



Vladimir Burliuk, Eyes, 1909/10



CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

Revista USP / Superintendência de Comunicação Social
da Universidade de São Paulo. – N. 1 (mar./maio 1989) -
- São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Superintendência
de Comunicação Social, 1989-

Trimestral.

Continuação de: Revista da Universidade de São Paulo

Descrição baseada em: N. 93 (2012)

ISSN 0103-9989

1. Ensaio acadêmico. I. Universidade de São Paulo.
Superintendência de Comunicação Social

CDD-080

dossiê semiótica e cultura

5 Editorial

9 Apresentação *Adriano Carvalho Araujo e Sousa e Gutemberg Medeiros*

11 Encontros com V. V. Ivánov *Jerusa Pires Ferreira*

19 Entre o computador e a lira: a obra e as tribulações de um homem de ciência *Boris Schnaiderman*

25 Conceitos, traduções e visita de V. V. Ivánov *Aurora Fornoni Bernardini*

31 V. V. Ivánov ou como pensar com quatro cérebros: dois exemplos de prática científica transdisciplinar nas humanidades *Norval Baitello Jr.*

37 “Luto para que um pouco de mim renasça no espaço curvo de um crisantempo” *André Vallias*

49 Apontamentos sobre Boris, Jerusa, florestas de signos e afinidades eletivas *Gutemberg Medeiros*

59 Peter Schlemihl: pacto fáustico em séries culturais *Adriano Carvalho Araujo e Sousa*

textos

73 Entre o pós-guerra e o presente *Jaime Ginzburg*

85 O “bandeirante destemido” Durval Marcondes, a psicanálise e a modernização conservadora no Brasil *Belinda Mandelbaum e Stephen Frosh*

99 Transmissão e memória *William Marx*

arte

112 Bienal 12: um espaço de intercâmbios *Lisbeth Rebollo Gonçalves*

livros

127 Para além do estilo de época *Cilaine Alves Cunha*

135 Compondo um outro tempo: práticas e saberes de tipógrafos oitocentistas *Tania Regina de Luca*

A **revistausp** é uma publicação trimestral da Superintendência de Comunicação Social (SCS) da USP. Os artigos encomendados pela revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente poderão ser publicados caso sejam aprovados pelo Conselho Editorial. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor VAHAN AGOPYAN
Vice-reitor ANTONIO CARLOS HERNANDES

SUPERINTENDÊNCIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Superintendente LUIZ ROBERTO SERRANO

revistausp

Editor JURANDIR RENOVARO
Editora de arte LEONOR TESHIMA SHIROMA
Revisão MARIA ANGELA DE CONTI ORTEGA
SILVIA SANTOS VIEIRA
Secretária MARIA CATARINA LIMA DUARTE
Colaborador MARCOS SANTOS (fotografia)

Conselho Editorial

ALBÉRICO BORGES FERREIRA DA SILVA
BELMIRO MENDES DE CASTRO FILHO
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO
EDUARDO VICTORIO MORETTIN
LUIZ ROBERTO SERRANO (membro nato)
FERNANDO LUIS MEDINA MANTELATTO
FLÁVIA CAMARGO TONI
FRANCO MARIA LAJOLO
JOSÉ ANTONIO MARIN-NETO
OSCAR JOSÉ PINTO ÉBOLI

Ctp, impressão e acabamento
Gráfica CS

USP

Rua da Praça do Relógio, 109 – Bloco L – 4º andar
CEP 05508-050 – Cidade Universitária – Butantã – São Paulo/SP
Telefax: (11) 3091-4403
www.usp.br/revistausp
e-mail: revisusp@edu.usp.br

É

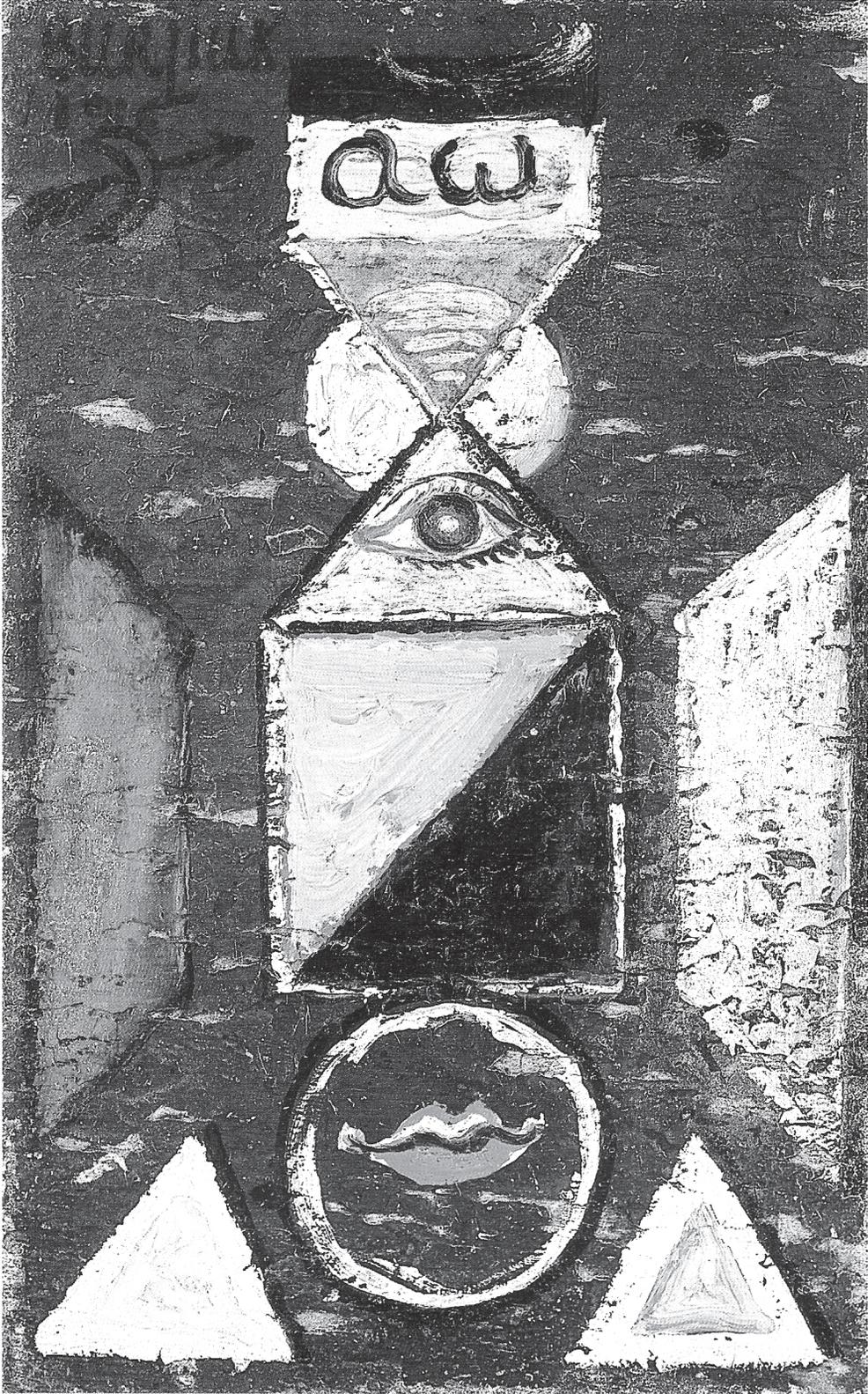
praticamente impossível pensar na trajetória da **Revista USP** sem citar os nomes de Boris Schnaiderman (1917-2016) e Jerusa Pires Ferreira (1938-2019). Boris fez parte de seu primeiro Conselho Editorial, na década de 80, e cuja atuação, como já disse Francisco Costa, de “incansável captador de artigos”, ao lado de Decio de Almeida Prado, muito ajudou a construir o “éthos” da revista; Jerusa, por sua vez, foi uma de nossas colaboradoras mais entusiásticas, não só como autora de artigos, mas principalmente como fonte inesgotável de ideias e sugestões de pautas. Foi assim, aliás, que chegou até a redação, por volta de 2010, um pacote contendo um possível – e sempre adiado – dossiê sobre o pensador russo V. V. Ivánov (1929-2017), e que agora compõe a base deste “Semiótica e Cultura”.

Coube ao pesquisador Adriano Carvalho Araujo e Sousa e ao jornalista Gutemberg Medeiros a tarefa de dar continuidade ao projeto de Jerusa, de alguma maneira remodelando-o, sem contudo descaracterizá-lo. Não foi, evidentemente, um trabalho fácil. As atribuições do dia a dia, somadas agora às complicações derivadas desta pandemia que assola o Brasil e o mundo, criaram obstáculos que só mesmo o empenho desmedido seria capaz de superar. A eles, portanto, os nossos mais sinceros agradecimentos. O resultado desse empenho, mais do que apresentar um conjunto de textos com uma mesma temática, serve para celebrar a amizade. Uma amizade que traça uma linha imaginária, se assim podemos dizer, entre Moscou, Salvador e São Paulo.

Nestes tempos difíceis em que vivemos – cujo viés desumanizador, aliás, é muito bem analisado em artigo na seção Textos, de Jaime Ginzburg; ou que de algum modo tenta emular um passado sombrio e autoritário, como aquele abordado no excelente ensaio de Belinda Mandelbaum e Stephen Frosh, sobre os primórdios da psicanálise no Brasil, na mesma seção; ou ainda se reflete nas artes plásticas, na impossibilidade de uma Bienal nos moldes convencionais, conforme texto de Lisbeth Rebollo Gonçalves, na seção Arte –, diante disso tudo, quero crer, com o leitor, que não pode haver nada mais oportuno do que o elogio da amizade.

Jurandir Renovato

David Burliuk. Composition with an eye



semiótica e cultura

Apresentação

M

esmo um periódico de divulgação científica como é o caso da **Revista USP** está condicionado aos caprichos de Cronos.

O tempo até a execução pode proporcionar o inesperado e mudanças de

rota. De início, seu editor, Jurandir Renovato, recebeu contribuições para homenagear V. V. Ivánov, expoente da chamada semiótica da cultura de Tártu-Moscú, a qual reúne pesquisadores dos mais variados interesses que conceberam um pensamento inovador e avesso ao *establishment* soviético.

Ao longo do projeto, ocorreu o passamento de Ivánov, mas também os de Boris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira, ambos participantes do dossiê original que se destacaram ao promover a vertente epistêmica no Brasil. Renovato teve a sensibilidade de

estender a homenagem aos professores da USP e da PUC, que tanto colaboraram desde o início da revista. Assim, ficamos honrados por editar tão rico material, pois acompanhamos de perto as produções de Jerusa e Boris nos últimos anos.

No dossiê, Jerusa traça panorâmica de momentos de Ivánov e seu pensamento no Brasil a partir da relação estabelecida entre ele e Boris desde os anos 1960, seus encontros na Rússia e EUA. Compreende a dimensão “renascentista” do autor, suas matrizes teóricas, o trânsito por neurociência, artes, linguagens e tecnologias.

A partir de seu contato pessoal intenso, boa parte, em constante e rico epistolário, Boris nos desvela um Ivánov solar, sua busca do conhecimento com alegria e postura iconoclasta ante o estabelecido. O brasileiro de Odessa percorre os caminhos da memória para apontar diversos aspectos da riqueza intelectual do amigo russo que lhe proporcionou, entre várias preciosidades, encontro em pessoa com Mikhail Bakhtin e acesso regular à produção de Tártu-Moscú, seriamente reprimida na URSS. Daí em diante, Boris a

divulgou no Brasil em artigos e traduções e incentivou pesquisas acadêmicas valiosas para as ciências humanas.

Para também relatar traços da obra de Ivánov e lembrar a sua vinda ao Brasil, Aurora Fornoni Bernardini retoma momentos centrais de suas manifestações e entrevistas aqui, mais uma vez observando a sua amplitude intelectual sem reducionismos, derivada de seus verticais estudos.

Norval Baitello Jr. oferece em seu ensaio um olhar múltiplo sobre os mais variados campos de conhecimento, relembra seu diálogo com Ivánov e aborda suas pesquisas menos conhecidas sobre comunicação intracerebral, ciências cognitivas e ousada tese neste campo de conhecimento.

Em homenagem a Jerusa, convocamos um artista dialogante: o poeta, tradutor e webdesigner André Vallias. O tradutor de Brecht, que nos brinda com uma versão de Heine, relembra momentos-chave de seus encontros com a professora e descortina o seu perfil multidisciplinar. Revela o profundo conhecimento estético de Jerusa num ensaio memorialístico que acompanha sua ideia de uma cultura das bordas, noção que elabora em 1989, em artigo publicado na **Revista USP**: plataforma de atuação em diálogo também com as mais variadas formas de arte, proposta de uma abertura

cosmopolita para o mundo, sempre com o viés de um pensamento alegre, vibrante.

Sobressai do relato de Vallias, a capacidade de interlocução em Jerusa e uma semiótica da cultura que não é mera aplicação de seus autores na ambiência brasileira, pois tem “suas razões antropológicas”, como gostava de dizer.

Em tom memorialístico, Gutemberg Medeiros traz à baila diálogos travados com Boris Schnaiderman, percorrendo as suas falas orais e escritas em seus trabalhos publicados. Inclusive cometendo inconfiáveis sobre o encontro de Boris e Jerusa a partir da semiótica da cultura e, naturalmente, Ivánov presente.

Adriano Sousa relata resultados de sua pesquisa sobre Chamisso e animação, iniciada quando organizara os arquivos fáticos de Jerusa.

Nossa menção honrosa a Valdir Baptista, pesquisador dos temas do Fausto no cinema, que estava escalado para participar deste dossiê, mas infelizmente nos deixou.

Agradecemos ainda a colaboração preciosa de Ricardo Pires Ferreira Filho em ceder imagens inéditas da viagem de Jerusa a São Francisco para encontrar Ivánov na UCLA.

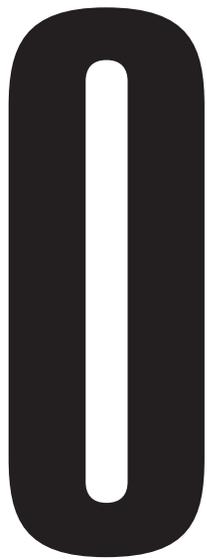
Adriano Carvalho Araujo e Sousa
Gutemberg Medeiros

Lyubov Popova, Portrait of a philosopher, 1915



Encontros com V. V. Ivánov

Jerusa Pires Ferreira



Os encontros com o grande semiótico e pensador russo desenvolveram-se há cerca de 40 anos. Começam com a aproximação, a partir da iniciativa tomada nos anos 1960 por Boris Schnaiderman, que o visitou e, além de manter correspondência com ele, ainda nos tempos soviéticos, publicou na imprensa artigos e, em coletâneas, alguns trabalhos de Ivánov (Moscou, 1929-Los Angeles, 2017).

Ao lidar com o pensador percebemos como ele constitui uma parte da história contemporânea, e faz aflorar uma específica relação Brasil-Rússia.

Em 1987, estivemos em Moscou, durante as transformações no âmbito do que se chamou Perestroika. Pudemos seguir de longe sua atuação como deputado no Soviète Supremo. E, a partir daí, passamos a ter encontros regulares, ao longo de 30 anos, com aquele que seria um dos maiores semióticos e pensado-

res da cultura, sempre comprometido com ciências, poética, educação e política. Em 1990, ele veio ao Brasil convidado pelo curso de Russo da USP e, em especial, por Aurora Bernardini. Daí resultou um intenso e profícuo convívio. Em 1994, o encontramos no congresso *Semiotics Around the World*, na Universidade de Berkeley, Califórnia, quando houve ocasião de seguirmos, bem de perto, princípios e formulações de seu pensamento.

No ano de 1997, estivemos novamente em Moscou e, em 2008, passamos um período trabalhando juntos, discutindo princípios e ideias em sua casa de Pierediélkino, lugar lendário, antiga residência de escritores e pensadores como Boris Pasternak e Mikhail Bakhtin.

Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semi-

JERUSA PIRES FERREIRA foi professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (COS) da PUC-SP, onde dirigiu o Centro de Estudos da Oralidade, e da ECA-USP. É autora de, entre outros, *Cavalaria em cordel* (Edusp) e *Fausto no horizonte* (Educ).

ótica (COS) da PUC-SP, e aí lecionando a disciplina Semiótica da Cultura, fui preparando com os alunos, ao longo de alguns anos, importantes materiais desse pensador, visando à organização de um volume.

V. V. Ivánov representa grande parte de um século de transformações culturais, sociais, políticas. Pode-se falar em razões do mundo e até na busca de outros universos.

Ele traz uma dimensão extraordinária que liga o arcaico ao futuro. Ao acompanhar sua trajetória, textos, narrativas, sentimos o seu papel de mediador, de um intérprete das ciências e das artes que não só as aproxima, como faz uma ponte entre elas. Por isso, desenvolvo o projeto que se chama “Uma Jornada pelo Conhecimento”.

Sua notável incursão na neurociência, parceria de ciências e artes, nos traz uma inovadora questão sobre conhecimento e tecnologias de ponta. Preocupa-se fundamentalmente com educação, em arrojadas concepções, visando sobretudo a uma interferência na educação básica, em operações renovadoras.

Fomos observando como se deu um diálogo permanente que Ivánov manteve ao longo de sua experiência, o interesse por todos os temas e a busca de parcerias, notáveis e singulares.

Aproveitei então para fazer com ele uma entrevista, que transcrevi, e serviu de ponto de partida para o roteiro do mencionado projeto em curso.

Tudo isso está muito bem documentado em arquivos, incluindo fotos de diversas fases e, na sequência, um filme realizado na UCLA, onde estivemos a seu convite. Oferecemos em nossa universidade e visando à comunidade científica resultados concretos de um curso oferecido em dois semestres.

O primeiro, de 2015, teve ótimos resultados e prevê a organização do mencionado livro e a finalização do documentário feito por nós.

VIAGEM AO CONHECIMENTO

Estive em Los Angeles de 19 de fevereiro a 4 de março de 2015, acompanhando as atividades do mestre e pensador na UCLA. Com a colaboração de Ricardo Pires Ferreira Filho, realizamos uma entrevista filmada, em muitos dias consecutivos. Recolhemos um material mais precioso e extenso do que poderíamos imaginar. São imagens fundamentais referentes ao século XX, à passagem ao XXI, à vigência de nossos tempos e suas projeções. Temos aí o levantamento de muitas pistas para situar memória, história, saúde, pensamento semiótico, educação e novas tecnologias, incluindo a experiência com bibliotecas.

Assim, o curso começou em março de 2015, disponibilizando trechos da entrevista/encontro, e reunindo alunos, pesquisadores e colegas envolvidos com o tema.

A partir dos materiais trazidos e de suas referências, contamos com a participação dos professores Boris Schnaiderman, Norval Baitello Jr., Aurora F. Bernardini, Amálio Pinheiro, Beth Brait, Anastassia Bytsenko, do poeta Augusto de Campos e de Pedro Niemayer Cesarino. Foram então gravadas as palestras e os depoimentos mencionados, lembrando que é preciso esclarecer que V. V. Ivánov e sua esposa Svetlana Ivánova passaram um semestre por ano em Los Angeles (UCLA) e outro semestre em Moscou.

Quanto ao desenvolvimento do curso no COS/PUC-SP, em seu segundo semestre, apresentamos em versão preliminar (20 de agosto



V. V. Ivánov e Jerusa Pires Ferreira, Los Angeles, 2015

de 2015) o filme *A journey through wisdom, an interview*, com duração de 1h30. Além do que foi editado, possuímos muitas horas de gravação do material bruto a ser explorado.

Os tópicos constantes dessa entrevista foram destacados e propostos aos estudantes para discussão e eventual colaboração.

Memória, cognição, neurociências, decifração, linguística, poética, história, arqueologia, vanguardas, criação.

Conseguimos retirar do texto autobiográfico de Ivánov, que traduzimos, *Autorretrato de um semiótico russo em seus anos de juventude e de maturidade* (1990) referências à leitura, aos livros e biblioteca, e assim atividades foram discutidas e textos publicados¹.

¹ Em meu "Um destino singular: livros, leituras, bibliotecas", mas também em "O tema fáustico em páginas de Ivánov", "Notas sobre Eisenstein", que foi discutido em mesa-redonda na PUC-SP, 17/09/2015; e ainda *O grande russo e o pequeno azteca*, texto criativo e audiovisual, todos os três inéditos.

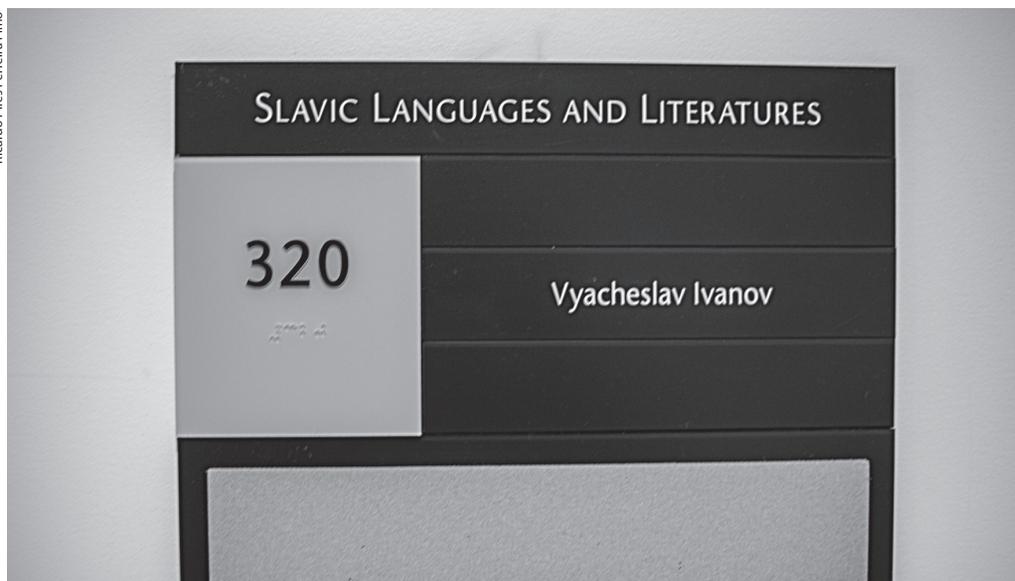
Cabe reproduzir a conversa/entrevista que vai nos esclarecendo percursos e oferecendo novas entradas em seu grandioso repertório.

CONVERSA COM IVÁNOV

Em 30 de junho de 2008, pude conversar com V. V. Ivánov em sua casa de Pierediélkino. Lugar mágico para nós, por tantas referências, residência dos escritores, ameaçado agora pela especulação imobiliária. Foi um intenso momento, em que se desenvolveram para além de um conjunto de temas e fabulações, que passo a contar.

Perguntei, de saída, ao amigo e grande semiótico se ele continuava a dizer-se assim, pois muitos passavam pela semiótica e tomavam depois novos caminhos. Confirmou.

Falou-me de seus projetos e trabalhos, de estar preocupado com a história da escrita e espécies definidas de signos. Não descartou a poesia. Óssip Mandelstam e Boris Pasternak, os poetas escolhidos e próximos.



Placa da sala de Ivánov na UCLA

Daf anuncia seu empenho na construção de uma história geral dos signos, destacando então seu grande interesse pela matemática.

Tudo isso fazendo parte do estabelecimento de uma grande comparação entre culturas ocidentais e orientais, o que, ao longo de sua vida, acharia um espaço tão definido.

Reitera o seu interesse por Pável Florênski, conta de um projeto que chama *Symbolarium*, que, como nos diz, deveria começar por símbolos matemáticos.

Demonstra ainda seu grande interesse pelos estudos cognitivos que compreendem mente, memória, ideia e linguagem e nos leva à nova antropologia cultural, combinando diferentes linguagens, evidenciando o valor da antropologia visual.

Passa a citar nomes para mim desconhecidos como Aronson² e a publicação, em edição particular, do *Journal of blue sofa*.

2 Elliot Aronson (1932-), psicólogo norte-americano, autor de estudos experimentais sobre a teoria cognitiva e do livro *The social animal*.

Mas na condição de um dos seus fundamentos, destaca mesmo a obra de Gustav Shpet³, *Hermeneutics*, de 1918, que na ocasião se republicava. E na sequência de suas escolhas, lembra-nos que Santo Agostinho foi o primeiro a distinguir entre ciências das coisas/objetos e ciências dos signos.

Quanto a Roman Luriá⁴, de quem já nos havia falado muitas vezes, importa considerar sua reflexão acerca do cérebro humano e o trabalho com os signos ou os signos no cérebro. Ivánov discorre então sobre o hemisfério esquerdo, sugerindo, em divagação, como seria interessante considerar o funcionamento do cérebro de Eisenstein.

3 Gustav Shpet (1879-1937), psicólogo e teórico russo. Sua contribuição é uma abordagem fenomenológica nos campos da filosofia da linguagem e em teoria da arte.

4 A. R. Luriá (1902-1977), médico russo nascido em Kazan, pioneiro nos estudos sobre memória e funções da linguagem. Cf. tradução brasileira de seu *Fundamentos da neuropsicologia*.

No caso de Kandínski, ele nos conta, ocupava-se em pensar uma lista dos elementos que conduziram os passos de sua arte abstrata. As cogitações sobre Kandínski levam a Florênski e à consideração de novos sistemas de símbolos.

As formas do psíquico, os arquétipos (Jung), os arquétipos na arte popular, as possibilidades que reúnem os símbolos naturais, árvores, plantas, animais aos do ser humano. Estes são os caminhos que apontam para a organização do seu anunciado *Symbolarium*.

Passa então a enumerar alguns símbolos, dando exemplos, quando diz: “Minha ideia é contemplar entre os símbolos matemáticos aqueles que são elementares e os que formam sistemas de escrita”. E diante disso relata contemplar três dimensões na cultura: vanguardas artísticas, tecnologias e conjunto religioso.

E aí nos apresenta as formulações de Schmandt-Besserat⁵. “É que a escrita começou com símbolos”, ele nos diz. Aproximam-se os pintores de vanguarda, das novas tecnologias e também das religiões xamanísticas de muitos povos da Rússia. Kandínski, segundo suas palavras, condensa tudo isso. Uma notável síntese.

A memória é um dos mais importantes tópicos na sua vida, disse-lhe, evocando a escuta de suas informações sobre memória e luz, que tantas vezes ouvira

em nossas andanças peripatéticas, quando disputávamos, em grupo, o privilégio de captar fragmentos que se transformariam em aberturas para novas cogitações.

Os estudos sobre a eletricidade, aqueles sobre a arte, os “ícones” e os estudos óticos da perspectiva visual prevalecem em suas referências, e passa a nos informar que o monge Pável Florênski, fuzilado em 1937, estava a dois passos de inventar o computador.

As notas que então recolhi (abandonando um gravador que não funcionou) deixam bem claro como fica difícil situar um conjunto tão amplo, complexo, do proposto ao vivenciado por esse notável pensador. Com seu modo sincopado de enunciar, ele vai trazendo sempre novas sugestões, oferecendo nomes de cientistas afins, personagens que passam a construir todo um quadro de referências a que nos convida.

Para isso seriam necessários muitos anos de observação e convívio, um verdadeiro desafio para cada um que aí se lance. Trata-se de uma tarefa a ser encarada com humildade, sem abrir mão do arrojo e determinação.

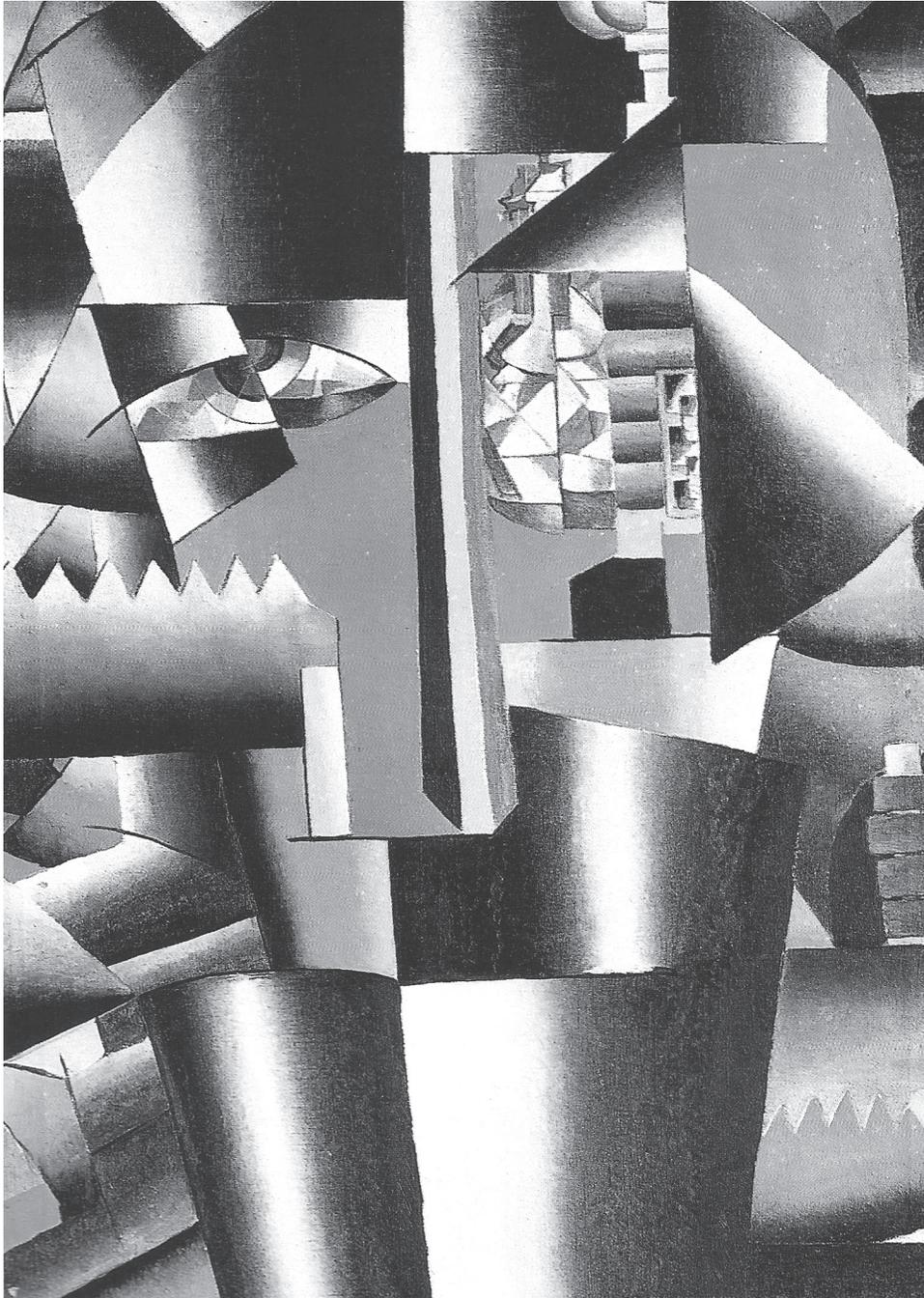
E como nos diz Lucio Agra, participante desses encontros, Ivánov é dessas figuras extraordinárias e singulares que transcendem todas as divisões. Um dos grandes pensadores da linguagem cujo desaparecimento se comunica com o futuro.

5 Denise Schmandt-Besserat (1933-), arqueologista e autora de livros sobre a escrita e seus processos arqueológicos.

REFERÊNCIAS

- IVÁNOV, Vyacheslav. "Self-portrait of a russian semiotician in his younger and later years", in Thomas Sebeok (ed.). *Semiotic web*. Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1990.
- LURIÁ, Alexander Romanovich. *Fundamentos da neuropsicologia*. Trad. Juarez Aranha Ricardo. Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos/Edusp, 1981.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. "Um destino singular: livros, leituras, bibliotecas". *Revista Livro*, n. 5. São Paulo, Nele/USP, nov./2015.

Kazimir Malevich, Perfected portrait of Ivan Klun, 1913



Entre o computador e a lira: a obra e as tribulações de um homem de ciência

Boris Schnaiderman



resumo

Boris Schnaiderman percorre o seu intenso relacionamento intelectual com V. V. Ivánov ao longo de 48 anos, detalhando a amplitude de sua trajetória nos mais variados campos artísticos e científicos.

Palavras-chave: memória; cultura; vanguardas; semiótica.

abstract

Boris Schnaiderman goes through his intense intellectual relationship with V. V. Ivánov over 48 years, detailing the breadth of his career in the most varied artistic and scientific fields.

Keywords: *memory; culture; vanguards; semiotics.*

M

inha relação de amizade e intercâmbio cultural com V. V. Ivánov constituiu certamente uma das grandes alegrias que me coube vivenciar.

Vejo nele um representante típico da “gaia ciência”, o saber

com alegria, que me faz pensar no famoso retrato de Einstein mostrando a língua, o oposto do intelectual acadêmico.

Na contracapa do livro que ele escreveu sobre a decifração de textos antigos (2013), aparece seu retrato, um octogenário sorridente, com uma quadrinha que, em tradução aproximativa, diz:

“Este é Viatchesláv Ivánov¹,
Famoso no mundo, e até,
Mais audaz que um bom romance,
Escreveu sobre o ABC”.

Isso numa edição da Academia de Ciências da Rússia, em contraste frontal com a sisudez das publicações acadêmicas.

Essa posição iconoclasta aparece a todo momento em sua obra. Um exemplo veemente pode ser encontrado num de seus numerosos trabalhos sobre Eisenstein, este em inglês, *A Mischievous Eisenstein* [Um Eisenstein moleque, 2006], com desenhos eróticos do cineasta existentes nos arquivos russos e cujo prefácio é da autoria de Ivánov.

Aliás, tivemos no Brasil uma tradução importante nesse campo, *Dos diários de*

1 Seu nome de batismo foi dado em homenagem ao grande poeta simbolista russo Viatchesláv Ivánov. Para evitar confusão, ele assina seus trabalhos como Viatch. Vs. Ivánov.

BORIS SCHNAIDERMAN foi professor entre 1960 e 1979 na Universidade de São Paulo, tornando-se Emérito em 2001. Traduziu para o português obras de Púschkin, Tolstói, Dostoiévski, entre outros autores russos. É autor de, entre outros, *Caderno italiano* (Perspectiva) e *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética* (Companhia das Letras).

Eisenstein e outros ensaios, e que no original tem um título bastante incolor, *Otcherki po istorii semiótiki v SRR* [Ensaio de história da semiótica na URSS], substituído após entendimento com Ivánov. O título original servia provavelmente à necessidade de tornar o livro aceitável pela editora.

Para muita gente, seu nome está associado a um episódio da infância, quando internado num hospital em que passaria quase dois anos; chegou várias vezes a ficar inconsciente, mas, voltando a si, continuava conversando com os amigos. Isso causou uma impressão tão forte que ele ganhou o apelido de Coma Ivánov.

Seu pai, Vsiévolod Ivánov, foi um dos autores mais importantes do início da literatura soviética. Tinha grande biblioteca, se relacionava com as principais figuras do mundo cultural, e sua mãe tinha sido uma das artistas principais do Teatro de Arte de Moscou. Aliás, a biblioteca foi destruída por um incêndio durante a guerra, o que resultou para Ivánov num trauma de infância.

Na realidade, era apenas o início de uma vida dedicada ao estudo e à cultura, não obstante as difíceis condições de saúde. Não será exagero afirmar que seus grandes êxitos no campo do saber constituem uma vitória da natureza humana contra as condições adversas.

Assim, ainda jovem, aplicou-se ao estudo da cultura dos povos antigos. Sua tese de doutoramento junto à Universidade Lomonóssov, em Moscou, consistiu na decifração e tradução da epopeia nacional dos hititas.

Convém recordar agora o início de minha amizade com essa figura ímpar da cultura russa. Em fins da década de 1960, Augusto e Haroldo de Campos e eu estávamos empenhados em reunir materiais para a antologia

Poesia russa moderna, então perto da fase final de elaboração. Haroldo tinha acabado de traduzir o poema de Vielímir Khlébnikov que se inicia com o verso “Eis-me levado em dorso elefantino”. Ora, na época, a revista francesa *Tel Quel* publicou uma tradução desse poema, acompanhada de um estudo de Ivánov, em que havia dados muito interessantes sobre a relação dos russos com o Oriente², mas também apareciam passagens obscuras para mim. Esforcei-me em conseguir o original russo e, com esse propósito, dirigi-me então a Ivánov. Eu não tinha seu endereço e no envelope escrevi: “Professor Viatchesláv Vsiévolodovitch Ivánov, Academia de Ciências de Moscou, URSS”. E, por mais estranho que pareça, a carta chegou ao destinatário.

