveram a partir do século XVI – intensiva ou extensiva, oral ou silenciosa, privada ou pública – e, no final do século XVIII, a oralidade pode ser considerada um aspecto importante da repercussão que os livros tiveram. Segundo o autor, no Brasil a leitura oral se dividia entre aquela feita dentro dos lares e a pública, que se entendeu devido ao analfabetismo. A oralidade e a publicidade da leitura eram uma alternativa para os analfabetos ou os que entediavam somente o português. Luiz Carlos Villalta, “Bibliotecas privadas e práticas de leitura no Brasil Colonial”, in *Caminhos do Romance*. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/bibliotecas-br.pdf> Consultado em 08 jan 2017, p. 11-12.

⁶ “A Imprensa Régia, fundada no Rio de Janeiro em 1808, deu início à imprensa escrita no país. O primeiro periódico brasileiro, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, tinha a função de divulgar toda a informação oficial emanada do Poder Real. Os periódicos produzidos pela iniciativa privada apareceram mais tarde. *A Idade d’Ouro do Brasil* publicado em 1811 na Bahia, pela tipografia de Manuel Antônio da Silva Serva, foi o primeiro periódico produzido pela iniciativa privada de circulação regular no país”. Kátia Carvalho, “A imprensa e informação no Brasil”, *Ciência da Informação*, vol. 25, n° 3, 1996, p. 1.

esses anúncios capazes de favorecer os laços com o grupo⁷.

Nossa intenção é, portanto, conduzir à reflexão sobre como a introdução de novos elementos materiais influenciou e resultou em novos comportamentos nas sociedades mineiras, apropriando-se de ideias mais remotas ali disseminadas, pela utilização de novos meios de expressão. A sobrevivência de concepções mais antigas, influenciadas pelas crenças religiosas, pode ser percebida ainda por meio desses novos impressos, como na afirmação de que as crianças mortas rogavam pelos seus entes no Paraíso ou na correlação entre a alma dos pequenos e os “anjinhos”.

Assim, recusar a influência da materialidade sobre os comportamentos humanos pode ser igualado a reputar ao homem a incapacidade de sofrer interferências do meio em que vive e responder a esse de acordo com os novos fatos e procedimentos apresentados. Não pretendemos afirmar que os objetos sejam o mais importante, mas sim as relações sociais possibilitadas por eles, tornando “a influência de um processo cultural passível, pois, de especulação histórica”⁸.

A morte noticiada: os necrológios dos jornais mineiros

Os anúncios da morte infantil nos jornais nas Minas Gerais analisados foram produzidos entre a década de 1870 até meados do século XX, e apresentam diferentes formatos e também transformações, sendo uma tentativa de expressar o sentimento relacionado à perda. Esses periódicos noticiavam o falecimento e convidavam para as cerimônias fúnebres, mas não somente isso: eles retratavam a dor da partida e atuaram como uma homenagem ao falecido e a sua família. Esses propósitos inferidos dos necrológios somente podem ser validados após a percepção da preocupação com esses pequenos textos e a tentativa de exaltar o amor e sobrelevar o falecido – embora com algumas exceções cuja escrita foi padronizada e simples. A partir da constatação das formas plurais de apresentação dos necrológios mineiros, os dividimos em três tipos: os necrológios dedicados à criança morta, com a função de exaltar sua alma no universo sagrado; os oferecidos aos familiares do morto, cujo papel era de levar consolo aos parentes, mas também sobrelevan-

⁷ João Sebastião Witter, “Os anúncios fúnebres (1920-1940)”, in José de Souza Martins (org.), *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, São Paulo, Editora Hucitec, 1983, p. 85-7.

⁸ Marcelo Rede, “História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material”, *Anais do Museu Paulista*, vol. 4, 1996, p. 272.

do o valor da alma do pequeno falecido como forma de confortar os vivos; encontramos, ainda, os necrológicos padronizados, que apesar de possuírem uma redação comum não deixam de se conformarem como uma homenagem⁹.

Apesar da presença dos necrológicos nos jornais, assim como sublinhado pela historiadora Claudia Rodrigues, esse tipo de discurso não foi bem visto pela Igreja Católica, em especial pelo período em questão, cujos questionamentos acerca da preponderância da Igreja Católica sobre os ritos de morte estavam se acirrando, e no qual essa instituição buscava reafirmar seu poder. Claudia Rodrigues enfatizou, assim, a atitude do clero como uma

combativa reação e a busca por preservar a presença e a direção clerical nos ofícios fúnebres, conforme ela assegurava por séculos. Não só isso. Ela busca garantir o controle eclesiástico sobre o que era falado por ocasião dos funerais, repudiando qualquer interferência de temas considerados profanos e leigos em uma ocasião na qual ela acreditava que deveriam predominar as orações e manifestação de crença nos dogmas que baseavam a escatologia cristã e presença do clero como oficiante.¹⁰

Embora os necrológicos mineiros dedicados à criança possuíssem, em grande medida, ênfase nos aspectos cristãos da alma infantil, não podemos desconsiderar a existência de certo incômodo do clero com essa manifestação – embora em um dos casos o necrológico tenha sido oferecido por um padre.

Os necrológicos dedicados à criança morta

O jornal *O Noticiador de Minas* – órgão Conservador, como era nomeado, foi o primeiro impresso encontrado na pesquisa registrando a morte de uma criança. Sua edição, publicada em Ouro Preto, datada de 3 de outubro de 1871, estampa entre suas colunas a legenda “A pedido”, na qual um pai oferece um poema em despedida a sua filha. Com o título “A

⁹ Títulos dos jornais analisados: *O Arauto de Minas*, *O Liberal Mineiro*, *O Noticiador de Minas*, *O Jornal de Mina* e *O Patriota*. Do acervo da Biblioteca Nacional do Brasil (BNB).

¹⁰ Claudia Rodrigues, *Nas fronteiras do Além: A secularização da morte no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005, p. 210.

inesperada morte de minha filha Mariquinha”, o autor do pedido, José Miguel de Siqueira, lamenta a perda da filha e o fato de não estar presente na hora de sua morte. O poema serviu, possivelmente, como uma forma de homenagear e se despedir da sua pequena falecida. O tributo à filha conta ainda com uma ilustração apresentando um anjo com as asas abertas, o que está de acordo com o poema apresentado e a crença sobre a morte das crianças.



Figura 1 – Imagem do Anjo que ilustra o poema¹¹

O poema apresentado no periódico expõe, assim, além da lamentação pela perda prematura da filha, elementos da crença envolvendo a morte da criança, como sua rápida chegada ao Paraíso e sobre o poder que os pequenos mortos teriam de interceder pelos vivos. O pai da criança, caso tenha sido ele o autor do poema, era um erudito e conhecedor da matéria religiosa, estendendo a concepção comumente apresentada da alma da criança falecida como intercessora, possuidora dos mesmos atributos dos anjos da hierarquia celeste e participante dos coros angelicais. Podemos refletir, porém, que esse foi um ensejo para que o pai exacerbasse nas considerações acerca de sua filha falecida, colocando-a num patamar elevado, de forma que ele próprio se sentisse mais conformado por sua ausência na morte da criança e com a perda em si.

¹¹ *O Noticiador de Minas: órgão conservador*, 3 de outubro de 1871.

A inesperada morte de minha filha Mariquinha
Saudemos a mais um anjinho que ao céu subiu.
Adeus, minha querida filha!
Adeus para sempre!
Sessenta dias há apenas que dei-te, sem pousar, pela
última vez, o último abraço.
E eras por então, tão vigorosa, tão linda aos meus olhos,
tão rica de vida!
E hoje?!...Ai!...
Hoje jaz dormindo em seu derradeiro sono no seio da
eternidade! Ai! Filhinha de minha alma! Quanto sinto
por não ter sido testemunha do teu precoce passamento!
Quanto sinto por não ter podido apertar com amor
paternal nos meus braços, quando saías da vida, tendo
apenas entrado nela!
Como a flor ainda em botãozinho, volveste à terra, não te
abriste ao mundo; não saberá ele o que serias tu um dia,
e tu zombaste dele.
Quanto finalmente sinto, minha querida Mariquinha, o
não ter podido cerrar, ao teu último sono, teus olhinhos,
que nunca mais verão a luz.
E a luz apagou-se-lo para sempre.
Entraste no mundo, e dele saíste com a velocidade da
sombra, do relâmpago, talvez.
Ainda bem, que não chegaste a conhecê-lo.
Tanto melhor! E é melhor, filha de minha alma,
ser anjinho no céu, do que peregrinar neste vale de
sofrimento.
E lá nesse coro angélico, onde estas, implora ao Altíssimo
para tua mãe angustiada – conforto – resignação para teu
pai, - consolação para tuas irmãs e irmãos, e prosperidade
larga para todas essas boas pessoas, que unidas velarão em
derredor do teu leitossinho de morte.
Deus te salve filha de minha alma.

José Miguel de Siqueira
Ouro Preto, 30 de setembro de 1871.¹²

A prática de publicizar a morte do ente querido esteve ligada à necessidade de se falar sobre a perda, o luto e o próprio sentimento em

¹² José Miguel Siqueira, “A inesperada morte de minha filha Mariquinha”, in *O Noticiador de Minas: órgão conservador*, n° 361, 3 outubro 1871, p. 3.

relação ao fim da existência terrena, negando a ausência do ser como equivalente ao seu desaparecimento. Cabe lembrar, assim como destaca Philippe Ariès, que a publicidade da morte era uma das características presentes desde a Alta Idade Média persistindo até o século XIX, na qual o moribundo devia ser o centro das atenções. Isso seria reflexo do medo de se morrer sozinho, e resultava numa grande concentração de pessoas no quarto junto ao jacente¹³. Esse talvez seja o primeiro comportamento derivado da publicidade que envolvia a morte, mas não o único. “Falar da morte produz a morte, falar dos mortos produz os mortos”. Tal assertiva remete à ideia de que “falar significa produzir, na imaginação dos sobreviventes, para além dos signos, alguma coisa ou alguém, não por certo um nada”¹⁴. Ao falar dos pequenos mortos esses pais buscavam fazer com que seus filhos voltassem a existir, mesmo no Além e por meio de elementos da sua crença. Aquilo que no plano biológico não estava mais presente, tinha existência na ideia de seu prosseguimento no Além.

