Apresentação aos mais jovens, relembrações para os mais velhos

Ligia Chiappini

Professora da Universidade de São Paulo

Lucilla Ribeiro Bernardet

Trabalhou na USP entre 1966 e 1979, a princípio como instrutora voluntária e, a partir de 1970, como Professora contratada na área de Teoria e História do Cinema, sob responsabilidade de Paulo Emílio Salles Gomes. Com a morte de Paulo Emílio, Lucilla, já mestre, passou a atuar na equipe de Teoria Literária e Literatura Comparada, coordenada por Antonio Candido. De 1971 a 1979, foi docente de Introdução aos Estudos Literários, enquanto preparava seu doutoramento. Um acidente de automóvel, ocorrido nesse final da década de 70, obrigou-a a pedir licença para tratamento de saúde e, algum tempo depois, a aposentar-se.

Por ocasião de sua morte em junho de 1993, a família, cumprindo um desejo dela, resolveu doar a parte da sua biblioteca referente à literatura ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, cabendo à Cinemateca Brasileira a parte relativa ao cinema.

O texto que segue foi lido na inauguração da Biblioteca Lucilla Bernardet no departamento acima citado, em 24 de novembro de 1993. É um testemunho de quem, tendo convivido com Lucilla como amiga e colega, aprendeu a admirar as qualidades intelectuais e humanas dessa pesquisadora infatigável que soube ser também uma professora dedicada e criativa.

Difícil falar da saudosa amiga e colega Lucilla, porque me falta distância e me sobra saudade. Mas tento. Não pretendo traçar uma biografia de Lucilla Ribeiro Bernardet. Trata-se, em primeiro lugar, de trazer algumas informações sobre ela, já que muitos aqui não tiveram a oportunidade de conhecê-la e de com ela trabalhar. Mas gostaria também de rememorar, para os que tivemos esse privilégio, alguns aspectos da sua vida intelectual, principalmente, enquanto professora e pesquisadora de Teoria Literária e Literatura Comparada. Não apenas porque hoje talvez tenhamos condições de reconhecer com mais justiça o valor do seu trabalho, como porque as lições nele contidas nos podem ser muito úteis nestes novos tempos de desânimo, individualismo, apatia, carreirismo e desmobilização.

Meu texto nasce de um trabalho da memória, mas se apóia também em alguns escritos que ela deixou: anotações de leitura, projetos e relatórios, minuciosas notas preparatórias aos cursos de Introdução aos Estudos Literários e um memorial escrito em outubro de 1980.

O memorial, por si só, mereceria ser publicado, pois trata-se de um texto de 19 páginas, muito bem escrito, muito pessoal, mas contido. É genérico o suficiente para traçar um panorama interessante da nossa vida intelectual, universitária e cinematográfica sobretudo nos anos 60, quando Lucilla teve uma rica convivência com cineastas e estudiosos do Cinema no Rio de Janeiro, São Paulo

e Brasília. Esquemáticamente são estas as datas e experiências profissionais mais marcantes:

1935: Nascimento em São Paulo. Costumava dizer que era a única paulistana da gema no nosso grupo de pós-graduandos da USP, repleto de gaúchos, mineiros e paulistas do interior e do litoral.

1953: Conclusão do curso Clássico, no Colégio Estadual Presidente Roosevelt. De 1954 a 1957, curso de Letras Neolatinas, na USP. Começou simultaneamente Direito, mas abandonou logo no início. Nas Letras, marcaram-na especialmente os cursos de Literatura Francesa ministrados por Alfred Bonzon e Marlyse Meyer.

1958-59: Bolsa da CAPES, por convite de Bonzon, para cursar Literatura Francesa no Centro de Estudos Superiores de Francês (mantido pela CAPES, pelo Centro Cultural da Embaixada da França e pelo Instituto Francês e Brasileiro de Alta Cultura). O resultado dessa verdadeira pós-graduação foi uma monografia sobre Albert Camus, de aproximadamente 130 páginas, que Lucilla considerava seu melhor trabalho, embora, por inexperiência ou excesso de modéstia, segundo avaliação dela própria, tenha permanecido inédita.

1959: Nova bolsa da CAPES, desta vez por um ano, para Paris, aonde foi estudar Flaubert. Em meio a esse projeto, porém, faz a descoberta do Cinema e convive com os filmes e cineastas da Nouvelle Vague, desistindo do trabalho com a Literatura, para dedicar-se ao Cinema. Sem bolsa mais, tem lá muitos e diversificados empregos (de tradutora, intérprete, locutora de rádio, entre outros), mas encontra tempo para fazer cursos de Cinema, assistindo e anotando quatro ou mais filmes por dia.

1962: Volta ao Brasil e fica entre o Rio de Janeiro e São Paulo, sobrevivendo de traduções, com bicos na Cinemateca. Convivência rica com cineastas do Cinema Novo; entre outros acompanha nada mais nada menos do que a filmagem de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Participa de filmes fazendo continuidade, auxiliando na montagem e em roteiros. Chega a planejar um filme seu com e sobre a equipe de alfabetizadores de Paulo Freire. A ditadura veio interromper esses planos entre muitos outros.

1965: Início do trabalho, com Jean-Claude Bernardet, sob a coordenação de Paulo Emilio Salles Gomes, no setor de Cinema do curso de Jornalismo da Universidade de Brasília. Orienta grupos de pesquisas históricas, dá aulas de análise de filmes e participa intensamente de cursos e seminários de pós-graduação. Começa e adianta bastante aí a pesquisa sobre o ciclo do Cinema pernambucano que mais tarde iria constituir sua dissertação de mestrado, orientada por Paulo Emilio. Também a ditadura interrompe bruscamente esse trabalho e provoca sua transferência para São Paulo, juntamente com Jean-Claude Bernardet e Paulo Emilio.