Em sua resposta, ele expressava entusiasmo por finalmente conseguir contato direto com o Brasil. “Estou muito interessado em cinema novo brasileiro e no movimento musical que vocês chamam de bossa nova, e curioso com a língua dos índios bororos”³. Foi o início de uma correspondência bastante animada.

Viajei a Moscou em 1972 para um seminário sobre ensino da língua russa junto à Universidade Lumumba para a Amizade entre os Povos, com duração de um mês.

Naturalmente, procurei logo Ivánov. Na ocasião, ele não me contou que fora demitido de seu cargo de professor na Universidade Lomonóssov, de Moscou, devido à sua amizade com Boris Pasternak e a admiração que tinha por este. Interrogado sobre o que pen-

2 Tradução de Isabelle Kolicheff. Cf. textos publicados na *Revista USP*, n. 2.

3 Citado de memória.



Boris Schnaiderman e V. V. Ivánov, Moscou, 1987

sava de *Doutor Jivago*, disse que considerava um grande romance. Foi então demitido, mas pouco depois passou a trabalhar no Instituto de Estudos Eslavos e Balcânicos.

Na época, ele encontrou na rua, casualmente, a grande poeta Ana Akhmátova, e esta lhe perguntou: “É verdade que você foi salvo pela cibernética?”.

Tudo isso se liga ao clima de efervescência cultural que se via no país, paralelamente aos tropeços na economia. Havia se realizado em Moscou, em 1960, um importante congresso científico, no qual se apresentaram muitos estudos avessos ao clima que os meios oficiais queriam manter. Foi também a época do início dos trabalhos da assim chamada Escola de Tártu, cidade da Estônia onde o cabeça do grupo, Iuri Lotman, era professor, mas que, na realidade, congregava também estudiosos de Moscou, Leningrado e outras cidades, e surgia como um movimento científico, o assim chamado estruturalismo soviético. Este se caracterizava, ao contrá-

rio de muitos trabalhos ocidentais, por uma grande preocupação com a história.

Em seu novo cargo, Ivánov efetivou diversos trabalhos importantes, inclusive colaboração com Iuri Knorózov, famoso por ter decifrado textos dos maias. O grupo encabeçado por este elaborou um trabalho sobre a categoria da fascinação, que, segundo eles, deveria ser acrescentada às funções da linguagem estabelecidas por Bühler e Jakobson.

Na mesma época, Ivánov estudou a relação entre línguas atuais do Cáucaso e aquelas que chamou de proto-hititas. Outro campo de estudos foi então a língua dos etruscos.

No decorrer desses trabalhos, teve uma experiência muito rica: sua atuação com grupos de crianças na decifração de textos antigos.

Tiveram grande relevância, também, os seus estudos sobre a Índia antiga, muitos deles em colaboração com outros autores, sobretudo seu amigo de longa data, o sábio V. N. Tóporov.

Depois de um longo período em que publicava trabalhos, sobretudo em revistas científicas e atas de congressos, lançou numerosos livros, tanto em russo como em inglês. Preocupado com as vanguardas russas do início do século XX, foi oferecendo a sua contribuição sobre o assunto.

Conhecedor profundo de poesia, sua paixão pelo verso resultou na obra poética que desenvolveu, paralelamente a seus estudos teóricos. Destaca-se sua intensa atividade como tradutor de poesia em várias línguas. Assim, teve repercussão considerável sua tradução de uma peça em versos do grande escritor e dramaturgo espanhol Lope de Vega.

Ivánov é também o autor de muitos outros estudos de poesia. Neste campo, é preciso assinalar a coletânea de obras de Nicolai Gumilióv, com o nome *O livro esquecido*, contendo uma seleção de poemas e as *Cartas sobre poesia russa*.

Uma área que também explorou foi a da psicologia e foniatria. Seu contato direto com

afásicos e as incursões no entendimento da memória e suas práticas se tornou possível graças à colaboração com A. R. Luriá, que o autorizou a trabalhar diretamente com afásicos junto ao Instituto de Neurocirurgia Burdenk, em Moscou.

Assim, também foi de grande relevância sua contribuição a diversas edições de *Psicologia da arte*, de L. C. Vigótski, publicada sob sua responsabilidade e para a qual escreveu numerosas notas.

Em 1994, participamos em Berkeley, Califórnia, do congresso Semiotics Around the World. Na ocasião, nos reunimos em São Francisco, estabelecendo as bases para a revista *Elementa* (em inglês), dirigida por Ivánov, de cujo conselho passei a fazer parte.

Os contatos com esse pensador/amigo me abriram caminho e acesso a importantes materiais da cultura russa. E devo dizer que, sem dúvida alguma, as horas de convívio com ele em Moscou e em Pierediélkino, em São Paulo ou na Califórnia, foram para mim verdadeiros momentos de glória.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. 6ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- DIERIÁBIN, Andriéi (org.). *A Mischievous Eisenstein*. Prefácio de V. V. Ivánov. Sankt Peterburg, Slavia, 2006.
- IVÁNOV, V. V. *Otbúkvi i sloga k ieróglifu: Sistiêmipismá v prostránstvie i vrêmieni*. Moscú, laziki slaviánskoj cultúri, 2013.
- IVÁNOV, V. V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo, Edusp, 2009.
- IVÁNOV, V. V. "Um poema de Khlébnikov". Trad. Haroldo de Campos, nota introdutória de Boris Schnaiderman. *Revista USP*, n. 2, jun-ago./1989.
- IVÁNOV, V. V. *Otcherki po istórii semiótiki v SRR*. Moscú, Naúka, 1972.
- TEL Quel, n. 35. Paris, 1968.

Lyubov Popova, Man + air + space, 1913



Conceitos, traduções e visita de V. V. Ivánov

Aurora Fornoni Bernardini

Viatchesláv V. Ivánov, eminente professor da MGU, Universidade Estatal de Moscou, foi chefe do Departamento de Tipologia Estrutural do Instituto de Balcanística da Academia de Ciências da URSS, vice-presidente da Associação Internacional de Semiótica e também professor da UCLA, Universidade da Califórnia, Los Angeles, e já lecionou na Universidade de Oxford, Inglaterra, e na Universidade de Stanford.

Crítico, semiótico, antropólogo e linguista de fama mundial, esteve em São Paulo em 1990, a convite do Departamento de Línguas Orientais da USP e com recursos da Fapesp, ocasião em que ministrou uma série de conferências e deslumbrou os ouvintes com sua excepcional cultura. Falou sobre alguns de seus trabalhos, como *A história da cultura mundial, O indo-europeu e os indo-europeus* (obra em dois volumes, publicada em 1984 na

então URSS e pela qual, em parceria com um colega, o linguista georgiano Tamaz Gamkrelidze, obteve o Prêmio Lênin de 1988), *A semiótica na Rússia e no Ocidente, Os arquivos de Serguei Eisenstein, Par e ímpar: o funcionamento dos hemisférios do cérebro*, entre outros.

O semiótico trouxe consigo ao Brasil alguns ensaios, que foram traduzidos por uma equipe do curso de Russo da USP, entre os quais: “Antropologia cultural e história da cultura” (1989); “A antiga Ásia Anterior e a migração indo-europeia” (1989, em colaboração com T. Gamkrelidze); “Sobre a escolha da crença na Europa Oriental” (1988) e até mesmo um “Estudo sobre o nome dos metais”, o que dá bem a ideia da diversidade de seus interesses.

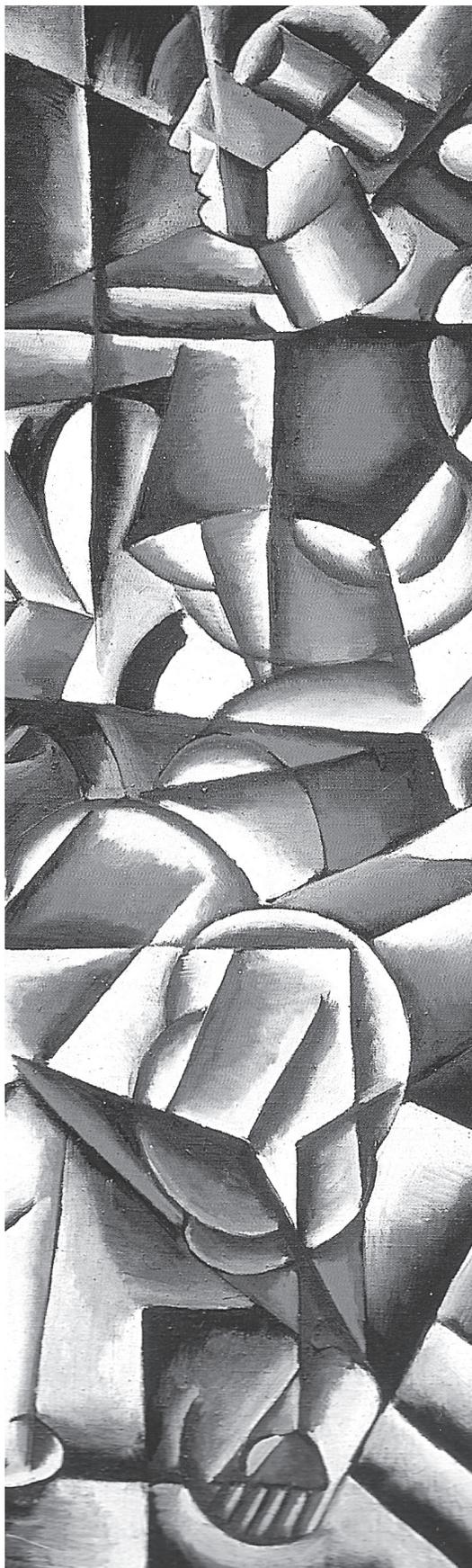
Participando de uma série de entrevistas, entre as quais uma no IEA/USP, teve ocasião, na época, de expor suas expe-

AURORA FORNONI BERNARDINI é professora titular da Universidade de São Paulo, autora de ensaios e tradutora de, entre outros, V. Khlébnikov, A. Akhmátova e M. Tsvetáieva.

riências como Deputado do Povo, junto ao Parlamento, na última fase da antiga URSS. Em outra, para a *Folha de S. Paulo*, perguntada sua opinião sobre a relação política/literatura, reiterou o fato de que, na tradição russa, as grandes “verdades” políticas sempre se expressaram mais facilmente via literatura e que os russos tiveram sempre a tendência para procurar “grandes personalidades” atrás dos escritos e dos versos de escritores e poetas.

Amigo pessoal de Pasternak, cuja casa frequentou até o fim da vida do poeta (eram vizinhos no lugarejo de Pierediélkino, onde uma série de escritores tem suas *datchi*), teve ocasião de ocupar-se de sua poesia e de escrever alguns ensaios sobre ele. Discorrendo sobre escritores contemporâneos, numa entrevista organizada pelo jornal *Folha de S. Paulo*, falou de Milan Kundera, que considerou o continuador da prosa filosófica de Broch, Musil e de um Kafka. A Bródski, ele vê como continuador da linha de Maiakóvski, particularmente no que se refere ao ritmo, aos procedimentos e à visada épica. Andriéi Vosnissiênski, que lhe foi apresentado por Pasternak, em cuja casa ele recitou seus primeiros versos, é um dos curiosos exemplos de que tratou Ivánov. O assunto foi retomado por ele no livro *Par e ímpar*, em que a personalidade do autor parece ser inferior à sua obra.

“A revisão do passado que os russos estão enfaticamente empreendendo é mais fácil fazê-la através do símbolos”, ele nos diz. E aqui a conversa se desloca para o cinema. O cinema em cor simbólica encontra-se, segundo ele, na tradição de Paradjánov, Sokúrov, Bergman, Buñuel e Kurosawa, mostrando-nos coisas que querem dizer



outras. Eisenstein, porém, é diferente, e ainda hoje não é estudado no contexto de suas ideias, nos informa em *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*, publicado pela Edusp em 2009. O simbolismo de Tarkóvski também é diferente do de Eisenstein. Seu tipo de composição é outro:

“Tarkóvski tinha o filme inteiro como que visualmente pronto em sua mente (o espectador que via *Stalker*, por exemplo, podia lembrá-lo visualmente, como uma espécie de poema), mas a dificuldade surgia na hora de filmar. Ele tinha que convencer os atores a acompanhar seu filme mental e como isso era quase impossível, para ele era uma tragédia”.

Hoje, na verdade, é o extremo oposto: há gente demais participando da criação de um filme. Como diz:

“O que se faz razoavelmente bem na Rússia de hoje são os documentários (sem falhas otimistas) e a literatura moderna já não é tão importante para documentários: já não se leem Bulgákov, Platónov, mas diferentes tipos de literatura *underground*. Faz-se muito cinema *underground*, hoje, no eixo Moscou-Petersburgo (mais em Petersburgo que em Moscou). Outro fenômeno a que se assiste é o da cultura de massa, especialmente via TV. Tudo se transforma em apresentação via TV, e a mais prejudicada é a prosa e seus autores. Mesmo que não tenhamos censura política, passamos a ter outra forma de censura, uma espécie de censura estética. Nosso pensamento filosófico quebrou-se, com raras exceções. Uma delas, a título de registro, é Lídia I. Guinsburg, amiga de Eikhenbaum, que morreu aos 90 anos, após ter passado por tudo. Era



Ivánov na Alemanha, 2013

publicada só na Carélia e somente depois de Stálin escreveu suas obras teóricas”.

E Ivánov continua:

“Voltando à literatura, com Isaac Bábel, que eu considero um dos escritores mais originais, tenho uma curiosa ligação biográfica: meu irmão mais velho é filho dele e guarda umas cem cartas, que ainda não sabe se consentirá ou não em publicar. Até o fim, Bábel não podia admitir que iria morrer. Quando foi preso, foram sequestrados os manuscritos do livro sobre a KGB que ele estava escrevendo; mesmo hoje, quando é possível visitar esses arquivos, há muitos escritos dele difíceis de encontrar. Foi morto em 1940, quando Béria era ministro do Interior. A revista *Ogoniók* publicou o dos-

siê concernente à sua prisão, à tortura, ao julgamento, mas não aos nomes das pessoas que denunciaram Babel à polícia secreta”.

Esses e outros depoimentos são da maior importância. Servem como exemplos da amplitude dos interesses de Ivánov e de sua rápida aclimação no Brasil.

Por fim, segue um roteiro do curso de pós-graduação em Literatura Comparada e Antropologia que ele se dispunha a ministrar na USP no segundo semestre de 1993, não tivessem surgido problemas de saúde a impedi-lo:

1. Os estudos literários hoje e as novas correntes da historiografia. O tempo histórico e o tempo na literatura. O espaço e a literatura.
2. Os mitos russos e os cantos épicos (*Bilinas*). O mito e o conto popular: de Vesselóvski a Propp.
3. A polêmica Lévi-Strauss/Propp e a posição de E. Meletínski. A relação com os estudos de Olga Freydenberg.
4. Os estudos russos sobre os povos paleoasiáticos e os do continente americano.
5. A proto-história dos povos indo-europeus: as migrações.
6. Os conceitos básicos da tipologia contemporânea.
7. Tipologia linguística das línguas indígenas das duas Américas.
8. A Escola de Tártu. Semiótica e mito.
9. Os trabalhos sobre os mitos indianos.
10. O grande dicionário mitológico.
11. Mito, literatura, artes plásticas, cinema.
12. Os mitos contemporâneos.



**V. V. Ivánov ou como pensar com quatro
cérebros: dois exemplos de prática científica
transdisciplinar nas humanidades**

Norval Baitello Jr.

Talvez poucos saibam que há três anos um sábio pensador terminou seu percurso entre nós. Viatchesláv Vsevolodovitch Ivánov (1929-2017) foi um pensador como poucos, corajoso, inventivo, ousado, de extrema simplicidade como ser humano e como professor, mas de extrema complexidade e coragem como pensador.

Difícilmente poderá ser enquadrado em uma só área do conhecimento, já que seu olhar para o mundo era múltiplo. Aliava aos múltiplos olhares também seus múltiplos saberes e a inquietude de um pesquisador que rompe as fronteiras disciplinares, tal como rompeu com os cânones das modas e das censuras de seu e de nosso tempo. Era matemático, linguista, indo-europeísta, culturólogo, antropólogo, conhecedor de pré-história e de cinema, historiador da arte; falava 17 línguas, incluindo algumas indígenas norte-americanas e algumas africanas.

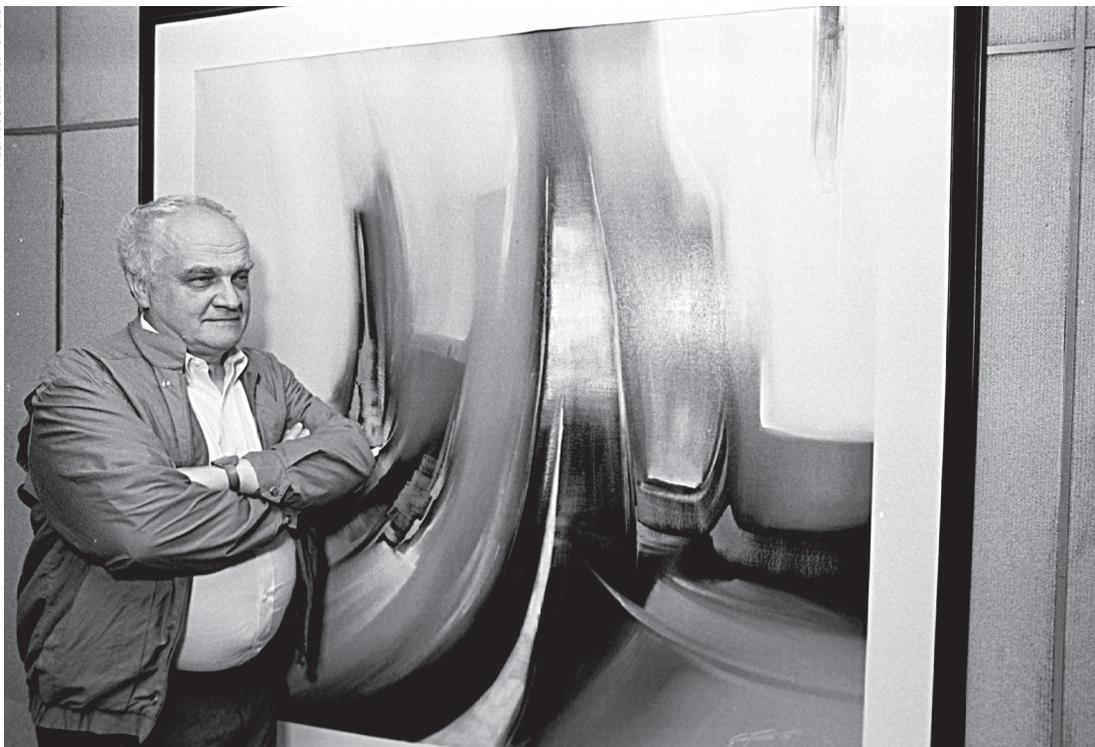
Conheci-o pessoalmente em 1989, em um simpósio em Tutzing, Alemanha, ao lado de outros autores como Boris Uspênski, em uma homenagem a Ivan Bystrina, seu amigo tcheco exilado em Berlim. Na ocasião, Ivánov contava, em círculos restritos, cenas de sua participação no jovem Parlamento russo, como deputado representante da Academia da Ciência do seu país. Ao lado de sua atividade de pesquisa e da docência, de inúmeras viagens como conferencista, participava ativamente dos debates políticos em torno da difícil redefinição do país. Fizera antes parte de um grupo de pensadores críticos às barreiras ao pensamento e à ciência na União Soviética. Perdeu seu emprego na Universidade de Moscou por ter defendido Boris Pasternak e Roman Jakobson, e só não foi enviado para o exílio na Sibéria graças aos seus dotes matemáticos indispensáveis para o desenvolvimento das mais avançadas

NORVAL BAITELLO JR. é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e autor de, entre outros, *A carta, o abismo, o beijo* (Paulus).

tecnologias da informação e da computação. Entregou-me seu *curriculum vitae* a pedido de Boris Schnaiderman, para uma visita, um ano depois, ao Brasil, onde de novo conversamos longamente, não sobre semióticas, nem sobre cultura, nem sobre cinema e Eisenstein, assuntos nos quais se movia com maestria, mas sobre suas pesquisas sobre o cérebro e a comunicação intracerebral, a partir de seu convívio com Alexander Romanovitch Luriá, e sobre seu livro nascido desse convívio, *Tchet i netchet: Asimetriya mozga i znakovykh sistem* [Par e ímpar: sobre a assimetria do cérebro e dos sistemas de signos], que eu havia lido alguns anos antes, em sua tradução alemã. Nele, o mestre apresenta uma ousada tese sobre a analogia entre a dupla cognição humana, com seus dois hemisférios cerebrais assimétricos, e as manifestações mais arcaicas da cultura humana, igualmente duais e assimétricas, procurando demonstrar que a assimetria de sistemas cognitivos é o fundamento para a inteligência complexa e que a automação voltada para operações complexas, como traduções e processamentos, deveria aprender a operar programas plurais ao invés de trabalhar com apenas um sistema operacional.

Muito diferente das semióticas normativas e descritivas (e mesmo da chamada semiótica russa), Ivánov se propunha à busca de genealogias profundas na fisiologia e na cultura para pensar soluções para problemas complexos de uma possível “cognição automatizada”. E, com isso, não pensava apenas com seus dois hemisférios cerebrais, mas também com os dois cérebros de Luriá, um neurologista também muito complexo, que somente entendia as patologias de seus pacientes quando as transformava em narra-





Ivánov em São Paulo, 1990

tivas literárias, tal qual afirma literalmente em seu livro *Ciência romântica*.

Sobre Luriá deve-se dizer minimamente que foi um neurologista pioneiro a estudar e desvendar alguns dos mistérios do hemisfério direito do cérebro, tido até então como apenas coadjuvante do esquerdo, chamado até então “dominante”. E sobre o livro *Tchet i netchet*, deve-se dizer minimamente que não se trata de obra facilmente enquadrável em qualquer campo instituído do saber, mesclando neurologia, história, educação especial, linguística, sistemas lógicos, comunicação e incomunicação, cultura pré-histórica, matemática, arte rupestre e mitologia. Não consta que tenha sido traduzido sequer ao inglês.

O segundo exemplo de trabalho com quatro cérebros é a parceria de Ivánov com o linguista georgiano Tamaz Valeryanovich

Gamkrelidze, com quem escreveu numerosos artigos e livros sobre a língua e a cultura proto-indo-europeia, obras de grande fôlego e de enorme capacidade de operar lógicas arcaicas e reconstruir cenários linguístico-culturais muito remotos em um “realismo hipotético” (*Wuketits*) admirável. Dentre as obras e artigos, destaca-se a enciclopédica *Indoevropiskii iazik i indoevropetsi: Rekonstruksiia i istoriko-tipologitsheskii analiz praiizika i protokulturi* [O indo-europeu e os indo-europeus: uma reconstrução e análise histórica de uma protolíngua e uma protocultura]. O estudo avançado de 1.328 páginas apresenta reflexões, reconstruções hipotéticas, fatos e dados a respeito de uma cultura-mãe nômade que dominou toda a Europa, partes da Ásia e do Oriente Médio, e forneceu a matriz linguística e cultural para praticamente

todos os povos dessas regiões. Trata-se de um estudo sobre a matriz cultural e linguística de mais da metade do mundo, com o recuo de menos de uma dezena de milênios, uma verdadeira arqueologia profunda do espírito humano ocidental.

Não será fácil nascer um segundo V. V. Ivánov, com a capacidade de pensar com

quatro cérebros, desapegando-se de molduras disciplinares rígidas e desapegando-se de seu próprio repertório para ampliá-lo até fronteiras que só a imaginação conseguiria adentrar, oferecendo um modelo outro para as ciências do espírito em época de fechamento de fronteiras políticas, civilizatórias, científicas e disciplinares.

REFERÊNCIAS

- IVÁNOV, V. V. *Tchet i netchet: Asimetriya mozga i znakovyh sistem*. Moskvá, Naúka, 1978.
- GAMKRELIDZE, Tamaz Valeryanovich; IVÁNOV, V. V. *Indoevropiskii iazik i indoevropetsi: Rekonstruksiia i istoriko-tipologitsheskii analiz praizika i protokulturi*. Tbilisi, Izdatelstvo Tbilisskogo universiteta, 1984.



**"Luto para que um pouco de mim renasça no
espaço curvo de um crisantempo"**

André Vallias

D

o nosso primeiro encontro confesso constrangido que não me lembro. Suponho que deva ter sido em 1991, quando ainda residia na Alemanha e, de visita ao Brasil, procurei Boris Schnaiderman para dar-lhe o catálogo da exposição que havia organizado com Friedrich W. Block e Valeri Scherstjanoi, no

ano anterior em Kassel – *Transfutur: poesia visual da União Soviética, Brasil e países de língua alemã*. Boris ficou radiante ao tomar conhecimento de uma nova safra de poetas russos; descoberta que viria a incluir na edição revista e ampliada de *Poesia russa moderna* tempos depois.

Demorei a descobrir Jerusa... O que é lamentável, mas compreensível. Afinal, Boris era o astro, e dificilmente se enxergava de imediato que a sua amada companheira era a galáxia. Jamais conheci pessoa com tamanha capacidade de interlocução intelectual, de articulação de redes de conhecimento

e criação. Jerusa era a mais viva e alegre encarnação do conceito de *network*.

Nossa interação começaria em 2010, ano em que publiquei um de seus poemas na revista on-line *Errática*:

“Breviário

Santana festeja a vinda
do grande barco
que acaba de
varar o estreito
vencer a morte
clarear a noite
em Breves de Marajó
o giro de um outro
este tão pequeno
no entorno
escreve partes do nome
da cidade santa
Jerusalém
traça um esboço

ANDRÉ VALLIAS é poeta, designer gráfico, produtor de mídia interativa e autor de, entre outros, *Heine, hein?* (Perspectiva).

Jerusa Pires Ferreira



um destino
homem e mulher sob a lua
jesuítas e índios
negros caboclos e todos
Ao léu dos perigos
tantos barcos a passar
buscavam no escuro
orações-fortes
breves resumos amuletos
por isso a cidade festejada
antigo engenho dos irmãos
e o nome
que a eterniza
em seu aflito
pedido de proteção
que ela sobreviva
aos decibéis
aturdidores
e a tantas cobiças”¹.

A publicação teve um desdobramento inesperado e feliz para a grande pesquisadora da oralidade: graças à ubiquidade do meio eletrônico, o poema atravessaria o Atlântico e viria a ser musicado pela fadista Lula

Pena, a quem Caetano Veloso se referiu em seu blog “Obra em progresso” como “uma portuguesa de voz grave e violão eletrificado que canta como um poeta”, incluído no álbum *Arquivo pittoresco* (2017).

No início de 2011, pedi a Jerusa uma contribuição para o dossiê em homenagem aos 80 anos de Augusto de Campos na *Errática*. Atendeu ao pedido com o magnífico “Augusto, sabedor e inventor: dos provençais a outros sertões”, que termina com o seguinte parágrafo:

“Cada um de nós é também um texto que vai sendo colado, sampleado, permitindo-nos serpentear por uma trajetória escolhida ou possível. No caso de Augusto de Campos, é muito importante o papel de uma poética, mas sobretudo o de uma atitude inventiva, que transversaliza por vários meios de onde

1 *Sete cromos para Breves* foi uma plaquete produzida por Giordanus com o apoio da Ateliê Editorial, em tiragem de 100 exemplares, publicada durante a primavera de 2010.

se tiram energias e oferecem veredas para seguir sempre descobrindo e inovando”.

No ano seguinte, ela produziria algumas das linhas mais sensíveis e precisas já escritas sobre Gilberto Gil, para o acervo de textos da exposição que organizei com Frederico Coelho em homenagem aos 70 anos do mestre tropicalista. Impossível não citá-las na íntegra:

“GIL VESTIDO DE BRANCO

Recebo no computador uma chamada para ver Gilberto Gil.

‘Não tenho medo da morte.’ Admirada, o vejo de roupão, nitidamente, ao sair do banho e com o violão; ele começa a tocar e a dizer uma balada, uma toada, um canto que liga um passado imemorial da espécie humana a um futuro possível. E a cena é esta: vestido de branco, entoando, convida-nos a segui-lo. Não me adiantaria vê-lo no palco em outra situação ou escutar a canção, em suas várias interpretações. Vai ser uma outra coisa. O lugar é ali, naquele ritual que então se cria, na sala-espço de um hotel. Ao fundo, uma televisão que traz o mundo, como se fosse uma *parabolicamará* reinventada. O balaio do mundo e a antena em cruzamento se reúnem mais uma vez, permitindo no entanto que transpareça na canção o ‘debaixo do barro do chão da pista onde se dança’.

Assim, através da *performance* do artista, vamos compreendendo como se aliam o seu conhecimento das coisas, a indagação sobre pensamento e ciência. Sua busca incessante de explicar e explicar-se, e até um didatismo fundamental. Gilberto Gil opera também numa busca incansável de metalinguagem, autoexplicação que se mostra em sequências como

aquela que sabemos de cor: ‘Minha música... musa única mulher...’, ou o seu afã de entender um mundo complexo e atônito, o da ciência e das formulações propostas por ela.

Mas ao tratar de morte e morrer, é como se o rito, que se cumpre na maturidade, que também nos atinge e compromete, nos pusesse diante de toda uma inquietação sobre o grande fim, única certeza. Tema aliciador, hipnótico, do qual não nos conseguimos desprender.

E fica impossível fugir do jogo em que ele cogita materialmente sobre a vida, indaga sobre o outro lado, entre o estar e o não saber. Morrer demarca espaços do físico, do corpo e suas funções, ficando para a morte o metafísico, o além. Comparecem então os exercícios de linguagem e de poética para dar conta das duas esferas, aquela em que o corpo fisiológico atua e a que não permite sua presença. Uma verdadeira disputa entre ter corpo, funções, fisiologia e não ter ou deixar de ter, uma disputa com o outro lado, imaterial e indefinível. Há um combate do tempo circunscrito com o fugidio, a eternidade, ‘a morte é depois de mim’, enfim, a grande nebulosa que nos guarda e protege do horror da decomposição.

A morte é a curva da estrada, morrer é só não ser visto, formulou um dia Fernando Pessoa, assentando sua crença no contínuo e descartando as divisões possíveis, recusando o próprio corpo ou sujeitando-o aos sentidos de outrem.

Em Gil, a materialidade se impõe no agora, o viver e a palavra poética ganham força na sonoridade do choque, do piripaque, do baque, do calafrio ou do toque, sequência ritmada ou na vontade de mijar, de respirar, sequência em aberto. Os órgãos são apresentados como nos antigos tratados de anatomia.

Em dado momento se anuncia um tom clássico que investe o morrente de uma solenidade, um rito não previsto. Derradeiro ato meu, como o presidente passando a faixa ao sucessor. Vêm junto as ressonâncias de coisas vividas e observadas. A circunstância, a história, o político interferem, e, em outro momento, a nordestinidade tantas vezes presente, as concepções que recriam um clima como o do Cangaço, ‘morrer de morte matada/morrer de morte morrida’.

Ao seguir, vamos acompanhando em tudo isso um desafio constante, jogo entre voz e instrumento, como um berimbau se preparando para a capoeira, como se o ritmo dos tambores de uma grande África persistisse ao fundo, apesar do contrarritmo em monodia. Lembramos, porém, daquele espetáculo em que ele e Kofi Annan experimentavam nos palcos do mundo a unidade de uma aproximação incontestável.

Temos na canção que vemos e ouvimos a toada, a inflexão de voz nordestina, como se pudéssemos sentir a sincronia de tantas tendências, do mundo árabe, do medieval, o cantochão, o cantar dizendo ou acantilando. E estas terças sonorizadas nos evocam também o mundo que chamávamos Rodagem, a estrada na Bahia, a presença da buzina dos caminhões, semelhantes em sua repetição persistente.

A voz não sinfônica se afirma e ainda sentimos de perto a vocação de Gil para a construção da Balada. E a pensamos logo na sua incrível interpretação com Milton Nascimento, em ‘Acorda meu amor/ é hora de trabalhar’. Mas esse texto-*performance* de agora, que envolve diretamente vida e morte, é uma espécie de grande síntese que vai puxando fios da obra e das atuações do artista, como um caminho seguido e a seguir.

Do sertão ao mar, de Luiz Gonzaga a Dorival Caymmi, o grande Buda nagô, das veredas do grande sertão do Rosa (e quem dele escapa?) à Refavela, que não foge de Euclides e dos seus outros Sertões. Céu e Inferno passam com sutileza pelas lentes de um compositor que, por sua vez, exerce uma condição de pensador e termômetro da cultura de seu tempo, a partir de várias escalas e das mais diferentes atuações e ingressos no quadro mundial ou na procura dos pilares em que nos assentamos.

E no caminhar, parte da vida, vai nos apresentando em suas camadas o homem sábio, o guru, o sereno homem que ele parece ter sempre buscado em seu projeto. E mesmo em outros momentos, quando atraído pela ciência, pelas tecnologias e suas nomenclaturas, pretendeu a imersão num saber científico em seus modos de dizer o mundo, chegou ao ponto da junção de tudo isso com a base imorredoura dos saberes dos seus ancestrais. Predominou nele o sabedor, aquele que fez do seu trajeto uma permanente indagação, pergunta e resposta ou uma constatação rítmica e poética. Gil nos palcos, quase perfeito (na famosa carta, Afonsinho que o diga), um grande músico.

Por tudo isso, convidado a um seminário em Sevilha (titubeia/Valência), em que atuam personagens mais conhecidos de uma ciência que transparece no mundo editorial, digital e universitário – teóricos como António Damásio (*A cognição afetiva*) ou Manuel Castells (*O mundo em rede*) –, veio participar e comentou o fato.

No entanto, é como se neste momento deixasse o território da criação e no mesmo instante em que a memória se esgarça, e suas belas e longas mãos parecem aflitas ao procurar as palavras que não chegam e

pedem ajuda à grande mãe/mulher, suplemento de precisão para dizer o que falta. Aí a música se calou. Deve recomeçar depois como palavra de sabedoria inquieta, mas serena. Agora foi tirada uma prova dos nozes, confirmação de rotas, um verdadeiro mapa com indicações e atalhos para pensar a arte, vida e morte”.

No início de 2013, Jerusa reagiu calorosamente ao poema “TOTEM”, que eu havia lançado como instalação no Oi Futuro Ipanema e publicado no caderno “Ilustríssima”, da *Folha de S. Paulo*:

“Peço muitas desculpas pelo silêncio diante de um trabalho tão notável! Fiquei entusiasmada e acho que você alcançou um ponto da maior importância. Um poeta da Poesia e das exposições que organiza. Uma nova modalidade se inaugura. E depois e antes, e também essa coisa do alfabeto, aliás uma das minhas paixões. Gostaria muito de falar sobre isso com você. Outra coisa, os índios que somos *nosotros* e o belo texto de Viveiros de Castro. Todos os parabéns comovidos”².

Nossos encontros foram esporádicos por conta da distância, das tribulações do trabalho, das viagens e dos percalços de saúde, mas quis o destino que meus pais morassem em São Paulo a um quarteirão de distância, o que garantia ao menos uma visita anual. Como os temas eram recorrentes – Ivánov, poesia concreta, Zumthor, Tropicália, Eisenstein, Fausto, Haroldo de Campos, trovadores medievais, Elomar, tradução, Décio Pignatari, Augusto de Campos etc. –, eles hoje se embaralham

em minha desmemória, parecendo-me uma única e longa conversa em espiral.