Aos necrológios oferecidos aos parentes da criança morta

A expressão por meio da escrita servia também como elemento dedicado aos amigos e conhecidos, como forma de levar consolo àqueles que sofriam pela perda de parentes. A relação de amizade era, desse modo, reforçada e reafirmada pelos jornais, e asseveravam ainda a intenção de que os companheiros superassem a dor e tivessem a certeza de poder contar com os demais.

Levar consolo ao amigo foi a intenção do anúncio publicado pelo jornal *O Arauto de Minas* de São João Del Rei. Em 9 de dezembro de 1880, a coluna similarmente nomeada “a pedido”, divulgou um poema dedicado ao Dr. Gervásio Pinto Candido pela morte de sua neta Cocota. O texto enviado pelo Padre A. Correa de Lima trata da dor do amigo como uma ferida que traspassa a alma. O único consolo possível seria a vontade de Deus: “Do gládio agudo que te fere a alma/ Bem sei, amigo, quanta seja a dor; / Mas um consolo te ofereço, receita-o:/ - Tudo dispõe assim Nosso Senhor.” O autor prossegue lembrando a ausência de normalidade no fato de um avô enterrar sua neta, mas lembra que

¹³ Philippe Ariès, *O homem diante da morte*, São Paulo, Unesp, 2014, p. 23.

¹⁴ “Vida/morte”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 36, Portugal, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

a existência humana é composta por sofrimento: “Que natural não seja, que prantees [sic]/ Da sua neta a morte prematura!/ Mas não se esqueça deste mundo os transes/ O quanto muito que essa vida é dura!”. Mas, segundo o Padre, a lamentação deveria ser atenuada pela consciência de que aquela criança, ao morrer brevemente, não tinha sofrido pelas amarguras trazidas pela vida, indo para o Paraíso contente, recorrendo à crença na assunção dos anjinhos e sua capacidade de interceder por aqueles que continuam vivos: “Tal foi a sorte desse anjinho meigo/ Que foi o mundo tão veloz deixando,/ Aos pátrios lares regressou contente, / E junto a Deus está por ti orando”. Para finalizar, o amigo apresenta o real intento do poema datado de 1 de dezembro de 1880, o de levar alento ao desditoso avô, que padecia pelo sofrimento: “Atende, amigo, deste bardo canto/ Pois de tristeza sua voz falece:/ Mas, só deseja de tu alma aflita/ Lenir a dor o muito que padece...”¹⁵

O *Jornal de Minas*, publicado em Ouro Preto no dia 7 de fevereiro de 1890, trouxe da mesma forma uma homenagem a uma família que sofreu a perda de uma criança, tentando levar consolo aos parentes do morto. Contudo, o necrológio não foi redigido em forma de versos, mas de modo objetivo com relação à mensagem que desejavam encaminhar aos parentes, especialmente ao funcionário do jornal, o pai da criança. Na primeira página do jornal teve destaque o título “Anjinho”, acompanhado da seguinte mensagem:

O nosso prezado amigo o distinto companheiro de trabalho, José Francisco Rodrigues, acaba de ser ferido fundamente em seu coração de pai, perdendo seu interessante filhinho – Armando – de três anos de idade. Compreendendo a dor que o acabrunha e a sua esposa, nós, com alma cheia de tristezas, o acompanhamos neste transe. Enviamos-lhe os protestos de nossos sentimentos em nome dessa redação e de todo o corpo tipográfico d’O *Jornal de Minas*, colocamos sobre a campa da inditosa criança uma coroa de lírios e saudades.¹⁶

A mensagem expressa, além do compromisso com o companheiro de trabalho, uma tentativa de apresentar a preocupação dos colegas em

¹⁵ Padre A. Correia Lima, “Cocota”, in *Arauto de Minas: Hebdomadario Politico, instrutivo e noticioso*, n° 37, São João Del Rei, 9 dezembro 1880, p. 3.

¹⁶ “Anjinho”, in *O Jornal de Minas*, n° 29, Ouro Preto, 7 fevereiro 1891. p. 1.

mostrar que partilhavam o seu sofrimento, mas também as variações que esses anúncios poderiam sofrer.

Foram muitos os tipos de necrológios encontrados nos jornais mineiros, como no já citado jornal *O Arauto de Minas*. Essa folha da imprensa também trouxe uma nota sobre as mortes de dois “anjinhos” João e Cornélio, sobrinho e filho de correligionários dos responsáveis pelo impresso. Com respeito ao primeiro falecimento, o texto indica o local de enterramento, adjetivos sobre a criança e sua presença junto a Deus após sua morte, onde exerceria o papel de intercessor. Já a morte de Cornélio foi noticiada em apenas uma frase e condolências à família da criança.



Figura 2 – “Sinite parvulos venire ad me!”¹⁷

Os exemplos expostos deixam transparecer aspectos essenciais daquilo que pode se determinar como parte do “trabalho de luto” vivido pelas famílias e amigos das crianças mortas, pois o “aspecto social do luto não é simples suporte de trabalho individual de pesar [...]. A morte é ocasião de uma vasta reunião de pessoas: parentes, vizinhos, amigos, clientes, convergem em torno do morto”¹⁸. Isso pode justificar a necessidade co-

¹⁷ *Arauto de Minas* de 20 de dezembro de 1884.

¹⁸ “Religião-rito”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 30, *op. cit.*, p. 477.

municativa através de necrológios e a relação desses com a negação e, posteriormente, a superação da perda do ente querido, características do processo de luto¹⁹. Os textos basicamente apresentam as fases da dor da perda até necessidade afastar esse sofrimento.

Outro ponto característico das manifestações exibidas pelos jornais é a de que esses textos são destinados a segmentos sociais mais privilegiados, isto é, homens de boas relações, de destaque ou com certos privilégios, seja por seu convívio com os responsáveis pelos jornais ou por serem homens com certo reconhecimento naquela sociedade. Esses são os casos dos familiares citados pelos necrológios, apontados por seus títulos distintivos.

O texto a seguir é uma passagem do necrológio publicado pelo jornal *Arauto de Minas*, em 5 de abril de 1884, comunicando a morte do filho do Sr. Tenente Francisco de Paula Ribeiro Bhering, apresentado como correligionário dos responsáveis pelo jornal. Para confortar o aliado, o *Arauto* lhe dedica as seguintes palavras:

Lacerante e profundo é o golpe que tão sensivelmente toca as fibras do coração paterno: porém na religião que nos diz essas que criaturinhas, erguendo asas ao ar, fugindo do mundo cheio de enganos e trabalhos, vai entrar no gozo da bem aventurança perene encontrarão os pais refrigério e doce consolação.²⁰

Os homenageados foram, entre outros, homens de patentes, possivelmente respeitados em suas comunidades, e foi grande a preocupação em mostrar as condolências no momento de infortúnio.

Os necrológios padronizados

Com o passar dos anos, nos necrológios predominavam uma estrutura mais simples e mais padronizada, como no jornal *O Patriota*, datado de 8 de janeiro de 1927 e publicado em Baependi. O jornal estampou com o título “Anjinho”, a seguinte mensagem: “Voou ao céu no dia 2 o inocente Jairo, filhinho do Sr. Vicente Alves Martins e de sua prendada consorte d. Joana Lemos Martins. Condolências.”²¹ O mesmo jornal anos depois

¹⁹ *Ibid.*, p. 478.

²⁰ “Anjinho”, in *Arauto de Minas: Hebdomadario Político, instrutivo e noticioso*, n° 4, São João Del Rei, 5 abril 1884, p. 2.

²¹ “Anjinho”, in *O Patriota*, n° 436, Baependi, 8 janeiro 1927, p. 2.

publica uma homenagem com texto semelhante, para anunciar a morte do filho de José Tibúrcio Santos e Dona Maria Dina:

Anjinho

Voou ao céu, o inocente Augustinho, filho do Casal José Tibúrcio dos Santos e d. Maria Dina, e netinho do estimado faendeiro sr. Américo Lopes.

Pêsames.²²

Essa conformação simplificada, porém, não se constituiu como um elemento característico do século XX, sendo observada em alguns exemplares do século XIX. O modelo de necrológio mais simples pode ser observado no jornal *Liberal Mineiro*, publicado em Ouro Preto, que na edição de 1888 traz a notícia da morte de Maria: “Anginho. – Levamos as mais sicneras condolencias ao nosso amigo o Sr. Pedro Augusto da Silva Nunes, pela perda da dua innocente e interessante filha, Maria.”²³

Os necrológios mais simples serviam, especialmente, como uma homenagem à família do morto, pois as condolências, mesmo simples, eram dedicadas para aliviar a dor da perda. Embora a redução do texto seja uma característica desses anúncios, aspectos da crença ainda podem ser encontrados, já que a totalidade dos documentos analisados possui o título de “anjinho”.

Numa retomada mais abrangente dos jornais analisados, podemos concluir que os necrológios infantis tinham algumas características em comum, como ressaltar a morte prematura da criança e o amor dedicado a ela. Além disso, a tentativa de levar o conforto à família enlutada, sendo esses componentes de um grupo destacado naquela sociedade, pois, além de serem ressaltadas as patentes dos homenageados quando amigos dedicavam os necrológios, nos outros casos em que a própria família saudava o seu falecido – como nos lembra Witter – a posição socioeconômica da família também deve ser considerada, pois quanto maior o anúncio, maior o custo, enquanto outros só tinham o pequeno espaço reservado para comunicações gratuitas²⁴. Assim, os anúncios menores e padronizados poderiam possuir um custo menor ou constarem entre os comunicados gratuitos do jornal, sendo esse um fator capaz de disseminar os

²² *O Patriorta*, Beapendi, 30 de março de 1946.