1966: Designação, pela USP, para exercer a função de instrutora voluntária no curso de pós-graduação de Teoria e História do Cinema, junto à Teoria Literária e Literatura Comparada.

1970: Contrato pela USP para o curso de pós-graduação de Teoria e História do Cinema. Simultaneamente faz o curso de pós-graduação de Antonio Candido de Mello e Souza sobre Correntes Críticas e participa de seminários sobre projetos de tese com outros pós-graduandos, coordenados por Antonio Candido, muitas vezes com a participação de Paulo Emilio.

Dezembro de 1970: Defesa da dissertação de mestrado sobre o cinema pernambucano de 1929 a 1931. É contratada por Teoria Literária e Literatura Comparada, como auxiliar de ensino, para atuar no curso de pós-graduação em Teoria e História do Cinema.

1971: Recontratação pela USP, como assistente para Teoria Literária e Literatura Comparada. Atuação sobretudo no curso de Introdução aos Estudos Literários, onde trabalhará até 1979.

1972: Inscrição para doutoramento, sob orientação de Walnice Nogueira Galvão, com um projeto de pesquisa sobre a Literatura paulista de cerca de 1915 a 1935, centrada em autores que não figuram nos manuais de história literária. Simultaneamente, segue pesquisando o ciclo cinematográfico pernambucano de 1922 a 1931. A pesquisa inclui entrevistas gravadas com sobreviventes do grupo de cineastas, registros filmados e recuperação de filmes da época.

Entre 1974 e 1979: Recontratações sucessivas por Teoria Literária e Literatura Comparada, sempre em turno completo, pois não queria deixar de trabalhar também na Cinemateca.

1979: Acidente de automóvel com seqüelas. Afastamento para tratamento de saúde e posterior aposentadoria por invalidez.

Em 1984, mesmo inválida, participa brilhantemente do curso de pós-graduação "O regionalismo de Simões Lopes Neto: as narrativas da tradição oral e a literatura", ministrado por mim. Faz vários relatórios de leitura, procurando repensar, a partir das questões levantadas no curso o seu projeto de trabalho. Em decorrência dessa reflexão, apresenta no final um novo plano

de pesquisa sobre Alcântara Machado, como porta de entrada ao projeto mais amplo de história da "literatura paulística". Agravamento da saúde e uma extrema exigência e senso crítico exacerbados a impediram de concluir esse e outros trabalhos, mas deixou anotações e material bibliográfico preciosos para qualquer pesquisador que queira levá-los adiante.

Um pouco do muito que aprendi com Lucilla

Como colega da pós-graduação

Nos conhecemos em 1969, quando eu fazia o curso de Cinema de Paulo Emilio e ela era sua auxiliar. Mas foi como colega no curso de Antonio Candido sobre Correntes Críticas, em 1970, que aprendi a respeitá-la e estimá-la. Trocávamos textos e muita conversa. Ficamos amigas e com ela muito aprendi.

No final de 1970, nos acompanhamos e apoiamos mutuamente na corrida para entregar a dissertação de mestrado até dezembro, ainda dentro do sistema antigo, pois ia começar o novo sistema centralizado para o Brasil inteiro e teríamos de fazer outros tantos créditos se não concluíssemos até essa data. Fizemos. E defendemos no mesmo dia. Ela foi o meu público exclusivo, depois de ser leitora e crítica de primeira hora (tenho 24 páginas de papel almaço com anotações suas sobre meu texto; sugestões utilíssimas que aproveitei quase integralmente para a publicação).

Além das trocas nas aulas e seminários de pós-graduação, tínhamos intensas discussões de leituras e de perplexidades, de indagações sobre o sentido do nosso trabalho com a Literatura no grupo a que estávamos integradas, grupo que ela apelidou de AOQEIQI (Afinal O Que É Que Interessa), composto, além de nós duas, por Vera Chalmers, José Miguel Wisnik, João Luiz Machado Lafetá,

Flávio Aguiar, Zenir Campos Reis, com alguns agregados menos constantes: Antonio Dimas, Tereza Vara e Walnice Galvão. Para Flávio Aguiar, o grupo ficou sendo “o batalhão Bernardet”, porque, certamente, ele percebia a liderança discreta mas efetiva que ela exercia nele.

Nesse grupo, tentávamos compensar as angústias do isolamento sob a ditadura, com reuniões periódicas, regadas a vinho de garrafão. Daí, mais tarde, com alguns de nós nasceria a revista *Almanaque*, a APLL e, de certo modo, também, o Centro Ángel Rama. Lucilla procurava entender o que os mais jovens buscávamos. Ela já tinha uma série de projetos: havia descoberto com Paulo Emílio a importância de pesquisar nossa cultura. Interessava-se pela história do Cinema e pela história da Literatura Brasileira, sem preconceitos, procurando estudar como se produzi- am as obras e como circulavam, de que Brasil falavam, para quem, por quê. E sendo atraída por aquelas obras e autores desconhecidos, esquecidos pela crítica e pela historiografia. Por isso o Cinema pernambucano; por isso os autores paulistas dos anos 20, contemporâneos do Modernismo que trataram satiricamente de São Paulo e seus barões.

Mas nós tateávamos. Discutíamos das teorias estruturalistas e dos formalistas russos a Ezra Pound e Gramsci. Escrevíamos tentativas de ensaio e de prosa-poética. Misturávamos a curtição de estar juntos, alegres apesar de tudo e o trabalho de auto-análise e crítica de nossas aulas e teses; indagávamos sobre a função dos intelectuais, sobre nossa relação com os mestres comuns e procurávamos a duras penas nos situar numa tradição para planejar nossos próximos passos.

Ela agüentava, com toda a paciência, trazendo-nos às vezes problemas sérios, concretos e urgentes para os quais não estávamos à altura, impotentes e inexperientes, como foi o problema da Cinemateca, quando esta ia ser despejada do Ibirapuera e não tinha para onde ir, correndo o risco de, se instalada em lugar

inadequado, perder todos os filmes ali depositados. Lucilla foi peça fundamental na resolução desse problema, naturalmente sem a nossa ajuda.