Em julho de 2015, enviei a Jerusa um poema que me ocorrera de uma questão tradutória: encontrar uma ave brasileira que pudesse fazer o papel de corvo numa versão em português do célebre poema de Poe, para garantir um jogo palindrômico – ou pelo menos anagramático – similar ao “*never/raven*”. Deparei-me com uma ave de rapina do Nordeste. E com a linda canção que Zé Dantas lhe dedicara. Em vez de verter o já tantas vezes traduzido poema, preferi extrair os versos mais significativos do grande parceiro de Luiz Gonzaga para fundi-los com o estribilho de Poe. Chamei o *remix* de “Zedgar Dantas Poe”. Ela comentou:

“Interessantes aí vários temas. Eu morar na rua Bahia, no Ed. Acauã. Sempre cantei essa música e temi essa ave. O corvo, tanto pensei, que o meu mestre, o mitólogo e pensador russo Eleazar Meletínski, autor de *A poética do mito*, que tem um trabalho notável sobre o corvo no paleoasiático, me convidou para trabalhar com ele no tema. E aí veio o urubu também e o herói *trickster*. Na vida, a gente faz muita bobagem, e eu deixei de ir trabalhar com ele em Moscou, como ele queria, para fazermos um livro juntos, já que tinha estado aqui por um mês, a meu convite na PUC. Mas o anagrama de Poe é decisivo, e o Acauã pode ser convidado como você fez, ave de agouro, que chama a seca: Cãucãuan can. Há um belo trabalho sobre a nasalidade e a morte de Geneviève Calame-Griaule, e andei muito por essas pistas...”³.

2 Correspondência por e-mail, 7/1/2013.

3 Correspondência por e-mail, 22/7/2015.

TODA NOITE 'NOSERTÃO
 CANTA O JOÃO CORTA-PAU
 AO CORUJAZEM A EL DA LUA
 A PEITICA E' CO' BAGURAU
 NA ALEGRIA DO INVERNO
 CANTA 'SABO, E' GIAL E' RÁ
 MAS NA TRISTEZA DA SECA
 SÓ - SE COUVE O O A CAUÃ:
 NUNCA MAIS, NUNCA MAIS

O poema viria a ser sonorizado e animado algum tempo depois para a décima edição do projeto Palavras Cruzadas, concebido e dirigido por Marcio Debellian, que reunia artistas da música, da palavra e da imagem, para criação de um espetáculo híbrido. O artista musical escolhido era Lira, da banda Cordel do Fogo Encantado, então em carreira solo. Este, por sua vez, sugeriu meu nome para a parceria. Jerusa acompanhou de longe o processo e por pouco não conseguimos levá-la ao Rio de Janeiro para assistir à estreia em setembro de 2015. Alguns vídeos e fotos do espetáculo, contudo, foram suficientes para suscitar seu entusiasmo: “Deslumbrada (que significa sair da sombra!) com o trabalho que fizeram. Lembrei com saudades o meu amigo Renato Cohen que levou *Vitória sobre o sol* nos porões do Centro Cultural Vergueiro”⁴.

Logo em seguida participei, a seu convite, de uma atividade acadêmica do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, no Ciclo de Estudos Fáusticos. Falei sobre o Fausto de Heine: *Doutor Fausto*:

um poema-dança, curioso argumento para balé em cinco atos, em que a personagem demoníaca é feminina – Mefistófela –, e que vem acompanhado de um interessantíssimo ensaio sobre a origem do mito fáustico. Li excertos da obra e mostrei algumas cenas da única encenação que pude encontrar desse espetáculo de dança que, para desgosto de seu autor, não teve o êxito de *Giselle*, cujo argumento fora retirado de uma história sua. Eis aqui o texto introdutório de Heine, em memória de nossa maior especialista no tema:

“O Sr. Lumley, diretor do Teatro de Sua Majestade, a Rainha de Londres, solicitou-me que escrevesse um balé para seu palco, e atendendo ao seu desejo, compus o poema que se segue. Denominei-o: ‘Doutor Fausto’, um poema-dança. Mas esse poema-dança não veio a ser encenado, primeiro porque, na temporada para o qual foi anunciado, o sucesso sem precedentes do chamado ‘Rouxinol’ sueco tornou supérflua qualquer outra apresentação no Teatro da Rainha, segundo porque o mestre de balé, por espírito de corpo de balé, obstruindo e barrando, praticou todas as maldades possíveis. Esse mestre de balé considerou mesmo uma inovação perigosa que um poeta tenha escrito um libreto para um balé, quando tal produto tem sido até agora fornecido exclusivamente por macacos da dança em colaboração com alguma mísera alma literária. Pobre Fausto! Pobre mestre das bruxas! Assim tivestes que abdicar da honra de produzir tuas artes negras diante da grande rainha Vitória da Inglaterra! Passarás melhor na tua terra natal? Aconteça, contra minhas expectativas, que algum palco alemão manifeste seu bom gosto ao levar a público minha obra, peço à tão louvável direção que também não se furte nessa ocasião de enviar os devidos honorários de autor a

4 Correspondência por e-mail, 8/9/2015.

mim ou a meus herdeiros, por meio da livraria Hoffmann & Campe de Hamburgo. Não julgo supérfluo mencionar que, para garantir na França a propriedade intelectual de meu balé, já mandei imprimir uma tradução francesa e depusitei o número de exemplares estipulados por lei no devido lugar.

Quando tive o prazer de entregar ao Sr. Lumley meu manuscrito para o balé e conversávamos, ante uma aromática xícara de chá, sobre o espírito da saga de Fausto e sobre o tratamento que lhe dera, rogou-me o empresário que anotasse o essencial de nossa conversa para que ele pudesse posteriormente enriquecer o libreto que pretendia fornecer ao público na noite da apresentação. Para vir ao encontro a esse anseio, escrevi também a ‘Carta a Lumley’, que dei a público em versão reduzida ao final deste livrinho, pois poderão ser de algum interesse ao leitor alemão destas furtivas folhas. Sobre o Fausto histórico, forneci, na carta a Lumley, informações tão precárias quanto sobre o Fausto mítico. A respeito da origem e desenvolvimento desse Fausto da saga, da fábula de Fausto, não posso me eximir de resumir em poucas palavras o resultado de minhas pesquisas. Não é a lenda de Theophilus, senescal do bispo de Adana, Sicília, que deve ser considerado o fundamento da fábula de Fausto, mas um antigo tratamento dramático anglo-saxão da mesma. No existente poema em baixo-alemão de Theophilus encontram-se arcaísmos do saxão antigo ou anglo-saxão, bem como expressões fósseis, assim como petrificações léxicas, indicando que esse poema é apenas uma reconstituição de um original mais velho que se perdeu no curso do tempo. Logo após a invasão da Inglaterra pelos normandos franceses, esse poema anglo-saxão ainda devia existir, pois ao que parece foi imitado quase que literalmente

por um poeta francês, o trovador Ruteboeuf, e levado ao teatro na França como mistério. Àqueles que não têm acesso à Coleção de Mommerqué, na qual esse mistério também está impresso, faço a observação de que o estudioso Magnin, há cerca de sete anos, no *Journal des Savants*, deu suficientemente informações sobre o mencionado mistério. Foi esse mistério do trovador Ruteboeuf que o poeta inglês Marlowe utilizou quando escreveu seu Fausto, revestindo uma saga análoga do mágico alemão Fausto a partir do livro mais antigo de Fausto, cuja tradução inglesa já existia, da forma dramática que o mistério francês, também conhecido na Inglaterra, lhe forneceu. O mistério de Theophilus e o antigo livro popular de Fausto são as duas fontes das quais deriva o drama de Marlowe. O herói do mesmo não é mais um irrequieto rebelde contra o Céu, que, seduzido por um mágico e para ganhar bens terrenos, vende sua alma ao Diabo, e que ao final, pela graça da Mãe de Deus que o livra do pacto dos infernos, é salvo, como Theophilus: o herói da peça é ele mesmo um mágico, nele, como no necromante do livro de Fausto, resumem-se as sagas de todos os artistas da magia negra precedentes, cujas artes ele realiza diante das mais altas majestades, e as realiza em solo protestante, onde a salvadora Mãe de Deus não pode entrar, motivo pelo qual o Diabo carrega o mágico sem perdão e misericórdia. Os teatros de fantoches, que floresciam em Londres no tempo de Shakespeare e que logo se asse-
nhoravam de qualquer peça que tinha sorte nos grandes palcos, certamente souberam também fornecer um Fausto nos moldes de Marlowe, parodiando o drama original com maior ou menor seriedade, ou atendendo a suas necessidades locais, ou também,

como amiúde acontecia, retrabalhado pelo próprio autor para o ponto de vista do seu público. Foi esse Fausto de fantoches que veio da Inglaterra ao continente e chegou, viajando pelos Países Baixos, aos limites de nossa terra natal, e traduzido para o rude linguajar alemão e corrompido de malasartes teutas, divertiu as baixas camadas do povo alemão. Ainda que tão diversas as versões que se formaram no curso do tempo, especialmente pelos improvisos, o essencial permaneceu imodificado, e de uma dessas peças de fantoches, que Wolfgang Goethe viu ser encenada num teatrinho de Estrasburgo, extraiu nosso grande poeta a forma e matéria de sua obra-prima. Na primeira edição fragmentária do Fausto goethiano isso está mais visível; esta dispensa ainda a introdução retirada de Sakontola e um prólogo copiado de Jó, ela não se distancia da forma mais concisa do teatro de fantoches, e nela não se encontram quaisquer motivos essenciais que levem a presumir um conhecimento dos livros originais mais antigos de Spiess e Widman.

Essa é a gênese da fábula de Fausto, do poema de Theophilus a Goethe, que a elevou à sua atual popularidade – Abraão gerou Isaac, Isaac gerou Jacó, Jacó porém gerou Judá, em cujas mãos o cetro há de ficar eternamente. Na literatura como na vida, todo filho tem um pai que ele, naturalmente, nem sempre conhece, ou que ele pode até querer renegar⁵.

A apresentação, arrancada a fórceps pelo afeto e gratidão num período em que eu

estava especialmente assoberbado de afa-zeres, foi efusivamente recebida por Jerusa:

“Antes de tudo quero lhe agradecer por este presente que nos deu. Gostei muito de sua apresentação, que felizmente está gravada. Leitura muito bem-feita, e volto a me dizer sobre o quanto temos de repensar os Saberes universitários. A República é mesmo dos poetas, e para entrar tem de ser geômetra⁶”.

Em março de 2016, compartilhei com ela a tradução de um longo poema narrativo de Heine, cuja publicação venho protelando até hoje, *Vitzliputzli* (1851), extraordinária crônica da conquista do México pela perspectiva dos derrotados, escrita em 156 septassílabos não rimados, divididos em um prelúdio e três cantos. As seis primeiras estrofes do canto I:

*“Auf dem Haupt trug er den Lorbeer,
Und an seinen Stiefeln glänzten
Goldne Sporen – dennoch war er
Nicht ein Held und auch kein Ritter.*

*Nur ein Räuberhauptmann war er,
Der in's Buch des Ruhmes einschrieb,
Mit der eignen frechen Faust,
Seinen frechen Namen: Cortez.*

*Unter des Kolumbus Namen
Schrieb er ihn, ja dicht darunter,
Und der Schulbub auf der Schulbank
Lernt' auswendig beide Namen –*

*Nach dem Christoval Kolumbus,
Nennt er jetzt Fernando Cortez*

5 Escrito em Paris, em 1º de outubro de 1851. Tradução minha.

6 Correspondência por e-mail, 18/9/2015.

*Als den zweiten großen Mann
In dem Pantheon der Neuwelt.*

*Heldenschicksals letzte Tücke:
Unser Name wird verkoppelt
Mit dem Namen eines Schächers
In der Menschen Angedenken.
Wär's nicht besser, ganz verhallen
Unbekannt, als mit sich schleppen
Durch die langen Ewigkeiten
Solche Namenskameradschaft?
[...]*

“Louros ornam-lhe a cabeça,
As esporas de ouro brilham
Em suas botas – mas não foi
Nem herói nem cavaleiro.

Não passou de um capitão
De meliantes que inscreveu
Nos anais da fama o infame
Nome à força: Hernán Cortés.

Sob o nome de Colombo
Ele colocou o seu,
E, na escola, o aluno agora
Tem que decorar os dois –

E aprender que, após Colombo,
Vem Cortés como segundo
Grande homem no panteão
Dos heróis do Novo Mundo.

Ironia derradeira:
Nosso nome misturado
Com aquele de um bandido
Na memória dos humanos.

Não seria bem melhor
Mergulhar no esquecimento
Do que andar em companhia

De um canalha para sempre?
[...]

Jerusa impressionou-se com a narrativa
como eu imaginara:

“Um portento o poema de Heine, um grande
feito sua tradução. Fiquei tão encantada que
já li, bebendo rápida e intensamente. Depois
lhe envio comentários pontuais sobre o que
muito apreciei. Ótimas soluções, mas isso
requer um pouco de tempo”⁷.

O tempo, porém, seria impiedoso com
Jerusa. Em 16 de maio daquele ano sobreveio
a morte de Boris Schnaiderman. Em seguida,
sucessivos problemas de saúde dos quais só
logrou se recuperar graças à dedicação e
carinho de seus discípulos mais próximos:

“A vida às vezes nos atropela com tama-
nha intensidade que sobreviver é um desafio.
Depois do falecimento do Boris o mundo
despencou sobre minha cabeça. Tarefas mul-
tiplicadas e minha saúde não resistiu. Passei
um mês com febre e depois aquele achaque
reumático com muitas dores. Mesmo assim
cumpria meu Seminário...”⁸.

Apesar de tudo, ela não esmorecia. Uma
profusão de ideias e projetos brotava inces-
santemente de sua enteléquia sempre ativa.
Sugeriu-me, por exemplo, que traduzisse a
antologia de canções populares coligida por
Karl Marx em 1839. A quantidade de dia-
letos e idiomas envolvidos, no entanto, me
demoveu da tarefa.

7 Correspondência por e-mail, 29/3/2016.

8 Correspondência por e-mail, 11/9/2016.

Em março de 2018, ela convidou-me para assistir na PUC/SP ao registro videográfico, feito por Diego Arvate, da aula magistral que Augusto de Campos dera a seus alunos em outubro de 2016 e que hoje se encontra disponível no YouTube: “Um panoroma de James Joyce e Serguei Eisenstein”.

Jerusa procurava então me estimular a fazer o mestrado com o projeto de tradução que eu pretendia concluir em 2019, para dedicar a Haroldo de Campos, nos 90 anos de seu nascimento. Nosso diálogo trasladou-se para o WhatsApp. Eu a mantinha informada de minhas realizações e enviava artigos que pudessem alegrar seu espírito. Em uma de suas últimas mensagens, ela me diz:

“Tudo muito difícil querido amigo. Atrozés químios, mas luto para que um pouco de mim renasça no espaço curvo de um crisantempo. Espero que quando você vier à Bahia eu possa recebê-lo neste lugar bonito em que vivo. Apesar dos martírios”⁹.

No dia seguinte, ela reagia a um belo artigo de Jorge Coli sobre Verdi que eu lhe enviara:

“Sou apaixonada por Verdi e venho assistindo desde que vivi na Inglaterra e na Itália. Sou louca por Verdi, vi no Municipal da Costa Rica e no de S. Paulo *Il Trovatore*. É a minha praia! Há uma cena do *Nabucco* que parece Canudos! Desde jovem li o *Nibelungenlied*, cujos personagens retive. Depois tomei conhecimento de Wagner e de Bayreuth, mas admirando a grandeza, por minha sensibilidade humana quero Verdi. Verdi. André, tomara que eu sobreviva. Tanto por fazer...”¹⁰.

Nesse mesmo dia lamentaríamos a morte de seu amigo Jacó Guinsburg. E daí por diante, estarecidos, o tenebroso rumo em que o país enveredava... Nenhuma morte abalou-me tanto quanto a de Jerusa. Por outro lado, como não enxergar agora o que antes parecia tão injusto como um gesto de benevolência do destino ou natureza?

Lancei *Bertolt Brecht: poesia*, pela Editora Perspectiva, em dezembro de 2019, com uma tripla dedicatória: a Haroldo de Campos, a Jerusa Pires Ferreira e Jacó Guinsburg.

REFERÊNCIAS

- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Gil vestido de branco”, in catálogo on-line *GIL70*, 2012.
PIRES FERREIRA, Jerusa. *Sete cromos para Breves*. São Paulo, Giordanus/Ateliê, 2010.

9 Correspondência por WhatsApp, 20/10/2018.

10 Correspondência por WhatsApp, 21/10/2018.



Natalia Goncharova, *Crisis*, 1913

Apontamentos sobre Boris, Jerusa, florestas de signos e afinidades eletivas

Gutenberg Medeiros

O

lho o telefone e não posso fazer o que tantas vezes fiz. Teclar para ouvir do outro lado da linha o “alô, boa tarde” característico e, em poucos momentos, começamos a rir de alguma besteira. Ele não estará do outro lado da linha. Para conversar, recorro à memória e aos livros da estante. Boris Solomonó-

vitch Schnaiderman está aqui. Inclusive em sua letra miúda e um tanto trêmula. “– E aí, Boris, como vai esta força?”

Lembrar Boris é trazer à baila uma fortuna de nomes que pertencem às mais variadas áreas do conhecimento e atravessam arte, literatura e ciências da linguagem. Isso se deve especialmente aos avanços em ciências humanas a partir de sua atuação como professor do curso de Russo na USP desde 1960. Aqui pretendo – baseado em depoimentos checados em sua produção – lembrar alguns momentos dessa contribuição no campo da chamada semiótica russa

de Tártu-Moscú, sua amizade com V. V. Ivánov, que resultou no seu encontro com Jerusa Pires Ferreira, iniciando uma integração entre casamento e admiração intelectual mútua por mais de 30 anos.

Para Boris, 1968 foi o ano-chave, pois publicou a ampla coletânea *Poesia russa moderna* (Editora Civilização Brasileira), trabalhada com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, trouxe Roman Jakobson ao Brasil e depois começou longa relação de amizade com V. V. Ivánov, que também visitaria estas terras a seu convite.

Mas voltemos um pouco no tempo. Como se não bastasse, Haroldo de Campos volta da Itália e presenteia Boris com *Dostoevskij: poetica e stilistica*, versão do posteriormente mais conhecido *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, provocando-lhe uma “leitura reslumbrada” que perdurou décadas. Jakobson,

GUTEMBERG MEDEIROS é jornalista, pós-doutorando pela ECA/USP e professor do curso de graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina.

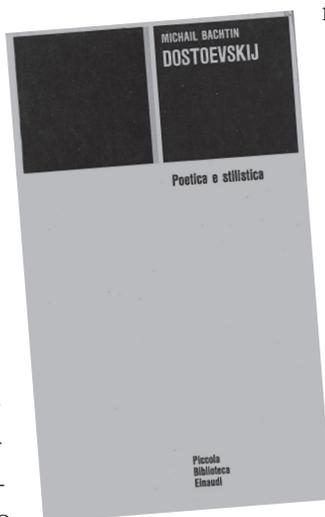
Ivánov e Bakhtin foram três autores que decidiram a vida intelectual de Boris.

Ao entrar na USP para abrir o curso livre de Russo em 1960, concorreu com um iugoslavo que apenas sabia a língua russa, sem envolvimento algum com a cultura. Boris, por sua vez, tinha vertido Tchékhov e possuía longa trajetória, da qual constava a colaboração da coluna “Letras Russas” no Suplemento Literário de *O*

Estado de S. Paulo, editado por Décio de Almeida Prado. Várias traduções suas anteriores jamais incluiu em seu currículo por serem assinadas com o pseudônimo Boris Solomonov, como revelei em entrevista com ele publicada na **Revista USP** em 2007.

Boris queria emprego fixo e trabalhar exclusivamente com literatura e tradução, mas foi informado, logo que começou, sobre a necessidade de ensinar teoria literária e linguística. A caminhada teórica de Boris estava em filosofia e teoria políticas. Por cinco anos, por exemplo, respondeu por curso de formação de quadros do PCB ensinando marxismo-leninismo para imigrantes. Além de cerca de uma década de cursos livres de filosofia e epistemologia, lecionados por Anatol Rosenfeld na casa de Jacó e Gita Ginsburg. Logo, literalmente passou a ler tudo o que encontrava pela frente, especialmente orientado pelo colega e amigo Antonio Candido.

Em meio à correria, descobriu a produção do linguista carioca Joaquim Mattoso Câmara Jr., ficando especialmente interessado na divulgação da arquitetura teórica de Roman Jakobson, que emergia como um dos mais destacados pensado-



res da vertente estruturalista. Em dado momento, Boris telefonou, marcou encontro com Joaquim Mattoso e foi de ônibus ao Rio de Janeiro. Chegando lá, ficou encantado com a biblioteca e ampla bibliografia em inglês, francês e alemão de Jakobson, de quem fora aluno nos EUA durante a Segunda Guerra Mundial, sendo colega de turma com Claude Lévi-

Strauss. O carioca preservava uma relação epistolar e mantinha-se informado sobre os avanços do antropólogo.

Boris passou a importar obras do pensador russo e prosseguiu em diálogo com Mattoso, o qual, perguntado se Jakobson teria interesse em vir ao Brasil, lhe informaria o endereço para fazer a consulta. Sem tardar, Boris enviou a Jakobson carta em russo propondo a visita e recebeu resposta entusiasmada, dizendo que há anos desejava vir ao país. Resultado: Jakobson veio ao Brasil em setembro de 1968 e fez palestras em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, onde conheceu a estudante Jerusa Pires Ferreira. A partir dessa visita, Jakobson teve contato com editores brasileiros, como Jacó Guinsburg, da Perspectiva, e passou a ter obras suas publicadas aqui. Boris manteve amizade epistolar com o pensador até seu falecimento, em 1982.

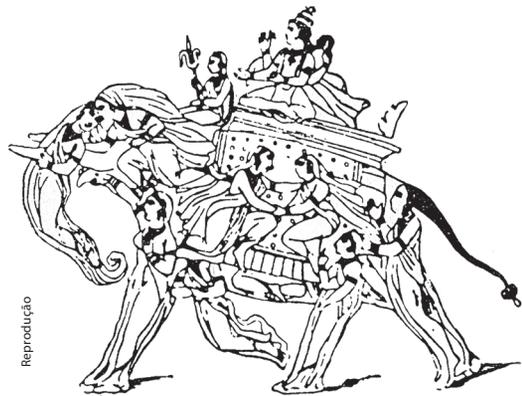
A tradução de poetas russos com os irmãos Campos teve seu maior desafio em Velimir Khlébnikov. Praticamente inventou uma linguagem toda própria, levando a radicalidade da expressão a limites nunca vistos. Os tradutores/transcriutores se ressentiram de acesso a pouco material sobre o poeta.

Dezembro de 1968 foi um marco na vida de Boris e de todo o país, quando, no dia 13, sexta-feira, foi baixado o Ato Institucional n. 5, suspendendo todos os direitos e impondo censura completa a todas as manifestações nos meios de comunicação de massa. A exemplo de outros momentos trágicos ou difíceis, Boris não se entregou ao estupor. Iniciou a sua longa resistência seguindo nas suas atividades de pesquisa.

Certo dia saiu de casa, passou pela Praça da República, quebrou na Rua Barão de Itapetininga e entrou em galeria na altura do número 275. Foi até o fim do corredor e entrou na Livraria Francesa. Foi recebido por um atendente que conhecia aquele professor da USP, que então começou a informar-lhe sobre as novidades. Logo se deteve ante o mais importante órgão do dominante estruturalismo francês e viu a manchete de capa da revista: “La sémiologie aujourd’hui en URSS”. Abaixo, leu o título “Structure d’un poème de Khlebnikov”. Ainda de pé na livraria, foi ter ao texto na página 9, onde estava um dos poemas que mais deram trabalho na coletânea de poemas russos e ficou resolvido na genial transcrição de Haroldo de Campos:

“Eis-me levado em dorso elefantino,
 Palanquim no elefante virgem-fúmeo.
 Todas-me-amando, novo Vixnu,
 Tramam, miragem nívea, o palanquem”.

Isso bastava. Boris comprou a revista, voltou para casa e se surpreendeu com o ensaio daquele professor que nunca ouvira falar antes, Viatchesláv Vs. Ivánov. Muito esclareceu sobre o poeta, mas abriu uma

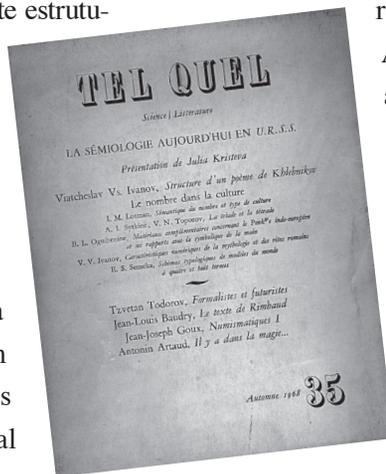


Reprodução

série de questionamentos. Em seu texto publicado nesse exemplar, Boris conta rapidamente sobre o contato. O que não explicitou é que na primeira correspondência elencou várias perguntas e recebeu, tempos depois, a resposta com um pacote enorme com várias publicações: exemplares de novas coletâneas do poeta e ensaios de outros pesquisadores recentemente editados. Aí começava uma grande amizade epistolar.

A segunda correspondência de Ivánov trouxe um pedido peculiar. Dizia ter um amigo que estudava há anos o carnaval desde a Europa através dos séculos e pedia matérias recentes sobre a manifestação no Brasil. O nome do interessado era Mikhail Bakhtin. Boris espantou-se,

pois teve primeira notícia sobre este autor através da produção do estudioso Leonid Groszman, cuja coletânea de ensaios *Dostoiévski artista* traduziu (Civilização Brasileira, 1967) e, como já falei, recebera de Haroldo de Campos *Dostoevskij: poetica e stilistica*. Nessa troca de correspondência, cada vez mais, Boris passou a receber ensaios da escola de semiótica de Tártu-Moscou e seus pensadores tão diversos em abordagens e temas.



A primeira vez que Boris e Ivánov se viram pessoalmente foi em Moscou, em 1972. Na introdução à coletânea *Turbilhão e Semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin* (inexplicável edição única desta preciosa seleta de ensaios), Boris o qualifica como “guia e companheiro comunicativo” – aludindo ao seu caráter solar extremamente extrovertido e bem-humorado, quando não despachado, em contraste ao caráter reservado do professor da USP. Ivánov proporcionou-lhe dois momentos únicos. O primeiro foi propor uma visita a Bakhtin, à sua casa, em aldeia de escritores nas proximidades da capital russa. Boris pouco falou, pois só conhecia uma obra do pensador, mas registrou naquela mesma introdução momentos do que viu e ouviu entre os amigos russos:

“Lembro-me que Mikhail Mikháilovitch apanhou um livro encadernado, de capa azul, para mostrar a V. V. Ivánov: uma edição em fac-símile de obras em prosa do poeta simbolista Viatchesláv Ivánov, que saíra na Bélgica e que alguém lhe dera. Seus olhos, que me pareceram pequenos, brilhavam de alegria, como se estivesse descobrindo algo que procurara muito”.

Anos depois, Jerusa Pires Ferreira – extrovertida e solar como Ivánov – dizia que, no lugar de Boris, conversaria – e muito – com Bakhtin.

Ao sair do encontro com Bakhtin, Ivánov volta-se para Boris e pergunta se ele traduziu e escreveu ensaios sobre Maiakóvski no Brasil, e ele confirmou. O russo, ani-

madamente, informou que logo ali morava Lília Brik, o grande amor do poeta. Boris gelou, e imagino-o a gaguejar não ser necessário incomodá-la, já que encontro algum tinha sido marcado com antecedência. Ivánov insistiu, sabia-se lá quando Boris teria outra oportunidade, e, dando as costas ao amigo, foi rumo à casa dela.



Boris o seguiu completamente sem jeito, muito envergonhado. Ivánov bateu à porta e Lília atendeu. Ele apresentou-se brevemente e falou de modo ostensivo do amigo brasileiro, professor de uma das maiores universidades das Américas, no Brasil, tradutor e ensaísta a divulgar a extensa obra de Maiakóvski e pedia-lhe excepcionalmente uma entre-

vista, pois estava em vias de voltar para casa. Boa parte desse diálogo com Lília e o seu então companheiro V. A. Katanian foi publicada como apêndice, entre outros materiais, à edição de poemas em traduções de Boris, Haroldo e Augusto de Campos (2006). Boris não conta no texto que, durante o diálogo, Lília mostrava edições e reproduções de fotos e as empilhava em mesinha próxima a ambos. Na hora das despedidas, ela olhou duramente para Boris e o repreendeu perguntando o porquê de não pegar todo aquele material separado, e divulgar no Brasil. Boris agradeceu e encheu os braços. Parte desse material está na coletânea de poemas de Maiakóvski.

Em seus cursos na USP e na PUC, os pensadores da semiótica da cultura também foram ventilados em trabalhos acadêmicos. A ponto de Boris ter orientado a dissertação de mestrado com tradução do original russo e análise de *Estrutura do*



Boris Schnaiderman em sua residência em Higienópolis (SP), 2015

texto artístico, de Iuri Lotman, realizada por Jasna Paravich Sarhan no curso de Russo e defendida em 1978. Infelizmente, na mesma época foi publicada a edição portuguesa e os editores brasileiros não se animaram a publicar uma versão brasileira, mas o trabalho continua disponível na Biblioteca da FFLCH/USP.

O doutorado de Jasna foi a tradução integral e análise de *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp – outro autor caro à escola de semiótica de Tártu-Moscou –, orientado por Boris. A publicação ainda trouxe à guisa de apêndices três textos de referência: “O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso”, de Eleazar Meletínski (outro pensador destacado de Tártu-Moscou), “A estrutura e a forma – reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp”, de Claude Lévi-Strauss, e “Estudo estrutural e histórico do conto de magia”, de Propp.

Interessante observar o papel de Boris como orientador de trabalhos de pós-graduação. Quando era o caso de tradução de obras do russo, além da presença constante ao longo do trabalho, o fechamento do texto era realizado com o orientando lendo a versão em português e Boris acompanhando em russo. Logo que o orientador ouvia algo destoante, parava a leitura e discutia com o autor da versão até chegarem a bom termo. De certa maneira, Boris era coautor da versão. Extremamente rigoroso na condução dos trabalhos, era quando emergia o ex-sargento da FEB. Alguns orientandos chegaram a trocar de orientador por causa disso.

Certa vez, entrevistei Jacó Guinsburg e perguntei-lhe à queima-roupa: “Quem é Boris Schnaiderman?”, quando já transcorriam mais de 50 anos de amizade e colaboração, especialmente de Boris com a Editora Perspectiva. Ele me olhou séria e fixamente um tempo, matutando profundamente. De repente, sorriu e declarou: “Na República Boris Schnaiderman, o Ministério da Guerra é estruturalista, mas a Casa Civil é Bakhtin”. Talvez tenha sido a melhor definição, ou tradução, que já ouvi dele. Pois unia o rigor da pesquisa científica herdada dessa corrente de pensamento iniciada por Jakobson e Tinianov nos anos de 1920 – e tomou as ciências humanas nos decênios 1950 e 1960 – com o mundo do diálogo, riso e liberdade de pensamento do teórico russo assistemático que Boris conheceu em 1972.

Dessa viagem de 1972, Boris trouxe farto material teórico de semiótica da cultura e realizou o sonho de publicar a coletânea que organizara de *Semiótica russa* (1979), com traduções dele, Aurora Bernardini e Lucy Seki. Aqui o leitor percebe a amplitude de temas e abordagens dessa plêiade

de pensadores. Percebe-se como Boris uniu o agradável ao agradável ao ter traduzido o ensaio “Sobre a estrutura dos signos no cinema”, do amigo Ivánov, e, ao mesmo tempo, revelando a sua paixão por essa manifestação artística.

Mudança de plano rápida. Em 1977, uma jovem senhora desembarca em São Paulo com refinados figurinos e ampla bagagem diretamente para o apartamento temporário do Prédio E de pós-graduação do Conjunto Residencial da USP (Crusp). Jerusa Pires Ferreira cursou várias disciplinas com o melhor da intelectualidade – como Umberto Eco, Uspenski, Jean-François Lyotard e Charles Grivel – no Centro Internacional de Semiótica em Urbino/Itália (1975 e 1976), praticamente a capital europeia desse campo de conhecimento. Ela vinha para cursar seu doutorado, orientada por Ruy Coelho na Sociologia, e, a partir de 1983, recebe carta-convite do diretor da ECA, José Marques de Melo, para lecionar no curso de Editoração. Entre outras matrizes teóricas, procura dialogar especialmente em semiótica da cultura de Tártu-Moscou, priorizando Lotman, Ivánov e Meletínski.

Nessa busca, conheceu o professor das Artes Cênicas da ECA e editor Jacó Guinsburg, que lhe informa ser Boris Schnaiderman o grande especialista dessa vertente, inclusive preparando a primeira coletânea desses teóricos no Brasil. Ele passa-lhe o telefone e logo Jerusa marca uma entrevista.

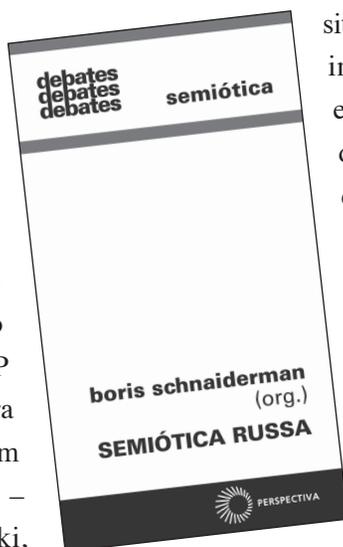
Boris já estava aposentado e casado com a primeira esposa, Regina. Jerusa lembra que passaram horas conversando sobre os traba-

lhos dessa linha de pesquisa e ele se mostrou impressionado com seu conhecimento tão amplo e vertical. Inclusive em textos desconhecidos por Boris, que procurava ler nos originais em russo enquanto Jerusa transitava em traduções reputadas em inglês, francês, italiano, alemão e, também, em romeno, a partir de contatos com pesquisadores dessa nacionalidade e colegas em Urbino. As várias afinidades intelectuais entre ambos, inclusive o ramo de mitopoética, fizeram nascer profunda amizade e admiração intelectual mútuas.

Essa relação intelectual que, posteriormente, evoluiu para o casamento foi determinante na vida de ambos. Um interagiu com o outro em diálogos e trocas profundas. Ou na produção de cada um ou em produções pensadas a quatro mãos, sempre tendo como uma das fundações básicas a floresta de signos redundando na decodificação de mundos e objetos estéticos e/ou intelectuais.

Concordo com Adriano Sousa ao afirmar que tem o dedo de Jerusa na produção de Boris a partir desse convívio. Ela tanto o incentivava a ousar “atos desmedidos” quanto dava sugestões preciosas nas leituras atentas. O leitor pode perceber isso em explicitações desse tipo de contribuição, por exemplo, na coletânea *Tradução, ato desmedido* (Perspectiva, 2001), onde cita soluções de Jerusa em traduções, mas também na excelência ensaística alcançada por Boris em *Os escombros e o mito*.

Em contrapartida, na obra que demandou anos de pesquisas acuradas, *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão*,





O casal Boris e Jerusa em São Paulo, 2015

Jerusa contou com a leitura atenta de Boris e colaboração nas traduções do russo de “Coze Saltan”, de Púschkin, e “Achik-Kerib (história turca)”, de Lérmontov, peças-chave para as reflexões de Jerusa maturadas por anos em pesquisas realizadas em bibliotecas e acervos nacionais e do exterior lastradas em Vladimir Propp, pensadores de Tártu-Moscou, Jakobson, Freud, entre outros. Notável trabalho a quatro mãos foi a organização e tradução de *Silêncio e clamor* do poeta Guenádi Aigui (1934-2006), de expressão russa e nascido na Tchuváchia (república autônoma da então URSS).

Outros exemplos dessa parceria poderiam ser arrolados aqui, mas deixo ao leitor a

oportunidade da busca e da descoberta. Venho no entanto a cometer outra inconfidência de quem privou da amizade de ambos por mais de dez anos. O machismo ainda dominante se projetava sobre o casal. Os que desconheciam a vasta produção de Jerusa se referiam a ela como “a esposa do professor Boris”. Ele nada tinha a ver com tal reducionismo grotesco. Nos planos públicos ou privados, era recorrente ele citar Jerusa e suas opiniões e trabalhos. Não o fazia por carinho apenas, mas por incontida admiração da companheira, revelando o quanto ela contribuía com a sua constante visão de mundo. O mesmo movimento se percebia de Jerusa para com Boris. Isso quando não polemizavam entre si, sempre com bom humor.