²³ *Liberal Mineiro*, 11 de abril de 1888.

²⁴ João Sebastião Witter, *op. cit.*, p. 88.

necrológicos com o passar do tempo. Outros pontos presentes estavam ligados à pureza infantil, à crença mais remota sobre a elevação certa dos “anjinhos” ao céu e sua capacidade intercessora após a sua morte. Tais elementos permanecem durante os séculos e encontram nos jornais um meio de expressão.

Ao dedicarem esses textos aos pequenos mortos e seus familiares, os mineiros procuraram levar aos leitores o pesar pela morte das crianças, e por meio dos periódicos conceberam um espaço para divulgação e rememoração dos entes falecidos e do respeito àqueles a quem as mensagens de compadecimento eram oferecidas. Os jornais atuaram, assim, não somente como meio de manifestação de sentimentos, mas como peça fundamental para a disseminação dessas ideias naquelas comunidades, de forma que a rememoração da criança perdida fosse efetuada, mas também para externar a dor da perda.

Entrevista

Impasse civilizacional

Por Laís Modelli*

Íntegra da entrevista do professor Paulo Teixeira Iumatti, da Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3, à jornalista Laís Modelli sobre seu livro *História, Dialética e Diálogo com as Ciências: a gênese de Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Jr. (1933-1942)*¹ – que esteve entre os finalistas do Prêmio Jabuti de 2019, na categoria Ciências Humanas.

Laís Modelli: Quando começou seu interesse pela obra de Caio Prado Jr. e quando começaram, de fato, suas pesquisas sobre o intelectual?

Paulo Iumatti: Meu interesse começou quando fiz Economia na Unicamp, em 1989, curso que não concluí. Foi quando li pela primeira vez o capítulo “Sentido da Colonização”, de *Formação do Brasil Contemporâneo*. Caio Prado me chamou muito a atenção pelo estilo ensaístico e abrangente, quase existencial, diferente do resto da bibliografia dos cursos de Economia. Logo depois, ingressei no curso de História na USP. No primeiro ano, fiz uma disciplina de História Colonial I com a profa. Ilana Blaj, que colocava Caio Prado no centro dos debates historiográficos então mais recentes sobre a colônia. Foi aí que li *Formação do Bra-*

* Mestranda em Comunicação Midiática – Cultura e feminismo, desenvolve a pesquisa “Feminismo na Era das Redes Sociais”. Jornalista independente, é reporter da revista Cult e colaboradora da revista Caros Amigos.

¹ Paulo Teixeira Iumatti, *História, Dialética e Diálogo com as Ciências: a gênese de Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Jr. (1933-1942)*, São Paulo, Intermeios, 2018, 538 p.

sil Contemporâneo inteiro e decidi desenvolver uma pesquisa sobre Caio Prado. A profa. Ilana me apresentou para a profa. Maria Odila da Silva Dias, que me orientou a partir de então. Tive bolsa de iniciação científica da FAPESP ao longo do ano de 1993.

Em linhas gerais, quem era e como era o jovem Caio Prado no período em que formulou e escreveu *Formação do Brasil Contemporâneo*?

Era um jovem intelectualmente muito inquieto e independente, que, para conhecer o Brasil e transformá-lo social e politicamente, decidi mergulhar a fundo nas disciplinas acadêmicas da época, sem abandonar o prisma da totalidade e a primazia que dava à militância política. Esse jovem possuía uma audácia e uma capacidade intelectuais enormes, querendo realizar um projeto ambicioso, mas sabendo, ao mesmo tempo, que tinha muito a aprender. Além disso, era um jovem que já havia adquirido certa vivência do debate público, com a publicação de *Evolução Política do Brasil*, em 1933, e de *URSS, Um Novo Mundo*, em 1934. Este último livro me parece ter sido um marco, no sentido de Caio Prado ter passado a perceber nele, cada vez mais, suas próprias limitações teórico-metodológicas, uma espécie de horizonte a partir do qual ele precisava evoluir. Ao longo dos anos 30, Caio Prado procurou aprimorar seus instrumentos de conhecimento, e particularmente a dialética. Lançou-se, então, de corpo e alma em projetos de vanguarda, como o da Associação dos Geógrafos Brasileiros, no plano acadêmico, e o da Aliança Nacional Libertadora, no plano político, dentre várias outras experiências, intelectuais e existenciais. O aprofundamento cada vez maior dessas experiências tem seu ápice na publicação de *Formação do Brasil Contemporâneo*.

O que de inédito o leitor poderá encontrar sobre vida e obra de Caio Prado em seu livro?

Em primeiro lugar, a forma de abordagem: faço uma história intelectual centrada na leitura interna da obra publicada e não publicada de Caio Prado. Esta última se compõe de anotações, fichas de leitura, marginalia dos livros, relatos de viagem, livros inacabados, etc. Analiso a maior parte desses documentos pela primeira vez, de forma sistemática. As obras publicadas e não publicadas se articulam de forma estratégica no caso de Caio Prado. Sua análise em conjunto ilumina toda a trajetória de pesquisa e de elaboração teórica que culminará em *Formação do Brasil Contemporâneo*, explicando as suas características principais, interlocu-

ções e debates. Há um detalhe que tornou tal procedimento particularmente fecundo no caso da minha pesquisa: Caio Prado registrava tudo. Certamente há silêncios em seu acervo, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e isso deve ser investigado. Não há, na biblioteca de Caio Prado, por exemplo, seu exemplar da primeira edição de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e que provavelmente deve conter ou ter contido marginalia e anotações importantes para o tipo de estudo a que me propus. Por outro lado, há uma enormidade de registros preciosos, bastante raros se pensamos na documentação de arquivos pessoais a que em geral temos acesso no Brasil. Assim, por exemplo, Caio Prado não só anotava grande parte dos livros que lia de sua biblioteca, mas ainda registrava as datas de suas leituras e releituras, por vezes registrando suas impressões. De forma que os livros da sua coleção pessoal nos dão uma espécie de mapa das muitas ramificações de seu percurso intelectual, mapa que pode ser desdobrado, por sua vez, no cotejo com outros registros, como os de seus cadernos manuscritos, fichas de leitura, textos publicados, etc. Cruzando esses dados e análises, consegui, na medida do possível, avaliar o peso relativo das suas leituras e interlocuções, e me aproximar da resolução de algumas charadas, como aquelas relativas às leituras marxistas e não marxistas do intelectual. Quais livros de Marx e Engels Caio Prado leu? Quais os de Lenin? Quando isso ocorreu? Que passagens foram destacadas? Procurei fazer isso também com suas leituras em ciências sociais, geografia, história, epistemologia das ciências e filosofia, ao longo de 1930 até a publicação de *Formação do Brasil Contemporâneo*.

Com uma documentação tão rica, consegui fazer ainda uma história intelectual atenta às redes em que Caio Prado estava inserido, de uma forma bastante concreta e detalhada. Assim, tive condições de não apenas dizer que Caio Prado teve contato com a Missão Francesa na recém fundada USP, por exemplo, mas de estabelecer com mais precisão com quem, com que intensidade e qual o impacto desse contato para ele, em sua obra. Estudei, em particular, os casos de Braudel e Deffontaines. Da mesma forma, fui atrás de suas leituras e diálogos na Europa entre 1937 e 1939, das anotações dos cursos que ele seguiu com Georges Lefebvre e Maurice Halbwachs, etc. Tudo isso, é claro, sem descuidar da leitura do próprio livro *Formação do Brasil Contemporâneo*, que abordei sob uma pluralidade de enfoques, indo desde uma análise linguística à interpretação do modo como nele se organiza o tempo.

O historiador se tornou pai em 32, viajou à União Soviética em 33, foi censurado por Vargas em 34, esteve preso entre 35 e 37, etc. O leitor encontrará neste livro relatos da prisão e relatos das viagens feitas por Caio nesse momento? Qual a importância dessas experiências vividas para se entender a concepção de *Formação do Brasil Contemporâneo*?

Sim, o leitor encontrará uma análise detalhada e sistemática de todos os principais escritos e relatos de Caio Prado, manuscritos ou não. A importância dessas experiências para a compreensão de *Formação do Brasil Contemporâneo* é enorme. Acredito que há 3 vertentes de pesquisa desenvolvidas por Caio Prado entre os anos 30 e 40, e que resultam nessa obra, para além da análise propriamente documental. Uma delas é composta pelas leituras de obras teóricas, que podem ser mapeadas em sua biblioteca e em seu arquivo pessoal, os quais constituíram seu laboratório de pesquisa e reflexão. Uma segunda vertente é a da atuação política: Caio Prado, como intelectual marxista, partia da indissociabilidade entre teoria e práxis. Nesse sentido, é preciso acompanhar sua atuação política e relação com o PCB para compreender algumas de suas guinadas de pensamento principais. Uma terceira vertente são as experiências de viagem e da vida social, de forma geral. No que se refere às viagens, Caio Prado as via como um poderoso instrumento de conhecimento, que procurou aprimorar em seus estudos geográficos e antropológicos. A partir delas, fez reflexões teóricas, a partir de registros de cunho sobretudo etnográfico: os relatos de suas viagens à Holanda (1938), à Suécia (1938) e a Minas Gerais (1940, 1941), por exemplo. Mostro no livro que a viagem à Suécia, em 1938, foi particularmente impactante, documentando uma guinada pragmática e iconoclasta em seu pensamento, que passa a dar menos importância a algumas formulações dos clássicos do marxismo, sem abandoná-los totalmente, e aprofundando a sua crítica ao determinismo, por exemplo, em diálogo com suas leituras em epistemologia da ciência. Ao mesmo tempo, Caio Prado adquiriu uma consciência mais aguda da historicidade do socialismo, que passou a encarar como uma “religião” – ideia que elaborou em outro de seus textos manuscritos inéditos, que analiso no livro.