Paciente e, creio hoje, embora um tanto decepcionada, continuou frequentando o grupo enquanto ele durou pela década de 70 afora. Entre os papéis zelosamente arquivados por ela, encontrei um manifesto, escrito em 1972, que irônica e lucidamente definia o grupo AOQEIQI.

Eis o manifesto (Lucilla, além de inteligente e crítica, tinha humor):

Ato de fundação do grupo AOQEIQI (Afinal O Que É Que Interessa).

Nós, portadores de uma confusa ideologia de esquerda, preocupados com a manipulação da linguagem, ouvidas as nossas consciências, e sem maiores consultas, considerando que:

- a vida universitária não satisfaz aos anseios intelectuais da pequena burguesia;
- é insatisfatória a vida oficial que se pode levar no Brasil de hoje;
- compreendemos nosso papel, sofremos suas limitações, e resistimos;
- Marx ainda não deu tudo o que tinha que dar;
- a burguesia é uma merda e o proletariado também?
- é necessário manter-se a tradição litero-artístico-etílica da boemia do espírito – e que há fundos para azeitonas e sanduíches;
- “o homem é o lobo do homem” e que, na falta de cordeiro melhor, a linguagem muito bem serve;
- como quando onde nada sempre assim mesmo consideramos;
- a esperança ainda não acabou mas anda com tremeliques;
- o humanismo é morto;
- e que o estruturalismo é babaca;
- tomamos rev. por ciência;
- a invenção é maior que a literatura;

- achamos que juntos podemos pensar algo novo;
- é considerável considerar as pessoas presentes;
- somos companhia agradável uns aos outros;
- Freud explica;
- e às vezes não;
- não somos um grupo homogêneo;
- as crianças são mais irreverentes;
- chega de considerar;
- a hora faz-se avançada;

Instituímos o grupo Afinal O Que É Que Interessa com o objetivo de reunirmo-nos periodicamente a fim de irmo-nos embora após a reunião.

São Paulo, aos 16 de junho de 1972.

Como professora de Introdução aos Estudos Literários

Um ano antes, em 1971, parte do grupo, todos bolsistas da FAPESP, havia passado a colaborar nos cursos de IEL, onde eu, José Miguel Wisnik, João Lafetá e Vera Chalmers auxiliávamos os colegas mais experientes, fazendo seminários com grupos menores das turmas de 200 alunos lá dos barracões que hoje são da Psicologia.

Depois, José Miguel, Flávio Aguiar e Zenir Campos Reis foram contratados por Literatura Brasileira; eu e João Lafetá (este, depois de um período na Unicamp), em Teoria. Por volta de 1973, já havíamos mudado para as Colméias e compartilhei uma sala com Lucilla. Eu era “a telefonável do grupo”. Por isso trocávamos bilhetes enormes com dicas e informes sobre nossos cursos. Eu no diurno, ela no noturno. Muito aprendi com essa troca. Certamente eu muito mais que ela. É da memória desses cursos, assim discutidos, e dos poemas, contos e fragmentos de romance que ela analisava, que gostaria de falar um pouco neste item.

Grande parte das anotações, que li naquela época e reencontrei em suas pastas, é sobre o estrato sonoro e o ritmo do poema. Lucilla sempre teve uma invejável sensibilidade para ouvir o poema e captar nele as misteriosas alianças entre o som e o sentido. Lendo hoje seu memorial, descobri uma das fontes dessa sensibilidade ao audível na letra dos versos. Diz ela, comentando os cursos de Bonzon:

Uma das coisas que mais se arraigaram em mim, desses meus cursos todos de francês (Aliança, Faculdade, Centro de Estudos Superiores), foi a leitura em voz alta de poemas, que a meu ver poucas pessoas sabem fazer, e que, embora eu ainda estivesse longe de pensar nisso, veio me ajudar muito quando – mais de dez anos depois – passei eu a dar aulas de Estudos Literários nesta Faculdade. Tenho gravada na memória, intacta, a voz do Prof. Bonzon lendo: “C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!

Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l’Enfer nous descendons d’un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

(...)

C’est l’Ennui ! l’oeil chargé d’un pleur involontaire,
Il rêve d’échafauds en fumant son houka”.

Lucilla era também, dentre nós, quem melhor aproveitava sugestões teóricas não apenas para fazer belas análises de texto, mas para motivar e sensibilizar os alunos na leitura do texto literário, sobretudo da poesia. Uma inspiração fundamental encontrou em O. Brick, o formalista russo, com seu conceito de impulso rítmico e sua idéia de que o metro é apenas um vestígio palpável do movimento rítmico que o antecede.

Quando ela partia para a segmentação dos poemas, para a análise miúda da sonoridade e

da métrica, da sintaxe e das figuras, já havia intuído o impulso rítmico, por muitas leituras e releituras. Por isso lhe era mais fácil reordenar os fragmentos anotados nas páginas e páginas de almanaque quadriculado, em grupos de fonemas, sílabas, palavras e frases, cujas semelhanças e diferenças constituíam vestígios de fluência e rupturas, de um ritmo que, por sua vez, estava orgânica ou dissonantemente acoplado aos significados já poeticamente transformados em um aberto e ambíguo significar.