Chegando nos arremates deste texto, lembro certa feita que, ao vê-los conversar sobre o amigo comum Ivánov, aflorou certa lembrança em Jerusa. Logo após a instalação da internet em banda larga na casa de ambos, Jerusa providenciou a primeira videoconferência com o russo, já então lecionando na UCLA. Começaram a conversar quando, de repente, ela percebeu que ele olhava algo

atentamente atrás dela. Voltou-se e viu Boris paralisado olhando fixamente para a tela LCD. Ivánov, com seu bom humor característico, disparou em russo para Boris largar mão do estu- por, pois não era ali manifestação sobrenatural. E todos caíram na gargalhada. Boris comentou a passagem lembrando ter

ele nascido em 1917 e que, apesar de Jerusa haver informado sobre a videochamada, ele não imaginava realmente o que seria. De



repente, lá estava Ivánov, na sala da casa dele, falando de São Francisco.

Como disse no início deste texto, olho o telefone e não posso fazer o que tantas vezes fiz. Teclar para ouvir do outro lado da linha o “alô, boa tarde” característico, para, em poucos momentos, começarmos a rir de alguma besteira. Ele e ela não estarão do outro lado da linha. Não mais as longas conversas regadas a chás, torradas com geleias ou mesmo os diversos sabores e aromas variados. Comentários dos mais comezinhos do cotidiano ou de leituras em

andamento. Os prazeres mútuos, a leitura, a música, o cinema, entre outros.

Nos últimos tempos, os retrocessos sérios na política brasileira, o golpe de Estado legitimado pelo Legislativo e Judiciário eram temas e temores recorrentes. Eles se foram antes dos dismantelos e barbáries em curso. Ficariam muito tristes com o que posteriormente tomou o país. Porém, vivem nas páginas de livros e jornais. Ambos resistiram ao longo de suas vidas em momentos difíceis justamente lutando contra negacionismos e posturas anticientíficas no passado e fariam o mesmo agora. Boris e Jerusa, presentes.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Michail Michajlovič. *Dostoevskij: Poética e stilística*. Torino, Einaudi, 1968.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- MEDEIROS, Gutemberg. “Entrevista com Boris Solomónovich Schnaiderman”. *Revista USP*, v. 75, 2007.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão*. São Paulo, Ateliê, 2014.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.
- SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Maiakóvski: poemas*. 7ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.
- SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

Aleksandr Rodchenko, *Two figures (Dve figury)*, 1916



Peter Schlemihl: pacto fáustico em séries culturais

Adriano Carvalho Araujo e Sousa

O TECIDO FÁUSTICO

Repito aqui as outras homenagens a Jerusa Pires Ferreira das quais participei e afirmo o quão difícil é escrever sobre sua vasta produção, rica e singular, sensível ao ensaio, coisa cada vez mais rara nos dias de hoje. No caso deste artigo, há ainda um agravante, porque se trata de um tema como o Fausto.

Jerusa dispunha de materiais inéditos. Eu me lembro de várias vezes insistir para que parasse tudo e fosse se dedicar ao livro dos Faustos latino-americanos. Uma prévia nos dá em *Fausto no horizonte*, com seus comentários a Estanislao Del Campo, e *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, por exemplo. Lembro aqui os Faustos cubanos de autores tais como Reinaldo Montero ou um raro folheto do madrileno Martinez Olmedilla. Para além da

mera catalogação, seu objetivo maior é adentrar os mecanismos poéticos do que se convencionou chamar de mito fáustico em suas mais diversas manifestações do campo artístico e cultural.

Nesse sentido, observo a obra de Jerusa por um viés que é o da criação, com as várias serializações dos temas com os quais ela trabalha, que, neste caso específico, ela

Agradeço aos professores José Goldfarb, Lúcia Santella e Amálio Pinheiro a oportunidade de participar da homenagem na FLIPUC 2019, inclusive como coordenador da mesa “Jerusa: Dos Pactos Diabólicos ao Tecido Fáustico” e integrante da comissão organizadora do evento. A palestra proferida naquela mesa, em 4 de novembro de 2019, tem base em pesquisa iniciada ainda durante o doutorado, quando auxiliei Jerusa Pires Ferreira na organização de seus materiais. Retomei o projeto em 2013 na PUC-SP (Processo Fapesp 2014/50357-5) e concluí etapa junto ao LabCine do Mackenzie-SP, com supervisão da professora Jane de Almeida e bolsa PNPd/Capes. Foi apresentado sob a forma de relatório em 1º de setembro de 2016, com direcionamentos deste correlato fáustico para a animação, novas tecnologias e intermedialidade, sem esquecer a dimensão da cultura.

ADRIANO CARVALHO ARAUJO E SOUSA

é pós-doutorando em Estudos de Literatura pela Ufscar e autor de *Poética de Júlio Bressane: cinema(s) da transcrição* (Fapesp/Educ).

nomeou como “tecido fáustico”: trata-se de um contínuo ir e vir entre transmissão oral e escritura, entre popular e erudito, entre variados suportes, ousaria dizer, embaralhando o que é matriz e tradução cultural ou, como Amálio Pinheiro acertadamente falou em homenagem na ESPM: “Tudo é variante, tudo é tradução”¹. Afirmção completamente alinhada com a autora e sua proposta de uma “semiótica da cultura com suas razões antropológicas”.

Para avivar o conceito de tecido fáustico, cito artigo de Jerusa:

“Penetrando na floresta textual batizada por mim de tecido fáustico e pensando na emergência deste contínuo, que funciona à maneira de hipertexto, virtualidade sempre pronta a novas articulações de diversos tipos, muitas e diferentes espécies de textos vieram a se oferecer. Como se lê na introdução de meu livro *Fausto no horizonte*, procurei apontar para a transmissão que se apoia na vitalidade dos grandes textos fáusticos, como o de Marlowe – um Fausto de danação –, o de Goethe – da salvação. Seguir várias traduções acompanhando procedimentos verbais e visuais, verificando a composição de toda uma iconografia a ser desvendada, tão rica e múltipla quanto o tema, é apontar também para a memória de variada cena teatral. Em etapa anterior, portanto, procurei acompanhar razões mitopoéticas, narrativas ancestrais que se relacionam diretamente à construção do Fausto, prototipado na Alemanha, fortificado também na Inglaterra e em outras partes, num percurso interminável. Há um

conjunto lendário que conduz histórias do doutor pactário ou a ele associadas” (Pires Ferreira, 2010, p. 213).

Jerusa examina nessas traduções os mecanismos da máquina fáustica. Eu gostaria de resumir isso como sendo o aspecto técnico, as componentes em um trabalho de recriar, retrabalhar, reelaborar um argumento da literatura com traços de uma cultura, seja a brasileira ou a cubana, por exemplo.

UM CORRELATO FÁUSTICO

A minha pesquisa inicia-se com a abordagem de três versões audiovisuais do conto *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, escrito por Adelbert von Chamisso. Aqui, os comentários seguem um movimento que leva da literatura ao audiovisual, do legível ao visível, sendo que irei comentar apenas o filme de animação, que, por enquanto, parece a mais feliz das escolhas.

Chamisso nasceu em 1781, na França, e faleceu em 1838, em Berlim, capital da futura Alemanha. É um dos mais talentosos líricos do Romantismo berlinense e notabilizado como autor do conto fáustico *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, publicado em 1814. Muito conhecido no campo da biologia, chegou a escrever também um diário de viagens.

Sua família escapou dos horrores da Revolução Francesa, refugiando-se em Berlim, o que levou Chamisso, à época com nove anos, ao abandono de sua língua natal e à adoção do alemão. Publicou seus primeiros trabalhos no *Berliner Musenalmanach*, que coeditou de 1804 a 1806.

1 Ver também: Pinheiro (2019).

Em 1804 fundou o *Nordsternbund*, uma sociedade de românticos berlinenses. De 1807 a 1808, Chamisso viajou pela França e Suíça, quando chegou a participar do círculo literário de Madame de Staël.

Chamisso também escreveu poemas, como *Frauen-Liebe und Leben* [A vida e o amor das mulheres], adaptado para a música por ninguém menos que Robert Schumann (o qual viria a realizar a peça para piano *Kreislarian* em homenagem a Hoffmann). Sua produção poética tardia, de tendência realista, valeu-lhe comentários elogiosos de Heinrich Heine. Chamisso também exerceu atividade de tradutor, vertendo para o alemão os poemas de Pierre-Jean de Béranger, e por causa dessas traduções ajudou a inserir a dimensão do lirismo político na poesia alemã.

Em 1814, publicou o peculiar conto sobre Peter Schlemihl, que trouxe grande reconhecimento para seu autor. Trata-se da história de um homem que vendeu a sombra ao diabo. A enciclopédia *Britannica* comenta que o conto “alegoriza o próprio destino político de Chamisso como um homem sem país”. Curiosamente, o nome do protagonista vem do iídiche e quer dizer uma pessoa desajeitada, incompetente, fracassada.

A *história maravilhosa de Peter Schlemihl*, assim como o mito fáustico, proporciona o encontro entre séries culturais recriadas em diferentes linguagens. Na trama, Schlemihl conhece um homem misterioso que retira uma série de objetos de dentro do bolso de sua roupa cinza, dentre os quais uma luneta, um tapete, uma tenda e três cavalos...

Em seguida, Schlemihl perde a sombra para o diabo, em troca da bolsa de Fortunato, uma bolsa com dinheiro inextin-

guível. Logo o protagonista descobre as desvantagens de não possuir uma sombra e, após recusar uma oferta do mesmo homem enigmático para tê-la de volta (em troca de sua alma), passa a procurar um lugar em que possa ter paz de espírito. No caminho, adquire botas de sete léguas que o levarão a todos os cantos do mundo. Reverberação de uma travessia: a lenda de Ahasverus, o Judeu Errante, citada pelo próprio Chamisso, em que o protagonista segue através dos tempos, e sobre a qual dirá Jerusa: “[...] com o peso da punição, o viés maldito, danação por toda a eternidade” (Pires Ferreira, 2000).

Elisabeth Frenzel, pesquisadora de literatura alemã, leitura indicada por Jerusa, nos lembra: “Não apenas deu ao tipo do torpe desgraçado, tão frequente em literatura, um nome de grande efeito ao designá-lo com o judaico ‘Schlemihl’, mas, acima de tudo, o inseriu em uma fábula que convertia o desgraçado em culpado” (Frenzel, 1976, p. 429).

Em *Fausto no horizonte*, Jerusa Pires Ferreira afirma que “há Faustos brotando em toda a parte”; diremos que, guardadas as proporções, semelhante ocorre com Schlemihl. Remissões ao homem que perde a sombra se encontram em um variado número de autores, como uma pesquisa simples na internet, na *Wikipédia*, por exemplo, permite constatar: o verbete “Peter Schlemihl” fornece uma série de dados fazendo-nos crer que possa ter sido escrito com ajuda de especialistas no assunto em suas versões inglesa e francesa. O texto oferece um breve resumo do conto e depois inicia com informações das adaptações para o Théâtre des Mathurins em Paris, em 1953, e para a

TV, em 1965, influenciando obras dos mais diversos tipos e suportes².

A página em inglês nos informa sobre citações presentes em outras obras, dentre as quais selecionei algumas: a mais evidente, “A sombra” (1847), de Hans-Christian Andersen, em que a sombra se liberta e passa a ter vida própria; uma alusão feita por Karl Marx em seu atualíssimo *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (1851), em que o aventureiro chega ao poder³. A personagem também é aludida no subversivo *A Vênus das peles* (1870), de Leopold von Sacher-Masoch; na ópera de Jacques Offenbach, *Os contos de Hoffmann* (1881), quando a personagem Peter Schlemihl desiste de sua sombra. Ludwig Wittgenstein faz menção em seu *Investigações filosóficas* (1953), seção 339; Thomas Pynchon, quando, no título do primeiro capítulo de *V.*, Benny Profane é referida como um “Schlemihl e humano yo-yo”. Por fim, “The fisherman

and his soul” [O pescador e sua alma] de Oscar Wilde apresenta um pescador que adquire uma faca mágica e corta sua sombra, libertando-a para vagar pelo mundo.

Como não podemos ficar apenas na “enciclopédia livre”, observamos que esse variado conjunto de remissões encontra-se em boa parte nos dados informados por Elisabeth Frenzel, que lhe é anterior e discorre sobre Schlemihl como um argumento da literatura. A autora também comenta os casos mais clássicos, por exemplo, o conto de Andersen e a ópera de Offenbach, e acrescenta dentre tantos exemplares e versões alemãs o roteiro escrito por H. H. Ewers, o qual viria a originar o filme mudo *O estudante de Praga* (1926). A ópera e o filme trazem nítida influência também de Hoffman e seu *Die Abenteuer der Silvesternacht* [As aventuras da Noite de São Silvestre], onde o protagonista perde a sombra (Frenzel, 1976, p. 429). Mais adiante, Frenzel (1976, p. 430) discorre sobre *The fisherman and his soul*, em que “o pescador entrega sua sombra, ou seja, sua alma por amor a uma sereia, sendo que a alma leva uma vida independente, sem coração e escravizando-o; até o momento da morte, que o une com a amada, sua alma não volta a fundir-se com o coração”.

Deve-se lembrar de que Frenzel (1976, p. 430) acrescenta ainda o livreto de Hofmannsthal, *A mulher sem sombra*, que, junto com *Anna*, de N. Lenau, e “Der verlorene Schatten” [A sombra perdida], de Hofmiller, constituem adaptações do conto escandinavo em que a sombra “simboliza [...] a descendência que a mulher do tintureiro vende para conservar sua beleza”. Claro, isso tudo sem mencionar que há um verbete “Fortunato” no seu dicionário, em que a estudiosa nos informa sobre o livro popular *Fortunatus*

2 Espero que o leitor perdoe o “crime” de citar a *Wikipédia*, o efeito pretendido seria de explicitar o quanto *Schlemihl* é um texto bastante célebre e o quanto se desconhece de Frenzel, citada a esmo por Jerusa em seu livro. Ainda com relação à “enciclopédia livre”, Michel Serres (2012) afirma: “Sabia que há pouco menos erros na *Wikipédia* do que na *Encyclopaedia Universalis*?”. Ver também: Gaudreault & Marion (2013, p. 39). Acrescento que é prática comum em editoras brasileiras e francesas redigir perfis de autores e romances, ou seja, no campo literário, a informação é sempre a mais precisa possível.

3 Vale a pena reler o velho Marx (2011, p. 57): “O conjunto da genialidade oficial da França envergonhada pela estupidez astuta de um único indivíduo; toda a vontade da nação, sempre que manifestada pelo voto universal, buscando a expressão que lhe corresponde nos ultrapassados inimigos dos interesses das massas, até encontrá-la, por fim, na renitência de um flibusteiro. Se algum trecho da história foi pintado em tom de cinza, então foi esse. Pessoas e acontecimentos aparecem como *schlemihles* invertidos, como sombras que perderam os seus corpos”. Volta e meia o autor de *O capital* também cita o *Fausto* de Goethe, por exemplo: “Tudo o que existe merece perecer” (Marx, 2011, p. 31).

(1509), ao qual Chamisso faz alusão em seu conto usando-o para nomear a bolsa com dinheiro infundável. A bolsa de Fortunato significa bolsa da fortuna ou bolsa do afortunado, que nada mais é do que o significado de Fausto, “afortunado”.

Nesse sentido, *Fausto no horizonte* também nos permite afirmar que o parentesco de Schlemihl com o Fausto é atestado por pesquisadores alemães e de outras origens como “correlato” (*Verwandte*). A expressão inclui, segundo Jerusa, Don Juan, São Cipriano e o Judeu Errante, os dois últimos estudados por ela. Portanto, há uma reverberação para além do *Fausto* de Goethe, pois ele próprio faz parte, junto com outros (por exemplo, o de Christopher Marlowe), de uma rede textual de grande extensão e alcance.

Cabe ainda sublinhar a presença de três temas diretamente ligados ao cinema: magia, dinheiro e sombra, sem falar no aspecto mais cotidiano pela sugestão de dicotomias como luz e sombra, a Lua e o Sol, o feminino e o masculino. Ou ainda, num entendimento em intermedialidade (penso no sentido como é pesquisada no CRIalt da Universidade de Montreal), a antevisão ou projeção de tecnologias tais como os raios-x, a fotografia e o próprio cinema⁴. Veronica Voss, personagem de Fassbinder, dirá: “Cinema é luz e sombra”. O conto “antecipa” e “prefigura” a imagem fotográfica e os raios-x, que vêm surgir respectivamente em 1826 (se consideramos Nièpce) e em 1895, com o alemão Conrad Röntgen.

Há um variado número de versões audiovisuais diretas ou indiretas, algumas mais

4 Agradeço a Carlos Roberto Oliveira pela sugestão de projeções de tecnologias a partir de Chamisso.



Cartaz do filme *O pescador e sua alma*, de Charles Guggenheim, 1965

voltadas à figura do duplo, mas que remetem a Chamisso: *Noturno indiano* (Corneau, 1989), baseado em romance homônimo de Antonio Tabucchi, com um enredo dedicado a Fernando Pessoa; ou mesmo *The ghost writer* (Polanski, 2010), que tem um pacto sugerido no romance de origem e no filme; e ainda o roteiro não filmado *Hoffmaniana*, de Tarkóvski, que traz menção a Chamisso.

Para se ter uma ideia dessas recriações de recorrências culturais, o mundo digital nos oferece um *Machinima*⁵. Trata-se de uma animação feita com o motor do videogame, que usa personagens coadjuvantes do jogo

5 Para uma leitura sobre o que é o *Machinima* recomendo vivamente: Moran & Patrocínio (2011).



Imagem de divulgação de *O pescador e sua alma*

Half-Life 2 como protagonistas. Refiro-me particularmente ao episódio “The shadow of doubt”, criado por Ross Scott, quando aparece um homem que perde a sombra e Mike, um dos guardas, desconfia que se trata de um vampiro.

Diante dessa reverberação, procurei abordar a presença da sombra a partir de versões da narrativa de Chamisso, pensando-as a partir de linguagem e cultura, visto que é, inclusive, difícil o acesso a algumas realizações, caso, por exemplo, do longa-metragem *O pescador e sua alma*, de Charles Guggenheim, de 1963, realizado no Nordeste do Brasil e que contou com um elenco que incluiu, por exemplo, o ator Dionísio Azevedo. Durante a pesquisa encontrei apenas *stills* no acervo da Cinemateca Brasileira, ao que me consta não restaurados até hoje.

O longa procura aproximar um correlato de Schlemihl daquele cotidiano dos jangadeiros do Nordeste, que atende, ao menos na proposta, a anseios de um grande cineasta como é Rogério Sganzerla⁶.

L’HOMME SANS OMBRE: CURTA ANIMADO

Para fazer considerações sobre o curta animado, uma pergunta deve ser colocada de início: que procedimentos de som e imagem o realizador utiliza para traduzir a linguagem do conto? Que lugar ocupa a sombra nessa animação?

6 Sobre o comentário de Sganzerla quanto aos mitos brasileiros ver: Sousa (2020).

Considerarei inicialmente *L'Homme sans ombre* como uma tradução no sentido de tentar recriar as principais questões desse correlato fáustico que é o conto de Adelbert von Chamisso. Para traduzi-lo, Schwizgebel, diretor suíço desse curta animado, procura trazer os elementos que fazem a complexidade do texto que lhe dá origem, para além do entrecho.

O som da animação realça em vários momentos, com assobios e música melancólica, o tom de uma narrativa tenebrosa que é a do conto, marcado, nos diz Thomas Mann, na bela tradução de Marcus Mazzari, por uma “oposição brusca, quase patológica [...], uma busca verdadeira por temas violentos, até mesmo macabros” (Mann, 2003, pp. 141-2).

A animação se insere nesse “tecido fáustico [...] que funciona à maneira de hipertexto [...] criando articulações” (Pires Ferreira, 2010, p. 313). A trama não segue de modo tão literal a ordem do conto, e Schwizge-

bel nos oferece um trabalho com as cores. Permite-se também a liberdade de propor inversões, como, por exemplo, o “Homem de cinza”, aquele que oferece a bolsa de Fortunato, aparece em trajés vermelhos, e Schlemihl surge em vestes cinzas.

Na escolha do animador, cinzenta é a vida do próprio protagonista. O que significa Schlemihl de cinza? Sem cor? Sem luz? Sem personalidade?

A inversão proposta por Schwizgebel revela-se extremamente sugestiva se pensarmos no caráter de maldição aludido acima, quando se comentou o argumento do Judeu Errante. Ou ainda, se lembrarmos a definição dada por Jung em que a sombra “é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma” (Jung, 2011). O encontro paradoxal com sua sombra passa a ser o do homem consigo mesmo. Em sua reflexão, Jung discorre ainda sobre medo e horror em uma crítica voltada à cultura moderna, comentando



Imagem da animação *L'Homme sans ombre*, de Georges Schwizgebel, 2004

a atualidade do seu caráter fáustico de destruição e engenho: “O homem conquistou coisas utilitariamente fabulosas, mas em compensação escancarou o abismo no mundo e como conseguirá parar, se ainda for possível?” (Jung, 2011).

O foco incide em uma imagem arquetípica do cinema que é a sombra, fazendo paralelos com o arquétipo literário que, para citar um expoente de Tártu-Moscou, “está à soleira da consciência e é a parte inconsciente da personalidade, podendo se apresentar como o duplo (sósia) demoníaco” (Meletínski, 2002, p. 22).

Ao colocar Schlemihl de cinza, o diretor nos permite referir a uma série de autores que, assim como Jung, tiveram alguma intuição sobre esse caráter destrutivo da vida moderna. São reverberações na cultura que nos remetem à criação do papel-moeda, à leitura de Hans Christoph Binswanger, que aborda a economia política no *Fausto*. É em Goethe também que iremos encontrar uma *Doutrina das cores* a discutir a presença de sombras coloridas, da qual se infere: sem luz não há sombra e, em determinadas condições, pode-se obter o fenômeno óptico da sombra colorida (Goethe, 2013, pp. 97-8, por exemplo). Um fato curioso é que a sombra colorida viria em nossos dias a se tornar uma técnica de captação de imagens digitais em 3D⁷.

Do ponto de vista do trabalho com a linguagem, não vemos nenhuma fala em todo o curta animado. Schwizgebel propõe a seu espectador um diálogo intenso com

a pintura. A animação procura incessantemente um traço, uma pincelada, que nos lembra de obras de impressionistas como Claude Monet e Édouard Manet, mas também poderia ser de um pós-impressionista como Paul Cézanne e talvez até Henri Matisse. Em suma, dois aspectos recriam técnicas dessas obras: de um lado, o traçado, as pinceladas; de outro, o trabalho de Schwizgebel com luz e sombra. Tudo isso poderia ser resumido numa palavra: o movimento.

O espectador está diante de uma versão bastante refinada, dirigida talvez para o público mais jovem, propondo pensar uma mobilização do olhar. A palheta do animador, seu trabalho com o traço e as sombras, procura a percepção de movimento existente na pintura.

Na trama do curta, o protagonista não tem um amor tão declarado como no conto, ele está na maior parte do tempo só, sem o ajudante Bendel, que não ocupa lugar algum no curta.

Há interações também com o cinema, quando vemos uma subjetiva, momento em que Schlemihl vaga pelo mundo com as botas mágicas (pintadas de vermelho), para nos sugerir o gosto romântico por peregrinações. O protagonista surge aí quase como um beduíno, em seu caso, à procura da paz de espírito que irá encontrar na arte, num Teatro de Sombras.

Lembrando que um texto fáustico pode ser de salvação ou de danação, Schlemihl vai encontrar sua salvação na arte das sombras. Sugestivo que o curta termine com esse tipo de teatro que pode ser visto como um protocinema ou uma protoanimação, lembrando que tanto um, o cinema, como o outro, a animação, possuem origens que

7 Agradeço a informação ao LabCine/Mackenzie e em particular aos ministrantes da oficina “Imagens Tridimensionais”, Marcos Muzi e Gavin Adams, em 25 de maio de 2017.

se confundem ao menos na leitura de historiadores mais arrojados⁸.

Gostaria assim de propor evitar falar em especificidade da animação ou ainda de um outro modo muito comum em história do cinema, que vê a animação como *cinema de animação*.

Trata-se de uma reviravolta epistemológica que passou a ficar mais evidente com a ascensão das novas mídias. Isso nos leva a acompanhar, por exemplo, o que Lev Manovich nos diz: “Nascido da animação, o cinema afastou a animação para sua periferia, apenas para, por fim [o cinema digital], tornar-se um caso particular de animação” (Manovich, 2001-2002, p. 302).

Ou ainda e anterior a Manovich, encontra-se o historiador da animação Alan Cholodenko (2017), que faz uma ampla defesa de Émile Reynaud, um inventor do fim do século XIX considerado o criador do Théâtre Optique, e também um precursor da animação com suas pantomimas luminosas. Cholodenko argumenta sobre a presença dos irmãos Lumière nos bastidores do funcionamento do Théâtre Optique de Reynaud, inclusive ancorando suas afirmações em documentos e relatos de época, revelando, ainda, que o aparelho de Reynaud não só seria capaz de reproduzir fotografias em movimento, como forneceu

o modelo de perfuração para o filme utilizado no cinematógrafo.

Por sua vez, André Gaudreault, num artigo recente, questiona a denominação de “cinema dos primeiros tempos” o assim chamado primeiro cinema, também ele fazendo menção a Émile Reynaud, numa crítica que se dirige ainda à pressuposta origem do cinema a partir dos irmãos Lumière. Encontra-se na base de sua argumentação um caráter extremamente plurívoco dos fenômenos envolvidos, como o já mencionado “empurrar a animação para a periferia do cinema” (uma arte relegada às sombras?), observando que o autor canadense também fazia esse alerta bem antes das novas mídias.

Já falamos acima sobre tecnologias projetadas no conto de Chamisso, tais como a fotografia e os raios-x. Para seguir uma reflexão dentro da ideia de intermedialidade – como aquelas propostas por autores como François Albera e Jurgen Muller, que discutem respectivamente literatura e TV –, diremos que há na sombra projetada um dispositivo projetado, um dispositivo virtual. A intermedialidade entra aqui para propor reflexões em torno de uma não especificidade da animação, para apontar interações incessantes entre cinema, animação e pintura a partir de Peter Schlemihl, um correlato fáustico.

8 Ver Cholodenko (2017) e Gaudreault (2018).

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. 2ª ed. Posfácio de Thomas Mann. Trad. Marcus Mazzari. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- CHAMISSO, Adelbert von. *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*. Paris, Folio, 1992.
- CHOLODENKO, Alan. "A animação do cinema". *Galáxia*, n. 34, jan.-abr./2017.
- FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de argumentos de literatura*. Madrid, Gredos, 1976.
- GAUDREAU, André. "O cinema dito dos primeiros tempos". *Galáxia*, n. 37, jan.-abr./2018.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris, Armand Colin, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 7ª ed. Petrópolis, Vozes, 2011.
- MANOVICH, L. *The language of new media*, Cambridge, The MIT Press, 2001-2002.
- MARTINEZ OLMEDILLA, A. *El despertar de Fausto*. Madrid, Prensa Moderna, 1932.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo, Boitempo, 2011.
- MELETÍNSKI, Eleazar. *Arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2ª ed. Cotia, Ateliê, 2002.
- MONTERO, Reinaldo. *Fausto*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003.
- MORAN, Patricia; PATROCINIO, Janaina (orgs.). *Machinima*. São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011.
- PINHEIRO, Amálio. "Jerusa: a senhora barroca". *Galáxia*, n. 42, set.-dez./2019.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Fausto no horizonte*. São Paulo, Hucitec/Educ, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. "Fausto no horizonte latino-americano", in Helmut Galle; Marcus Mazzari (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2010.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. "O Judeu Errante: a materialidade da lenda". *Olhar*, a. 2, n. 3, jun./2000.
- SERRES, Michel. "Bienvenu à l'homme nouveau". *Le Point*, 14/juin/2012. Disponível em: https://www.lepoint.fr/debats/michel-serres-bienvenue-a-l-homme-nouveau-14-06-2012-1474761_2.php. Acesso em: 2/3/2020.
- SOUSA, Adriano C. A. e. "Belair, música da luz", in Isis Rost; Patricia Marcondes de Barros (orgs.). *Transas da contracultura brasileira*. São Luís, Passagens, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/39E30M7>. Acesso em: 29/7/2020.

Filmografia

L'Homme qui a perdu son ombre, Théâtre de la Jeunesse, 1966.

O estudante de Praga, Galeen, 1926.

L'Homme sans ombre, Georges Schwizgebel, 2004.

textos

Entre o pós-guerra e o presente

Jaime Ginzburg

C

om o final da Segunda Guerra Mundial, pensadores de diversos países confrontaram desafios referentes à função do trabalho intelectual. Era necessário refletir sobre as razões pelas quais séculos de produção artística, filosófica e científica (com reconhecimento de numerosas obras-primas nesses campos) não impediram a destruição em massa de seres humanos. Todo o conhecimento acumulado historicamente não foi capaz de evitar as bombas atômicas, os campos de concentração e o aniquilamento de cidades inteiras.

JAIME GINZBURG é professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e autor de, entre outros, *Crítica em tempos de violência* (Edusp).

No período entre 1945 e 1970, foram produzidos textos que confrontaram temas difíceis, como, por exemplo: as formas como pesquisas de opinião pública poderiam ser empregadas para fins nefastos, como a concentração de poder e a opressão; as consequências da tendência, em sociedades desiguais, de indivíduos tomarem decisões sem elaborar conhecimento suficiente sobre os assuntos a serem decididos; as maneiras como indivíduos definem seus critérios para atribuir ou não a um enunciado um valor de verdade; as razões pelas quais indivíduos aceitam acreditar em ideias superficiais, simplificações e distorções. Esses questionamentos, entre outros, eram relevantes para compreender o que levaria pessoas a aceitarem ideias e práticas autoritárias, e o que seria necessário para consolidar as democracias. Hannah Arendt, Theodor Adorno e Anatol Rosenfeld devem ser lembrados por suas reflexões lúcidas e ponderadas. Esses três pensadores refletiram sobre os riscos de continuidade de elementos do fascismo em países formalmente considerados democráticos.

Em 1947, Anatol Rosenfeld publicou um breve texto chamado “A crise da democracia”. Escrito após o fim da Segunda Guerra Mundial, o artigo chama a atenção para a continuidade de problemas referentes a ideias e políticas fascistas. Realizando uma análise do tempo em que vivia, incluindo notas sobre os efeitos do capitalismo, o autor refletiu sobre um processo de “desumanização do mundo, o predomínio das coisas, do aparelho, de uma economia que escapou à gravitação humana” (Rosenfeld, 2011, p. 189). Para Rosenfeld, a democracia está associada a um predomínio do bem comum sobre interesses particulares (p. 185). Uma

dificuldade importante para a sustentação de uma democracia materialmente constituída em práticas institucionais estaria em poder contar com a participação de indivíduos na defesa do bem comum, em contrariedade à apropriação do espaço público por interesses particulares. O autor refletiu sobre condições que levariam a uma discrepância entre uma caracterização formal de um regime como democrático e as práticas sociais motivadas por interesses particulares (p. 185).

A argumentação de Rosenfeld é constituída, formalmente, por uma combinação entre análise crítica de práticas políticas de seu tempo e uma identificação de continuidade, para além do fim da Segunda Guerra Mundial, de ideias políticas fascistas. A temporalidade em 1947 está impregnada de um transbordamento dos horrores vivenciados poucos anos antes. A reflexão não se restringe a ser descritiva ou analítica, ela é também uma intervenção, como uma espécie de alerta, contra a ilusão de que o fascismo, como concepção política, teria sido efetivamente derrotado ou eliminado.

Entre os efeitos do capitalismo, Rosenfeld observa que, diante de forças econômicas, indivíduos precisam lutar para estarem vivos, e são frustrados em suas expectativas de progredir economicamente (Rosenfeld, 2011, p. 188). Para o autor, “a pessoa humana” fica “esmagada pela imensa pressão das coisas, do capital, da produção pela produção” (p. 195). Nessa situação, indivíduos poderiam se tornar incapazes de romper com essas pressões.

No mesmo artigo, publicado há mais de 70 anos, o autor escreveu que, em um contexto de esmagamento de indivíduos, estes encontram na indústria do entretenimento sonhos “baratos e adocicados” para eles atri-

buídos, que divertem e excitam, e ao mesmo tempo desgastam a força das capacidades necessárias para “enfrentar a realidade, raciocinar e sentir sadiamente” (Rosenfeld, 2011, p. 195). Para muitos, o conhecimento da realidade, em tempos de pós-catástrofe e insegurança, em uma sociedade de massas, era constituído de modo imediatista, como se os problemas e as soluções da realidade fossem imprescindivelmente limitados a prazos curtos de percepção, levando indivíduos a serem fascinados por simplificações (p. 193), por “slogans descontraídos, por condensações superficiais”; ao mesmo tempo, essas práticas privam “o homem moderno de toda memória e, conseqüentemente, de todo verdadeiro juízo” (p. 195). Essas percepções estão articuladas com referências à sociedade norte-americana, permitindo ao leitor observá-la como uma democracia marcada pelo fracasso e como um contexto de “fascismo latente” (p. 193).

Alguns argumentos de Anatol Rosenfeld guardam semelhanças com trechos de dois textos escritos por Hannah Arendt na década de 1960. No início do livro *Homens em tempos sombrios*, a autora explica a metáfora utilizada no título de sua obra. É proposta uma associação entre a luz e o espaço público, na qual este é entendido como um espaço no qual indivíduos mostrariam ações e pensamentos. As sombras, em oposição, são constituídas pelas inserções, nesse espaço, de discursos não confiáveis, opacos. Em termos temporais, pode ser observada uma conexão entre o tempo pós-catástrofe no qual Rosenfeld escreve e os tempos sombrios descritos por Arendt. A crise da democracia, exposta pelo primeiro, encontra na metáfora da sombra, tal como exposta pela autora, uma caracterização justa.

Cabe lembrar do seguinte trecho:

“Se a função do espaço público é iluminar os assuntos dos homens, proporcionando um espaço de aparições onde podem mostrar, por atos e palavras, pelo melhor e pelo pior, quem são e o que podem fazer, as sombras chegam quando essa luz se extingue por ‘fossos de credibilidade’ e ‘governos invisíveis’, pelo discurso que não revela o que é, mas o varre para sob o tapete, com exortações, morais ou não, que, sob o pretexto de sustentar antigas verdades, degradam toda a verdade a uma trivialidade sem sentido” (Arendt, 2008, p. 8).

Há uma relação direta entre as reflexões de Rosenfeld sobre as condições, nas sociedades de massa, em que indivíduos são expostos a simplificações e superficialidades, e as observações de Arendt sobre os discursos degradadores, que optam pelo ocultamento e pela trivialidade. Em “Culture and politics”, a pensadora reflete sobre o espaço público e as condições de constituição da verdade. Essa reflexão é arquitetada como um trabalho em estudos clássicos, com referências a ideias elaboradas na Grécia e em Roma. O detalhamento da argumentação permite aos leitores, por sua vez, entender que os problemas analisados não são restritos à Antiguidade. Arendt utiliza recursos expressivos que apontam para o presente da enunciação. O movimento tem um efeito ambivalente, como se o texto consistisse em uma produção de conhecimento em estudos clássicos e, ao mesmo tempo, em uma intervenção referente a formas da democracia na década de 1960.

A pensadora afirma que a política consiste no espaço no qual a violência encontra sua

legitimidade (Arendt, 2007, p. 193). Essa legitimação se constitui quando a racionalidade da política é percebida como utilitária, e quando objetivos políticos são considerados socialmente como razões justas para a destruição de seres humanos. Arendt e Rosenfeld se assemelham nas preocupações com a destruição e a violência que a política, em grande escala, produziu no século XX, abordando a desumanização e analisando as dificuldades para que indivíduos constituam e debatam publicamente conhecimentos fundamentados sobre a realidade.

A autora afirma que a racionalidade utilitária é capaz de embasar comportamentos desumanos (Arendt, 2007, p. 193). Mais adiante, no mesmo texto, Arendt examina a importância da esfera pública para a sociedade. Um dos principais argumentos de “Culture and politics” consiste em que, para a política, o crucial não são a cognição e a verdade, mas os atos de julgar e decidir (p. 200). Nesse ponto fica clara uma distância entre, por um lado, as condições necessárias para produzir conhecimento, tal como são ensinadas em escolas e universidades, e as formas de pensamento priorizadas em atividades políticas, especialmente no autoritarismo. Capacidades intelectuais, incluindo critérios para distinguir o que é ou não verdadeiro, seriam secundárias para diversos políticos, que preferem criar reputações com seus modos próprios de tomar decisões e julgar os outros. Nesse aspecto, a convergência entre Rosenfeld e Arendt merece atenção. Ambos estudaram o fascismo, refletiram criticamente sobre experiências democráticas que conheciam e apontaram para o efeito nefasto, na vida social, da invasão, no espaço público, de discursos para os quais a exposição da verdade não é desejável

ou conveniente. Arendt encontrou um foco de reflexão que aponta para um problema central na atualidade, o ataque de políticos a educadores e estudantes, tema que será comentado mais adiante.