Em *História, Dialética e Diálogo com as Ciências*, podemos afirmar que há uma defesa de que não é possível analisar obra de Caio Prado sem entender vida e o contexto da época em que viveu?

Em meu livro, defendo que podemos adquirir uma compreensão mais ampla e profunda de *Formação do Brasil Contemporâneo* se o lemos à luz do contexto intelectual e político de Caio Prado, particularmente de seu percurso de elaboração teórica, pesquisas e diálogos entre os anos 1930 e 1940. Quando falamos do contexto específico dos anos 1930 até 1942, é preciso destacar a ascensão das Frentes Populares e, depois, do esforço comum de todas as vertentes de esquerda e de outros setores democráticos em combater o nazismo e o fascismo. Nesse ambiente, Caio Prado teve um diálogo intenso com ideias e intelectuais de diversas correntes, permitindo-se mais liberdade para experimentar e desenvolver a dialética, além de ter estado mais próximo do ambiente universitário. O contexto mudaria radicalmente no pós-Segunda Guerra, e considero um erro apontar um desenvolvimento linear entre o intelectual dos anos 1930 e o teórico dos anos 1950 e 1960, por exemplo. Acredito, aliás, haver ainda diversos Caios Prados a serem descobertos pela pesquisa.

Como o pensamento de Caio, em especial em *Formação do Brasil Contemporâneo*, nos ajuda a interpretar o atual momento político do país?

Uma das coisas que mais me chamaram a atenção ao longo de minha pesquisa foi a obsessão de Caio Prado com a questão da cultura nos anos 1930. Isso é particularmente chocante se levamos em consideração que ele é um desses intelectuais que jamais conseguiram superar a noção de que as culturas de herança europeia eram em alguma medida “superiores” às indígenas ou africanas. Essa é certamente a parte mais rejeitada da obra de Caio Prado hoje, ao menos em meio aos movimentos sociais mais avançados, como os dos negros, indígenas e mulheres, e com razão. Análise, no livro, em detalhes, essas limitações e impasses, que envolveram uma assimilação apenas parcial do relativismo, presentes em todo o percurso do intelectual, inclusive em *Formação do Brasil Contemporâneo*. No entanto, a persistência do racismo cultural em Caio Prado tem nos impedido de olhar com mais atenção para essa sua vertente de pensamento sobre a cultura. Estudando a obra publicada e vários manuscritos redigidos pelo intelectual entre 1930 e 1942, vê-se claramente que toda a atenção, em *Formação do Brasil Contemporâneo*, à vida material e econômica, bem como às formas e técnicas de produção e às relações de trabalho deve ser lida como parte de uma concepção mais ampla da vida social como fenômeno de cultura, largamente influenciada pela

etnologia difusionista, e para muito além das passagens em que Caio se referiu de forma mais aparente e explícita ao assunto. E, nesse sentido, dentre outros desdobramentos, a ideia central do livro, a do “Sentido da Colonização”, ganha uma força completamente inusitada. Seguindo esse caminho, procuro avançar uma leitura do “Sentido da Colonização” não como apenas uma interpretação da nossa formação econômica e social problemática, marcada pela exploração predatória, alicerçada na grande propriedade monocultora e escravista, voltada para o mercado externo, mas também como determinante global de um complexo de dispositivos materiais e imateriais que ainda nos cercam e atravessam de todos os lados, e que de certa forma moldam e reproduzem, de forma profunda, um conjunto disperso de atitudes e uma mentalidade que impedem nossa afirmação como indivíduos livres e como nação. Essa leitura aponta para a necessidade de refletirmos mais, e com mais cuidado, sobre a força gigantesca dos nexos de subordinação que entravam o nosso destino como coletividade, e também, paradoxalmente (se pensamos no racismo cultural de Caio Prado), para a urgência em olharmos e valorizarmos aquilo que está à margem das culturas atualmente hegemônicas, em particular, os legados dos povos indígenas e afrodescendentes. Proponho, assim, no livro, que leiamos o “Sentido da Colonização” como impasse civilizacional. A meu ver, tal impasse ajuda a explicar a enorme força, no quadro político atual, das práticas e discursos em favor da exploração predatória da natureza e da destruição dos direitos sociais, bem como do ataque aos direitos humanos, do individualismo narcisista e hipócrita e do desprezo por tudo aquilo que é nacional ou que siga uma lógica não relacionada aos centros hegemônicos do capitalismo.

Contribuição

Uma questão de escala, não de natureza: a circulação da cultura no século XIX ¹

Márcia Abreu*

Resumo

Este artigo faz ver que a excessiva atenção ao componente nacional deixa na sombra as conexões transnacionais mantidas por letrados, editores, livreiros e leitores no século XIX. Chama a atenção para a noção de circulação, que dá destaque à permeabilidade entre as culturas e à interdependência entre os países, questionando concepções de atraso e dependência, bem como de centro e periferia. A conexão entre Europa e Brasil é analisada, neste texto, a partir de anúncios de romances à venda divulgados em periódicos da Inglaterra, da França, de Portugal e do Brasil nas duas primeiras décadas do Oitocentos. O estudo revela a existência de similaridades no mercado livreiro, bem como a existência de um repertório comum de obras ficcionais em circulação, concluindo que as diferenças sócio-político-econômicas não devem ser sobrevalorizadas no entendimento da cultura oitocentista.

Palavras-chave: circulação cultural, século XIX, romance, mercado livreiro

¹ Este texto é fruto de trabalho desenvolvido no interior do projeto “Circulação Transatlântica dos Impressos – a globalização da cultura no século XIX”, desenvolvido entre 2010 e 2016, com financiamento da FAPESP, do CNPq, do FAEPEX-UNICAMP, da Université de Versailles e da Universidade Nova de Lisboa. Há informações detalhadas sobre as pesquisas no *site* <http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/>, onde se encontram também as referências às publicações pela equipe de pesquisadores.

* Professora do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Coordenadora do projeto Circulação Transatlântica dos Impressos: a globalização da cultura no século XIX.

Estudantes dos cursos de Letras e alunos do Ensino Médio estão acostumados a pensar a literatura do século XIX como um conjunto de produções compartimentadas por nações, as quais teriam como referência as novidades literárias surgidas em especial na França e Inglaterra. Dessa perspectiva, as inovações emergiriam nesses países e seriam importadas por outros, que tentariam trasladar o modelo, aclimatando-o às condições locais. No entanto, a pesquisa histórica em fontes primárias revela uma situação distinta, deixando evidente a circulação cultural e a interdependência entre os países.

Neste texto, a atenção estará concentrada em anúncios de romances à venda divulgados em periódicos da Inglaterra, da França, de Portugal e do Brasil nas duas primeiras décadas do século XIX, a fim de observar as similaridades e as peculiaridades nos mercados livreiros de cada localidade. Em seguida, analisa-se parte do repertório de obras ficcionais em circulação no mesmo período, evidenciando a existência de importantes vínculos entre os quatro locais e de permanências ao longo do tempo, contrariando a ideia de história da literatura como sucessão de rupturas estéticas.

A circulação transatlântica da cultura no século XIX

O “longo século XIX”¹ pode ser mais bem compreendido se considerarmos as trocas realizadas entre diferentes partes do globo; trocas favorecidas por inovações técnicas, como por exemplo, o desenvolvimento dos transportes marítimos, que encurtou o tempo de viagem entre a Europa e a América e favoreceu o trânsito de livros, de periódicos e de pessoas. O Oitocentos é particularmente interessante porque, ao mesmo tempo em que se intensificavam essas articulações comerciais e culturais, ocorriam processos de constituição de Estados nacionais independentes, que enfatizaram as peculiaridades locais como alicerce da nacionalidade e da soberania política. Mas uma observação atenta mostra que mesmo os movimentos nacionalistas não se desenvolveram de forma isolada, restritos ao interior das fronteiras de cada país, mas ocorreram como parte de um conjunto de trocas e contrastes com outras nações em formação. Isso foi observado, por exemplo, por Michel Espagne e Michael Werner, que, em texto de 1994, afirmavam

¹ O “longo século XIX” compreende o período entre a década de 1780, (revolução industrial e revolução francesa) e 1914 (início da Primeira Guerra Mundial). Ver Eric Hobsbawm, *The age of revolution, 1789-1848*, London/New York, Weidenfeld & Nicolson/World Publishing, 1962. Eric Hobsbawm, *The age of Capital, 1848-1875*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1975. Eric Hobsbawm, *The age of Empire, 1875-1914*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1987.

que “a própria definição do que é uma literatura nacional é praticamente impossível sem o recurso continuado a elementos de culturas estrangeiras”². Um pouco depois, em 2001, Anne-Marie Thiesse afirmou: “nada pode ser mais internacional do que a formação das identidades nacionais.”³

Por isso parece importante colocar ênfase na noção de circulação, porque ela rompe com a ideia de fechamento sobre territórios nacionais e deixa claro que as fronteiras não eram um empecilho para o trânsito de livros, de revistas, de espetáculos e de impressos em geral. A noção de circulação também parece a mais adequada porque ajuda a evitar tanto o eurocentrismo quanto o exotismo, enfatizando a ideia de movimento entre a Europa e o Brasil e não de fluxo de ideias ou mercadorias da Europa para o Brasil. Ela leva, também, a pensar mais em termos de conexão do que de dependência cultural, mais em termos de apropriação do que de influência.