Lembro, entre outras, de uma análise do soneto italiano, de Manuel Bandeira. Partindo de uma análise das imagens, Lucilla encontra aí a oposição entre o alto e o baixo, constitutiva do poema como um todo e fundamental para desvendar a sua simbologia que sabia devedora de uma longa tradição. Eis uma de suas observações a partir do belíssimo verso central, “Rosa mais alta no mais alto galho”:

As duas idéias de rosa e altura. Chegamos evidentemente ao cúmulo do aspirável, desejável, agradável, exaltável. Perdemos o fôlego, e exaurimos o armazém (estoque) de elogios. Está na hora de partir para outro papo. Esgotamos o acessível; a rosa é belos-dos-belos e o galho a gente não alcança – sob pena de destruir a roseira, coisa que evidentemente não está na linha do projeto desses 4 versos. Daí os dois pontos. A partir do verso 5º tudo se arreventa. A segunda estrofe é em torno do “eu”; as duas seguintes em torno do “tu”. E cáímos das alturas para a morte, da beleza para o desgostável, o sofrimento e a feiúra “pobre” e “despida”.

E assim vai, num estilo meio brincalhão mas preciso e adequado para prender a atenção de qualquer aluno e tornar interessantes os pontos do programa de IEL que, de outra forma, seriam muito áridos para um primeiro ano de Letras.

De 1975, encontro esta nota em que ela própria explica como chegou aí:

Verifico, neste primeiro semestre de 75, que estou completamente “pra poesia” (poemas), o que chega a me estranhar. Nos últimos (pelo menos) dez anos, fui completamente “pra narrativa”. Preparo uma aula “completa” sobre o estrato sonoro no contexto da disciplina de IEL I, tal como a concebemos agora. Surpreendentemente para mim, me voltam à memória, fácil-fácil, uma centena de poemas. Exemplos é que não faltam na tal da aula.

Por quê?

Se até há pouco eram só narrativas?

Minha impressão é de que não foi o natal que mudou não, fui eu.

Como? Em quê? Quando? Por quê?

Uma hipótese de resposta parcial (incompleta) à pergunta: durante os primeiros anos em que dei aula nessa disciplina sofri tanto pra dar poema, que talvez até que enfim fiquei poética.

Nesse mesmo ano, em março, em meio a nossas trocas de planos, materiais e impressões de aula, deixou-me um bilhete, contando como começara a trabalhar o poema, escolhendo um que era seu predileto: “Consoada”, de Manuel Bandeira. Transcrevo parte do bilhete, porque descreve o método criado por ela:

Antes de começar a aula, pus à esquerda da lousa o “Consoada” e na direita a nota de falecimento (cópias anexas a este bilhete). Comecei a aula perguntando à classe o que é que havia de igual (ou semelhante) e o que é que havia de diferente entre os dois textos. A aula foi inteirinha dialogada mesmo, uma das melhores, mais simpáticas e mais rendosas aulas que já coordenei na minha vida. A primeira resposta foi: os 2 falam sobre a morte. A segunda: os dois têm a mesma estrutura (???) etc. Aí a gente conversava sobre cada conceito que subjazia a cada sacada da classe, e, aos poucos, partindo da terminologia muito improvisada dos jo-

vens, fomos nos aproximando do jargão científico. No meio da lousa eu ia pondo os conceitos que iam surgindo: tema, estrutura, sentido, significação, etc... e acabou saindo tudo, – é incrível como a gente pode explorar as possibilidades dos jovens. Não só vimos os estratos semântico, sintático, léxico, a disposição gráfica (“estrato visual”) (aliás começamos justamente pelo contexto, eu pusera indicação bibliográfica completa e correta ao pé de cada texto, daí alguém ter levantado que um era de livro e outro de jornal, tiragem, periodicidade, circunstancialidade, 2 códigos (?) diferentes), como até linguagem figurada e, finalmente a “transparência” da nota de falecimento versus a opacidade da linguagem do poema, estranhamento, desvio, etc. etc. Só houve um aspecto para o qual ninguém atentou: a sonoridade. (Esse buraco me fez, a mim, repensar muita coisa). Fui eu que finalizei falando da sonridade. Surgiu até a questão colocada pelos jovens como prosa versus poesia (eu já saíra de casa munida de um texto em prosa narrativa com linguagem poética, que então li e discutimos: no caso, o trecho inicial do 2º capítulo de *Iracema* – que continuo achando genial e muito funcional... exemplo extremo de linguagem em função poética, inclusive sonoridade, mas sobretudo sintaxe – vide manipulação dos tempos verbais por Alencar. Chegamos até ao surgimento da famosa pergunta: “O que é literatura?”, indefectível no começo do 1º semestre do 1º ano, e a uma resposta provisória (a partir exclusivamente do que foi levantado em classe).

Uma das obsessões de Lucilla nessa época era, de fato, o estudo da sonoridade, da métrica e do ritmo, talvez porque fosse o mais difícil de ensinar. Então munuiu-se teoricamente com todas as leituras fundamentais, “todos os Grammont-s da vida, etc etc etc. É aquela compilação que vai de Cavalcanti Proença aos

Alonsos...”. Mas, antes de chegar neles com os alunos (o que denominava de a apostila de Candido e o programa do Davi, ou as “coisas sérias”), partia para o que inventou e nomeou “folguedos diversos”.

A propósito disso, uma vez deixou-me outro bilhete em que contava um pouco da seqüência dada à aula acima descrita. Dizia:

Ligia, comecei a bolar a aula sobre sonoridade. Tem duas partes, “folguedos diversos” e “coisas sérias”. Como parece que eu desbundeí um bocadinho, te peço que dê uma olhada nesse começo de rascunho, e palpite se devo continuar por esse caminho. Evidentemente, falta o principal, que é a compilação didática (e séria) daquela livraiada toda que tá na bibliografia. Dá uma xeretada nesse papelório aí. Responda, um abraço da Lucilla.

O papelório era uma descrição de como iria abordar o problema da sonoridade de modo a sensibilizar os alunos e motivá-los antes de entrar na “coisa séria”. Começava assim:

Moro na vila Buarque, há mais de dez anos. Gosto do bairro, e o conheço como a palma da minha mão. No entanto, até hoje me ocorre dizer “Amaral Gurgel” quando penso em General Jardim e vice-versa. Uma confusão injustificável: são duas ruas inconfundíveis, são transversais.