Em 1952, Theodor Adorno apresentou preocupações que têm afinidade com as ideias de Arendt e Rosenfeld, em um ensaio breve sobre opinião pública. Nesse texto, é realizada uma articulação entre um tema político prioritário no período em que ele redigiu o ensaio (os recursos empregados por políticos para obter sucesso em eleições) e um problema metodológico de pesquisa (como compreender qual é, exatamente, a opinião pública em uma sociedade).

Adorno observa que os resultados de uma pesquisa de opinião pública, conduzida para fins econômicos ou políticos, não podem ser compreendidos como a expressão de uma opinião da totalidade da sociedade, ou uma opinião comum a todos os indivíduos que a integram. A razão para afastar essa percepção é a desigualdade ligada à divisão do trabalho e a processos de exclusão de grupos sociais. Supor uma totalização exigiria ignorar deliberadamente a diversidade social. Se as opiniões não são de fato comuns a todos os indivíduos, cabe perguntar o que significa, conceitualmente, falar em uma opinião pública (Adorno, 2010, pp. 295-6). A tendência observada pelo pensador consiste em que as opiniões mais visíveis e acessíveis em uma sociedade costumem ser tratadas como uma manifestação pública; ou seja, é comum que opiniões difundidas pela imprensa e pelo rádio sejam consideradas como se fossem expressões diretas de ideias constituídas em sociedade. Projetado para a atualidade, guardadas as diferenças contextuais, esse questionamento poderia substanciar

uma análise de conteúdos da internet, produzidos e compartilhados em escala massiva. Em uma hipótese, talvez, para muitas pessoas, ler frases, trechos de textos ou ver fotografias em redes sociais sejam uma maneira de entender o que a população pensa.

Assim como no texto de Rosenfeld, uma análise da política norte-americana está presente nesse ensaio de Adorno. Ele se ocupa da conexão entre pesquisas eleitorais nos Estados Unidos e expressões de opinião pública. Nesse sentido, o filósofo questiona como as pessoas que conseguiram posições nas quais são capazes de serem ouvidas chegaram a elas, e ainda se elas são competentes para opinar sobre os temas que abordam (Adorno, 2010, p. 297). Essas questões são necessárias para definir se a opinião pública é, para a sociedade, uma expressão de democracia. A utilidade dessas pesquisas, em períodos de tensão e disputa política, não é definida por sua capacidade de síntese, que é limitada. Essa utilidade é definida por interesses de grupos específicos. Uma transformação social em uma democracia, segundo Adorno, não depende tanto de uma maioria numérica, mas de grupos que concentram mais poder (p. 299). Esses grupos poderiam, se assim determinassem, no contexto norte-americano, tornar os resultados das pesquisas instrumentos para seus objetivos; trata-se de dar atenção aos discursos sobre as pesquisas eleitorais e aos efeitos que esses discursos podem obter. Em termos estratégicos, é como se o mais importante fosse produzir e reforçar desejos, assumindo que números estatísticos sejam tomados pelo público como evidências irrefutáveis sobre a qualidade de cada um dos candidatos; como se a preferência atribuída à maioria correspondesse a uma verdade válida para todos. Se o público, no

todo ou em parte, acreditar nessa premissa, as eleições dependeriam das celebrações ou dos esvaziamentos do significado das estatísticas divulgadas.

A reflexão metodológica sobre a qualidade de pesquisas de opinião pública leva Adorno a destacar uma estratégia de trabalho: a realização de discussões em grupos. Estas seriam mais eficazes, para os responsáveis por essas pesquisas, do que entrevistas individuais em uma amostra, pois a espontaneidade em diálogos pode se aproximar de manifestações de opiniões francas. A partir dessa argumentação, pensando em termos metonímicos, é possível assumir que os debates públicos são fundamentais para a sustentação das democracias. A possibilidade de realizar debates constantes, seguindo o raciocínio de Adorno, permite confrontar a invasão do espaço público por grupos com interesses particulares.

Na parte final do texto, o pensador critica a ideia de que a vontade de uma maioria seja necessariamente considerada como ideal, perfeita ou normativa. Em uma passagem a ser destacada, Adorno afirma que essa vontade não pode produzir terror sobre grupos minoritários (Adorno, 2010, p. 302). De fato, o argumento de que uma maioria numérica em uma sociedade seria a expressão do que é correto para todos, por ser maioria, pode fundamentar ou legitimar exclusão e violência. Esperar que uma maioria (ou uma abstração simulando uma falsa maioria) se imponha, como definidora de valores, corresponde a não reconhecer contradições sociais. Impor uma opinião de um grupo particular, como se ela fosse pública, é contrariar o regime democrático.

Em 2020, reler esses textos pode produzir um efeito similar ao de se estar diante de

uma fantasmagoria. Respeitando o distanciamento histórico entre o presente e o período imediatamente posterior ao final da Segunda Guerra Mundial, consideradas as numerosas diferenças contextuais, é possível observar que partes das reflexões de Adorno, Arendt e Rosenfeld serviriam, diretamente ou mediante adaptações nos vocabulários conceituais, para analisar problemas do presente.

Esse efeito pode ser mais intenso se o leitor estiver preocupado com riscos para a sustentação de práticas democráticas e atento a marcas de continuidade de regimes autoritários. Pode ser o caso de um leitor preocupado com a expansão de *websites* neonazistas no Brasil (Alessi & Hofmeister, 2020), ou com a recente produção e circulação de um dossiê sobre antifascistas, incluindo professores universitários (Onofre, 2020; Nepomuceno, 2020), contra o qual ocorreram reações institucionais importantes (NEV-USP, 2020; “Comunicado...”, 2020). A iniciativa política de elaborar um dossiê com nomes de professores universitários por serem considerados “antifascistas”, em si mesma, pode sugerir talvez uma identificação, ou pelo menos alguma forma de analogia, entre o fascismo e aqueles que querem controlar ou reprimir discursos sobre ele. A presença de situações de agressividade e de medo, com características similares a práticas que ocorriam em regimes totalitários, foi identificada ainda em outubro de 2018 (Natali, 2018) e recentemente foi analisada por intelectuais reconhecidos por suas pesquisas avançadas em seus campos de atuação (Singer et al., 2020).

O estudo de reflexões contrárias aos autoritarismos, marcadas pelo impacto da Segunda Guerra Mundial e, posteriormente, pela Guerra Fria, pode ter um efeito, para

lembrar a metáfora de Hannah Arendt, de reconhecer a importância do espaço público e de dissipar sombras que o tornam opaco e dissociativo. Para Rosenfeld, em 1947, estavam se constituindo, em frente aos seus olhos, expectativas de consolidação de regimes democráticos; sua crítica estava focada na observação de efeitos predatórios do capitalismo e do esmagamento de indivíduos por práticas econômicas. Era um tempo no qual poderia ser incontornável perguntar por que indivíduos se satisfaziam, ao menos em parte ou aparentemente, em conhecer a realidade através de simplificações, superficialidades ou clichês. Essas satisfações podiam, em 1947, causar espanto. Esse problema se expande em um tempo no qual as tecnologias digitais ampliam constantemente os modos de receber informações, através de recursos de comunicação *on-line*, redes sociais e formações de grupos que reúnem pessoas de diversas origens. Os debates recentes sobre *fake news* e liberdade de expressão, com os quais esta **Revista USP** contribuiu em seu número 116, podem ser articulados com reflexões específicas sobre condições de produção de conhecimento na atualidade.

É necessário observar que muitos consumidores de internet podem se habituar a expectativas baixas de qualidade das informações, como se não tivessem o tempo e a concentração necessários para refletir sobre o que assimilam. Essa situação pode ser insustentável se, quando um presidente afirma que não existe fome no Brasil (“Bolsonaro...”, 2019a), o espaço público não puder intervir, democraticamente, em favor da contestação de uma descrição falsa da sociedade brasileira.

A velocidade com que novos *posts* são inseridos em redes sociais, e novos *websites*

são criados, antagoniza com o tempo e o ritmo necessários, em instituições de ensino, para que indivíduos possam ser preparados para discernir informações válidas de outras que simulam ser verdadeiras. O consumo intenso de palavras e imagens, cada vez mais comum entre crianças e adultos, estimula uma assimilação de ideias movida em alta velocidade. Essa rapidez está associada à recente multiplicação de enunciados de discursos de ódio, negacionismo e *fake news*. Esses enunciados apostam na superioridade do abstrato sobre o concreto, no impacto emocional de ilusões em prejuízo de reflexões, e também na prevalência do conhecimento *a priori*, que não exige evidências empíricas (Bonjour, 2009), sobre as experiências concretas. No campo jurídico, esses elementos assegurariam que pessoas poderiam ser condenadas sem evidências materiais. No campo das relações de trabalho, seguindo a mesma perspectiva, o discurso de um empresário seria considerado mais importante do que as práticas de trabalhadores. Nas redes sociais, uma consequência pode ser uma confiança precoce e imediata em enunciados que causam efeitos emocionais, em detrimento da fundamentação desses enunciados.

Adesões imediatas a *fake news* costumam ser acompanhadas de multiplicações de enunciados. A eficácia dessa reiteração, levando a uma disseminação de ideias falsas e danificadoras, estaria talvez garantida pelo fato de que muitos indivíduos, esmagados pela desigualdade econômica, estariam propensos a reforçar continuamente as premissas de suas ideias, conservando seus pontos de vista. Quando é difícil ou inviável revisar ideias, comparar argumentos, contrastar pontos de vista, ou buscar provas,

antes de aceitá-las ou defendê-las, posições conservadoras podem prevalecer.

Esse reforço contínuo, por multiplicação de enunciados, suscitaria uma busca por culpados. Se o espaço público não comporta o tempo e as condições para o debate respeitoso de ideias, ou se os indivíduos não confiam em debates por conta do esmagamento e das pressões que sofrem continuamente, os culpados para os problemas são buscados em mistificações, de modos arbitrários, e frequentemente em figuras de alteridade. Os impasses não resolvidos da sociedade, em um ambiente de discursos de ódio, motivam demandas por bodes expiatórios. Na mesma perspectiva em que as *fake news* atribuem culpados, com argumentos falsos, a problemas que de fato existem, a sociedade é motivada a eleger figuras sacrificiais, pela premissa de que, se elas forem eliminadas, os problemas supostamente deixariam de existir (Girard, 1984, pp. 198-201).

Grupos historicamente tratados, em muitas culturas, com desprezo e violência, frequentemente reduzidos a estereótipos, costumam ser escolhidos para os sacrifícios. A ampla disseminação de preconceitos, ataques a indígenas, ideias e práticas racistas, machistas e homofóbicas no Brasil contemporâneo encontram embasamento em falas do próprio presidente sobre temas variados, incluindo o fato de ter tido uma filha, a possibilidade de que um dos seus filhos namorasse uma mulher negra ou fosse gay, ou ainda sobre a tortura, o estupro e a violência contra homossexuais, entre outros assuntos (Guardian Staff, 2018). Essas falas fazem parte dos fundamentos de muitos enunciados em circulação; elas constituem uma matéria *a priori* que leva indivíduos a atribuírem valor de verdade a

enunciados excludentes. Para quem acredita nos enunciados do presidente, tudo que deles for derivado pode ser aceito e defendido, na forma de *insights* legítimos (Bonjour, 2009, p. 99) a partir dessas premissas.

A crença cega em *fake news* e discursos de ódio recusa a necessidade de demonstrar ou provar o que é afirmado, e recusa o diálogo respeitoso entre diferentes pontos de vista. Mesmo assim, é constante que os discursos de ódio criem falsas provas para suas proposições. Isso motivou a criação de diversos grupos no país voltados para a checagem de fatos (Costa, 2020), que atuam com ponderações empíricas contra os enunciados falsos (Devitt, 2009, pp. 105-8), e também de divulgação de empresas que financiam criadores de discursos de ódio e afirmações falsas (“A luta...”, 2020). Essa situação contém um conflito epistemológico entre a absorção imediata de informações tomadas como verdadeiras e a recepção mediada por questionamentos sobre essas informações. O contraste entre essas duas posições contribui para compreender as condições de ascensão e difusão de práticas autoritárias no país. Essa ascensão pode ser reforçada pela preferência por uma concepção imediatista, não dialética, e nada complexa, de produção e circulação de conhecimento. Para essa concepção, não há interesse ou confiança em reflexões de longa duração e em debates respeitosos.

É relevante observar que empresas de mídia têm dedicado, constante e precocemente, investimento e espaço para pesquisas eleitorais referentes à definição de quem assumirá a presidência em 2022. A perspectiva de uma possível reeleição de Jair Bolsonaro é uma preocupação antecipada para o segundo ano de mandato, e os

resultados das pesquisas têm evidenciado uma expectativa de que a reeleição de fato ocorresse (Rossi, 2020; IG, 2020); essa tem sido uma pauta constante na mídia. Essas pesquisas podem, se forem idôneas, representar amostras de posições em uma sociedade vasta e desigual. Essa representação poderia ser questionada continuamente, tendo em vista os interesses dos responsáveis pelo financiamento dessas pesquisas. É necessário interpretá-las como recursos persuasivos voltados para impactos emocionais. Elas criam uma ilusão de uma exitosa posição dominante (ou dominadora) e de um fracasso das alternativas existentes.

As anotações de Rosenfeld sobre o conhecimento imediatista, assim como as observações de Arendt sobre as degradações dentro do espaço público, permitem formular a hipótese de que, para evitar a continuidade dos totalitarismos, seria necessário que o ambiente democrático incentivasse o debate permanente (lembrando os termos de Adorno, as discussões em grupo). O debate permanente evita o impacto conservador, alienante e exaustivo da saturação de percepções rápidas, frases breves e registros descontextualizados de narrativas, que resultam da multiplicação contínua de fragmentos textuais e imagens.

Se essa argumentação procede para a atualidade, entre os papéis da educação estaria justamente confrontar esse risco. O autoritarismo político no Brasil recente encontrou um campo para exercício de suas forças destrutivas nos ataques à educação, na humilhação de estudantes e na degradação das condições de trabalho de professores. Em 2019, o país teve um ministro da Educação que acusou universidades públicas de serem espaços de balbúrdia (Agostini, 2019; Dunker, 2019), contingenciou recursos

(“Weintraub...”, 2020), deixou de empregar recursos que estavam disponíveis (Resende & Saldaña, 2020), enquanto o próprio presidente se referia a estudantes, que defenderam publicamente as universidades desses ataques, como “peçoalzinho” (Carvalho, 2019) e “idiotas” (“Bolsonaro...”, 2019b). Em 2020, o cargo de ministro foi atribuído a uma pessoa que registrou em seu currículo informações falsas (Jucá, 2020; Saldaña & Uribe, 2000), o que foi denunciado.

Ao longo deste ano, as universidades sofreram abalos profundos nas condições de trabalho. As pesquisas em todas as áreas foram prejudicadas por decisões de cortes por parte do governo (Madeiro, 2020). A medida recente de taxar livros (Porto, 2020), que vai levar a torná-los menos acessíveis, em uma sociedade desigual, contribui para esses abalos.

Especificamente, as ciências humanas, ciências sociais, letras e artes foram alvos de medidas destrutivas. Historicamente, no Brasil, existem preocupações com a precarização das condições de estudo em humanidades, como mostra um dossiê sobre o tema no periódico *Estudos Avançados* (2018). Recentemente, o Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações estabeleceu prioridades para a pesquisa no Brasil e seu financiamento, elegendo áreas estratégicas que excluam as humanidades (Saldaña, 2020a). Há alguns meses, bolsas de iniciação científica foram distribuídas apenas para as áreas consideradas estratégicas, deixando de atender a centenas de projetos nas áreas de conhecimento que não integram esse grupo (Romão, 2020; Saldaña, 2020b).

Como foi mencionado anteriormente, nos anos que se seguiram ao final da Segunda Guerra Mundial, ocorreram questionamentos

sobre como foi possível que as tradições de pensamento não tivessem conseguido evitar a destruição em escala massiva. Essa destruição, cabe lembrar, foi realizada com emprego de ideias produzidas por homens cultos, que dominavam recursos de ciência e tecnologia. Independentemente disso, os ataques recentes às humanidades podem estar expressando que o conhecimento produzido nessas áreas teria a capacidade de confrontar os autoritarismos. Do ponto de vista de quem realiza esses ataques, desprezando estudantes e professores, é possível que as humanidades sejam de fato representadas como uma ameaça latente. Nessas áreas são estudados processos históricos, códigos culturais, conceitos políticos, imagens, sons e tantos outros temas. Esses estudos permitem descrever, interpretar e debater o que está acontecendo nas redes sociais, nas pesquisas eleitorais, nas transformações sociais, e também o que está acontecendo nas escolas e nas universidades. É fundamental em estudos de humanidades a autocrítica. Para essa perspectiva, a resistência das humanidades em escolas e universidades é fundamental para que a sociedade seja ainda mais atravessada, para lembrar Arendt, por decisões e julgamentos que não se baseiam em reflexões, por simplificações e distorções do conhecimento, e pelas forças esmagadoras de grupos econômicos ou políticos que escolhem deliberadamente promover a desumanização e a morte de indivíduos e de coletividades.

Os ataques à educação, desde o início do governo em vigor, provocam danos que poderão levar anos para serem claramente compreendidos e talvez reparados. Esses ataques podem reforçar a situação crítica que vivem as práticas democráticas no Brasil atual. Foi atingido o ponto em que manter

a educação pública em funcionamento (e esperar que ela possa qualificar o espaço público, e os debates sobre questões sociais) se tornou um tema de resistência coletiva. A credibilidade da educação pública é constantemente danificada por discursos nefastos voltados para a dominação e o controle social, que procuram restringir e distorcer a função das instituições de educação. Se elas podem de fato representar uma força capaz de estabelecer um equilíbrio maior no espaço público da sociedade brasileira, a força transformadora da educação perturba grupos conservadores interessados em envenenar esse espaço.

É exemplar nesse sentido a imagem de um presidente ensinando uma criança a fazer um gesto que imita uma arma de fogo (“Bolsonaro...”, 2018), legitimando os usos

de violência que as armas representam, pois é um ícone de uma concepção particular de educação. Esse gesto é coerente com os elogios públicos a um torturador (“Bolsonaro...”, 2019c) e com a manifestação de desrespeito a grupos sociais que lutam por seus direitos (Bertoni, 2018). A legitimação da violência e da tortura e a violação constante de direitos humanos confrontam diariamente professores e estudantes em escolas e universidades. Professores brasileiros não ensinariam crianças a elogiar torturadores, ou a fazer o gesto da “arminha”. Assim como para Rosenfeld, eles reconhecem que o espaço público serve ao bem comum, e não deveria ser invadido por interesses particulares; especialmente quando esses interesses atacam as próprias instituições de ensino nas quais trabalham dia após dia.

REFERÊNCIAS

“A LUTA do *Sleeping Giants Brasil* contra milícias digitais”. *DW Brasil*.

ADORNO, Theodor. “Opini3n p3blica y estudios de opinion”, in *Miscel3nea I*. Madrid, Akal, 2010.

AGOSTINI, Renata. “MEC cortar3 verba de universidade por ‘balb3rdia’ e j3 enquadra UnB, UFF e UFBA”. *O Estado de S. Paulo*, 30/4/2019. Dispon3vel em: <https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,mec-cortara-verba-de-universidade-por-balburdia-e-ja-mira-unb-uff-e-ufba,70002809579>. Acesso em: 2/1/2020.

ALESSI, Gil; HOFMEISTER, Nara. “Sites neonazistas crescem no Brasil espelhados no discurso de Bolsonaro, aponta ONG”. *El Pa3s*, 9/6/2020. Dispon3vel em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-10/sites-neonazistas-crescem-no-brasil-espelhados-no-discurso-de-bolsonaro-aponta-ong.html>. Acesso em: 9/8/2020.

“AO JUSTIFICAR notas baixas na USP, ministro fala de acidente e mostra cicatriz”. *Poder 360*, 4/5/2019. Dispon3vel em: <https://www.poder360.com.br/governo/ao-justificar-notas-baixas-na-usp-ministro-fala-de-acidente-e-mostra-cicatriz/>. Acesso em: 2/1/2020.

ARENDT, Hannah. “Culture and politics”, in *Reflections on literature and culture*. Stanford, Stanford University Press, 2007.

- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- BERTONI, Estêvão. “‘Tudo é coitadismo’, diz Bolsonaro sobre negros, mulheres e nordestinos”. *Veja*, 24/10/2018.
- “BOLSONARO ensina criança a fazer arma com a mão e causa polêmica”. *Catraca Livre*, 20/7/2018. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaro-ensina-crianca-a-fazer-arma-com-a-mao-e-causa-polemica/>. Acesso em 2/1/2020.
- “BOLSONARO declara que fome no Brasil é mentira, mas recua após polêmica”. *Folha de S. Paulo*, 19/7/2019a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/07/falar-que-se-passa-fome-no-brasil-e-uma-grande-mentira-afirma-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 2/1/2020.
- “BOLSONARO sobre protestos: ‘São idiotas úteis, não sabem a fórmula da água’”. *Correio Braziliense*, 15/5/2019b. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_ensinosuperior/2019/05/15/ensino_ensinosuperior_interna,755113/bolsonaro-sobre-manifestacoes-em-prol-da-educacao-sao-idiotas-uteis.shtml. Acesso em: 2/1/2020.
- “BOLSONARO volta a elogiar o torturador Ustra: ‘herói nacional’”. *Carta Capital*, 8/10/2019c. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-volta-a-elogiar-torturador-ustra-heroi-nacional/>. Acesso em: 2/1/2020.
- BONJOUR, Laurence. “In defense of the *a priori*”, in Matthias Steup; Ernest Sosa (eds.). *Contemporary debates in Epistemology*. Oxford, Blackwell Publishing, 2009.
- CARVALHO, Daniel. “‘Movimento do pessoalzinho que eu cortei verba’, diz Bolsonaro sobre manifestações de estudantes”. *Folha de S. Paulo*, 18/5/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/movimento-do-pessoalzinho-que-eu-cortei-verba-diz-bolsonaro-sobre-manifestacoes-de-estudantes.shtml>. Acesso em: 2/1/2020.
- “COMUNICADO da Diretoria sobre dossiê acusatório antidemocrático”. *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*, 5/6/2020. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/2236>. Acesso em: 9/8/2020.
- COSTA, Matheus Bignono. “5 sites para checar se a notícia é verdadeira ou falsa”. *Canal Tech*, 27/2/2020.
- DEVITT, Michael. “There is no *a priori*”, in Matthias Steup; Ernest Sosa (eds.). *Contemporary debates in Epistemology*. Oxford, Blackwell Publishing, 2009.
- “DOSSIÊ mostra marginalização do ensino de humanidades”. *Jornal da USP*, 22/8/2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/dossie-mostra-marginalizacao-do-ensino-de-humanidades/>. Acesso em 9/8/2020.
- DUNKER, Christian Ingo. “A balbúrdia de Weintraub”. *Folha de S. Paulo*, 15/5/2019. *DW Brasil*. 15/7/2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/a-luta-do-sleeping-giants-brasil-contra-milicias-digitais/>. Acesso em: 10/8/2020.
- ESCOBAR, Herton. “Mudanças no CNPq e Capes preocupam pós-graduação da USP”. *Jornal da USP*, 31/7/2020.
- ESTUDOS Avançados*. V. 32, n. 93, 2018.
- GIRARD, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona, Gedisa, 1984.
- GUARDIAN Staff. “Who is Jair Bolsonaro? Brazil’s far-right president in his own words”. *The Guardian*, 29/10/2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/sep/06/jair-bolsonaro-brazil-tropical-trump-who-hankers-for-days-of-dictatorship>. Acesso em: 2/1/2020.
- IG *Último Segundo*. “Bolsonaro é favorito na corrida eleitoral em 2022, diz pesquisa”. *Último Segundo*, 24/7/2020. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/>

- politica/2020-07-24/bolsonaro-e-favorito-na-corrída-eleitoral-em-2022-diz-pesquisa.html. Acesso em: 10/8/2020.
- JUCÁ, Beatriz. "Ministro da Educação foi reprovado em tese e não tem o doutorado que divulgava no currículo". *El País*, 20/6/2020.
- MADEIRO, Carlos. "Capes altera critérios de bolsas de pesquisas; entidades temem cortes". *UOL*, 19/3/2020.
- "MEC anuncia a implantação de 54 escolas cívico-militares para 2020". *R7*, 21/11/2019. Disponível em: <https://noticias.r7.com/educacao/mec-anuncia-a-implantacao-de-54-escolas-civico-militares-para-2020-21112019>. Acesso em: 4/1/2020.
- NATALI, Marcos Piason. "Avanço da violência mostra que movimento fascista já começou, diz autor". *Folha de S. Paulo*, 21/10/18.
- NEPOMUCENO, Eric. "Nuevas ilegalidades de Bolsonaro". *Página 12*, 28/7/2020. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/281205-nuevas-ilegalidades-de-bolsonaro>. Acesso em: 9/8/2020.
- NEV-USP. "Nota pública contra a perseguição político-ideológica no Brasil". *Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo*, 25/7/2020. Disponível em: <https://nev.prp.usp.br/noticias/nota-publica-contra-a-perseguiçao-politico-ideologica-no-brasil/>. Acesso em: 9/8/2020.
- ONOFRE, Renato. "Sob pressão, Ministério da Justiça entrega ao Congresso relatório sobre opositores". *Folha de S. Paulo*, 11/8/2020.
- PORTO, Walter. "Novo tributo ameaça encarecer livros e quebrar editoras que já agonizam". *Folha de S. Paulo*, 7/8/2020.
- RESENDE, Thiago; SALDAÑA, Paulo. "MEC recebe e não usa mais de R\$ 1 bi recuperado na Lava Jato". *Folha de S. Paulo*, 17/1/2020.
- REVISTA USP*, n. 116, maio de 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/10663>. Acesso em: 10/8/2020.
- ROMÃO, Wagner. "O ataque à iniciação científica na área de humanidades pelo governo Bolsonaro". *Carta Campinas*, 4/5/2020. Disponível em: <https://cartacampinas.com.br/2020/05/o-ataque-a-iniciacao-cientifica-na-area-de-humanidades-pelo-governo-bolsonaro/>. Acesso em 9/8/2020.
- ROSENFELD, Anatol. *Preconceito, racismo e política*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- ROSSI, Marina. "Bolsonaro lidera pesquisa para reeleição em todos os cenários, inclusive para Lula". *El País*, 12/2/2020.
- SALDAÑA, Paulo. "Em meio à pandemia, governo Bolsonaro investe contra pesquisa em ciências humanas". *Folha de S. Paulo*, 26/3/2020a.
- SALDAÑA, Paulo. "Governo Bolsonaro exclui humanas de edital de bolsas de iniciação científica". *Folha de S. Paulo*, 30/4/2020b.
- SALDAÑA, Paulo; URIBE, Gustavo. "Decotelli deixa MEC após revelações de falsidades em currículo". *Folha de S. Paulo*, 30/6/2020.
- SINGER, André et al. "Por que assistimos a uma volta do fascismo à brasileira". *Folha de S. Paulo*, 9/6/2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/06/por-que-assistimos-a-uma-volta-do-fascismo-a-brasileira.shtml>. Acesso em: 9/8/2020.
- "WEINTRAUB deixa o governo: seis polêmicas que marcaram a gestão no Ministério da Educação". *BBC News Brasil*, 18/6/2020. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53058067>. Acesso em 9/8/2020.

O “bandeirante destemido” Durval Marcondes, a psicanálise e a modernização conservadora no Brasil

*Belinda Mandelbaum
Stephen Frosh*

N

uma sala de aula da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP), um pequeno retrato em branco e preto na parede de resto vazia mostra Durval Marcondes, o fundador da instituição, posando de frente, montado num cavalo. Nascido em 1899, na cidade de São Paulo, Durval viveu na ju-

Os autores agradecem a colaboração de Renata Conde nas etapas iniciais desta pesquisa.

BELINDA MANDELBAUM é professora associada do Departamento de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da USP.

STEPHEN FROSH é professor titular do Departamento de Estudos Psicossociais do Birkbeck College, da Universidade de Londres.

ventude as transformações de uma sociedade tradicional patriarcal, baseada na economia cafeeira, com suas elites de proprietários de terras, recém-abolida a escravidão, para uma sociedade em processo de industrialização, urbanização e modernização, nas primeiras décadas do século XX. A trajetória de Durval Marcondes no campo psicanalítico em São Paulo é expressão desses processos modernizadores, que em seu caso se fizeram na forma da luta pela introdução da psicanálise, nas primeiras décadas do século XX, como método psicoterapêutico alternativo às práticas psiquiátricas hegemônicas no período. No entanto, ainda que reconhecendo seu pioneirismo na luta pelo estabelecimento da nova ciência em território paulista, procuraremos mostrar como isso se deu no interior de um enquadre social e culturalmente conservador, ao qual a psicanálise aqui aportada pôde se adaptar e servir. Esperamos mostrar também como foi no interior desse enquadre conservador que Durval Marcondes realizou toda a sua trajetória clínica e acadêmica, inclusive como professor da Universidade de São Paulo durante os anos 60, na vigência do governo ditatorial civil-militar.

Em artigo anterior, que tratou do viés conservador presente na psicanálise brasileira ao longo de sua história (Frosh & Mandelbaum, 2017), apresentamos evidências de como essa ciência, tantas vezes caracterizada por sua potência transformadora e libertária, foi absorvida no Brasil, desde os seus primórdios, em práticas clínicas e institucionais que operaram a serviço da manutenção do *status quo*, numa sociedade elitista e profundamente desigual. No caso de Durval Marcondes, a convivência desses aspectos aparentemente contraditórios – de um lado, seu pioneirismo na implantação da nova ciência em terras

paulistas e, de outro, seu conservadorismo no plano cultural, social e político – marcou a origem da instituição psicanalítica em São Paulo, com profundas reverberações no funcionamento institucional e em suas práticas clínicas, até hoje. É importante lembrar que essas marcas conservadoras de origem – ou mesmo reacionárias, coniventes com períodos de ruptura do Estado democrático de direito –, como diversos pesquisadores já mostraram (Besserman Vianna, 1994; Frosh & Mandelbaum, 2017; Russo, 2012), são parte da história dos modos de funcionamento de grande parte das sociedades psicanalíticas no Brasil. E que, de forma mais ampla, estudiosos da vida social brasileira nas primeiras décadas do século XX (Fernandes, 1975; Werneck Vianna, 1996) detectaram, no próprio interior dos movimentos de modernização, de adoção de ideias e práticas novas, a preservação de estruturas sociais e culturais tradicionais. Daí tais movimentos terem sido englobados sob o termo de *modernização conservadora*, para nomear um arranjo entre proprietários de terra e a burguesia emergente que permitiu a integração, no plano social e cultural, de novas ideias e práticas oriundas dos países do Primeiro Mundo – particularmente Europa e Estados Unidos da América –, sem que estas se fizessem acompanhar de transformações sociais estruturais. Isso quer dizer que permaneceram, convivendo com os processos de modernização industrial e urbano, as velhas formas da produção e distribuição de riquezas, as formas tradicionais de exploração nas relações entre capital e trabalho, e a moralidade hegemônica de uma sociedade patriarcal marcada por desigualdades de classe, raça, sexo e gênero. E ideias e práticas novas, como a psicanálise, muitas vezes ser-

viram para dar roupas e justificativas novas para velhas formas de viver (Russo, 2012), conservando-as intocadas.

A trajetória de Durval Marcondes, tal como a de outros, em sua maioria médicos, que introduziram a psicanálise em diversas capitais brasileiras na primeira metade do século XX, é expressiva desse padrão paradoxal, modernizador e conservador, seja na forma como buscaram reproduzir em solo brasileiro uma instituição psicanalítica que seguisse de forma integral e inquestionada os ditames da Associação Psicanalítica Internacional¹, como em práticas clínicas privadas voltadas para as elites rurais e burguesas das principais cidades brasileiras, ou mesmo em sua inserção no campo da saúde pública, em que a psicanálise foi proposta como ferramenta a favor do ajustamento social da infância pobre (Lima, 2012). É nesse sentido que Durval Marcondes pode servir como *analizador* – o termo é inspirado no trabalho de Cecília Coimbra, *Os guardiães da ordem: uma viagem pelas práticas psi no Brasil do milagre* (1995) – dos modos pelos quais a psicanálise aportou e se desenvolveu no Brasil, em suas relações com a sociedade mais ampla. Seus artigos e livros (ver, por exemplo, *Medicina e psicologia*, de 1952) deixam entrever a reprodução, em seu trabalho clínico, das concepções teóricas e técnicas freudianas, com especial ênfase no campo da medicina psicossomática, onde ele lança mão dos

estudos de Freud sobre as histéricas para tratar da origem psicogênica do sintoma físico, bem como de Franz Alexander (1943, apud Marcondes, 1952), sobre a psicogênese e a conversão como conceitos fundamentais da pesquisa psicossomática. Munido dessas leituras e de sua experiência clínica como psicanalista, Durval confronta a medicina paulista de sua época, que, como ele discute em seu livro, privilegiava uma perspectiva organicista, negando assim os fatores psicológicos na produção da doença. Durval confronta também, como se pode depreender na mesma obra, a psiquiatria hegemônica em São Paulo, que buscava na fisiologia dos organismos, segundo ele, as causas dos distúrbios mentais. Durval reivindicou a entrada da psicologia na formação médica, sempre operando no interior das teorias e práticas psicanalíticas consagradas internacionalmente pela psicanálise de seu tempo, a que ele adere incondicionalmente. E também em seu trabalho dirigido à infância, que estava no centro do projeto desenvolvimentista brasileiro durante o período ditatorial do Estado Novo – como foco de um investimento civilizatório que visava a eliminar traços de nosso primitivismo social –, a psicanálise freudiana, tal como lida e aplicada por Durval Marcondes no Serviço de Higiene Mental Escolar, onde trabalhou desde os anos 20, mostrava-se ferramenta teórica e prática eficaz para alcançar o ajustamento social.

Nossas inquietações com estas aparentes contradições presentes na história do campo psicanalítico brasileiro – de um lado, a psicanálise em sua potência transformadora e, de outro, seu uso acrítico e adaptativo, tal como se manifesta na trajetória clínica de Durval Marcondes, tanto em seu trabalho

1 O jornal *A Gazeta*, em 5/2/1935, publicou: “O que necessitamos – foi logo declarando o Dr. Durval – é de um instituto de psicanálise a exemplo dos que existem no estrangeiro. Tenho aqui à mão alguns prospectos por onde o senhor poderá ver o que são tais estabelecimentos. Berlim, Londres, Viena, Budapeste, Nova Iorque, Chicago e outras grandes cidades os possuem em excelentes condições”.

em consultório particular quanto no campo da saúde pública – ganham expressão nas palavras de Elisabeth Roudinesco, em conferência em São Paulo no ciclo *Fronteiras do pensamento*, em 2017, quando afirma:

“A Psicanálise nunca conseguiu se implantar em países em que não existem democracia e Estado de direito. Em outras palavras, para ter acesso ao seu inconsciente, para que alguém possa ter a liberdade de explorar seu inconsciente, é preciso um Estado de direito e a democracia. Mas o Estado de direito, ou seja, um Estado no qual a liberdade subjetiva esteja garantida. É necessário ter liberdade política para poder ter acesso às determinações do inconsciente”².

Se isso é verdade, como foi possível à psicanálise aportar e desenvolver-se no Brasil ao longo do século XX, com marcas de seu florescimento durante os dois períodos ditatoriais – a era Vargas, nos anos 30, e a ditadura civil-militar dos anos 60 a 80 –, marcados pelo cerceamento da liberdade de expressão? Ou talvez, tornando mais precisa a pergunta: qual psicanálise desenvolveu-se por aqui, com quais características, de tal modo a acomodar-se e mesmo servir como ferramenta para as políticas sociais em curso? Vamos aos fatos que nossa pesquisa documental e bibliográfica³ expôs, e

que evidenciam as teses aqui sugeridas de uma contradição apenas aparente entre a introdução da psicanálise em São Paulo e sua convivência com políticas sociais conservadoras – ou mesmo reacionárias –, tal como expressas na trajetória do psiquiatra e psicanalista Durval Marcondes.