Este trânsito pode ser percebido, por exemplo, por meio das traduções dos romances de José de Alencar, para o italiano, o alemão, o inglês e o francês, no século XIX, as quais contaram com diversas edições, chegando a haver, em alguns casos, múltiplas traduções de um mesmo título⁴. O fluxo de bens culturais era, em alguns casos, fruto de iniciativas do governo brasileiro visando tornar a produção literária local conhecida (e, na melhor hipótese, apreciada) na Europa. Basta citar o caso da publicação do livro *Le Brésil Littéraire. Histoire de la Littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. A obra, financiada por D. Pedro II, foi elaborada por um austríaco, Ferdinand Wolf, escrita em francês e publicada em Berlim, com o objetivo de “fazer valorizar na Europa a bela literatura do Brasil” e “atrair a atenção de todo o mundo civilizado”⁵. O

² Michel Espagne e Michael Werner, *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, p. 7.

³ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales – Europe XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

⁴ Ver Valéria Cristina Bezerra, *A literatura brasileira em cenário internacional: um estudo do caso de José de Alencar*, Belo Horizonte, Relicário, 2018. Wiebke Alencar, “Romance brasileiro em tradução alemã: O *Guarany* e *Innocencia* produto nacional e *best-seller* no longo século XIX”, in Márcia Abreu (org.), *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789 -1914)*, Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/FAPESP, 2016. Ilana Heineberg, “Um Brasil para francês ler: das traduções do *Guarany* e de *Innocencia* ao exotismo dos romances de Adrien Delpech”, *Idem*.

⁵ Ferdinand Wolf, *Le Brésil Littéraire, Histoire de la Littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*, Berlim, A. Asher, 1863, p. 1.

trânsito entre continentes pode ser percebido também pelo fato de haver editores e tipógrafos que imprimiam obras em português na França e na Inglaterra, vendendo-as tanto na própria Europa, quanto exportando-as para o Brasil, o que revela a importância do mercado consumidor brasileiro para empresas de edição francesas e inglesas⁶.

Haveria muitos outros exemplos a dar, mas estes bastam para mostrar que as noções de centro e periferia são pouco apropriadas. Ainda que a França seja reconhecida como lugar de produção das obras mais valorizadas e apreciadas, como ponto de passagem importante para a produção de traduções, como lugar relevante para impressão de livros, fica claro também que ela depende de outros países para ampliar a lucratividade de suas empresas de edição e para consolidar sua hegemonia cultural. Também é evidente que essa hegemonia não é aceita sem resistência ou sem esforços para ocupar espaço nos locais mais valorizados de produção cultural, como ocorre no caso das traduções e da publicação na Europa de obras compostas no ou sobre o Brasil.

Quando se consideram as relações entre outros lugares que não a França, vê-se que havia múltiplos “centros” e que eles não ocupavam lugares fixos. Portugal se destaca, por exemplo, como local de publicação de traduções, que eram produzidas com muito mais intensidade lá do que no Brasil. Mas este predomina quando se trata de traduzir folhetins, que eram publicados no Rio de Janeiro muito antes do que em Lisboa. O Brasil sobressai-se também pela quantidade de leitores, tendo em vista o tamanho da população, o que o tornava um mercado importante para o escoamento da produção editorial portuguesa.

Embora a cultura letrada não estivesse distribuída de maneira uniforme pelo mundo e ainda que seja evidente a proeminência da Inglaterra e da França na produção e na difusão de livros, não parece adequado colocar estes países como baliza de toda a produção cultural ou como referência para avaliação e análise daquilo que ocorria no restante do mundo. Ao contrário, interessa prestar atenção às conexões entre os diferentes lugares, observar a permeabilidade entre as culturas e a interdependência entre os países.

Nessa perspectiva, também perdem importância as ideias de imitação e de atraso cultural, que são resultado da supervalorização de algumas culturas e de uma falta de atenção aos modos específicos de produção da

⁶ Paulo Motta Oliveira, “Narrativas que viajam: os romances em português editados em Paris”, in Márcia Abreu (org.), *op. cit.*

cultura letrada nas diferentes partes do globo, dos seus fluxos e de suas conexões, que são muito mais intensos do que normalmente se supõe.

Assim, não havia um centro fixo nem uma periferia absoluta, como um fim de linha da cadeia de transmissão da cultura. O que parece haver são múltiplos centros, que não ocupavam pontos fixos. Por isso, a ideia de circulação é tão apropriada, por enfatizar o movimento e por não estabelecer lugares fixos de partida e de chegada.

Livreiros e editores: práticas semelhantes ao redor do mundo

A conexão entre Europa e Brasil pode ser observada em anúncios de livros à venda divulgados em periódicos da Inglaterra, da França, de Portugal e do Brasil. Tomemos em consideração as propagandas publicadas na *Gazeta de Lisboa* (Portugal), *The Times* (Londres – Inglaterra), *Journal de l'Empire* (Paris – França) e *Gazeta do Rio de Janeiro* (Brasil)⁷, nas duas primeiras décadas do século XIX, prestando atenção aos anúncios de romances à venda.

Todos esses periódicos eram de ampla circulação, voltados para público não especializado. Os quatro jornais são parecidos até mesmo do ponto de vista material, sendo compostos por quatro páginas maciçamente cobertas por textos⁸. Mais importante: todos eles publicavam anúncios de livros, permitindo, assim, a realização de comparações entre os quatro lugares, em um mesmo momento, a partir de uma mesma metodologia.

⁷ Os dados provenientes da *Gazeta de Lisboa* foram recolhidos por Beatriz Gabrielli, os do *The Times* por Taís Franciscon e os da *Gazeta do Rio de Janeiro* por Simone Mendonça de Souza, todas sob minha orientação. Os dados estão armazenados no CiTrim, um banco de dados especialmente desenvolvido pelo projeto Circulação Transatlântica dos Impressos, em que para se organizam informações sobre livros, periódicos, espetáculos teatrais e romances. O CiTrim reúne informações sobre as formas de circulação das obras (ou seja, sobre as publicações em língua original, traduções e adaptações) publicadas no Brasil, Portugal, França e Inglaterra entre 1789 e 1914, e sobre os indícios de sua circulação (isto é, informações sobre encenações, bem como sobre a presença de romances e peças teatrais em textos críticos, anúncios de jornal, catálogos de bibliotecas, leilões, inventários, testamentos, catálogos de livreiros, documentos de censura, contratos editoriais) nos mesmos locais e período.

⁸ A partir de 1810, o *The Times* apresenta edições maiores, com seis páginas, publicadas geralmente nos finais de semana. A *Gazeta do Rio de Janeiro* foi idealizada, inicialmente, como semanal, mas logo passou a bissetimaneal. Em geral circulava em edições com quatro páginas, mas, em ocasiões especiais, chegou a ter oito páginas. A *Gazeta de Lisboa*, também tinha 4 páginas e era quinzenal até 1809, tornando-se diária a partir deste momento.

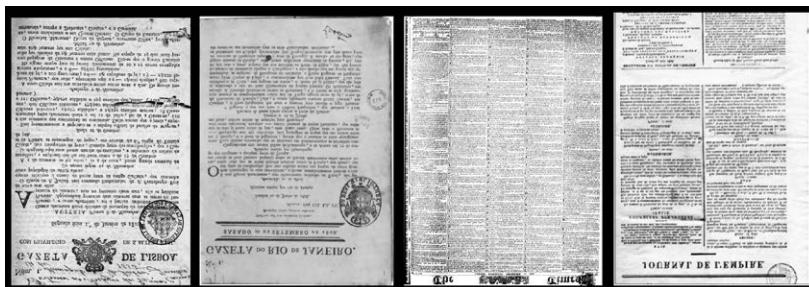


Figura 1 – Primeira página dos jornais *Gazeta de Lisboa*, *Gazeta do Rio de Janeiro*, *The Times* e *Journal de l'Empire*.

Os anúncios do periódico inglês apareciam sempre na segunda página, reservada a propagandas de produtos variados, entre os quais livros e espetáculos teatrais, que eram agrupados, sem se misturar com a propaganda de outras mercadorias. Entre 1800 e 1820, foram publicados 1.641 anúncios de romances à venda, divulgando 581 obras diferentes, escritas por mais de duas centenas de autores. Estes números tornam-se ainda mais espantosos quando se sabe que os romances não eram o único gênero propagandeado nem tampouco o mais frequente, já que a maior parte dos anúncios de livros divulgava obras de conhecimento geral ou relacionados às práticas cotidianas.

O *Journal de l'Empire*, que circulou entre 1805 e 1814, apresenta números muito mais modestos, mas segue um padrão semelhante no modo de formatar os reclames, invariavelmente mencionados na quarta página. Dentre os jornais analisados, este é o único que separa o rodapé da parte superior da página, distinguindo o espaço das notícias internacionais do das variedades, entre as quais tinha destaque a programação teatral. Os anúncios de obras à venda fechavam ambas as partes, aparecendo na última coluna da parte superior e no derradeiro trecho das variedades.

Também na última página, ficavam os anúncios da *Gazeta de Lisboa* e da *Gazeta do Rio de Janeiro*, separados por um traço das notícias (que ocupavam a parte superior) e antes dos avisos gerais. A localização privilegiada e o uso constante das mesmas expressões destacavam os anúncios de publicações do resto das propagandas e avisos.

Assim como em Londres e Paris, os romances não eram o gênero mais frequente nos anúncios, que se voltavam, sobretudo, para obras religiosas e profissionais. Em Lisboa, entre 1808 e 1820, há um total

de 298 anúncios de romances, nos quais se propagandeiam 157 títulos diferentes. No caso do Rio de Janeiro, os romances tampouco tinham primazia dentre os livros anunciados, que se dirigiam a obras de direito, medicina, política, filosofia, além dos sempre presentes livros religiosos. Nestes mesmos anos, foram publicados 87 anúncios propagandeando 44 títulos diferentes⁹.