À classe:

– Quem é que sabe me dizer por que eu faço essa confusão?

Escrever na lousa:

General Jardim

Amaral Gurgel

Eventualmente idem para:

Marquês de Itu

Major Sertório

Comentando que estas duas últimas são paralelas. E ainda tem Rego Freitas e Bento Freitas.

Desenhar na lousa:

.....			MI
.....			G J
.....			MS
A	R	B	
G	F	F	

Chegar com a classe às seguintes conclusões:

1ª o u / u / AG
o u / u / GJ
 2ª u u / u / AG
u u / u / GJ

Caso a classe possa suportar, usar transcrição fonética em vez de letras do alfabeto. Alternativa: fazer as duas coisas. De qualquer modo, deixar bem claro que o desenho “g” pode representar fonemas diferentes, por exemplo, “guê” e “jê”, em “gurgel”.

Prossegue por aí explorando as células métricas e a sonoridade a partir dos nomes de ruas, como se fossem versos, explorando diferenças e semelhanças e relativizando a importância delas porque, no caso, é diferente do que acontece com os versos de um poema onde tudo isso significa.

Quando passa das células métricas para os tipos de versos prossegue com o exemplo:

Se eu digo “bentofreitasregofreitas”, eu obtenho uma redondilha maior, com dois pés, um anapesto e um peon quarto, com subtônicas na 1ª e na 5ª:

o u / u o u /

Exatamente como é o nome de alguns amigos meus:

Paulo Emílio Salles Gomes
 Amazonas Alves Lima
 Teresinha de Jesus
 Como na canção (cantar).

E transcreve a canção para ser cantada em classe.

Remete às aulas anteriores, análise de trecho de *Iracema*, problema da função poética, análise de “Consoada” contrastando com uma nota de falecimento.

Prossegue com outras quadras populares, introduzindo de leve a noção de convenção e tradição, pelos impulsos rítmicos tradicionais brasileiros. Depois passa a outro padrão tradicional na nossa poesia: o decassílabo e o hendecassílabo. E anota: “lembrar ‘Canção’, de Mário, espécie de soma de ritmos, topos, sintaxes, semânticas, figuração da linguagem e recursos visuais, além da forma-com-estribilho, estranhamento, etc. etc. etc. (cantar, escrever na lousa, desenhar). Continuar com ‘Felicidade’”.

Estas notas de aula, de que aqui dei apenas uma amostra, me parecem atualíssimas, porque muito adequadas ainda hoje às necessidades dos nossos alunos de primeiro ano, ao curso de IEL que é e sempre foi um grande desafio e que hoje vem sendo remodelado pelos professores mais jovens da nossa equipe. A pasta com as análises está incorporada à Biblioteca Lucilla Ribeiro Bernardet para quem quiser consultar e verificar se tenho razão sobre essa atualidade e essa utilidade. Poucos professores deixam vestígios tão minuciosos de um curso em processo e do impulso rítmico que animava esse curso como Lucilla. Ou jogamos fora nossas notas esquemáticas, ou escrevemos o resultado de nossas análises, em ensaios já semi-acabados. Quase nunca temos por escrito o roteiro vivo da aula, como ela fazia.

Como pesquisadora

Lucilla era uma pesquisadora incansável e minuciosa. Ia longe no Brasil à cata de jornais, filmes, depoimentos, livros, sempre com poucos recursos. Para o quanto leu, buscou, encontrou, fichou, catalogou, analisou, pensou e teorizou parece pouco o que deixou como obra concluída e, menos ainda, publicada.

Olhando retrospectivamente e analisando mesmo que superficialmente seus textos completos e fragmentários, é possível avançar a hipótese de que isso se deve ao seu alto nível

de exigência e ao seu agudo senso de crítica e autocrítica. E ela parecia ter consciência disso, pois há textos em que chega a aproximar esse excesso de lucidez e de senso crítico a uma das faces da loucura. Há outros textos em que alude à dificuldade de escrever porque nosso trabalho é essencialmente retórico e porque ler é muito mais gostoso.

Também no seu caso juntam-se a esse rigor as hesitações e as dúvidas que lhe surgiram quando, depois de ter decidido mudar de profissão (da Literatura para o Cinema), foi obrigada a voltar à Literatura, dividindo-se daí para a frente entre dois campos tão amplos, tão semelhantes mas ao mesmo tempo tão distintos.

Em 1972 anotava, como para renortear a vida profissional em meio a essa diversidade: “1. continuar sempre firme na equipe de Candido (docência, ética, afeto e afinidade) e... emprego. 2. Consolidar a nova cinemateca (valores ideológicos; valorização do documento brasileiro). 3. Trabalhos em andamento: Cinema pernambucano, literatura paulística, Getúlio.”

Se passar da Literatura ao Cinema no início da década de 60 lhe pareceu uma abertura de possibilidades (pois o filme surgia para ela e para muitos outros como um veículo muito mais ágil que o livro para influir socialmente), passar do Cinema para a Literatura no início da década de 70 era restringir-se a um trabalho acadêmico que tentava compensar o isolamento dos meios universitários com aprofundamento e rigor teóricos, importando as complicadas teorias do formalismo russo e do estruturalismo francês. E o grande desafio era não abandonar o tão custoso trabalho com a história sem deixar de incorporar o que fosse útil da parafernália nova.

Esse era, naturalmente, um problema de todos nós, mas para Lucilla, que vinha de um trabalho de pesquisa do Cinema brasileiro, onde os fatos aparentemente mais corriqueiros e até mesmo o anedótico tinham sentido para historiar movimentos e tendências e

entender grupos, ciclos e filmes, o problema era muito maior.