UM “BANDEIRANTE DESTEMIDO” NA PSICANÁLISE

Numa biografia de Durval Marcondes que faz parte da coleção *Pioneiros da psicologia brasileira*, o autor (Sagawa, 2002, p. 13) diz que “a exploração pelos bandeirantes das terras inexploradas foi uma inspiração de sua infância”. E em seu discurso na SBPSP por ocasião da comemoração de seus 80 anos, Marcondes contou que a mãe, professora de escola primária, lhe explicara na primeira infância “que bandeirante era como se chamava uma gente destemida, nossos patrícios de outrora que não se contentavam com o mundo existente a seu alcance próximo e se metiam mato adentro para descobrir e conquistar espaços e riquezas no recesso desconhecido” (Marcondes, 1980, apud Sagawa, 2002).

A imagem do bandeirante inaugura a sua biografia para servir de modelo, ou de moldura, para as atividades que Durval Marcondes desenvolveu ao longo de seis décadas de vida acadêmica e profissional, desde os tempos de estudante da Faculdade de Medicina de São Paulo. Nessa mesma biografia, lemos que em 1919 o jovem Durval, cursando o primeiro ano de faculdade, entrou em contato com um artigo do professor de psiquiatria dr. Franco da Rocha, publicado no jornal *O Estado de S.*

2 Disponível em: <https://www.fronteiras.com/videos/o-principal-fator-para-o-desenvolvimento-da-psicanalise>.

3 Os dados aqui expostos são resultado do projeto de pesquisa “Psicanálise e contexto social no Brasil: fluxos transnacionais, impacto cultural e regime autoritário”, coordenado por Belinda Mandelbaum e Stephen Frosh, com o auxílio financeiro da Fapesp (Processo 2015/11244-3).

Paulo sob o título “Do delírio em geral”. Nesse artigo, extraído da aula inaugural de Franco da Rocha na Faculdade de Medicina naquele mesmo ano, “os sintomas e também os sonhos [eram abordados] como fenômenos psicológicos” (Sagawa, 2002, p. 15). Franco da Rocha nessa aula pronunciara-se publicamente sobre as ideias da psicanálise “como um avanço terapêutico e científico de sua época” (p. 15). A publicação despertou a curiosidade de Durval Marcondes, ainda mais que o professor nela integrara conhecimentos advindos da psiquiatria, da psicanálise e da literatura para mostrar o componente sexual presente não apenas na patologia, mas também “nos demais homens” (p. 16). E parece que o jovem aluno anteviu aí o caminho a seguir logo após concluir o curso de Medicina, estimulado pelo próprio mestre Franco da Rocha a desbravar essa nova terapêutica no campo dos transtornos mentais. Abriu em 1924 seu consultório particular no centro de São Paulo e estudava sozinho psicanálise. Diz Sagawa (2002, p. 18) que, “exceto evidência histórica contrária a essa constatação, o consultório particular de Durval Marcondes constituiu-se na primeira clínica psicanalítica do Brasil e, quem sabe, da América Latina”. Como prática clínica nova oferecida à elite tradicional e à burguesia em ascensão, esta seria parte de seu traço “bandeirante”, desbravador de novas terras no campo da terapêutica dos transtornos mentais, enquanto o próprio Freud desenvolvia e publicava suas ideias. “Eles contam sonhos para você?”, perguntou-lhe na ocasião Franco da Rocha, que, apesar de entusiasta curioso, sentia que era tarde demais para lançar-se nessa nova atividade profissional – ele que foi, nas décadas ini-

ciais do século XX, o primeiro professor catedrático em Psiquiatria na Faculdade de Medicina de São Paulo, fundador e diretor do Hospital Psiquiátrico do Juquery, principal instituição de acolhimento de doentes mentais, naquele período.

O apoio do dr. Franco da Rocha foi fundamental ao jovem psicanalista que, ao longo das décadas seguintes, teve que se confrontar incessantemente com atitudes de “agressiva repulsa” e “fria omissão” (Sagawa, 2002, p. 40) por parte de seus colegas psiquiatras. É ao seu envolvimento com a psicanálise que Durval atribui ter perdido a cátedra de Psiquiatria, que até 1923 pertenceu a Franco da Rocha, no concurso em que, no ano de 1936, concorreu com Antônio Carlos Pacheco e Silva, psiquiatra organicista e crítico ferrenho das ideias psicanalíticas (Assumpção Jr., 2003; Tarelou & Mota, 2015)⁴. Essa divisão entre o psicanalista Durval Marcondes, de um lado, e o organicista Antônio Pacheco e Silva, de outro, marcaria a psiquiatria paulista até meados dos anos 50 e 60, período de entusiasmo e florescimento da psicanálise em diversos países do mundo ocidental – e no Brasil, em particular⁵ – e de incremento do interesse de psiquiatras por essa nova terapêutica, em especial no caso dos distúrbios diagnosticados como neuróticos.

4 No ano seguinte (1937), teria início no Brasil o governo ditatorial de Getúlio Vargas que ficou conhecido como Estado Novo. Em consonâncias com as alianças que este governo estabeleceu com os países do Eixo, em especial Alemanha e Itália, Antônio Pacheco e Silva manifestou ostensivamente apoio ao regime nazista e suas práticas psiquiátricas. Sobre a influência da psiquiatria nazista na psiquiatria brasileira dos anos 30, ver: Costa (1983).

5 Para um exame dos determinantes do florescimento da psicanálise no Brasil, ver: Russo (2012).

A CRÍTICA LITERÁRIA PSICANALÍTICA E A POESIA MODERNISTA DE DURVAL MARCONDES

Durval também se identificou com Franco da Rocha como leitor de clássicos da filosofia e da literatura – na aula inaugural acima citada, o professor se referira a Nietzsche, Schiller e Goethe, além de outros autores do campo psicanalítico como Stekel e Adler. Em 1926, o jovem psicanalista escreveu a tese “O simbolismo estético na Literatura. Ensaio de uma orientação para a crítica literária, baseada nos conhecimentos fornecidos pela psicanálise”, publicada em livro com Prefácio do próprio Franco da Rocha, que, referindo-se à “moral vigente, há séculos, dominando no mundo civilizado”, disse que “Freud saltou o Rubicon; penetrou desabuscadamente na região proibida” (Franco da Rocha, 1926, apud Sagawa, 2002). Franco da Rocha utiliza também aqui a imagem metafórica dos desbravadores de regiões novas, desconhecidas e proibidas⁶, Freud e o próprio Durval Marcondes, uma vez que, muito provavelmente, este foi o primeiro trabalho de crítica literária no Brasil a fazer uso da psicanálise como instrumento de interpretação. Nele, o símbolo é apresentado “como uma espécie de ‘disfarce’ oculto que faz comunicar conscientemente o que não seria aceito de outra forma pela ‘resistência da censura’” (Marcondes, 1926, apud Sagawa,

2002). Ou seja, inspirado em Freud e em seu mestre Franco da Rocha, Durval expande desde o início a aplicação da psicanálise para além do campo do tratamento dos transtornos mentais, na direção do exame de mitos e textos literários. Ele envia seu livro a Freud e recebe deste uma resposta em que reconhece o empenho de Durval em “despertar o interesse de seus compatriotas para nossa jovem ciência” (Sagawa, 2002).

Exemplo de seu interesse na análise psicanalítica de textos literários, com foco na literatura brasileira, é seu estudo sobre *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, obra baseada num fato real, um crime que sensibilizou o Rio de Janeiro em 1876/77, envolvendo dois estudantes. Durval enveredou também pela poesia, tendo escrito poemas ao longo de toda a vida. Mas não se notabilizou pela obra poética. Cabe destaque para o poema “Symphonia em branco e preto”, que publicou em agosto de 1922 na revista *Klaxon*, principal órgão de divulgação da produção dos modernistas paulistas, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna. Vale a pena aqui o registro do poema para que o leitor tenha algum contato com sua produção poética, ainda que não seja nossa intenção comentá-lo:

O que vale sim ressaltar é sua participação, com este poema, na Semana de Arte Moderna de 1922, um marco no debate sobre a incorporação de ideias estrangeiras, em particular europeias, no desenho da identidade cultural brasileira – desenho no qual a psicanálise, em especial os textos de Freud de caráter social, como *O mal-estar na civilização*, *Totem e tabu* e *O futuro de uma ilusão*, têm um lugar central. Ainda que o Modernismo tenha sido um movimento principalmente estético que não teve como

6 É interessante notar como, nesse período de rápidas transformações da sociedade brasileira que foram as primeiras décadas do século XX, a nomeação de movimentos pioneiros vai buscar suas referências no período colonial, quando os bandeirantes, todos eles colonizadores portugueses, partiram para a exploração das novas terras.



Poema de Durval Marcondes
na revista modernista *Klaxon*

objetivo central afrontar as desigualdades em nosso país, fica evidente em diversos trabalhos literários e artísticos apresentados na Semana de 22 – da literatura de Mário e Oswald de Andrade à pintura de Tarsila do Amaral – a profunda penetração da psicanálise como instrumento de questionamento da moral patriarcal e sexual vigente e de resgate de uma identidade nativa para os brasileiros. Não consta que Durval tenha participado ativamente desse debate, sendo sua presença circunscrita à publicação do poema na *Klaxon*.

UMA PSICANÁLISE A SERVIÇO DA NORMATIZAÇÃO DA INFÂNCIA

No mesmo ano de 1924 em que abriu sua clínica particular, Durval Marcondes foi contratado como médico psiquiatra na Inspetoria de Higiene Escolar e Educação Sanitária da Secretaria de Educação de São

Paulo, para onde levou os conhecimentos teóricos e técnicos da psicanálise, em especial as ideias de Freud sobre desenvolvimento psicosssexual infantil e as contribuições de Anna Freud no tocante à psicanálise de crianças como processo necessariamente pedagógico. Influenciado também pelo higienismo em voga no período no campo da saúde pública, bem como pelo contexto de forças desenvolvimentistas e modernizantes no país, Durval centrou seus esforços nos trabalhos que visavam ao desenvolvimento infantil. As escolas públicas encaminhavam à Inspetoria os alunos em que detectavam transtornos de aprendizagem e personalidade, para fins de diagnóstico e tratamento. Baseado nas noções psicanalíticas e evolucionistas do desenvolvimento psicológico, Durval vislumbrou desde cedo a importância de um trabalho preventivo com as famílias, para que os impulsos infantis pudessem ser direcionados à aprendizagem e ao desenvolvimento apropriado, com vistas ao ajustamento social, noção bastante em voga na psicologia brasileira das primeiras décadas do século XX (Portugal & Oliveira, 2011). Durval incentivava que a educação sexual das crianças fosse realizada por pais e professores, que precisariam trabalhar com “uma soma de informações e finura de tato [...] a começar do berço”, uma vez que a infância era percebida como tão virulentamente patológica que era preciso rapidamente ministrar-lhe as influências corretas, para civilizá-la. Para as crianças diagnosticadas como débeis mentais, propôs a criação, nas escolas públicas, de classes especiais, prática que perdurou até o fim do século XX, quando as políticas de inclusão no país foram críticas à separação das crianças com necessidades especiais do restante das turmas de alunos.

Em seu trabalho com transtornos da infância no Serviço de Higiene Mental Escolar temos, de acordo com Lima (2012, pp. 89-90):

“A concepção de infância que atravessa os escritos de Durval Marcondes se limita ao desenvolvimento psicológico. Porém, essa concepção, aparentemente simples, constitui uma superfície que cobre uma série de complexas articulações em que aninha a compreensão que ele tem da criança. O desenvolvimento é evolução, ou seja, a ontogênese repete a filogênese, passa pelos mesmos estágios de evolução da humanidade, desde o mais primitivo até o mais civilizado. Assim sendo, ele é estudado não para ser conhecido, mas para poder ser monitorado e colocado nos trilhos da norma. Esta norma se assenta numa compreensão naturalizada de sociedade como lugar de harmonia e ordem para onde o desenvolvimento psicológico, este sim, movido e perigoso, deve convergir. [...] Assim sendo, a sociedade é entendida não em suas contradições, mas como um todo natural e harmônico em sua organização, no qual se quer inserir os indivíduos, inculcando-lhes as normas sociais de conduta que garantam esta suposta harmonia. A psicanálise freudiana, ao se voltar para a sexualidade infantil entendida como central na constituição do psiquismo, acaba por ensejar essa conexão com a ideia de desenvolvimento psicológico”.

Esta espécie de psicanálise adaptativa era característica da psicologia do ego norte-americana⁷, inspiração importante de Dur-

val Marcondes, integrada à concepção de ajustamento social proposta no Brasil por Arthur Ramos (Figueira, em preparação). Essas ideias, em sua aplicação no campo da educação, Durval levou para a formação de educadoras sanitárias nos anos 30, em seu curso de Higiene Mental na Faculdade de Higiene e Saúde Pública, onde criou a Especialização em Higiene Mental Escolar. Foi nesses cursos de Educação Sanitária que Durval Marcondes conheceu a socióloga Virgínia Bicudo e a psiquiatra Lygia Alcântara do Amaral, ambas educadoras sanitárias e posteriormente integrantes do primeiro grupo psicanalítico de São Paulo, formado no início dos anos 40 em torno de Durval, na sua própria residência e consultório. É bem provável que tenha sido graças a não ter sido aprovado para a cátedra de Psiquiatria da Faculdade de Medicina e ao seu mais pleno direcionamento para as práticas no campo da educação e da higiene mental que Durval tenha se dedicado a transmitir ideias e técnicas psicanalíticas a profissionais não médicos, e que isso tenha sido decisivo na composição desse primeiro grupo psicanalítico, ao qual se juntou também Frank Philips, na época funcionário da Light, empresa multinacional de energia elétrica em São Paulo, que se interessara por psicanálise a partir de uma palestra da dra. Adelheid Koch⁸ que assistira na Faculdade de Direito. Desde então, a formação psicanalítica em São Paulo abriu-se para profissionais não médicos, o que

7 A psicologia do ego norte-americana veio a ser sistematicamente criticada nas últimas quatro décadas por psicanalistas lacanianos e estudiosos do campo da teoria crítica (ver, por exemplo: Jacoby, 1975).

8 Adelheid Koch foi a primeira psicanalista a vir da Europa para o Brasil, com a finalidade de ser analista didata e supervisora desse primeiro grupo psicanalítico de São Paulo. Ela aportou no Brasil em 1937, graças a tratativas entre Ernst Jones, na época presidente da Associação Psicanalítica Internacional (IPA), e Durval Marcondes. Ela assim escapava, com sua família, da ameaça nazista em ascensão na Alemanha.

não aconteceu em outras partes do mundo, inclusive em cidades brasileiras como Porto Alegre e no Rio de Janeiro, onde apenas nos anos 70, sob forte pressão dos psicólogos, as Sociedades de Psicanálise filiadas à IPA abriram suas portas para a formação de não médicos.

Ou seja: Durval Marcondes foi pioneiro na prática clínica da psicanálise em São Paulo, lutou por décadas pela criação de uma sociedade de formação psicanalítica, que finalmente, em 1944, viria a ser a primeira filiada à Associação Psicanalítica Internacional na América Latina; levou conhecimentos da psicanálise para o campo da saúde pública, em especial no atendimento psicológico a crianças; participou da Semana de Arte Moderna de 1922; criou a Clínica Psicológica da Universidade de São Paulo. Por outro lado, este “bandeirante destemido”, identificado com aqueles que “não se contentavam com o mundo existente a seu alcance próximo”, foi também conservador em todos os âmbitos: nos modos como fez uso da psicanálise em seus trabalhos ligados à saúde mental – numa perspectiva de educação de crianças centrada na ideia de ajustamento social e que pressupunha uma família e as funções de cada um de seus membros nos moldes da família tradicional burguesa; em sua divulgação da psicanálise na mídia impressa – como articulista semanal do jornal *Folha da Manhã*⁹, em que tratava como autoridade científica de temas como criação de filhos e modos adequados à etiqueta

das mulheres, dando assim novas vestes psicanalíticas às velhas concepções da vida social tradicional; e, de modo ainda mais explícito, em sua postura como professor de Psicologia Clínica da Universidade de São Paulo durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985).

A DOCÊNCIA NA USP EM TEMPOS DITATORIAIS

Segundo Oliveira (2005), em 1934, por ocasião da fundação da Universidade de São Paulo, Durval Marcondes compôs o projeto de uma cadeira de Psicanálise que, no entanto, não pôde avançar. A autora cita um artigo escrito sobre isso pelo próprio Durval, no jornal *Diário da Noite*, de 12 de junho de 1934:

“Segundo Marcondes, a sugestão foi retirada do projeto originário de criação da Universidade, sem ‘que o autor da ideia o soubesse como, nem de quem fora o dedo de gigante’. Assim, por ação de ‘fortes correntes contrárias, que ninguém sabe de onde provêm’, uma vez mais os sonhos de Marcondes não se realizaram” (Oliveira, 2005, p. 117).

A psicanálise veio a ser introduzida nos meios acadêmicos paulistas pela primeira vez na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, em 1939, no curso de graduação em Sociologia, sob a responsabilidade de Durval Marcondes, tendo como assistente Adelheid Koch. Nesse curso, a psicanálise era ensinada como instrumento de compreensão dos fenômenos sociais e como método que visava a melhorar as condições de ajustamento psíquico dos in-

9 O jornal *Folha da Manhã* era dirigido na época por Nabantino Ramos, advogado, defensor do Estado liberal e participante da criação da Sociedade de Psicanálise em São Paulo.

divíduos. Ao longo dos anos 1940, a bibliografia adotada dentre as obras freudianas ditas sociológicas procurava destacar a problemática cultural para dar conta do percurso que introduz o indivíduo no grupo e na história coletiva (Oliveira, 2014).

No final dos anos 50, Durval Marcondes foi convidado a organizar a especialização em Psicologia Clínica do curso de Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, para onde levou como professores e supervisores alguns dos psicanalistas da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, criada como Grupo Psicanalítico de São Paulo em 1944 e reconhecida pela IPA em 1951.

Na especialização em Psicologia Clínica, Durval dava as aulas teóricas de psicanálise – principalmente textos clínicos de Freud – e os alunos realizavam os estágios de atendimento no Serviço de Higiene Mental Escolar, sob a supervisão de Judith Andreucci, Virgínia Bicudo e Lygia Amaral. Ensinando-a na Universidade, Durval conferia à psicanálise brasileira um estatuto científico e acadêmico.

Ex-alunos de Durval Marcondes nos anos 60 lembram dele como um professor de personalidade autoritária e conservadora. É o que registra Ester Zita Botelho na tese de doutoramento *Os fios da história: reconstrução da história da psicologia clínica na USP*, defendida em 1989 no próprio Instituto de Psicologia da USP. Ester entrevistou diversos ex-alunos do curso de Psicologia Clínica para reconstituir essa história, e boa parte de seu relato centra-se no ano de 1968, marco do movimento estudantil que ganhou uma especificidade singular nas relações entre alunos e professores do curso de Psicologia Clínica da Universidade de São Paulo. Diz um de seus entrevistados:

“Eu acho que naquela época o pessoal da Clínica não aceitava a princípio nenhuma reforma. Eles não tinham uma participação realmente acadêmica, eles não tinham ideia do que estava se passando. Acho que eles eram contra qualquer possibilidade de mudança. A impressão que eu tinha na época é que a Clínica era uma coisa completamente fora da universidade, separada”.

Esta alienação sugerida pelo depoente, do “pessoal da Clínica” em relação ao que se passava na universidade em anos de regime ditatorial, perseguição, prisão, tortura e morte de diversos alunos e professores, parece confirmar-se no relato a Sagawa (2002) de um discípulo próximo de Durval Marcondes, o psicanalista Ryad Simon, que também veio a ser convidado pelo mestre para ser professor de Psicologia Clínica na Universidade de São Paulo. Conta Simon:

“Por uma dessas coincidências sempre inexplicáveis, no dia da ocupação estudantil da sede da Faculdade de Filosofia, na Rua Maria Antônia, Durval estava dando uma aula teórica a alunos de Psicologia. Era no período da tarde. Os estudantes amotinados invadiam as salas de aula, interrompiam-nas e expulsavam alunos e professores. Um grupo adentrou a sala onde Durval lecionava. O representante dirigiu-se ao mestre: ‘Viemos comunicar-lhe que estamos ocupando a Universidade’. E Durval, impávido: ‘Pois eu lhes comunico que eu estou ocupando esta sala’. Diante da firmeza de Durval, os invasores recuaram e aguardaram que ele ministrasse sua aula até o fim, embora lívido e indignado. Durval foi o último professor a deixar o prédio ocupado da antiga Faculdade de Filosofia” (Simon, 1982, apud Sagawa, 2002).

O episódio relatado ocorreu dentro de um contexto que se tornou também um marco da resistência estudantil à ditadura. Em julho de 1968, os alunos da Universidade de São Paulo ocuparam o prédio da Faculdade de Filosofia, lá permanecendo até outubro, quando um pedágio na rua para arrecadar fundos para um congresso estudantil acabou por desencadear uma verdadeira guerra campal com estudantes da conservadora Universidade Presbiteriana Mackenzie, que ficava do outro lado da rua. Nesse confronto, um aluno morreu. O episódio relatado pelo discípulo de Durval deixa claras sua resistência à ocupação e sua oposição aos estudantes que, na época, eram porta-vozes da luta pela democracia.

Como parte de nossa pesquisa sobre a psicanálise no Brasil durante o período ditatorial, entrevistamos também ex-alunos de Durval Marcondes na Universidade de São Paulo. Reproduzimos a seguir o que ouvimos de um deles, que em 1968 participava ativamente do movimento estudantil:

“Os professores de Clínica e Psicanálise eram considerados de extrema direita. No início, não ocupamos a clínica, mas nos deparávamos com muitas queixas sobre como a psicanálise era ensinada na universidade... eu diria uma situação muito desagradável e informações desagradáveis sobre essas pessoas.

[Você diria algo mais sobre isto?]

Eu posso dizer sim, eu posso. Naquela época, o que os estudantes estavam dizendo era que aqueles professores – Durval, Virgínia e outros – também estavam praticando psicanálise em suas clínicas particulares, mas o contrato que tinham com a universidade era de tempo integral...

Então os estudantes trouxeram documentos oficiais, folhas que aqueles professores preenchiam como se houvesse alguns seminários e cursos que na verdade não estavam ocorrendo, e todas as assinaturas eram falsas, para justificar a existência das disciplinas que na realidade não eram ensinadas. Então, foi um grande problema. [...]

Eles eram de direita, eu diria que eles estavam tentando provocar a intervenção do exército na universidade. Tornaram-se muito desagradáveis conosco; algumas pessoas que foram negociar com Durval Marcondes, ele pediu para deixarem sua casa de uma forma muito desagradável. E ele fez algo que me deixa muito triste, eu não gosto de falar sobre isso, embora parte disso esteja nos arquivos da Sociedade [de Psicanálise]. Durval escreveu uma carta para meu pai pedindo-lhe para me conter, e fazia algumas ameaças sobre trazer meu nome para o pessoal da segurança e para o exército, etc., e meu pai respondeu a Durval e esta carta está nos arquivos da Sociedade [...] eu acho que quando Durval Marcondes morreu, fazia parte de seus arquivos¹⁰. Meu pai respondeu dizendo que eu era independente, que eu era adulto, ele não faria isso e lamentava que Durval estivesse assumindo tal posição, assumindo esse papel; ele criticava Durval por fazê-lo. Durval estava muito ligado ao que costumávamos considerar a direita naquele momento.

10 Encontramos a carta original nos arquivos de Durval Marcondes, no Centro de Memória da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, em fevereiro de 2019. Os dizeres da carta confirmam a fala de nosso entrevistado.

[...]

Houve um momento em que o reitor da universidade – que era um homem muito decente, um homem muito honesto – foi nomeado pela ditadura. Na época eu não diria que ele era um esquerdista, mas era um liberal – ele tentou reconciliar os alunos e professores da Clínica. Assim, Durval, Virgínia e outros dois de que não lembro, eu e mais alguém que era diretor do grêmio estudantil também, fomos ao reitor... e então eles apresentaram todas as suas reclamações, reclamações horríveis sobre nós. Daí mostramos as listas das disciplinas com os dados falsificados, foi muito fácil ver que tinham sido falsificadas porque eram idênticas, e então o reitor se dirigiu a eles dizendo: ‘Ou vocês se demitem ou eu vou ter que demitir vocês’, e eles decidiram renunciar como um grupo. É claro que o que eles contam às pessoas sobre isso é algo completamente diferente, eles diziam que coisas muito desagradáveis aconteceram; algumas dessas pessoas ficaram com raiva de mim e das pessoas associadas a mim, especialmente um psicanalista que é da Sociedade também, e que ensinava Psicologia Clínica na USP, Ryad Simon, ele dizia coisas horríveis sobre mim por escrito, coisas horríveis.

[Escritas onde?]

Em algumas teses, tese de doutorado, porque a ocupação da Clínica e a história da Psicologia Clínica na universidade foram temas de diversas teses [...] ele diz que eu era um filho da puta e coisas desse tipo sobre mim. [O que você diz como que confirma algo que ouvimos, rumores nos corredores do Instituto de Psicologia, dizendo que Durval Marcondes denunciou algumas pessoas à segurança e ao exército. Você sabe algo sobre isto?]

Ele era muito, muito próximo dos oficiais do exército, mas eu acho que ele não fez isso, isso é uma crença, não é algo que eu saiba, não diretamente. Eu não acho que ele entregou nomes a eles, mas provavelmente quando ele estava bravo com a esquerda e com pessoas, ele daria todas as coordenadas a eles [ao exército] para identificar e localizar a pessoa, mas eu não acredito que ele iria, como outros, dar nomes. Você tem *O livro negro da universidade*¹¹, Durval não está lá como alguém que denunciou pessoas. É minha crença pessoal, eu não acho que ele denunciou diretamente, que ele deu nomes”.

Outros episódios como este, relatados por ex-alunos seus, parecem confirmar a postura reacionária de Durval. Citamos aqui uma assembleia organizada entre alunos e professores do Instituto de Psicologia para tratar de questões curriculares, mas que foi interrompida pela notícia de que uma aluna, Iara Iavelberg, militante na luta armada, fora capturada pelo exército pouco antes:

“Houve uma assembleia, na ocasião da prisão da Iara Iavelberg, em que, embora fosse outra a nossa pauta, propusemos fazer um abaixo-assinado de professores e alunos solicitando providências ao reitor. A reação de Durval Marcondes, apoiado por parte do pessoal da Clínica, foi de dizer que tinha vindo à assembleia para discutir currículo e não política”.

11 *O livro negro da USP: o controle ideológico na universidade* foi publicado pela Associação dos Docentes da USP em 1979, fruto de pesquisa sobre os fatos decorrentes do impacto da ditadura civil-militar na universidade a partir de 1964.

O ocorrido consta em ata de Assembleia Geral da Psicologia de 29/6/1968, que inclui o registro da fala de Durval Marcondes na ocasião¹²: “Não vim aqui para tomar parte em movimento político”.

Iara morreu assassinada, possivelmente dentro do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) de Salvador, Bahia, logo depois.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A posição de Durval Marcondes como fundador e sua grande influência no desenvolvimento da psicanálise no Brasil fazem dele um importante analisador do destino da psicanálise brasileira. No geral, sua reputação no cenário brasileiro continua alta, com sua autoapresentação como um “bandeirante destemido” sendo aceita e largamente celebrada no movimento psicanalítico. Há certamente alguns fundamentos para isso: Marcondes foi claramente um fundador das sociedades psicanalíticas brasileiras e trabalhou diligentemente para ajudar a estabelecer a psicanálise como uma força importante dentro da psiquiatria brasileira, bem como (mais tangencialmente) na esfera cultural. Contudo, suas atitudes e ideias também foram características da orientação da psicanálise brasileira

como prática social, na medida em que foram conservadoras, normatizadoras e autoritárias. Como sugerimos, seus modos de importação e incorporação da psicanálise nas primeiras décadas do século XX reproduzem padrões que estudiosos da cultura brasileira nomearam de *modernização conservadora*, um amplo processo de rápidas transformações culturais que deixaram intocadas estruturas econômicas, sociais e políticas no país. Isso pode ser visto na teoria do desenvolvimento que ele utilizou (ao focar a infância como um período de adaptação e socialização em normas culturais), em sua abordagem das famílias e mais especificamente das mulheres e, ainda mais ostensivamente, em seus modos autoritários de ensino e suas atitudes em relação a alunos politicamente engajados em oposição à ditadura brasileira. Marcondes, evidentemente, não foi o único psicanalista a agir assim ou ter essas atitudes, mas sua posição influente no movimento psicanalítico brasileiro o torna fundamental na documentação das tendências conservadoras desse movimento, em especial como sinalizador da posição adotada em relação à ditadura pelas sociedades psicanalíticas brasileiras oficiais. Precisamos ser cuidadosos, ao que parece, para não presumir que aqueles que são “bandeirantes” em certos territórios serão necessariamente progressistas ou mesmo democráticos em outros.

12 Uma cópia do registro da ata encontra-se na tese de doutorado referida, onde encontramos esta informação.

REFERÊNCIAS

- ADUSP. *O livro negro da USP: o controle ideológico na universidade*. São Paulo, USP, 1979.
- ASSUMPÇÃO JR., F. "A ideologia na obra de Antônio Carlos Pacheco e Silva". *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 6, n. 4, 2003.
- BOTELHO, E. Z. F. *Os fios da história: reconstrução da história da psicologia clínica na Universidade de São Paulo*. Tese de doutorado. São Paulo, Instituto de Psicologia da USP, 1989.
- COIMBRA, C. *Guardiães da ordem. Uma viagem pelas práticas psi no Brasil do "milagre"*. Rio de Janeiro, Oficina do Autor, 1995.
- COSTA, J. F. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- FIGUEIRA, F. "A psicanálise da norma: Arthur Ramos e a Liga Brasileira de Higiene Mental". 2019, em preparação.
- FROSH, S.; MANDELBAUM, B. "'Like kings in their kingdoms': conservatism in Brazilian Psychoanalysis during the dictatorship". *Political Psychology*, 38 (4), 2017, pp. 591-604.
- JACOBY, R. *Social amnesia*. Sussex, Harvester, 1975.
- LIMA, L. A. G. "Ascensão e queda da infância: um estudo sobre a concepção de criança na psicanálise de Durval Marcondes e seus impactos na psicologia brasileira", in M. H. S. Patto (org.). *Formação de psicólogos e relações de poder: sobre a miséria da psicologia*. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2012.
- MARCONDES, D. *A medicina e a psicologia*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1952.
- OLIVEIRA, C. L. V. *História da psicanálise – São Paulo (1920-1969)*. São Paulo, Escuta, 2005.
- OLIVEIRA, C. L. V. "Trajetórias da psicanálise paulista". *Analytica: Revista de Psicanálise*, v. 3, n. 4, 2014.
- ROUDINESCO, E. "O principal fator para o desenvolvimento da psicanálise". *Fronteiras do pensamento*, 2017. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/videos/o-principal-fator-para-o-desenvolvimento-da-psicanalise>.
- RUSSO, J. "Brazilian psychiatrists and psychoanalysis at the beginning of 20th century: a question for national identity". *Psychoanalysis and History*, 14, 2012, pp. 297-312.
- SAGAWA, R. Y. *Durval Marcondes*. Coleção Pioneiros da Psicologia Brasileira, v. 11. Rio de Janeiro, Imago/Conselho Federal de Psicologia, 2002.
- TARELOW, G. Q.; MOTA, A. "Eugenia, organicismo e esquizofrenia: diagnósticos psiquiátricos sob a lente de Antônio Carlos Pacheco e Silva, nas décadas de 1920-40". *Dimensões: Revista de História da UFES*, n. 34, 2015.
- VIANNA, H. B. *Não conte a ninguém: contribuição à história das sociedades psicanalíticas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- WERNECK VIANNA, L. "Caminhos e descaminhos da revolução passiva à brasileira". *Dados*, v. 39, n. 3, 1996.

Transmissão e memória

William Marx

Tradução de Dirceu Magri

UMA NOVA RELAÇÃO COM O TEMPO



criação do conceito moderno de literatura, na virada dos séculos XVIII e XIX, foi acompanhada por uma transformação radical da relação com o tempo. As antigas belas-letas foram baseadas na perpetuação, se não real, ao menos difundida e, em todo caso, objeto de uma ampla crença, de um modelo clássico diretamente herdado da Antiguidade, cuja preeminência era apenas parcialmente contestada. O que, com o Romantismo, é agora chamado de literatura, funciona de uma forma diferente: a relação com a tradição desaparece

WILLIAM MARX é escritor, ensaísta, crítico, historiador da literatura e professor do Collège de France. É autor de, entre outros, *Vie du lettré* (Les Éditions de Minuit).

em proveito de uma afirmação do indivíduo. A obra torna-se a expressão da genialidade.

No entanto, isso não significa que cada obra seja agora considerada isoladamente, como um *hápax*, que por natureza escaparia a toda comparação. Pelo contrário, o gênio, em si, existe e é medido apenas em relação à massa de seus contemporâneos e dos homens que o precederam e dos quais ele se distingue. Em outras palavras, a estética mais individualista que começa então a prevalecer revela necessariamente novos contrastes entre as obras literárias, contrastes que se manifestam quer em sincronia, quer na diacronia. Não que esses contrastes e diferenças não existissem antes, no tempo das belas-lettras; mas não se prestava atenção a eles; a crítica só podia avaliar a maior ou menor distância de tal obra ou de tal período em relação aos modelos antigos; os relevos foram esmagados, a paisagem, nivelada.

Com a criação da ideia moderna da literatura, é a história da literatura que finalmente se torna possível. Enquanto as belas-lettras operavam em um modo paradigmático, constantemente reescrevendo o mesmo texto em uma espécie de palimpsesto infinito das obras clássicas, a literatura recém-nascida escolheu o modo sintagmático: em vez de reescrever no mesmo rolo, ela o desenrola, associando-o a outros subseqüentes. O nascimento da literatura é inseparável da ideia de que essa literatura tem uma história que se desenvolve e participa do progresso do espírito humano.

Ora, é essa crença que, de certa forma, entra em colapso na virada dos séculos XIX e XX. O Simbolismo, de fato, havia representado o desenvolvimento mais completo do ideal romântico da literatura: nele, a linguagem poética operava uma cisão radical com

a língua comum, a obra permitia penetrar os segredos mais íntimos do Universo, o criador se exilava da sociedade, de modo que ao levar o projeto romântico ao seu mais alto nível, ao realizá-lo, o Simbolismo pôs fim ao processo que havia sido engendrado um século antes.

Poucos, como Valéry, expressaram tão bem essa consciência de conclusão de um ciclo. Sua ideia é a seguinte: com o Simbolismo, a evolução literária no final do século XIX leva logicamente, e pela primeira vez, a um destaque da natureza própria da poesia. Ele escreveu em 1920: “No final do século XIX, finalmente vimos um desejo notável em nossa literatura de isolar definitivamente a Poesia de qualquer outra essência que não seja ela mesma” (Valéry, 1957a). E mais: “Nós tocávamos pelo nosso desejo a própria essência de nossa arte, [...] nós havíamos realmente decifrado a significação geral do trabalho de nossos antepassados [...] (Valéry, 1957a, p. 1.275). A poesia simbolista tinha sido capaz de manifestar a própria essência de toda a poesia, até então misturada às escórias que nela dissimulavam seu verdadeiro princípio. Assim, Valéry propõe nada mais nada menos do que uma leitura estritamente hegeliana da história literária: com o Simbolismo, o absoluto está incorporado na história. A história – a história da literatura, entenda-se – está finalmente ultrapassada.

Mas o fim da história da literatura tem duas conseqüências. Em primeiro lugar, torna possível, em uma superação suprema, a consciência dessa mesma história: agora que foram vividos, o processo histórico e a realidade resultante desse processo podem ser pensados; um novo discurso crítico é capaz de emergir e ir além da abordagem individual das obras e autores para propor uma visão geral do desenvolvimento da literatura.