Estes dados numéricos (mais de 1.600 anúncios em Londres; 298 em Lisboa e 87 no Rio de Janeiro) parecem convidar a repetir o discurso sobre a precariedade da cultura letrada em Portugal e no Brasil. Entretanto, se resistirmos ao impulso à repetição e se não nos deixarmos impressionar apenas pelos dados quantitativos, enxergaremos um quadro mais complexo e menos assimétrico. Sem negar que os números são extremamente diferentes, é possível observar notáveis semelhanças no trato com os romances e a existência de práticas e valores compartilhados entre editores e vendedores de livros nos quatro países.

Uma primeira semelhança está na forma de elaboração dos anúncios, em que se dá destaque a um mesmo conjunto de elementos. Não causará espanto o fato de todos informarem o título e o valor da obra, afinal, o produto e seu preço são os elementos essenciais de uma propaganda. Mas a repetição de outros dados revela a existência de concepções partilhadas entre os editores e livreiros e, podemos supor, valorizados também pelos compradores, pois, se assim não fosse, seriam suprimidos das propagandas, que eram pagas em função do número de caracteres ou linhas empregados.

Na Inglaterra, as propagandas possuem, em geral, a indicação “This day will be published” e suas variantes (“Books published this day”, “Speedily will be published”, “On Friday will be published”), seguida de informações sobre o formato do livro (12º, 8º etc.), o número de volumes e o preço, como se vê no anúncio abaixo, que segue a fórmula mais habitual nas propagandas:

A Glance At High Life. This day is published, in 3 vols, 12mo, price 15 s., sewed, *Life As It Is; Or, A Peep Into Fashionable Parties*; a novel. ‘To show/ The very age and body of the time, its form/ And pressure’. Printed at the Minerva Office, Leadenhall-street, for Lane, Newman,

⁹ Considerado o período para o qual há dados em Lisboa e Rio de Janeiro (1808 – 1820), a quantidade de anúncios divulgados em Londres chega a 861, propagandeando 288 romances.

and Co.; and sold by C. Chapple, Pall-Mall; W. Earle, Albemarie-Street; and all booksellers; and at every Circulating Library.¹⁰

O anúncio destaca a materialidade do impresso, informando que se trata de obra em 3 volumes em 12º, e chega ao ponto de informar, como ocorre muitas vezes, que a encadernação é costurada (sewed). Esclarece quem é o responsável pela edição (Lane, Newman, and Co.), em que a tipografia foi impressa (Minerva Office), adverte que o livro está disponível em todas as livrarias e bibliotecas circulantes, destacando dois livreiros em especial (C. Chapple e W. Earle). E informa o preço (15 shillings).

Nos casos em que a edição é ilustrada, este elemento é invariavelmente destacado, como se vê neste anúncio:

This day is published, in 2 vols, 12^{mo}., embellished with upwards of 40 beautiful plates, cut in wood. *The Temple of The Fairies, being a selection of the best fairy tales*, translated from the French of *Cabinet des Fées, &c.* and illustrated with wood engravings by Lee. Printed for J. Harris, Corner of St. Paul's Church-Yard, and Vernor and Hood, St. Poultry.¹¹

Neste caso, destaca-se o fato de o livro ser uma tradução de obra francesa, cujo título original é também mencionado, e chama-se a atenção para a presença de 40 ilustrações produzidas por meio de xilogravura – além de referir os elementos destacados no anúncio anterior, como número de volumes, formato da edição etc.

Em Paris, observa-se a mesma atenção às questões relativas à forma material, como se vê, por exemplo, no anúncio a seguir:

EDITION STEREOTYPE, d'après le procédé d'Herhan; *Histoire de Gusman d'Alfarache*, par Lesage. Deux gros vol. In-18 sans fig. 2 fr.70c; in-12 avec 4 fig., pap. Fin 5 fr.30c; in-12 pap. Vél. Fig. 9 fr.40c. À Paris, à l'imprimerie Stéréotype, chez H. Nicolle, rue des Petits-Augustins, n°. 15. Et chez LE NORMANT, imprimeur du JOURNAL DE L'EMPIRE, rue des Prêtres Saint Germain l'Auxerrois, n°. 151.

O anúncio informa, logo na primeira linha, antes mesmo de indicar o nome do livro, qual foi a técnica empregada em sua impressão: “EDITION

¹⁰ Anúncio do *The Times*, dia 10 de dezembro de 1807, p. 4, Fonte: *The Times Archive*.

¹¹ Anúncio do *The Times*, dia 28 de março de 1805, p. 2. Fonte: *The Times Archive*.

STEREOTYPE, d'après le procédé d'Herhan”, o que significa que a edição foi feita por meio do método desenvolvido por Louis-Etienne Herhan, no final do século XVIII, que evitava a composição da página letra a letra, utilizando-se de matrizes móveis de cobre¹². Em seguida, informa-se o título (*Histoire de Gusman d'Alfarache*) e detalham-se as várias formas materiais do impresso e seus preços: “dois grossos volumes in 18 sem figuras, por 2,70 francos; in 12 com 4 figuras em papel fino 5,30 francos; in 12, em papel velino com figuras 9, 40 francos”. Seguem-se os nomes dos responsáveis pela publicação (H. Nicolle e Le Normant) e seus endereços¹³.

Em outros casos, detalhava-se a letra e o papel empregados, informando, por exemplo, que o livro fora impresso com tipo “*cicéro neuf*” em “belo *carré fin d'Auvergne*”, ou seja, em papel para impressão no formato 42 x 54 cm¹⁴.

Em Lisboa, há estratégias publicitárias semelhantes. Os anúncios são introduzidos pelas expressões: “Sahiraõ á luz”, “Sahio á luz”, no caso de lançamentos, e “Livros que se vendem (local)”/“Livros que há para vender”, no caso de propagandas feitas por livreiros. As informações oferecidas são análogas às dos anúncios ingleses:

Sahíraõ á luz: Os Amantes Desgraçados, novella, em 8.º, seu preço 160 réis. _ O Diabo Coxo, Verdades sonhadas, e Novellas de outra vida trazidas a esta: traduzido em Portuguez. Esta obra, que he huma boa critica, se acha adornada de estampas: custa 480 réis. _ Vendem se na Casa da Gazeta; na loja de Luiz José de Carvalho, aos Paulistas; nas dos livreiros em Alcantara, e em Belem, na de José Tiburcio.¹⁵

¹² Para uma descrição do método, ver Albert Cim, *Petit manuel de l'amateur de livres*, Paris, E. Flammarion, 1923. Disponível em <https://archive.org/stream/petitmanueldelam00cimauoft#page/n3/mode/2up>. Ver também “L'édition stéréotype”, in *Bibliomab: le monde autour des livres anciens et des bibliothèques*. Disponível em <https://bibliomab.wordpress.com/2011/09/23/ledition-stereotype/>. Consultados em 15 de junho de 2019.

¹³ *Journal de l'Empire*, 22 de março de 1806.

¹⁴ “Annonce, *Mémoires secrets sur le Règne de Louis XIV, la Régence et le Règne de Louis XV*; par M. Duclos, de l'Académie Française, Historiographe de France; etc. Quatrième édition. Deux vol. in- 8º de 900 pages; imprimés sur caractère de cicéro neuf, et beau carré fin d'Auvergne. Prix: 9 fr. broch., et 11 fr 50 c par la poste. A Paris, chez F. Buisson, libraire, rue Hautefeuille, nº. 23. Et chez le NORMANT, lib. rue des Prêtres Saint Germain l'Auxerrois, nº. 17. ”, *Journal de l'Empire*, 28 de fevereiro de 1806.

¹⁵ *Gazeta de Lisboa*, 10 de novembro de 1807.

Destaca-se o tamanho do livro (em 8º), o preço, a presença de ilustrações e os locais de venda, além de se fazer breve comentário sobre o teor do romance *O Diabo Coxo*, tido como “uma boa crítica”. Assim como ocorria em Paris e em Londres, divulgava-se o papel e a letra usados na confecção dos livros, como ocorre no anúncio do romance *O Combate das Paixões*, em que há informação sobre tratar-se de obra impressa “em typo Inglês e bom papel”¹⁶.

No Brasil, os procedimentos também são similares. Na *Gazeta do Rio de Janeiro*, os anúncios são precedidos pela indicação “Sahiram á luz”, em caso de primeiras edições, ou eram encimados pela fórmula “novamente chegados de...” ou “proximamente chegados de ...”, indicando tratar-se de obras importadas.

Sahio á luz a Obra intitulada *Cartas de huma Peruviana*, traduzidas do francez por huma Senhora. 2 volumes por 1600 réis, vende-se nas lojas de Manoel Joaquim, rua da Quitanda na esquina da rua S. Pedro, e na da Gazeta, onde se achão as seguintes: *Philosopha por amor*. 2 volumes 1920: *Historia de dois amantes*. 960; *Choupana India*, 640: *Paulo e Virgínia*, 2 volumes 1600.¹⁷

Embora os anúncios de romances no Rio de Janeiro focassem, em geral, o título, número de volumes, preço e local de venda, fazia-se também menção ao fato de o livro ser “adornado com quatro estampas finas, que realção muito a edição da Obra”¹⁸ ou de ter “capa de papel pintado”¹⁹.

¹⁶ *Gazeta de Lisboa*, 13 de fevereiro de 1816.

¹⁷ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 01 de julho de 1812.

¹⁸ “Sahio á luz o segundo volume que completa a traducção da mui divertida Obra, intitulada *o Diabo Coxo*. Todas as pessoas que comprário o primeiro volume impresso em 1806, desejavão, e sentião não poderem ter completa esta galante Obra; razão porque se encarregou huma habil penna de concluir a traducção do que faltava, que era sem duvida a parte mais interessante e jocosa. Sahe este segundo volume adornado com quatro estampas finas, que realção muito a edição da Obra, que achando-se agora completa, he mui digna de achar em Portugal o acolhimento que tem merecido em todas as nações da Europa. Vende-se na loja de Nascimento na rua dos Albigebes, N.º 18, por 480 réis este 2.º vol. encadernado.” *Gazeta de Lisboa*, 4 de agosto de 1814.