Vestígios disso e da sua busca de um enquadramento teórico adequado aos seus projetos tanto em Cinema como em Literatura são alguns comentários que tece sobre o impacto do curso de Antonio Candido de 1970 (onde estudamos as diferentes correntes da Teoria Literária com destaque para o *new criticism*) e sua verdadeira obsessão, quase ao mesmo tempo, com a obra de Julia Kristeva.

Depois de fazer uma apresentação do livro *Semântica* num curso de férias para professores de primeiro e segundo graus em que todos nós trabalhamos, sob a coordenação de Antonio Candido (intitulado “Texto e Contexto”), Lucilla continuou lendo e traduzindo esse e outros textos da autora. Inúmeras anotações dão a perceber que ela parecia ter encontrado aí uma novidade essencial à sua necessidade de conciliar Literatura e Cinema, porque tratava-se de uma teoria que considerava a questão da linguagem para além do signo verbal, incorporando a imagem e o gesto e reavaliando o lugar da Literatura em meio à multiplicidade de práticas significantes, o que, entre outras coisas, podia ajudar a combater o verbalismo e a entender também as relações entre as chamadas literaturas erudita, popular e sub ou paraliteratura.

Rigorosa e minuciosa, Lucilla não poderia escrever sua tese de doutoramento, embora tivesse duas teses pela metade, com toda a pesquisa básica feita, sem ter resolvido a sua relação com a Literatura, o Cinema e a História. Trechos dessas anotações sobre Kristeva, sobre o curso de Antonio Candido e sobre projetos de trabalho com filmes e romances históricos dão uma idéia dessa busca e da exigência que de certa forma a paralisou.

Em suas notas sobre o curso de Antonio Candido, diz:

O curso (desde os comentários críticos, de crítica da ciência, feitos por Antonio Candido quando falou sobre o *new criticism*, e

“superado”, etc; até a última aula) abalou a tranquilidade (relativa) com que trabalhava: morfológica e historicamente.

Não é que nós, eu por exemplo, ignorasse totalmente a semiologia ou o estruturalismo, autores como por exemplo, Jakobson ou Barthes. Sabia mais ou menos o *new criticism* e assaz o formalismo russo. É que nunca eles foram objeto de estudo. Não é que eu tenha acreditado em, ou que esteja convicta de as idéias (a posição teórica, filosófica) e os métodos de Todorov & Cia (prosa) e Jakobson & Cia. (poesia). Mas ficou pendurado na minha cabeça uma-coisa-a-verificar-, e ficou pendurado na minha cabeça um xeque ao que eu vinha fazendo (aliás com resultados práticos bons; não ótimos, mas bons).

Era precária a fundamentação teórica da minha prática.

(...) Ocorre porém que eu ainda não consegui esboçar com clareza o esqueleto desse projeto.

A alternativa escolhida: mergulho monográfico, especializado, estreitado (sem referi-la a coisas que estão fora dela) de uma teoria, que é a de Julia Kristeva.

Por que esta?

1. Porque já mexi um pouco com ela, e quando a gente entendeu, percebeu, entreviu, uma metade de uma coisa, a gente fica com curiosidade de ir até o fim. Mexi também um pouco com Todorov, com Jakobson; este trabalho poderia ser sobre qualquer um desses três – aliás seria até mais imediatamente útil para quem vai daqui a poucos meses trabalhar com alunos. Mas preferi Julia Kristeva porque:

2. Porque, de todos os autores e ou temas (grandes problemas, enfoques, grupos de conceitos, etc) com que me defrontei, aquele que me pareceu ter mais futuro é: algumas idéias mais alguns enfoques de Julia Kristeva. “Ter mais futuro” aqui, quer dizer: produ-

zirá maior número de idéias, mais fecundas, uma revisão da literatura, etc... Então vale a pena tentar entender.

3. Me parece também mais radicalmente novo, profundamente original. É possível que essa minha impressão de estar diante de uma novidade se deva à minha ignorância total de alguns autores e temas afins – ou que entrem em polêmica com Julia Kristeva, o que igualmente os aproximam dela – Baudry, Faye, Houdebine, Sollers, em todo o caso a reação foi de estar diante de uma coisa nova. Assim, por exemplo, ao me deter na leitura de Todorov (do ensaio “poétique” in: “qu’est-ce que le structuralisme?”) o sentimento que eu tinha era de estar pisando em terreno conhecido; o sentimento de que não há rutura, diferença entre Todorov (ou Metz) e os estudos ‘clássicos’ sobre a construção do romance, por exemplo, um Pouillon, que, por sua vez, já pisava o terreno conhecido com a leitura de Forster, etc; indo de Forster a Pouillon a Todorov, houve um aprofundamento, uma sistematização, uma utilização, a teoria e o modo de análise foi se tomando mais afiada, cada vez mais afiada, se dividiu o que antes era uma unidade, se descobriu a célula, depois a gema e a clara, depois os prótons e os elétrons, etc.

Depois de conceder alguma originalidade a Todorov, apesar disso, Lucilla conclui:

Mas era sempre análise morfológica.

O fato de que, no meio dessa sucessão, entrou o signo e a semiologia, não alterou o prosseguimento da linha de análise morfológica. Com ou sem preocupações sociológicas e ou históricas, todos faziam análise morfológica. Isso acaba quando entra em cena Julia Kristeva.

Ao mesmo tempo que vê Kristeva como novidade, o que a atrai nela é sua incompletude. A vê como verde, “que ainda não acabou de

se formular e, até mesmo, que ainda não sabe muito bem no que vai dar concretamente”. E define a caminhada que Julia Kristeva inicia com esse livro de modo preciso e poético:

Assentados os alicerces, bem definida a angulação da analista (posição do corpo), começa ela a caminhar pela estrada que parte da pedra fundamental em direção ao horizonte. Essa caminhada é que ainda está procurando seu ritmo, seu estilo, sua técnica de respiração, atuação muscular e relaxamento [imagens que lembram a Lucilla atleta, nadadora dos 17 anos].