Ferdinand Brunetière (1892) já havia considerado descrever “a evolução dos gêneros na história da literatura” – sem realizar a contento o empreendimento. Valéry levará o projeto a seu termo, apresentando a poesia simbolista como *o gênero eminentemente mais literário* (poesia) no interior do *movimento essencialmente mais literário* que jamais existiu (Simbolismo). Ele se permite, como último poeta simbolista, quer dizer, como poeta – até mesmo como escritor – *por excelência*, falar de toda a literatura na medida em que, através da poesia simbolista, toca-se na essência até mesmo da literatura. A postura teórica e generalizante do crítico Valéry decorre naturalmente de uma situação histórica particular, a do Valéry poeta. A suposição do Simbolismo na “poesia pura” (Valéry, 1957a, p. 1.270) se desdobra em uma transfiguração do crítico que, de humilde servo e comentador de obras, se transforma em teórico da literatura. A defesa valeriana do Simbolismo estabelece, assim, as bases para uma nova abordagem crítica: aquelas de uma literatura geral. O fim da literatura coincide necessariamente com o nascimento da única crítica verdadeira. No Collège de France, Valéry deseja então o advento de uma história da literatura livre de incidentes biográficos e anedotas, uma história que “pudesse até mesmo se fazer sem que o nome de um escritor fosse nela pronunciado” (Valéry, 1957b, p. 1.439).

Mas o que torna possível um discurso específico sobre a essência da literatura torna também mais incerta, *ipso facto*, a sua própria existência. “De acordo com o princípio de que é apenas na casa em chamas que o problema arquitetônico das fundações se torna visível pela primeira vez”, escreve Giorgio Agamben (1970, p. 176), assim a arte

“levada ao extremo da sua vocação, torna visível seu projeto de origem”. É o mesmo Valéry que se permite definir as propriedades essenciais da obra literária e que, algumas décadas antes, havia decidido se emparelhar em um silêncio poético quase completo, do qual quase nunca saíra. De forma mais geral, o fim do Simbolismo determinou de modo concreto os limites do projeto literário cujos contornos haviam sido fixados com o Romantismo; com o apagamento do Simbolismo, é a própria literatura que desaparece vagamente do horizonte. Aqui, alguma coisa se acaba. É realmente possível, nessas condições, continuar no mesmo caminho e prosseguir como se nada tivesse já sido totalmente explorado?

VANGUARDAS E RETAGUARDAS EM LUTA CONTRA A HISTÓRIA

O sentimento de fim da história obriga a reversões dramáticas: é toda a relação da literatura com o tempo que foi alterada no início do século XX, e o século que se abriu foi então totalmente marcado por esse trauma profundo. Grosso modo, duas posições radicais entraram em conflito. Duas, porque, chegando-se a um beco sem saída, não há outra alternativa a não ser recuar ou pular. As retaguardas fizeram a primeira escolha: se o Simbolismo fora um fracasso, era necessário retornar e voltar ao ponto precedente, à bifurcação fatal, aquela que precisamente havia levado ao Simbolismo. No entanto, antes da bifurcação romântica, havia apenas Classicismo, na oposição a qual o Romantismo tinha originalmente considerado. A nova corrente será, portanto, e inevitavelmente, neoclássica. Pierre Lasserre

agravou a situação em 1907, com sua tese de doutorado sobre o Romantismo francês, na qual ele resumiu todas as queixas acumuladas anteriormente contra esse movimento, em particular por Charles Maurras. Em seguida, o protesto foi rapidamente transmitido por várias revistas: *Les Marges*, de Eugène Montfort, *Le Divan*, de Henri Martineau, e especialmente a *Revue Critique des Idées et des Livres*, criada em 1908, assim como *Les Waspes*, fundada em 1909, notadamente por Jean-Marc Bernard e Raoul Monier.

Esse movimento de “Renascimento clássico”, como às vezes gosta de ser chamado, não é uma escola unificada, com mestres e doutrina determinados. Na realidade, como a multiplicidade das revistas que tratam do assunto deixa claro, trata-se mais de uma nebulosa em que a controvérsia interna muitas vezes toma conta da ação comum. Caso típico desse gosto de controvérsia: *Les Disciplines*, uma das raras sínteses doutrinárias das ambições do Renascimento clássico, na qual Henri Clouard, da *Revue Critique*, acerta suas contas com os “tradicionalistas” agrupados em torno de Adrien Mithouard e sua revista *L'Occident*, a quem ele fustiga por sua timidez política, embora, de maneira *a priori* mais eficaz, Clouard (1913, pp. 65-82) poderia tê-los tomado como aliados.

No entanto, as palavras de ordem gerais do movimento podem ser resumidas facilmente: promoção de uma literatura nacional e provincial; retorno à tradição clássica do século XVII, às formas poéticas regulares, à clareza; antissimbolismo de princípio. Embora seja verdade que, como movimento, o Renascimento clássico desapareceria mais ou menos nos tumultos da Primeira Guerra Mundial, encontramos, contudo, seus ecos durante grande parte do século, de Charles

Péguy a Albert Camus, de Jacques Rivière a Jean Paulhan, passando por Paul Valéry, Jean Cocteau ou Jean Giraudoux.

No entanto, não é coincidência se, no exato momento em que aparece o Renascimento clássico, surge o movimento antagônico, que opta por pular o obstáculo em vez de recuar: a vanguarda é a outra solução, exatamente simétrica, para o problema apresentado pelo fim da história da literatura. O “Manifesto Futurista”, como aparece no *Le Figaro* de 20 de fevereiro de 1909, define claramente os desafios do debate. Por um lado, o impasse histórico é total – neste ponto, as retaguardas concordariam: “Estamos no promontório de séculos!... De que serve olhar para trás, desde que tenhamos que quebrar os misteriosos derramamentos do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem” (Marinetti, 1979, pp. 152-3). Por outro lado – e é aqui que aparece a principal diferença com as retaguardas –, qualquer retrocesso é impossível; o passado nunca pode ser usado como refúgio: “Queremos demolir os museus, as bibliotecas [...]. Queremos libertar a Itália de sua gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários” (Marinetti, 1979, p. 153). Marinetti não publica seu manifesto em Paris por acaso: se a literatura nascida com o Romantismo alcançou sua maior realização na França, é da França que a solução deve vir.

As vanguardas que sucederão o Futurismo – Dada, o Surrealismo – não divergirão fundamentalmente sobre as soluções a serem trazidas: todos dão primazia à “*praxis vitale*” (*Lebenspraxis*) em relação à esfera artística, fazendo uso da expressão de Peter Boerger (1974, p. 67), a fim de reverter completamente a escala de valores estabelecida pelo Romantismo, segundo a qual a ordem de espírito e

criação deve ditar sua lei às forças da vida e à materialidade da existência. O rompimento invocado é brutal. Não é indiferente, desse ponto de vista, que o Surrealismo tenha se imposto ao promover como figura de referência o saltar de um assunto para outro¹ ou a incongruência, que constituem a própria estrutura da história como desejado e provocado pelos movimentos de vanguarda, ou seja, uma história que, avançando por rupturas, preservaria bem pouco os pontos em comum entre o instante *t* e o instante *t+1* como entre uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação: deve-se “quebrar o encadeamento insignificante dos fatos” (Pierre & Losfeld, 1980, p. 55). Por si só, o elogio surrealista do acaso e da não premeditação implica a abolição de toda história literária concebida como uma cadeia sintagmática coerente.

Assim, apesar das aparências, vanguardas e retaguardas continuam a mesma luta contra o curso normal da história da literatura, supostamente terminada em fracasso, e propõem orientar essa história para direções inesperadas.

A LITERATURA DO SÉCULO XX: ENTRE RESULTADO E SUPERAÇÃO

É por isso que a relação com o passado nunca foi vivida com mais angústia do que na literatura do século XX, em que o problema da memória e da transmissão surge em termos particularmente difíceis, e não sem

1 No original, “*le coq-à-lâne*”, expressão que em algumas regiões do Brasil poderia ser traduzida por “mudar de pato para ganso”, quando se quer dizer que uma pessoa saltou de um assunto para outro sem alguma coerência (N. do T.).

perigo. De fato, a obra literária que segue o suposto fim da literatura deve mostrar que levou esse fim em conta. De uma forma ou de outra, deve claramente propor-se tanto como resultado quanto como a superação de toda a história da literatura. O *resultado*, porque ela não pode deixar de se escrever, enquanto obra literária, no mecanismo evolutivo da literatura iniciado a partir do período romântico. A *superação*, porque ela não deve nem ao menos declarar a recusa dessa história a partir de agora encerrada. Resultado e superação são, portanto, antinômicos e criam uma tensão que é fonte de ansiedade, não menos do que a energia criativa. A resolução aparente dessa tensão requer uma manobra estética: na prática, as obras tendem a acenar uma dessas duas funções, resultado ou superação, e a colocar a outra em espera. Mas o desequilíbrio espregueita...

É assim que retaguardas e vanguardas assumem ostensivamente o partido da superação, as primeiras promovendo a estética que antecede o próprio aparecimento da literatura; as últimas, demolindo a ordem literária estabelecida e tentando inventar um futuro radicalmente imprevisível. Ambas, em suma, negam a história de onde vieram. É nisso precisamente que elas são características de uma literatura do século XX, que, tendo perdido todas as suas relações temporais, é forçada a criar outras, artificiais, para remediar essa perda. Isso é claro o suficiente para as retaguardas, que perturbam o curso normal da história. Mas não é menos para a vanguarda, pois a invenção da tensão vanguardista, tensão tão política quanto estética, não teve outra função que não impor uma orientação poderosa, mas em parte fictícia, sobre uma história cujo sentido parecia ruir. A vanguarda força a

passagem para o futuro: busca sair da crise pela frente ou, simplesmente, sair da história. Vincent Kaufmann (1997, p. 11) diz isso à sua maneira: os autores de vanguarda “jamais mediram-se em relação a algo que não seja um projeto de *livro total*: o Livro enquanto representante do fim do livro, em todos os sentidos da palavra”.

As estéticas da superação, sejam elas da retaguarda, sejam da vanguarda, são muito mais radicais do que as do resultado. Elas também são muito mais fáceis de apreender e de uma coerência muito mais óbvia, mesmo que a radicalidade delas inevitavelmente as separe de grande parte do público e tenda a colocá-las à margem do campo literário.

A RELAÇÃO AMBÍGUA COM O SIMBOLISMO

As estéticas do resultado, por outro lado, se também querem marcar um esforço de superação, encontram um equilíbrio mais instável. Essa instabilidade se manifesta em particular, no início do século XX, no que diz respeito à memória do Simbolismo. A relação com esse movimento é uma das questões mais fortes em torno da qual circunda a vida literária. O problema surge nesses termos: reivindicar o legado do Simbolismo o impede de propor a sua superação? A instabilidade é gritante no caso de Jean Moréas: de fato, coube ao autor do primeiro manifesto do Simbolismo virar a casaca e aparecer alguns anos depois, graças à fundação da Escola Romana, como a principal inspiração do Neoclassicismo. Essa palinódia tão rápida, entre 1886 e 1891, é uma boa ilustração das rupturas atravessadas pelo próprio conceito de literatura.

A história se reproduziu quase 20 anos depois de uma forma muito mais dramática: duas opiniões divergentes, não mais no mesmo homem com alguns anos de intervalo, mas na mesma revista, ao mesmo tempo. Trata-se da famosa anedota do falso começo da *Nouvelle Revue Française*. Na primeira edição de novembro de 1908, Léon Bocquet propunha um relato bastante positivo de um ataque de Jean-Marc Bernard a Mallarmé, publicado na *La Société Nouvelle* alguns meses antes: “um trabalho de demolição” realizado, segundo Bocquet (1908, p. 78), “com grande reserva e habilidade”.

O próprio Bernard era um defensor do Neoclassicismo – ao lado, portanto, das retaguardas. Para ele, estava claro que “parnasianos e simbolistas são meramente a cauda do Romantismo e não têm feito mais que exagerar e, conseqüentemente, distorcer os processos existentes” (Bernard, 1908, p. 191): com o Simbolismo, não é apenas todo o século XIX que é rejeitado, mas sobretudo a ideia moderna de literatura. Ao definir, contra Albert Mockel, a arte de Mallarmé como a antítese do “Classicismo”, Bernard (1908, p. 192), contudo, agiu firmemente, concluindo assim seu artigo:

“Que Mallarmé, de agora em diante, viva na mente, no coração e nas obras dos discípulos amados, aceite-o, e tanto melhor para ele! Que esteja destinado a se tornar um novo parteiro de espíritos, é muito possível. Mas não esqueçamos, porém, que Sócrates, com muita cautela, nunca escreveu nada. Ele se contentava em ser um encantador do verbo e da inteligência. Infelizmente para Stéphane Mallarmé, ainda possuímos suas *Poesias* e suas *Divagações*” (Bernard, 1908, p. 195).

Ao atingir tanto Mallarmé quanto o fato de que ele tinha discípulos (o adversário declarado era Jean Royère), o artigo questionava a própria posteridade do Simbolismo e seu lugar na história. Ele tomava deliberadamente o lado da *superação* em vez do *resultado*.

A revisão favorável proposta por Bocquet desagradou tanto a André Gide quanto a Jean Schlumberger, que romperam com o outro clã fundador da *Nouvelle Revue Française*, formado por Eugène Montfort e seus amigos (Anglès, 1978, p. 120). A *NRF* só renasceria – de fato – em fevereiro de 1909, com uma nova primeira edição, que de alguma forma anulava a precedente. No entanto, a comparação dos editoriais das duas primeiras edições é bastante instrutiva. O texto introdutório não assinado, de novembro de 1908, ressaltou, com grande insistência, o fim do movimento simbolista:

“Os escritores que compõem hoje a *Nouvelle Revue Française* pertencem à geração que, na cronologia literária, seguiu imediatamente o Simbolismo. [...] Ao reunir as energias anteriormente dispersas de romancistas e poetas que começaram há dez ou doze anos, é a esperança dos fundadores desta revista que eles ajudem a emergir mais cedo, tanto aos seus próprios olhos quanto aos olhos dos críticos, a nova contribuição que deve distinguir os escritores de hoje dos de ontem.

Se esta revista, como podemos ver, não é exatamente uma ‘revista de jovens’, é, no entanto, uma revista jovem de agora em diante aberta à geração em ascensão” (*NRF*, 1908, p. 1).

Tratava-se claramente, portanto, de distinguir-se da geração simbolista. Embora nenhum julgamento explícito, positivo ou negativo, tenha sido feito sobre Simbolismo,

situavam-se mais do lado da *superação*. Na edição de fevereiro de 1909, Schlumberger estaria visivelmente trabalhando para reequilibrar o peso respectivo da *superação* e do resultado, afirmando primeiro a infalível relação “filial” unindo a revista e os mestres mais recentes (o nome de Mallarmé não é mencionado, mas trata-se obviamente dele):

“[...] é apenas no que diz respeito a obras significativas – e na maioria das vezes daquelas do passado – que as amizades são intransigentes. As preferências permanecem livres, mas não a qualidade da admiração, nem um certo sentimento, por assim dizer, de dependência filial” (Schlumberger, 1909, p. 6).

Acima de tudo, Schlumberger se distanciava da retaguarda neoclássica, descrita como uma “reação retrógrada”:

“Se quisermos nos alegrar em uma dinâmica cada vez maior em direção aos nossos séculos XVII e XVIII, só depois de reservas terem sido feitas. Esse movimento é, para muitas pessoas, uma marca de vertigem e pavor. Que alguns reneguem sistematicamente toda nossa literatura romântica, ou que os outros, por ignorância, negligenciem tudo o que o final do século XIX nos deixou de forte e requintado; em todos é a ansiedade de se sentir perdidos, separados por um abismo vazio, das glórias seguras da cultura francesa” (Schlumberger, 1909, p. 10).

Em suma, para a *Nouvelle Revue Française* de 1909, a *superação* não deve triunfar sobre o resultado: é preciso aceitar o legado do Romantismo e do Simbolismo para pretender superá-lo. A “ansiedade” característica das estéticas da pura *superação* está condenada.

Assim, entre as duas primeiras edições da *NRF*, a relação com o Simbolismo é quase invertida: não se poderia encontrar sinal mais forte da instabilidade da memória literária no início do século XX, nem da relação ambivalente que a literatura deste século tem com sua história. Sem dúvida, os dois editoriais contraditórios foram assinados por duas mãos diferentes. No entanto, a questão da relação com Mallarmé e, de modo mais geral, do Simbolismo, tinha sido deixada suficientemente vaga nas conversas entre o clã gadiano e o de Montfort, durante a fundação da *NRF*, para que tais textos abertamente anti-simbolistas pudessem ser incluídos na edição de novembro de 1908 sem nenhum escrúpulo particular por parte de seus autores.

No final, quando a revista teve um novo começo em 1909, a questão foi resolvida: o classicismo complexo e ambíguo defendido pela *NRF* veria no Simbolismo uma experiência útil que valia a pena ser tentada e que tinha que ser aprendida. Esta será a posição de Albert Thibaudet ou Paul Valéry. Por outro lado, o ultraclassicismo defendido pelos neoclássicos, e que conhecerá sua era de ouro entre os anos de 1908 e 1914, será baseado em uma única observação: o fracasso do Simbolismo. Mas, que o Simbolismo tenha fracassado, para alguns, ou tenha deixado um legado válido, para outros, isso não impede a *NRF* e os neoclássicos de comungarem uma única exigência: ir além do momento simbolista e aproveitar a oportunidade histórica, a *junctura rerum*², para propor outra forma de fazer literatura, uma literatura que,

para a *NRF*, assim como entre os neoclássicos, assinala uma certa reforma intelectual combinada com restrição formal e que, em ambos os casos, é um claro afastamento de muitas das aspirações do Simbolismo.

A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES

Para gerenciar a dupla restrição antitética de resultado e superação, a literatura do século XX teve que inventar referências originais, que a ancorassem em um passado e uma história, dando-lhe distância suficiente de seus antecessores mais imediatos. Em 1920, Camille Mauclair (1920, p. 109) constata que a *tradição* havia se tornado a palavra mestra. Cada um tinha a sua própria. Para os defensores do renascimento clássico, adeptos de um neoclassicismo reacionário puro e duro, tratava-se do Classicismo do século XVII, que tinha que ressuscitar tal como era. Mas, de modo menos esperado, as vanguardas também poderiam reivindicar sua própria tradição – uma tradição estritamente complementar, como deveria ser, a das retaguardas: na famosa lista de precursores do Surrealismo proposta pelo primeiro *Manifesto*, saltamos diretamente de Dante e Shakespeare para Young, Swift, Sade e Chateaubriand, de modo que nenhum escritor clássico do século XVII francês tenha sido citado; por outro lado, o Romantismo e, de modo mais geral, a poesia do século XIX são amplamente representados (Breton, 1988, pp. 328-9). A lição é clara: o Surrealismo homenageia aqueles que são proscritos pelo Neoclassicismo, e vice-versa. Mas, em ambos os casos, a tradição serve apenas para demolir a história, uma vez que alguns – os defensores do renascimento clássico – a

2 Charles Maurras (1905, p. 285) fala do "*junctura rerum*, a articulação onde a ossatura se dobra, e que em todos os outros lugares é rígida, o lugar onde a mola da ação vai tocar".

utilizam para negar o processo histórico de onde vêm, enquanto os outros – os surrealistas – promovem uma visão errática e absurda da mesma história.

Mais complexa é a tarefa daqueles que reivindicam uma estética do resultado: devem reivindicar a herança, toda a sua herança, mas propondo uma nova concepção da literatura. É isto o que tem sido chamado de “Classicismo moderno”³ e que Jacques Rivière, na primeira edição da *Nouvelle Revue Française* após a guerra, assim define:

“Diremos tudo o que nos parece apontar para um renascimento clássico, não textual e de pura imitação, como os seguidores de Moréas e os escritores da *Revue Critique* o entenderam e o definiram antes da guerra, mas profundo e interior” (Rivière, 1919).

Albert Thibaudet (1913, p. 374) foi ainda mais longe ao denunciar a miragem neo-clássica: “Acredito que se pode estabelecer este princípio, de que uma literatura clássica não pode nascer de uma outra na mesma língua”. Por outro lado, ele poderia conceber perfeitamente a hipótese de “um classicismo estrangeiro inspirado no classicismo francês” (p. 377). A recíproca é verdadeira: poder-se-ia também imaginar um novo Classicismo francês inspirado em clássicos estrangeiros. Foi o que aconteceu: Shakespeare, Goethe e Dostoiévski foram homenageados por todos os clássicos modernos do século XX, que foram capazes de redefinir uma tradição ao mesmo tempo prestigiosa e original, e de

propor uma solução elegante para equilibrar o resultado e a superação.

REFERÊNCIA A POE

Edgar Allan Poe foi um dos autores mais frequentemente convocados neste contexto. Assim, os anos 20 na França aparecem retrospectivamente como os “anos Poe” por excelência. Para citar apenas alguns exemplos, em 1925, Paul Souday (1925, p. 11) relatava sua influência sobre escritores franceses em um artigo no *New York Times Book Review*; René Lalou retraduziu em 1926 seus três manifestos fundamentais: “O princípio poético”, “A filosofia da composição” e “A essência do verso” (Poe, 1926); e nada menos que três teses sobre a recepção de Poe na França se sucederam e se repetiram sem escrúpulo, ao ritmo de uma a cada quatro ou cinco anos: Louis Seylaz em 1923, Célestin Pierre Cambiaire em 1927, Léon Lemonnier em 1932⁴.

Essa moda às vezes ia ao ponto do absurdo: a influência de Poe podia ser encontrada em todos os lugares, mesmo nas ideias mais comuns. A respeito de um julgamento muito banal de André Thérive, segundo o qual é importante distinguir entre a linguagem da prosa e a linguagem da poesia, Seylaz (1923, p. 178) proclama: “Aqui novamente reconhecemos o poderoso pensamento do poeta americano, que é confundido com o próprio sopro da arte”. Na verdade, além do entusiasmo natural de qualquer doutorando por seu tema de pesquisa, acima de tudo é preciso reconhecer na frase de Seylaz o índice do estilo de uma época, que atribui

3 A expressão é de Henri Ghéon, pronunciada na *L'Ermitage*, em 1904, e citada por Décaudin (1981, p. 331).

4 Verificar dados nas Referências.

a Poe a autoria de todos os lugares-comuns da crítica literária. O Poe dos anos 20 às vezes não é nada mais do que o mestre de filosofia do sr. Jordan, ensinando a seu aluno que ele fala em prosa.

De fato, essa súbita preeminência de Poe permitia dar coerência a um período bastante complexo da história da literatura: o do final do século XIX. Em vez de uma pluralidade desordenada de movimentos justapostos uns aos outros, a referência comum a Poe trazia à tona a lógica de um desenvolvimento contínuo, de Baudelaire a Mallarmé.

Esta é a força dos números: assim como, na linguística comparada, pode-se concluir que um parentesco entre duas línguas só pode ser demonstrado a partir de três lexemas comuns, da mesma forma a história literária admite apenas a existência de movimentos que reúnam pelo menos três escritores. Ao completar o trio, a adição do termo Poe como ponto de partida conferia assim a força de uma tradição nova àquilo que para alguns parecia ser uma forma de decadência e ruptura patológica da literatura. Poe não apenas explicou a aparição de Baudelaire e Mallarmé: ele justificou sua existência.

Se, graças a essa fantasia da genealogia americana, o Simbolismo podia dar a ilusão de escapar da pesada herança do Romantismo francês e europeu, tornava-se ao mesmo tempo muito mais fácil reapropriar-se da memória poética do final do século XIX. Atribuiu-se então a Poe a paternidade de toda uma tradição, e essa tradição desempenhou um papel fundamental na formação do cânone: foi assim que ele foi utilizado, especialmente por Valéry. Já em 1921, no momento em que começou a ser reconhecido, sem perder tempo, ele prefaciou *Eureka* (Valéry, 1957c, pp. 854-67). Em 1922, ele

deu uma conferência sobre “As ideias de Edgar Poe” (Lawler, 1989, pp. 87-132), que René Lalou imediatamente relatou em sua *História da literatura francesa contemporânea*, nos seguintes termos:

“Paul Valéry deu novamente outra palestra aos *Amigos dos Livros* (junho de 1922), ‘puro trabalho relâmpago’ sobre as ideias de Edgar Poe – este Edgar Poe, meio real, meio inventado por Baudelaire e Mallarmé, que permanece, apesar de tanto esforço, ‘um pouco menos sólido do que Edmond Teste’” (Lalou, 1922, p. 506).

Se Lalou manifesta um ceticismo tão forte a respeito da figura de Poe, como apresentado por Valéry, e a coloca no mesmo nível de uma criatura de ficção, é porque ele claramente discernia a função essencial que o escritor americano cumpria na estratégia literária do poeta francês: tratava-se de dar à sua própria poesia a espessura de uma tradição tanto supranacional quanto enraizada na história da literatura. O Edgar Poe de Valéry, como o de Baudelaire e o de Mallarmé, é um pouco como o Lautréamont ou o Aloysius Bertrand dos surrealistas: o chefe tutelar e mítico necessário para toda vanguarda.

A insistência na linhagem Poe-Baudelaire-Mallarmé permitiu que Valéry escapasse do debate estéril que opunha o Classicismo e o Romantismo, valorizando uma terceira via com frequência desacreditada: o Simbolismo. Enquanto o Classicismo e o Romantismo se engendravam mutuamente através de sucessivas rebeliões, o Simbolismo reivindicava, em vez disso, uma origem totalmente externa, vinda do outro lado do Atlântico. “Ninguém é um profeta em seu país”; “pode

mentir quem vem de longe”: a sabedoria das nações permite compreender com bastante clareza como Poe permitiu deixar para trás de si uma polêmica antirromântica com implicações políticas arriscadas, alegando ser de uma autoridade percebida como neutra.

Não somente Poe, teórico romântico do Classicismo, transcendia admiravelmente a antítese dos dois termos, mas também transmitia esta propriedade para seu discípulo francês, Baudelaire, sobre o qual Valéry (1957d, p. 604) escrevia em 1924 que, “embora romântico de origem, e até mesmo romântico por seus gostos, [ele] pode às vezes ser um *clássico*”. O debate anti-

-romântico finalmente acabou. Como seus mestres, graças ao prestígio de um poeta americano traduzido precocemente por um francês, Valéry podia se fazer tudo para todos, clássico para os classicistas, vanguarda para os vanguardistas.

No século XX, as tradições se inventam apenas com o pretexto de recriar ou refundar a própria literatura: os distúrbios da memória literária coincidem com uma ruptura dos modelos, ou mesmo uma mudança de paradigma, e nisso pode-se decifrar os sintomas de um certo fim de história.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Milano, Rizzoli, 1970.
- ANGLÈS, Auguste. *André Gide et le premier groupe de "La Nouvelle Revue française"*, t. I: *La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*. Paris, Gallimard, 1978.
- BERNARD, Jean-Marc. “Stéphane Mallarmé et l'idée d'impuissance”. *La Société Nouvelle*, 14^e année, 2^e série, n^o 2, août 1908.
- BOCQUET, Léon. “Les revues”. *La Nouvelle Revue Française*, n^o 1, novembre 1908, p. 78.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris, Hachette, 1892.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- CAMBIAIRE, Célestin Pierre. *The influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, Stechert, 1927.
- CLOUARD, Henri. *Les disciplines: nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique*. Paris, Rivière, 1913.
- DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française (1895-1914)*. Genève, Slatkine, 1981.
- KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (avant-gardes 1920-1970)*. Paris, PUF, 1997.

- LA NOUVELLE Revue Française, n° 1, novembre 1908, p. 1.
- LALOU, René. *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*. Paris, Crès, 1922.
- LASSERRE, Pierre. *Le romantisme français: essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XXe siècle*. Paris, Mercure de France, 1907.
- LAWLER, James. "Les idées d'Edgar Poe", in *Edgar Poe et les poètes français*. Paris, Julliard, 1989.
- LEMONNIER, Léon. *Edgar Poe et les poètes français*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifeste du futurisme" (1909), in Giovanni Lista (éd.). *Le futurisme*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.
- MAUCLAIR, Camille. "De Flaubert et du style". *La Semaine Littéraire*, n. 1.336, Genève, 6 mars 1920, p. 109.
- MAURRAS, Charles. "Mademoiselle Monk ou la génération des événements", in *L'Avenir de l'intelligence*. Paris, Fonteming, 1905.
- PIERRE, José; LOSFELD, Éric. "La révolution d'abord et toujours!". *L'Humanité*, 21 septembre 1925, repris dans José Pierre (éd.). *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. I. Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1980, p. 55.
- POE, Edgar Allan. *Trois manifestes*. Traduction de René Lalou. Paris, Kra, 1926.
- RIVIÈRE, Jacques. "La Nouvelle Revue Française". *La Nouvelle Revue Française*, juin 1919, repris dans Pierre Hebey (éd.). *L'Esprit NRF (1908-1940)*. Paris, Gallimard, 1990, p. 243.
- SCHLUMBERGER, Jean. "Considérations". *La Nouvelle Revue Française*, n. 1, février 1909, p. 6.
- SEYLAZ, Louis. *Edgar Poe et les premiers symbolistes français (1923)*. Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- SOUDAY, Paul. "Poe's Influence on French Writers". *The New York Times Book Review*, 22 February, 1925, p. 11.
- THIBAUDET, Albert. "L'Esthétique des trois traditions". *La Nouvelle Revue Française*, vol. IX, n° 51, mars 1913, p. 374.
- VALÉRY, Paul. "Avant-propos à connaissance de la déesse" (1920), in J. Hytier (éd.). *Variété; oeuvres*. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I), 1957a.
- VALÉRY, Paul. "L'Enseignement de la poétique au Collège de France" (1937), in J. Hytier (éd.). *Variété; oeuvres*. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I), 1957b.
- VALÉRY, Paul. "Au sujet d'Eurêka" (1921), in J. Hytier (éd.). *Variété; oeuvres*. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I), 1957c.
- VALÉRY, Paul. "Situation de Baudelaire" (1924), in J. Hytier (éd.). *Variété; oeuvres*. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I), 1957d.

arte



Bienal 12: um espaço de intercâmbios

Lisbeth Rebollo Gonçalves



Feminino(s) é o tema da 12ª Bienal do Mercosul. A exposição trouxe ao debate o lugar social da mulher e das minorias no contexto da sociedade atual; questionou a forma de pensar o mundo de um modo patriarcal (*live* no dia 16 de abril), pôs em debate as construções, as lógicas binárias excludentes. Com a mostra *Feminino(s), visualidades, ações e afetos*, a curadora Andrea Giunta quis estabelecer “uma zona de intercâmbios de visualidades, ações e afetos que permitisse confirmar a riqueza da vida democrática, sem eludir sua complexidade”.

Giunta, que contou com o apoio dos curadores assistentes Igor Simões, Fabiana Lopes e Dorota Biczal, teve seu projeto impactado pela pandemia do coronavírus. A exposição deveria abrir ao público presencialmente em 16 de abril passado, mas foi inaugurada por via virtual. Depois de uma fala oficial do presidente Gilberto Schwartsmann, teve lugar uma *live* em que se deu uma conversa entre

ele e a curadora. Elucidaram-se aspectos e desafios do projeto curatorial, ao mesmo tempo em que se apresentaram pontos de tensão surgidos com a realização do evento por via digital.

Andrea Giunta falou sobre os fundamentos do projeto e, com clareza, posicionou as dificuldades para a recepção estética da mostra, quando não há condições de acesso físico à exposição, quando não há deslocamento no espaço e ativação das obras, umas em diálogo com as outras, estratégias que eram cruciais no seu projeto curatorial.

O projeto, conforme informações dos comunicados de imprensa, teve, como um dos apoios teóricos fundamentais, a reflexão de Nelly Richards em seu livro *Masculino/Feminino* (1993). Giunta considerou que as interrogações da autora chilena, no decênio

LISBETH REBOLLO GONÇALVES é professora titular do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP, presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

dos anos 1990, remetem ao lugar social do feminino, às suas construções, contribuindo para discutir problemas que persistem no cenário atual.

O feminismo retoma, hoje, as agendas não realizadas desde os anos 1960 ou 1990 e amplia sua urgência, em decorrência da violência contra as mulheres e contra o movimento LGBTQIA+, do recrudescimento da pobreza e dos sistemas de exclusão e discriminação.

O trabalho voltado para a construção da Bienal do Mercosul de 2020 começou, já no início de novembro de 2018, com um seminário que debateu “Arte, feminismos e emancipação”, abordando temas como os discursos da lei, as poéticas do corpo, arte, ativismo, *performance*. Outras informações importantes foram trazidas ao público, de 2018 em diante, reiterando o enfoque divulgado pelo site da Bienal:

“*Feminino(s)* centra-se nas propostas de artistas mulheres e de todas as sensibilidades não binárias, fluidas, não normativas. Sobre-tudo aquelas que expressam sua oposição às mais diversas formas da violência. Trata-se de envolver-se com as aspirações das majorias a que muitas obras nos direcionam, e que compreendem artistas afrodescendentes e indígenas, cuja presença segue evocando reflexões críticas no mundo da arte, que, no entanto, é excludente. Trata-se de escutar em detalhe e abordar a sério tudo aquilo que os estereótipos marginalizam”.

Depois de ter realizado, com Cecilia Fajardo-Hill, a curadoria da mostra *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, em Los Angeles (Hammer Museum), em Nova York (Brooklyn Museum) e na Pina-

coteca do Estado de São Paulo, o foco, na Bienal 12, recaiu sobre a atualidade contemporânea. A mostra reuniu 60 artistas, não só mulheres, mas atores no mundo da arte que refletem, no momento atual, sobre a proposta em foco.

O feminismo é, desde 2009, tema da pesquisa de Andrea Giunta como acadêmica universitária, na Argentina e nos Estados Unidos. Ela entende o *feminismo* como uma filosofia, como uma teoria e forma de pensar o mundo “de outra maneira”. Analisando o perfil da Bienal do Mercosul, Giunta considera que essa exposição tem uma importância regional, e aponta como algo positivo o elo fundamental desse evento com a cidade.

Considera-a “enraizada” em Porto Alegre e, portanto, que o seu trabalho de curadoria seria um espaço de contato com os cidadãos. Dessa forma, o projeto que preparou para a Bienal 12 pretendia ser uma experiência “de muitos afetos”, contribuindo para reificar a cidadania, e pensar o lugar da mulher na cultura e na sociedade. Este é, segundo ela, um ponto de interesse que a leva ao exercício de curadoria.

A BIENAL NA REALIDADE DA PANDEMIA

Pensando-se a experiência de visitaçã de uma mostra de arte do porte de uma bienal, a pandemia foi uma fatalidade. Visitar uma exposição é uma experiência total. Na visitaçã, tem lugar uma relaçaõ com o espaço que envolve a totalidade do corpo físico do visitante. A visita é um percurso em que se processa a ativaçaõ estética, é um contato vivo com um conjunto de trabalhos artísticos em diálogo. O espaço, arquitetô-

nico ou urbano, torna-se parte integrante nesse processo de ativação estética. Favorece vivenciar o percurso, estabelecer diálogo com as obras. A ativação, como observou a curadora na *live* mencionada, é o que há de mais relevante nas exposições de arte. Isso não pôde acontecer!

A 12ª Bienal, ao se tornar uma mostra digital, abriu, entretanto, outro tipo de contribuição que é perfeitamente válida. *Lives* dos artistas foram oferecidas ao público e continuam acessíveis no YouTube, Instagram e Facebook. Elas permitem interagir com os/as artistas que compareceram à mostra, muito embora o acesso às obras e aos artistas se dá por computadores, ipads e celulares, que permitem ver e ouvir, reunir informações, conhecer. Não há o percurso físico, no espaço, mas há reflexão e diálogo.

A Bienal 12 teve, nesse sentido, um papel positivo porque distribuiu informações e conhecimento, abriu e contribuiu em importantes debates de temas sociais. Integrou artistas com o público de todo o país e dos países participantes do evento.

Além das *lives*, a instituição ofereceu o acesso a um jornal *on-line* (<http://www.fun-dacaobienal.art.br/bienal-12-jornal>) com textos dos/as artistas que integram a exposição. Disponibilizado para o público, esse jornal constituiu-se em recurso muito útil para estabelecer relações entre os projetos dos participantes do evento e o tema da exposição.

O público interessado pôde conhecer, de perto, as preocupações dos expositores, encontrou informações diretamente ligadas tanto aos trabalhos presentes na mostra, como aos projetos que norteiam suas práticas artísticas em geral.