¹⁹ Sahio á luz o Drama Heroico, intitulado: *Ulissea Libertada*; que se há de representar hoje no Real Theatro, em obsequio ao Nome de S.A.R. o Principe Regente N.S. Vende-se na Loja da Gazeta, por 480 réis com capa de papel pintado, aonde se achão Proteção á Franceza por 330 réis. Embarque dos apaixonados, por 400 réis. *Gazeta do Rio de Janeiro*, 24 de junho de 1809.

O destaque dos mesmos elementos evidencia a existência de práticas e concepções comuns aos profissionais do livro nos quatro países. Como os exemplos mostram, eles valorizavam aspectos materiais dos romances como formato, volume, preço, papel, tinta e caracteres, muito mais do que os nomes dos autores que praticamente não são mencionados nos anúncios – o que está em franca oposição com a reflexão mais tradicional acerca da literatura, que valoriza fortemente os autores e não dá nenhuma atenção à materialidade dos impressos. No entanto, o aspecto material dos livros era parte essencial do contato com a obra, chegando a ser elemento definidor de público na pena irônica de Machado de Assis:

Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.²⁰

Os elementos materiais eram essenciais na época e, possivelmente, afetavam a leitura das obras, uma vez que havia uma sensibilidade, hoje perdida, para a encadernação, o papel e os tipos empregados, assim como um particular interesse pelas ilustrações.

Romances: o mundo conectado pela ficção

Os anúncios de livros à venda mostram que não apenas os aspectos mercadológicos eram equivalentes. O acervo de romances disponíveis também guarda importantes semelhanças.

Um primeiro elemento de destaque é a convivência entre obras escritas em língua nacional e obras traduzidas. Na Inglaterra, grande produtora de romances, a maior parte dos títulos propagandeados foi escrita originalmente em inglês, mas muitos anúncios dão relevo ao fato de o livro à venda ser uma tradução, destacando a indicação “Translated from the [French/German/etc] by...”. Predominam as traduções oriundas do francês, seguidas de traduções de romances alemães. Da mesma forma, na França, a maior parte dos anúncios propagandeia obras nacionais, embora volume

²⁰ Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Capítulo XXII, in *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

considerável de traduções, especialmente oriundas de livros ingleses, fosse anunciada como estando à disposição dos compradores.

Em Portugal e no Brasil, as proporções não são equivalentes, pois, ao contrário do que acontece na Inglaterra e na França, predominam os romances traduzidos. Observa-se uma recorrente estratégia publicitária que consiste em destacar a existência de uma comunidade internacional de leitores que também conhecia as obras em versão traduzida. No Rio de Janeiro, enaltecia-se, por exemplo, a publicação da “Novella intitulada a *Filosofa por amor, ou cartas de dois amantes apaixonados e virtuosos* [...] que tem merecido geral aceitação em todos os idiomas”²¹, enquanto em Portugal, a *Gazeta de Lisboa* alardeava que “*Metusko, ou os Polacos*, [...] goza hoje a luz publica em diversas linguas da Europa”²².

Os anúncios chamam a atenção também para outro elemento de união entre as diferentes culturas: a presença de traduções de um mesmo conjunto de romances em vários lugares, o que, potencialmente, ajudava a criar vínculos culturais entre ingleses, franceses, brasileiros e portugueses, que podiam conhecer as mesmas histórias e podem ter chorado, ao mesmo tempo, pelos mesmos personagens. Isso fica claro quando se observa a existência de um conjunto semelhante de títulos simultaneamente propagandeados nos quatro lugares nas duas primeiras décadas do século: *Aventuras de Têlêmaco*, *Paul et Virginie* História de *Gil Blas*, de Lesage; *Robinson Cruose*, de Defoe; *Mil e uma noites*, de Galland; *Atala*, de Chateaubriand; *Belisário*, de Marmontel; *Caroline de Lichtfield*, de Montolieu; *Cartas de Heloisa a Abeilardo*, de Pope; *Contos Morais*, de Marmontel; *O Diabo Coxo*, de Lesage; *Amelia Mansfield*, de Cottin; *Emília*, de David; *Emma*, de Campbell Bury; *Etelvina*, de Horsley Curties; *Luíza, ou a cabana do deserto*, de Helme; *As Viagens de Gulliver*, de Swift; *Tom Jones*, de Henry Fielding e *Barão de Munchausen*, de Rudolf Erich Raspe.

Destas 19 obras, 11 eram francesas, 7 inglesas e 1 alemã, deixando evidente a dimensão transnacional do mercado editorial e, o que me parece mais importante, mostrando que nenhum mercado editorial sobrevivia somente com produções nacionais, nem mesmo os mais dinâmicos, como o inglês e o francês. Mas nenhum deles, tampouco, se sustentava só com traduções, nem mesmo em locais com produção editorial mais acanhada, como Portugal e Brasil. Embora o conjunto de autores nacionais

²¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 25 de março de 1812.

²² *Gazeta de Lisboa*, 3 de agosto de 1815.

fosse muito mais volumoso no caso da Inglaterra e França do que no de Portugal e Brasil, nos países de língua portuguesa também havia romances compostos em língua pátria desde o século XVIII, tendo alguns deles recebido diversas edições em curto período de tempo.

Nas duas primeiras décadas do século XIX, os anúncios mostram a existência de sucessos de língua portuguesa como *Máximas de virtude e formosura* (na segunda edição intitulado *Aventuras de Diófanes* e na terceira *História de Diófanes*), de Teresa Margarida da Silva Horta; *Cartas Americanas* de Theodoro José Biancardi; *Viagens de Altina*, de Luiz Caetano de Campos; *O Feliz Independente* de Teodoro de Almeida; *O Piolho Viajante* de António Manuel Policarpo da Silva; e *Lances da Ventura*, de Felix Moreno de Monroy. Os autores destas narrativas são três portugueses e uma brasileira, que escreveram seus romances em Portugal (Luiz Caetano de Campos, Teodoro de Almeida, António Manuel Policarpo da Silva e Teresa Margarida da Silva Orta), um português que compôs suas narrativas enquanto vivia no Brasil (Theodoro José Biancardi) e um espanhol que escrevia em português (Felix Moreno). Essas obras tiveram ampla circulação, como atestam não apenas os anúncios publicados nas gazetas dos dois lados do Atlântico, mas também os registros de importação de livros para o Rio de Janeiro²³.

O mundo editorial luso-brasileiro era habitado também por obras de menor difusão como *Eduardo e Lucinda: ou a Portuguesa infiel*, Theodoro J. Biancardi, mesmo autor do bem-sucedido livro *Cartas Americanas*. A percepção da existência de obras de menor sucesso é importante porque, mais uma vez, mostra um funcionamento semelhante ao do campo inglês e francês, em que há diversidade suficiente de obras para que algumas se destaquem e outras caiam no esquecimento.

Apesar de possuírem tamanhos bastante diferentes, os quatro mercados editoriais aqui examinados comportam-se de maneira análoga também no que concerne à segmentação interna. O fato de haver poucas pessoas alfabetizadas no Brasil e em Portugal poderia levar a supor que este seletorado estaria interessado apenas em livros eruditos. Ao contrário, mesmo em um mercado reduzido, há obras eruditas, obras populares e obras destinadas a públicos médios, mesmo quando se pensa somente em romances.

²³ Márcia Abreu, *Os Caminhos dos livros*, Campinas, Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 2003.

Os anúncios publicados no Rio de Janeiro e em Lisboa mostram tanto a oferta de narrativas extremamente populares, impressas em poucas páginas e vendidas em brochuras baratas (como *História da Donzela Theodora* ou *História da Princesa Magalona*) quanto a disponibilidade de romances bem avaliados pelos letrados coetâneos, impressos em vários volumes, como *Tom Jones*. Todos estes livros foram impressos em Lisboa, em 1813, com tiragens diversas, como mostram os arquivos da Impressão Régia: foram impressos 2.000 exemplares da *História Princesa Magalona*, 1.000 exemplares da *História da donzella Theodora* e 500 exemplares do segundo tomo de *Tom Jones* (cujo tomo terceiro saiu no ano seguinte com a mesma tiragem)²⁴.

Situação semelhante ocorria no Rio de Janeiro, sem que, entretanto, as tiragens sejam conhecidas. Os prelos da Impressão Régia do Rio de Janeiro também produziram uma edição *Historia da donzella Theodora*²⁵, pouco mais de um ano depois da edição lisboeta, mostrando que os 2 mil exemplares foram insuficientes para atender a demanda dos leitores da duas localidades, já que parte dos impressos portugueses era remetida ao Brasil²⁶. A tipografia carioca também deu à luz edições de obras mais complexas do ponto de vista material, como *Paulo e Virgínia* e *Diabo Coxo*. Assim, os prelos instalados no Brasil produziram tanto livretos populares quanto livros bem avaliados pela crítica, abastecendo os mercados locais e concorrendo com as edições lusitanas que também tinham dado à luz os três títulos aqui mencionados.

Até mesmo a existência da escravidão no Brasil – elemento que singulariza a situação brasileira – não parece ter sido capaz de afetar a sintonia entre os mercados editoriais. Bastará um exemplo, extraído do *Diário do Rio de Janeiro*, para que se perceba, uma vez mais, as similaridades entre o mundo livreiro carioca e internacional, e para que se perceba sua aparente impermeabilidade a questões sócio-político-econômicas, como a escravidão.

²⁴ Ver Simone Cristina Mendonça de Souza, *Primeiras impressões: romances publicados pela Impressão Régia do Rio de Janeiro (1808-1822)*, Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Orientação Márcia Abreu, 2007.

²⁵ *Historia da donzella Theodora, em que se trata da sua grande formosura, e sabedoria*, trad. Carlos Ferreira Lisbonense, Rio de Janeiro, Impressão Régia, 1815.