O texto prossegue lendo o livro todo como uma caminhada, capítulo a capítulo, como uma busca, coisa se construindo à medida que se faz que, segundo Lucilla, é já uma decisão teórica. Depois passa a uma análise do estilo, mostrando como este revela, desde o vocabulário, o mundo movente de Kristeva, a noção de processo básica à teoria que se está gestando e a dificuldade, o hermetismo digno dos textos de Joyce e Roussel sobre os quais teoriza.

Projetos e mais projetos dessa época e posteriores demonstram esse esforço em conciliar a Literatura, o Cinema e a História, sem deixar de lado nem o que aprendera antes nem o que incorporara com as leituras e os cursos de Teoria Literária.

Há um projeto que se intitula “À procura do Brasil” e que seria sobre os estudos literários brasileiros e seu relacionamento com atividades cinematográficas.

Sua tese aí é de que, a partir de 1968, os estudos brasileiros, a pesquisa, a busca de documentos para a história cultural brasileira viraram uma obsessão. Observa que, na década de 70, a voga da pesquisa se espalhou das escolas primárias às bibliotecas, ao arquivo dos jornais, sempre cheios, e ao arquivo da Cinemateca, muito consultado pessoalmente ou por telefone, sobretudo por jovens entre 16 e 22 anos. E explica isso pelo sentimento geral

de que não nos conhecemos e precisamos saber o que somos, bem como nossa tensão mal-resolvida entre sermos adeptos de teorias importadas e termos o desejo de produzir teoria brasileira e brasileiramente.

Ao mesmo tempo pergunta-se: temos condições de teorizar como colonizados? E encontra uma resposta no exemplo da única exceção que diz conhecer: a obra de Antonio Candido e o caminho que ele mostrou existir para nós: da produção teórica a partir do corpo a corpo com os documentos pescados, pesquisados.

Mas cética, desconfia também desse alto valor do documento brasileiro, porque, num aparente desvio de assunto, conclui essas notas dizendo: “o alto valor do peixe (documento brasileiro) (prosseguindo a metáfora da pesca para a pesquisa), talvez porque esteja faltando carne, leite, cebola, universidade, ovos, trigo (pão), liberdade!”.

Ainda procurando as pontes entre a Literatura e o Cinema, há um projeto de comparar romances históricos, contribuindo inclusive para responder o que é o romance histórico na Literatura brasileira – como é, de quem é, para quem é? – e filmes históricos. Lista, assim, uma infinidade de títulos de romances e filmes ou filmes e ensaios históricos, como é o caso de *A retirada da Laguna*. E novamente aí a sua preocupação é com o que revelam sobre nossa história os esquecidos, às vezes na obra de um mesmo autor, como Alencar, sobre o qual se pergunta: “Por que valorizamos *Iracema* e *O guarani* mais que *O sertanejo* e *O gaúcho*?”. Responder a isso para ela ajudaria a conhecer um pouco mais da “nossa ideologia histórica para a qual a literatura contribuiu e de que a literatura é fruto”.

Procurando arrumar tudo isso, esse turbilhão de idéias numa ordem, esquematiza, prevendo o que estudar no relacionamento entre estudos literários e cinematográficos no Brasil:

1. O estudo, o ensino, a reprodução e o uso de teorias alienígenas por nós. Conflito com vontade de ter uma teoria nossa nacional.

2. A atual voga dos estudos brasileiros.
3. A atual voga da pesquisa.
4. A valorização do “documento brasileiro”.
5. Atual gestação de uma teoria no corpo a corpo com o documento brasileiro.
6. O papel do cinema nesse processo.
7. Estudo de filmes-ensaio (como *Viramundo*).
8. Estudo da literatura impulsionada pelo cinema nos anos 20 e depois.
9. Produção cinematográfica a partir de obras literárias.

Como se vê tudo o que propunha era muito ambicioso e isso, no limite, a impedia de escrever.

Assim, no projeto de historiar a Literatura paulística, como dizia. Muito esforço para definir um campo: sub ou paraliteratura e literatura de referentes urbanos. E o objetivo geral: rastrear quando, com que função e por que entram os referentes urbanos e históricos nas obras literárias relativas a São Paulo. Como, e por que são consagradas, esquecidas ou condenadas algumas obras? Faz ainda um paralelo com a historiografia: como e por que são esquecidos alguns fatos históricos: Guerra do Contestado, greve de 1917, o trabalho nas fazendas de café...

Interessava-se por o que considerava um regionalismo urbano que, por oposição ao rural, não conta histórias do passado, não se apóia em lendas e mitos à maneira de um Simões Lopes, mas ficcionaliza ocorrências do presente da cidade candidata à metrópole. E percebia um fio ligando os coetâneos dos modernistas, aparentados, com os anarquistas, satíricos e esquecidos (como Hilário Tácito, Rubens do Amaral, Leo Vaz, Juó Bananére, Moacyr Pizza, Silvio Floreal) ou semi-estudados e semiconsagrados como Alcântara Machado, aos autores da década de 70 como João Antônio e Ignácio de Loyola Brandão.

Em 1984, quando propõe seu estudo sobre *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, de Alcântara Machado, faz alusão ao livro de Roberto Schwarz, *Os pobres na literatura brasileira*, que parece ter

confirmado o acerto de sua escolha por trabalhar com temas e relações históricas mesmo em tempo de valorização de e sem deixar de levar em conta as estruturas, os paradigmas, os sintagmas, os semas, sememas e mitemas. Por isso, a pergunta que inicia o texto do projeto vai certa ao ponto que ajuda a explicar em que consiste o elo entre os escritores de 20 e os de 70:

Por que um livro de contos se sub-intitula “Notícias de São Paulo” e se abre com um “artigo de fundo” em que o autor diz: “Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícia. E este prefácio portanto também não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo.”?