²⁶ Márcia Abreu, *Os Caminhos dos livros*, op. cit.



Figura 2 - *Diário do Rio de Janeiro* de 27 abril de 1832.

Nos anúncios dessa página são propagandeadas “obras a publicarem-se”, “livros à venda” e “obras publicadas”, entre as quais estão presentes vários romances franceses de sucesso, tanto em versão original quanto em traduções para o português. Entre as “obras publicadas”, menciona-se um dos best-sellers franceses, a *História de Simão de Nantua*, que “sahio á luz em casa de Em [Emile] Seignot-Plancher, rua do Ouvidor, n. 95”, “tradosisa por Felipe Ferreira de Araujo e Castro, 2 vol”. Na mesma loja, em breve estariam disponíveis outros 2 romance de sucesso franceses, como informa a seção “obras a publicarem-se”, na qual se avisa que “achão-se no prélo, e brevemente sahirão á luz as seguintes obras: [...] Paulo e Virgínia, por Bernardin de S. Pierre, 2 vol; [...] Aventures de Telemaque, 2 vol. em 8º avec gravures”. Na mesma página, na seção de “livros à venda”, a “loja de livros de Veiga e Comp.” anuncia 50 “novelas em portuguez” à disposição do público, entre as quais há sucessos como “Mil e huma Noites, 8 vol; Victor ou o menino da Selva, 4 vol; Gil-Bras de Santilhana, 4 vol; [...] Robinson Crusoe, 4 vol”, entre outros romances ingleses, franceses e portugueses.

As conexões internacionais estão igualmente presentes em uma livraria brasileira, também propagandeada na página acima, a “loja de livros de Veiga e Companhia”, de João Pedro da Veiga, irmão de Evaristo da Veiga, que também possuía livraria na cidade. Ambos eram nascidos no Brasil e daqui nunca tinham saído. Entretanto, estavam em contato estreito com a Europa por meio dos livros que vendiam. O anúncio mostra que, dentre

as cinco dezenas de romances anunciados, havia diversas obras francesas, como seria de esperar, mas havia também romances espanhóis, como *Guzmán de Alfarache*, e ingleses como *Tom Jones* e *Robinson Crusoe*, todos traduzidos para o português, ao lado de sucessos em língua portuguesa, como *Lances da Ventura* e *O Piolho Viajante*.

Logo abaixo da lista de romances disponíveis nas livrarias, há anúncios de pessoas à venda: “huma preta de idade 20 annos, boa mocamba”, “dous reforçados pretos para todo serviço”, “3 negrinhas mui bonitas, de 11 a 12 annos, e huma rapariga que engoma, cozinha, e terá 15 a 16 annos”, “huma preta perfeita mocamba, bonita, e bem feita”. Estas pobres criaturas eram negociadas a dois dedos de distância de publicações comercializadas por Pierre Plancher, um francês partidário do liberalismo econômico e político, defensor de Napoleão Bonaparte, que se refugiara no Rio de Janeiro para escapar às perseguições de Carlos X, na França²⁷.

Conclusão

Os dados apresentados deixam claro que há uma diferença de escala e não de natureza entre o mundo livreiro e editorial da Inglaterra, da França, de Portugal e do Brasil. Em lugares tidos como “centrais” (Londres e Paris) e naqueles rotulados de “periféricos” (Lisboa e Rio de Janeiro), o comportamento do mundo editorial e o modo de compor os anúncios de livros à venda é bastante semelhante, focando os mesmos elementos de maneira similar.

Na Inglaterra e na França, havia dezenas de periódicos circulando simultaneamente, nos quais foram publicados milhares de anúncios de centenas de romances diferentes. Em Portugal e no Brasil, os números eram menores, mas as estratégias empregadas nas propagandas são similares, valorizando um mesmo conjunto de características. Nos quatro lugares, há editores, livreiros, tipógrafos e críticos que comentam os romances saídos prelos – comentários estes algumas vezes sintetizados e reproduzidos nos anúncios. Nos quatro lugares, há composições nacionais e traduzidas, convivendo e disputando espaço no mercado livreiro. Nos quatro lugares, há produção diversificada, capaz de atender expectativas e capacidades de leitura de ordem diversa. Nos quatro lugares, obras muito

²⁷ Para um estudo da trajetória de Plancher, ver Marco Morel, *As transformações dos espaços públicos: Imprensa, atores políticos e sociabilidades na Cidades Imperial (1820 – 1840)*, São Paulo, Hucitec, 2005. Marli Delmônico de Araújo Futata, *Imprensa e educação: Pierre Plancher e a ação político-educativa do Jornal do Commercio no final do primeiro Reinado (1827-1832)*, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, Orientação Celina Midori Murasse Mizuta, 2008.

recentes convivem com romances que permanecem em destaque por séculos, mesmo sem o apoio dos letrados ou da escola. Nos quatro lugares, é possível encontrar simultaneamente alguns mesmos títulos, compondo um repertório de narrativas comum aos quatro países.

O entendimento dessa situação talvez se torne mais fácil quando se sabe que a formação escolar passava pela leitura dos mesmos títulos, tanto na Europa quanto no Brasil, entre os quais se destaca *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon. Fora da escola, as crianças também podiam ler os mesmos livros, pois obras como *Magasin des Enfants* (em português *Tesouro de Meninas*) estavam disponíveis em livrarias do Rio, de Lisboa, de Paris e de Londres. Na idade adulta, as pessoas podiam continuar a ler os mesmos romances, como visto há pouco, e também podiam ler os mesmos periódicos, que chegavam aos diferentes lugares com pouco tempo de diferença. Da mesma forma, os letrados de diferentes cantos do mundo trocavam correspondências ou se encontravam pessoalmente em viagens que traziam franceses, ingleses e portugueses ao Rio de Janeiro e levavam brasileiros a Paris, Lisboa ou Londres²⁸.

A situação política, econômica e social das quatro localidades era distinta, bastando lembrar presença da escravidão no Brasil. Mas, como visto no comentário à primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, não parece haver forte correlação entre sistema sócio-político-econômico e vida cultural, tampouco se observa o “efeito de porosidade” entre as diversas seções dos jornais, que permitiriam, segundo Marie-Eve Thérénty, o imbricamento de temas tratados nas várias partes dos periódicos²⁹. No caso da escravidão no Brasil, o pequeno traço que separa os anúncios não parece nada poroso. Pelo contrário, parece erguer um muro intransponível, isolando num canto da página a mais abjeta forma de comércio e, em outro, as mais apreciadas obras da literatura internacional.

Assim, apesar das peculiaridades sócio-político-econômicas e da desigualdade no tamanho dos mercados livres, há um comportamento semelhante no mundo letrado de Inglaterra, França, Portugal e Brasil (e, certamente, de muitos outros locais). Há diferenças de escala e não de natureza.

²⁸ Ver Orna Messer Levin e Cláudia Poncioni, *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos (1789 – 1914)*, Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/FAPESP, 2018. Lúcia Granja e Tania Regina Luca, *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789 – 1914)*, Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/FAPESP, 2018.

²⁹ Marie-Eve Thérénty advoga a existência de intensa relação e intercâmbio entre as rubricas dos jornais, que criaria um efeito de porosidade entre as seções. Marie-Eve Thérénty, *La littérature au quotidien – Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007, p. 78.

Table de matières

Sumário

Éditorial / Editorial	3
Présentation / Apresentação Nataly Jollant et Paula Candido Zambelli	5
Homens e ideias em movimento: circulação de saberes e artefatos culturais (séculos XIX ao XXI)	
Deslocamentos transatlânticos do crime: às voltas com os <i>Poemas Ameríndios</i> , mudados para o português por Herberto Helder Ana Cristina Joaquim	15
<i>Estive em Lisboa e lembrei de você:</i> subjetividade migrante e a deriva da narração Caio Bortolotti Batista	33
Páginas do atlas literário de Miguel Torga: um caminho de ferro de Minas Gerais a Trás-os-Montes Talles Luiz de Faria e Sales	47
Réaménagement identitaire des acteurs de la culture populaire au Brésil à l'aube du XXIe siècle. Le cas des poètes de la littérature de cordel Solenne Derigond	63
Os “Quadros históricos da guerra do Paraguai”: editoração, produção e circulação Álvaro Saluan da Cunha	81
Notas analíticas sobre a coleção Estante Americana (1939-1940) Gilvana de Fátima Figueiredo Gomes	97
Importações de livros franceses no Brasil: apontamentos para uma história da Livraria Francesa de São Paulo Fabiana Marchetti	111

Experiências de Blaise Cendrars entre os modernistas brasileiros Matildes Demétrio dos Santos	129
O fundo de Mario Carelli nas bibliotecas da Sorbonne Nouvelle Bruna Nimer Lago	149
As viagens do Théâtre du Soleil ao Brasil: mulheres em ação na partilha de processos de formação e criação Érika Bodstein	165
A repercussão da obra <i>Primavera Silenciosa</i> , de Rachel Carson, na imprensa brasileira (1962-1979) Bianca Letícia de Almeida	187

Artigos Livres

O retorno do heterônimo a Portugal: o romance-labirinto de José Saramago Ramsés Albertoni Barbosa	203
As palavras em nós: a polissemia como percepção da violência em <i>Amor de Clarice vol.2</i> , de Rui Torres Fábio Waki	225
A morte da criança nos necrológios dos jornais mineiros dos séculos XIX e XX: memória, imaginário e crença religiosa Denise Aparecida Sousa Duarte	241

Entrevista

Impasse civilizacional Laís Modelli com Paulo Iumatti	257
--	-----

Contribuição

Uma questão de escala, não de natureza: a circulação da cultura no século XIX Márcia Abreu	265
--	-----

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org
ISSN 2552-1187 (imprimé)
ISSN 2497-2614 (en ligne)



RéEL

Revue Étudiante des
Expressions Lusophones