A partir daí propõe um método de análise que é ler os esquecidos pelo confronto com os lembrados e vice-versa, chegando a estabelecer uma tipologia simples mas que diz muito sobre suas suspeitas dos critérios que sustentam a consagração literária: Fauna brasileira: ovelha incolor = usados usualmente; bode exultório = consagrado; bode expiatório = esquecidos ou condenados.

Lucilla não deixou propriamente uma obra. Por isso seus escritos não correm o risco de enquadrar-se em nenhum desses bichos de sua tipologia. Ou melhor, visto de outro ângulo, Lucilla deixou uma obra para quem souber lê-la. Seus papéis e estes livros que generosamente nos deixou testemunham uma reflexão sem trêguas sobre o problema central dos intelectuais e da cultura brasileira, divididos entre o lá e o cá muito antes do poema de Gonçalves Dias.

Desconfio mesmo que, como Macunaíma, Lucilla não terminou seus últimos projetos por uma sábia preguiça: a moça formada pelos clássicos da literatura francesa, transformada na pesquisadora experiente e conhecedora das várias espécies da nossa fauna cultural talvez tenha intuitido que nem tudo vale a pena se a alma não é pequena. Preferiu, ao escrever,

planejar, perguntar, ler, escrevinhar que é muito mais gostoso.

Essa tensão entre o Primeiro Mundo e o Brasil que, no limite, paralisa, Lucilla viveu agudamente. Emblematicamente e de forma reduplicada. Dividida entre pai brasileiro e mãe norte-americana e entre Bonzon e Paulo Emílio, sendo que, pelo lado deste, a divisão já era clara e claramente percebida por ela. É o que fica evidente num texto que cito para terminar. Trata-se de um texto provocado por uma instigante palestra que Willi Bolle fez no meu curso de 1984 e que transcrevo porque é belo e porque começa falando dela e termina falando de Paulo Emílio de um modo que continua sendo também dela própria. Eis o texto:

Me serviu muito também pelo refrescar (como regar as plantas) da minha... europeidade, digamos. (...) E de repente durante sua fala eu me vi remetida à história decidinte do mundo, a um centro de decisões que minha queda pelo Corinthians e pela bateria da Mangueira e pelas contas infundáveis sobre como encaixar meu mês no meu salário e minha raiva do delfimnetto passavam a plano secundaríssimo. # E eu não quero dizer que a sulamérica seja menos interessante ou importante ou decisiva-pro-mundo do que a europa o seja: quero dizer apenas que eu pessoalmente andava meio esquecida da europa; europa que durante sua explanação reverdesceu, ganhou novamente força, imprimaverou-se. Uma espécie de conceito que surgiu durante sua participação em nosso curso: “as vantagens do atraso”, ou coisa que o valha: — fui muito sensível à observação de que o que não se obtém com bibliotecas, bibliotecárias, bolsas de estudo, fontes originais e trabalho individual, às vezes se pode obter no calor da convivência com colegas, nas conversas, nas participações conjuntas, no troca-troca de lembretes e sugestões, nesse dia-a-dia jovem despudo-

radamente de passado curto e tempo acelerado. O mais importante sobre as tais “vantagens do atraso” talvez esteja, porém, noutros textos, dentre os quais lembro o *Argumento* n. 1 e especialmente a obra em geral do Paulo Emílio, por exemplo, sua assim chamada “apologia da mediocridade”, mediocridade que foi tão fecunda nas mãos dele. Sobretudo porque sempre gozadora, de alto astral, mesmo que simultaneamente de se rir chorando intensamente e vigorosamente, agitadoramente, modificadoramente. Paulo Emílio com todo o seu *côté* europeu, mas brasileiro, aristocrata e anarquista, cético e construtor infatigável, desgraçado e vitorioso, e — ainda não acabei a enumeração de qualificativos — militantemente buscador de sucessores ou ouvidos que fossem meramente, discípulos, continuadores, Paulo Emílio incentivador estimulador-estimulante estímulo, tenso de fê (um acreditador) e derreado de desânimo (um desiludido *blasê*), prestigioso e desprestigiado, sempre promovendo seus colegas e alunos e empurrando tudo que pudéssemos porventura vir a fazer talvez que a isso ele dava cobertura integral ampla e irrestrita, Paulo Emílio generoso, doado, — generosidade ímpar (inigualada, nunca vi igual) (o caderno de anotações) (o buquê de rosas comprado no aeroporto!) (a disposição de para minha pesquisa entrevistar um velhinho — coisa que fez —) (a amizade, o calor, a simplicidade, a descomplicação do grande mestre com quem eu tinha a liberdade de irromper uma bela madrugada, findos os trâmites legais, pra chorar no ombro dele contando que eu tinha atropelado uma pessoa a qual na verdade eu não tinha atropelado e fora só o susto mas que ancestral susto) ancestral e vanguardor, todo o saber de todos os séculos e todo o pulsante agora urgente em cima da hora, antecipando e usando o passado vivido e sabido, encanta-

dor-sedutor-irresistível e inflexível-rigoro-
so-exigente-impiedoso com os maus traba-
lhadores, maus leitores, negligentes e semi-
dormentes, porque o Paulo Emílio era
acuradíssimo (acesíssimo e afinadíssimo),
leal, franco, aliado e inenganável. Vêm-me
à mente mil episódios, que vos pouparei,
leitor, que ninguém é de ferro. Menos o
Paulo, que era de ferro e era pura sensibili-
dade também. Também tantas coisas.

Por exemplo, o tipo do cara que não
deserta em hipótese alguma; por mais
desacreditante votava em um candidato e
caminhava a passeata toda. Meninos eu vi.
Paulo Emílio que nos revelou (mesmo a
nós espectadores assíduos) o cinema brasi-
leiro, que você precisa conhecer, Willi,
ah, precisa. Esse cinema do "atraso" (?)
mas que ilumina a quem quiser tomar
conhecimento da Europa por exemplo.

Biblioteca