Um aspecto importante da Bienal foi a contribuição que ela trouxe para o debate

sobre o racismo, no momento em que emergiu o movimento Black Lives Matter, decorrente da violência policial que levou à morte de George Floyd, nos Estados Unidos. Vale, pois, destacar essa questão presente em muitos trabalhos da mostra. Um modo positivo de fazê-lo é pondo em foco o trabalho de Rosana Paulino.

Artista homenageada nesta Bienal do Mercosul, Rosana tem forte presença nas discussões sobre e em manifestações contra o racismo. É central em seu trabalho a questão da presença negra na cultura “do outro lado do Atlântico” e na realidade internacional da diáspora imposta pela escravidão. E é importante sua presença no feminismo interseccional, que põe no centro do debate “o que é ser mulher negra”.

O trabalho de Rosana Paulino introduz, desde o início da sua trajetória, densa reflexão sobre raça, racismo e a condição social da mulher negra no Brasil e no mundo.

Em 1994, ela se destacava com a instalação *Parede da memória*, hoje no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A instalação é constituída de patuás, amuletos de proteção utilizados na cultura africana e afro-brasileira. Esses patuás da instalação são também um registro pessoal de memória afetiva, porque reproduzem em xerox, sobre o tecido com que são confeccionados, imagens de pessoas da família da artista – um registro de memória pessoal, tal como um álbum de fotografias de família.

Parede da memória é um gesto de subjetivação e, ao mesmo tempo, de crítica à realidade experimentada pela população negra, no contexto da cultura e da sociedade.

Outro trabalho que nos leva à problemática central da obra de Rosana é *Bastidores*, em que a imagem feminina é impressa no



Rosana Paulino, *Parede da memória*, 1994

tecido preso em bastidores de madeira. As imagens têm a interferência das mãos da artista, com bordados, costuras que vedam a boca, os olhos, sufocam, imprimindo crítica à violência contra a mulher negra.

Em 2003, a instalação *Tecelãs*, apresentada na Bienal do Mercosul daquele ano, trouxe

figuras em barro modeladas pelas mãos da artista, amarradas com linhas que, igualmente, cerceiam bocas e gestos. Imagens em barro, tradição milenar – “Vênus” oprimida.

Como observa a pesquisadora Pollyana Quintella, em ensaio para a *Revista Continente*, n. 234 (<https://www.revistacontinente.com.br>).



Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997

com.br/edicoes/234/rosana-paulino), paralelamente aos arquivos pessoais, Rosana Paulino demonstrou constante interesse pelo registro científico. Analisando a obra *Assentamento*, a pesquisadora observa:

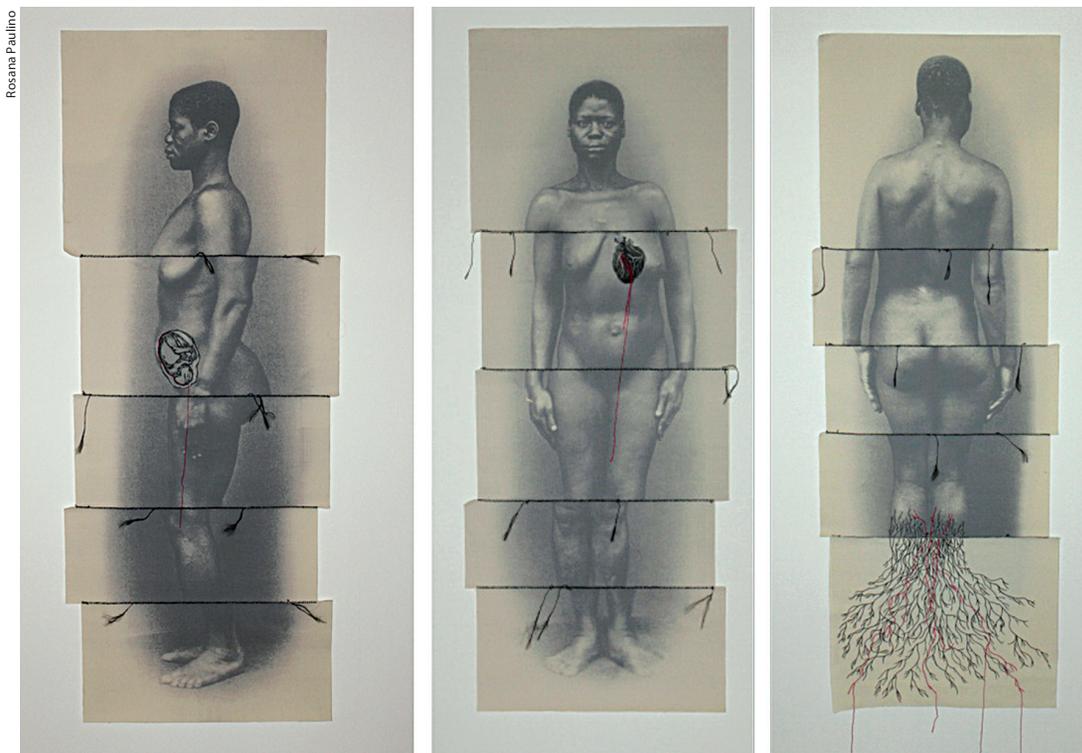
“Em *Assentamento* (2013) [Rosana Paulino] manipula a fotografia de uma mulher nua registrada para fins científicos. A autoria do arquivo original é de Auguste Stahl, fotógrafo franco-suíço que realizava registros de negros e negras, para cientistas europeus no século XIX”.

A artista afirma que a ciência, ao longo da história, não está isenta ao racismo. Em *Assentamento*, ela “sutura” partes do corpo feminino dilacerado. Raízes brotam dos pés da figura, expressando a resistência da mulher negra.

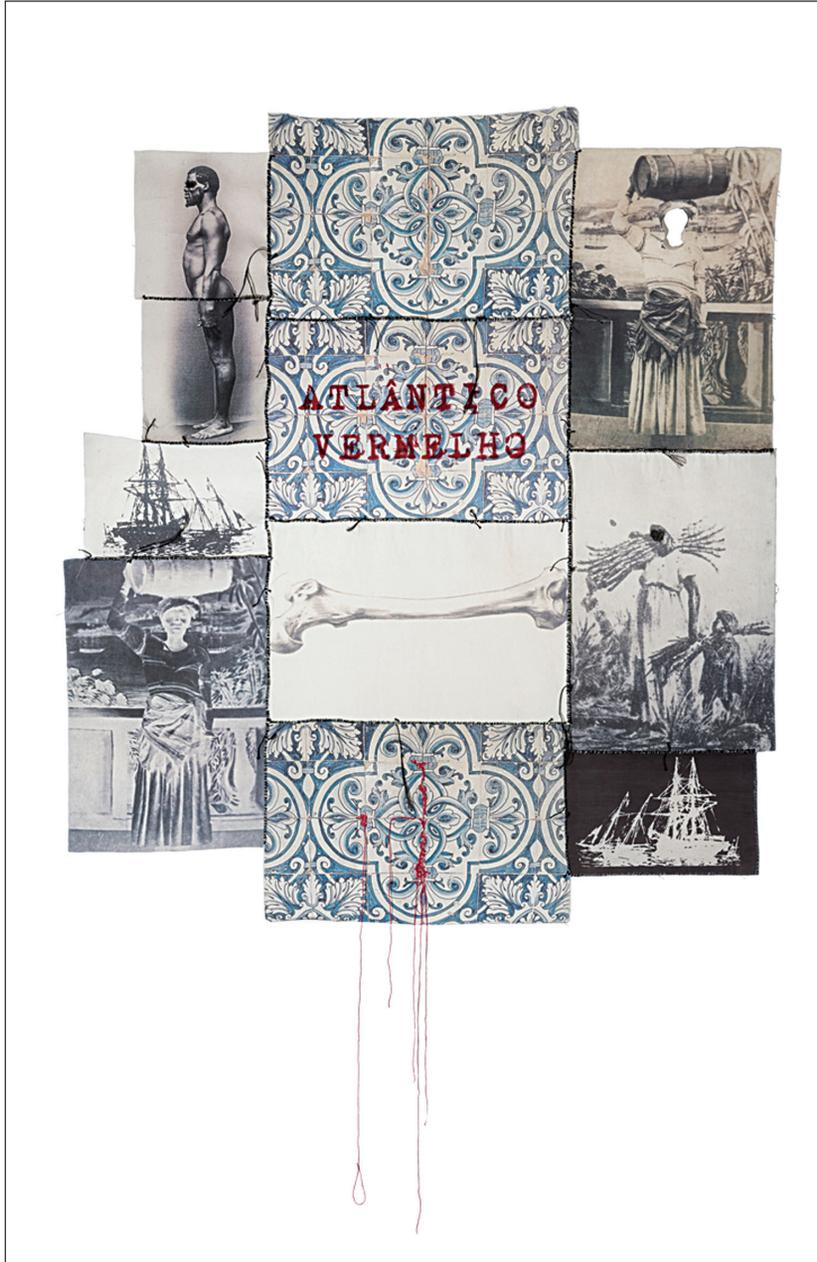
Em *Atlântico vermelho*, de 2017, partes de tecidos são igualmente “suturados”, não há registro de identidade nos rostos femininos. Uma referência à colonização, que trouxe consigo a escravidão, é expressa através de um fragmento de azulejo português.

Em *live* promovida pela Bienal, a artista conversou com Igor Simões. Rosana Paulino falou de sua preocupação com a questão racial no Brasil e no mundo e criticou o pouco espaço, nas exposições de arte, para a apresentação de trabalhos que criticam o racismo. A questão é reiterada no seu texto publicado no jornal *on-line* da Bienal 12:

“[...] num país com uma história de mais de 300 anos de escravidão, há uma tendência [nas grandes exposições] a ignorar a existência de artistas negros trabalhando com os temas complexos da mestiçagem”.



Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013



Rosana Paulino, *Atlântico vermelho*, 2017

Sua retrospectiva de 2018, realizada em São Paulo, na Pinacoteca do Estado, e no Museu de Arte do Rio de Janeiro, reuniu todos esses importantes marcos de sua produção. Nesta Bienal 12, na qual Rosana Paulino foi homenageada, o público, mais uma vez, não só tem a oportunidade de aproximar-se de sua obra, como também de

aplaudir todas/os artistas negras/os expositores presentes nesta edição.

Mas vale lembrar que a mostra trouxe ao público muito mais, colocando o foco sobre as dimensões dos *Feminino(s)* na realidade contemporânea da América Latina. Eis, abaixo, alguns exemplos (<https://www.bienalmercosul.art.br>).



Rosana Paulino, *As filhas de Eva*, 2014



Aline Motta, *(Outros) fundamentos#3*, 2017-2019



Rahima Gambo, *Playing slowly* (série *Tatsuniya*), 2017

Reprodução



Fátima Pecci Carou, *Algún día saldré de aquí*, 2014-2016

Reprodução



Gladys Kalichini, *Burial: erasing erasure*, 2017

Reprodução



Kimiko Yoshida, *Painting (Medusa by Caravaggio)*, 2010

Reprodução

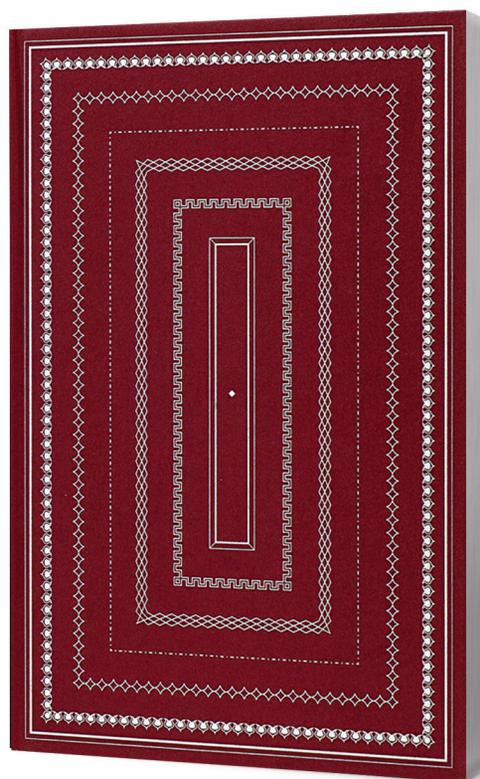


Liliana Porter e Ana Tiscornia, *Them*, 2018



Lidia Lisbôa, *Cicatrices*, 2012-2015

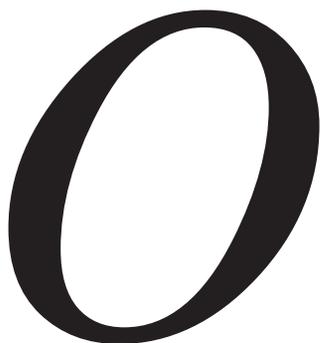
livros



Para além do estilo de época

Cilaine Alves Cunha

O sino e o relógio – uma antologia do conto romântico brasileiro, de Hélio de Seixas Guimarães e Vagner Camilo (orgs.), São Paulo, Carambaia, 2020, 416 p.



organização dos 25 contos românticos reunidos. Os organizadores deixaram de lado o princípio de “evolução” que ordenasse autores e obras de acordo com as datas sequenciais de sua publicação. Mas num cuidado com a historicidade própria dos sistemas éticos e estéticos do tempo, Hélio de Seixas Guimarães e Vagner Camilo recolheram narrativas originalmente publicadas entre a década de 1836 e 1879. A precisão desse último recorte temporal encontra lastro nas polêmicas, quase um ano antes dessa última data, envolvendo a crítica de Machado de Assis a *Eça de Queirós*. Lançados em 1881, *O mulato* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* figuram, cada um a seu modo, uma reflexão sobre a ruína de pressupostos românticos diante do surgimento de novos

sino e o relógio – uma antologia do conto romântico brasileiro adota inesperados critérios de seleção e

atores sociais, e de regimes políticos e estéticos em disputa.

Os organizadores contemplaram autores familiares do cânone tradicional, outros que dele se excluíram, dois deles sem assinatura de autor e outros dois de autoria não confirmada. Mesmo de escritores hoje mais conhecidos, o trabalho de seleção priorizou narrativas raramente publicadas, num trabalho de pesquisa que garimpou preciosidades. Em um critério de atualização dessa antologia, o respeito à história cultural do país abriu espaço para escritores que se ocupam da escravidão, abalando, com isso, a sentença de que o tempo romântico teria calado o assunto. Em outro, *O sino e o relógio* reproduz contos de autoria feminina. Observa-se, enfim, nessa antologia a presença de minicontos que dificilmente ganhariam valor em outros tempos.

CILAINE ALVES CUNHA é professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP.

Vagner Camilo e Hélio Guimarães distribuíram os contos por quatro seções de acordo com a temporalidade neles figurada: o tempo mítico; algum episódio ou figura histórica do Brasil como motor da ação narrada; o tempo da experiência urbana contemporânea da história relatada; o tempo subjetivo e metafórico dos efeitos da experiência social no destino das personagens. Numa profundidade que alcança a diversa complexidade do período, algum conto de uma das seções pode também se aproximar de um tema ou estilo formal de outra narrativa situada em outro bloco.

Os seis contos reunidos no primeiro deles, compostos sob a forma do fantástico, tornam-se interessantes por diferentes razões. Quatro seguem a convenção do gênero que, desde seu advento em fins do século XVIII, prende suas histórias a uma afirmação do nacionalismo. Em Franklin Távora, Fagundes Varela e Apolinário Porto Alegre, observa-se o recorrente procedimento em que o narrador nega que sua história tenha sido produto de invenção letrada, antes recolhida em algum membro da cultura popular, um velho, um pescador ou trabalhadores, detentores do saber local que supostamente as fazem circular oralmente. Nesses dois últimos autores, o conflito entre o narrador de formação iluminista e o misticismo regional forja a contradição entre a valorização de lendas locais e, no mesmo passo, a ressalva de que elas resultam do “espírito atrasado do povo crendeiro” (Távora).

A narrativa de Porto Alegre (“Mandinga”, 1867) evidencia acentuada capacidade do autor para armar o enredo e forjar, na metonímia do engenho com trabalhadores de diferentes etnias, uma figuração da comunidade nacional em sua diversidade regional.

Mas seu racismo ufânico constitui o negro como uma alteridade demoníaca que deve ser sacrificada em favor dos brancos.

Sua história faz contraste com um conto da última seção do livro. Em “Um enforcado, um carrasco” (1837), Josino do Nascimento e Silva aborda a preservação e a restrição da pena de morte a escravos acusados de algum crime. Em cenas rápidas, apresenta grosserias cotidianas das famílias no trato com eles. A insistência na humanidade do negro que será executado e do carrasco submetido ao regime de escravidão associa-se à compreensão de que a pena de morte é espetáculo bárbaro, montado para o deleite da elite sádica, como se vê ainda hoje no Brasil.

As histórias de Bernardo Guimarães e José Ferreira de Menezes surpreendem por destinar finalidades satíricas ao estilo grave do fantástico. Em “O pão de ouro” (1879), Bernardo Guimarães agrupa duas histórias e funde o mito do Eldorado com as lendas da Mãe-de-ouro e dos tatus brancos.

Na primeira, Bernardo situa, em um ponto incerto e isolado da América do Sul, jamais pisado por pé humano, uma montanha cuja arquitetura natural forma um castelo que abriga todas as pedras preciosas da Terra. O autor aproxima de Iracema a fada que o habita, caracterizando-a como uma vestal indígena, mas encarregada por Tupã de guardar aquele tesouro e reverberar a sua luz pela aurora e pelo horizonte. Após se entregar a um caso amoroso e negligenciar suas tarefas divinas, ela e o amante são punidos com um dilúvio que espalha os metais preciosos pela Terra, o que acarreta a disseminação da cobiça. No mito de Tupinambá, aproveitado por José de Alencar em *O guarani* e em *Ubirajara*, o dilúvio favo-

rece o nascimento de uma nova raça. Mas no conto de Bernardo, o cataclismo separa o par amoroso e responsabiliza o amor romântico pela disseminação da busca pelo ouro e pela ameaça de desaparecimento da beleza.

A segunda história localiza-se após esse dilúvio, quando o histórico Gaspar Nunes parte para Goiás à procura de ouro. Ao invadirem uma montanha, cravejada do cobijado metal precioso, seu bando é aprisionado por índios pigmeus, os canibais tatus brancos que dormem em cavernas durante o dia por não suportarem a luz do sol. O bandeirante sobrevive ao canibalismo graças a uma paixão irresistível que um desses seres das trevas alimenta por ele, caracterizado como a Marabá, de Gonçalves Dias, mas quase albina, “dona de cabelos finos de ouro branco”. Na história de união amorosa entre uma índia com um português, Bernardo Guimarães reestiliza o tema de *Iracema*, mas destitui os colonizadores de qualquer heroísmo “civilizador”. Também reduz comicamente a história de amor irresistível da indígena a uma paixão sexual devoradora.

“O punhal de marfim” (1862), de Ferreira Menezes, ganha uma acentuada complexidade por ligar procedimentos do fantástico com técnicas da ironia. Entre os recursos próprios desse gênero, o autor vale-se do castelo situado em um ambiente idílico, mas sinistro, a perseguição de uma personagem por outra e a ruína da nobreza, de início já completa. Mas, paralelamente a esses aspectos, Menezes conduz outra linha discursiva em que trava um embate crítico com o leitor que espera encontrar no conflito central sua familiaridade com a convenção do fantástico. Entre tantas inversões, sua história substitui o castelo gótico por um palácio urbano do século XIX, cabendo à heroína

perseguir e assediar o protagonista. Assim o autor realiza, como diz, um fiasco dessa espécie formal, desencanta e a interpreta racionalmente. Nas palavras do narrador, o conto fará palpitar um fato real que efetivamente se deu, cabendo ao leitor descortinar a alegoria.

Já no parágrafo inicial, a definição da história sobrenatural como imitação de um fato que efetivamente ocorreu elucidada-se na descrição do caráter e das ações do protagonista. Alberto se configura como um poeta rico, dedicado exclusivamente a amores eróticos plurais, a trocar ouro por vinho e ao cultivo da vida intelectual. A constante busca por uma vida esteticamente condicionada transforma-o em fantasma, em pura alma e espírito. Mas sua obsessão por uma virgem remonta ao receio de que, com a perda dos pais, poderia lhe faltar uma companheira na velhice. Essa tristeza cômica rebaixa os ideais espirituais de Alberto e os confronta com necessidades práticas.

No conto abundam citações da obra de Álvares de Azevedo, desde seu Prólogo, que dialoga ironicamente com o prefácio da *Lira dos vinte anos*. Como Alberto, os heróis de *Noite na taverna* são ricos *bon-vivants*. Analogamente a Álvares de Azevedo em seus discursos, o protagonista de “O punhal de marfim” afirma a força revolucionária dos estudantes. O anti-herói azevediano, do poema “O vagabundo”, e Alberto têm por hábito fazer versos à Lua e namorar estrelas. Como no quarto e sala do poema “Ideias íntimas” (Álvares de Azevedo), na casa do herói de Menezes reina a desordem com quadros sobrepostos, sujos pela poeira que cai de garrafas de vinho. Entre tantas outras citações, Macário, os sujeitos líricos de *Lira dos vinte anos* e Alberto fumam cachimbo,

têm 20 anos e sonhos que enlouquecem. Na citação mais significativa, Geórgia, ao fim de *Noite na taverna* – justamente no capítulo denominado “Último beijo de amor” –, sofre uma mudança de caráter e vinga-se por ter sido violada sexualmente. Inversamente, no último beijo de “O punhal de marfim”, a princesa Maria se transforma em uma sedutora que implora ardentemente por sexo e casamento. Nas páginas finais do conto de Menezes, a repetição exaustiva do mesmo conteúdo, mas de modo variado, acentua a mesmice do diálogo amoroso. O fastio das interlocuções dos amantes sobre o sentimento contrariado degrada o assunto.

Ao desqualificar os princípios poéticos de Álvares de Azevedo, Ferreira de Menezes julga-os como matéria própria de um membro da burguesia endinheirada e ociosa. Numa espécie de *realpolitik*, avalia que perdeu lugar em seu tempo a possibilidade de um ritmo de vida marcado pelo cultivo do espírito. Em contrapartida, decreta a inexorabilidade das necessidades práticas e de uniões matrimoniais monogâmicas. Trata-se de explicar a vida de Álvares de Azevedo por sua ficção, confundindo-o com seu sujeito da enunciação e associando-os à consciência artística de um poeta que, sendo “riquinho”, somente poderia adotar uma rebeldia sem causa, a despeito de seus posicionamentos contrários ao processo, então inicial, de mercantilização da vida e à ordem monárquica.

Em meio à seção de contos de *O sino e o relógio*, ambientados em algum acontecimento marcante da história do Brasil, “Camirã, a quinquinau” (1874), do Visconde de Taunay, oferece um Indianismo de outra linhagem. O autor articula a invasão do Mato Grosso pelas tropas paraguaias com um rápido levantamento antropológico das tribos

índigenas da região, envolvendo-as por uma elegia. O retrato do índio Pacalalá forja um herói nem vítima dos brancos europeus, nem servo voluntário, antes herói épico dotado da capacidade de resistência, de grandeza moral e intelectual, mas verossímil às condições da região mato-grossense, sem idealismo. A pintura vigorosa do ambiente natural e do cenário bélico prende-se à narrativização da história, à dramatização do luto e à evocação de seres ausentes. A concisão e o vigor pictórico de sua linguagem afastam, previamente, qualquer margem para a expressão dos sentimentos ou para metáforas subjetivas da paisagem natural.

O terceiro bloco de *O sino e o relógio* privilegia algum hábito, tipo social, costume ou código poético vigentes no tempo contemporâneo da história narrada. Inclui algumas histórias que se conformam como anedotas, ora a respeito de algum vadio estudante brasileiro pelas ruas de Paris, punido com o choque cultural e por meio de uma sutil e grosseira alusão à homossexualidade; ora sobre algum Dom Juan caricato que também merece punição. Esse discurso anedótico realiza um elogio do *ethos* burguês enquanto censura seus supostos vícios, lembrando, nesse primeiro aspecto, o modelo de romance de costumes fornecido por Joaquim Manuel de Macedo, nomeado, por Antonio Candido, de “pitoresco”.

Em outra linha de contos da seção, a mãe de “Conversações com minha filha” (1879), de Corina Coaracy, contesta a ideia da filha de que a independência feminina abriria espaço para que a mulher conquistasse o direito de exercer seu talento literário. Os conselhos maternos ressaltam o isolamento da mulher burguesa da experiência mundana e os métodos educacionais voltados

para torná-la delicada e passiva. Na rigorosa análise materna dos costumes do tempo, a inexorabilidade do monopólio da produção artística pelos homens faz contraste com a ação da escritora de dar forma ao tema.

Num diferente posicionamento sobre a condição feminina, “Fany, ou o modelo das donzelas” (1847), da seção anterior, recorta um instantâneo da Revolução Farroupilha e traça uma hagiografia de certo modelo exemplar de feminilidade. O conto segue o movimento marianista que, na Europa, procurou conter o crescente desprestígio da Igreja Católica após a queda do Antigo Regime, repondo em circulação o culto à mãe de Cristo. Nísia Floresta empresta de Maria o elogio da obediência da mulher aos pais, sua tendência supostamente inata à maternidade e sua “natureza” propensa ao sacrifício por amor.

Ainda no terceiro bloco do livro, Martins Pena confirma-se como o mestre da comédia dos costumes em “Minhas aventuras numa viagem de ônibus” (1836). Em um transporte coletivo, o autor põe em cena tipos comuns, de ações cômicas, e aplica-lhes caracteres tradicionais, atualizados na cena urbana do século XIX. Em seu *sketch*, o namorador compulsivo, a velha bruxa ou roliça, os compadres caipiras com suas variantes linguísticas e o próprio narrador, desqualificado como um bufão pernóstico, atuam em uma única situação que a todo instante faz o riso eclodir.

Além de Bernardo Guimarães e Ferreira de Menezes, ao longo do livro, há um conjunto admirável de contos que ficcionalizam a crítica dos autores a alguma tópica, procedimento ou tema romântico. A incorporação da ironia como recurso estrutural e com a função de realizar uma reflexão sobre a

arte no interior da ficção evidencia o traço moderno da estética romântica.

“A caixa e o tinteiro” (1836), de José Justiniano da Rocha, encena os dilemas de um escritor do tempo que, enfrentando a falta de vontade e de inspiração, necessita entregar daí a duas horas a um jornal seu texto literário ainda nem redigido. A teatralização dessa simulada angústia conforma uma diatribe contra a subjetivização da linguagem em curso, representada pela forma do monólogo ou pelo discurso da confissão, valorizados a partir da recepção letrada dos devaneios de Rousseau. No cômico conflito do escritor, o uso do rapé como estimulante da inspiração faz troça da prática de alguns românticos que, numa reação contrária ao racionalismo, valem-se de narcóticos para avivar a imaginação e registrar as suas visões em livre associação. No conto, a aproximação entre a produção desse tipo de discurso artístico e a rapidez da composição de um texto de jornal, assim como a falsa homenagem dirigida à caixa de rapé e ao tinteiro, distancia o autor da linguagem prosaica e da valorização poética do mundo cotidiano. Também revela sua consciência artística que, já se tornando passadista, prende-se ao culto da racionalidade e da regularidade formal.

Nos nove contos da última seção de *O sino e o relógio* predominam dramas da vida familiar e histórias sentimentais, entremeados com outras narrativas que traçam um balanço crítico de algum princípio romântico ou de uma prática social. Entre eles, “Carolina” (1856), de Casimiro de Abreu, acentua hiperbolicamente o patético. A bela pastoril “Lembra-te de mim” (1872), de José de Alencar, aproxima-se tematicamente do conto anterior por edificarem a instituição do casamento enquanto censuram respecti-

vamente a inconstância amorosa feminina e uniões conjugais realizadas por interesse.

“Revelação póstuma” (1839), de Francisco de Paula Brito, lembra as primeiras incursões de Machado de Assis pela narrativa breve. Em comum entre o machadiano “Confissões de uma viúva moça” (1865) e aquele conto há não apenas a forma epistolar da heroína. Reitera-se ainda a finalidade de alertar a família burguesa para os perigos da educação de suas filhas que, isoladas da experiência prática, as torna presa fácil de aventureiros.

Se há algo de romântico em “O relógio de ouro” (1873), de Machado de Assis, presente no livro, refere-se apenas à escolha do tema sobre os costumes conjugais e a punição da infidelidade. Estruturado como um enigma que a história decifrará, a frustração da expectativa de traição feminina desarma o melodrama. Os comentários irônicos da terceira pessoa mantêm distância das intromissões sentenciosas e judicativas típicas das narrativas de primeira hora do autor. Elas já foram substituídas pelo humor que se delicia em desnudar o contraste entre o discurso das personagens, voltado para a jura do amor único e da fidelidade, com suas ações que negam esses princípios.

Duas histórias dessa seção giram em torno da recorrente musa feminina inacessível, mas por caminhos opostos. Até então, a típica situação ficcional em que um poeta contempla a imagem de uma bela torna-se estratégia para afirmar algum ideal ético ou estético. Em outra variedade dessa situação, a atração de um artista por uma figura feminina morta, ou esculpida, ou pintada, pode servir de pretexto para uma reflexão sobre a historicidade da beleza, num procedimento que tendeu a figurar a querela entre clássi-

cos e românticos. A beleza morta ou plástica pode alegorizar a impossibilidade de a arte transmitir virtudes encarnadas pela musa, ou repor transistoricamente preceitos e autoridades antigas, cuja perfeição associa-se, às vezes, à simetria e à regularidade da arte dita “clássica”. Em diferentes autores, a antiga beleza identifica-se com a arte italiana e torna-se mórbida, ou etérea e vaporosa. Com esses atributos, o “antigo” eterno feminino desidealiza-se e perde a capacidade de transmitir algum valor ético ou estético.

Em “O último concerto” (1872), de Luís Guimarães Júnior, a musa inacessível ao músico Salustiano é ardentemente almejada como a própria obra sublime que ele espera compor. Sua inacessibilidade é associada a razões de ordem social e ao conflito de classe entre um artista pobre e uma filha da oligarquia. A história distende-se numa elegia que figura o fim da arte, tratada como religião, numa sociedade altamente hierarquizada.

“O grande vaso chinês” (1877), de Flávio d’Aguiar, traça uma inesperada revisão da recorrente musa feminina. O narrador de primeira pessoa elege por ideal feminino a figura de uma chinesa, sugestivamente nomeada de “Tcha-tcha”, pintada no vaso do título. Com bom humor, a primeira pessoa transporta a frieza e a palidez do mármore de Carrara para a afetividade de sua oriental. O conto articula a memória dos tempos de infância do herói com a parábola do filho pródigo. Em boa parte, lê-se a recordação das fantasias infantis com essa amada plástica, eleita como amiga imaginária e espaço de fuga dos dissabores familiares. Mas gradativamente a imagem pictórica e a boca do vaso ocupado por flores remetem à descoberta e à curiosidade infantil com

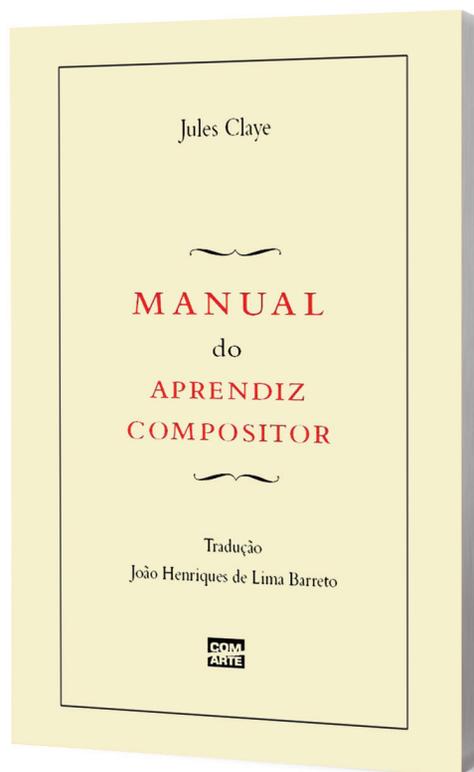
a sexualidade feminina. Na vida adulta do narrador, essa irresistível atração por belezas malditas desencadeou o abandono da família, a entrega a uma vida errática e a miséria. Num embate entre o mundo prático e a modelo de larga historicidade – desde Beatriz, Laura, a Helena goethiana, entre tantas –, Flávio d’Aguiar dota-a de sexualidade e a enterra de vez, num gesto realizado em nome da integridade familiar.

Numa introdução a *Memórias do sobrinho do meu tio* (Companhia das Letras, 1995), de Joaquim Manuel de Macedo, Flora Sussekind aborda o diálogo de Machado de Assis com este autor e o legado de um ao outro. A recuperação, por *O sino e o relógio*, de um conto pouco conhecido de Macedo guarda interesse não apenas por confirmar o pressuposto da estudiosa. Em seu admirável “Inocência” (1861), a destreza de Macedo para armar um enredo satírico e mostrar os efeitos do tempo contemporâneo no conflito aí narrado evidencia que seu talento melhor se exerce em suas narrativas irônicas.

Na trama bem urdida, uma falsa heroína de alma pura se deixa cortejar por Inocência, o afilhado de Geraldo-Risota. As razões que impedem o casamento entre eles quase não diferem das frustrações de Brás Cubas com a expectativa de se casar com Virgília. Analogamente às memórias do herói machadiano, e em que pesem as suas profundas diferenças, a história sentimen-

tal de Inocência revela-se pretexto para o autor fisgar a atenção do leitor e montar a comédia humana na hora histórica das eleições para o Parlamento, durante a ascensão do gabinete do Duque de Caxias (1861). Se o narrador machadiano de primeira pessoa encontra-se fundido a uma terceira pessoa implícita que contradiz o seu ponto de vista sobre o narrado, Macedo, a seu modo próprio, estrutura o conto também como uma polêmica, mas entre uma consciência cética e outra cândida a respeito do exercício da virtude em política, do mérito profissional como critério de nomeação na burocracia do Estado e da concretização das uniões conjugais desinteressadas. Em discretas frases, o narrador macediano, à maneira de Sterne, dialoga com o leitor, quebra a ilusão artística e afirma a ficcionalidade de seu relato. Mas cede a interpretação da história ao *clown* Geraldo-Risota, um *alter ego* do autor. As gargalhadas dessa personagem, livre de julgamentos morais, desmascaram as ilusões que as personagens se contam para afirmar valores que suas ações desmentem.

Diante da diversidade temática, estilística e formal dessas narrativas, da ficcionalização, em algumas delas, da consciência artística a respeito de seu artefato, da crítica a motivos, procedimentos e formas recorrentes no século XIX, *O sino e o relógio* abala a unidade inscrita na noção positivista de “estilo de época romântico”.



Compondo um outro tempo: práticas e saberes de tipógrafos oitocentistas

Tania Regina de Luca

Manual do aprendiz compositor, de Jules Claye,
trad. João Henriques de Lima Barreto, São Paulo, Com-Arte, 2019, 176 p.

É possível que uma das marcas a ser evocada como típica da nossa época seja a impaciência. Alguns segundos a mais para ligar um computador, obter resposta de um sítio de busca ou fazer uma operação bancária são suficientes provocar reações coléricas. Acostumados com o imediato e com a rápida obsolescência dos objetos que nos cercam, a voracidade do e pelo novo acaba por ser naturalizada. Nesse contexto, nada mais oportuno do que o relançamento da edição do *Manual do aprendiz compositor*, originalmente escrito pelo francês Jules Claye, traduzido e adaptado para o português por João Henriques de Lima Barreto e publicado em 1888 pela Imprensa Nacional.

A atual edição, sob responsabilidade da Com-Arte, editora-laboratório do Curso de Editoração da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, é acompanhada por paratextos que esclarecem a trajetória pessoal e profissional do tipógrafo João Henriques,

pai do famoso escritor Afonso Henriques de Lima Barreto, além de levar a cabo cuidadosa comparação com o trabalho original de Jules Alexandre Saturnin Claye (1806-1886), ele também tipógrafo, fundidor de tipos, impressor, livreiro e autor, além do *Manuel de l'apprenti compositeur*, de volume de poesias¹. A empreitada evidencia que não se tratou de mera versão do texto escrito pelo colega parisiense, mas de um trabalho de adaptação, em conformidade com a realidade e as necessidades locais.

Ao longo de 25 capítulos, o leitor é introduzido à arte da composição que, é bom

1 Para detalhes sobre a importância de Jules Claye no cenário parisiense, ver: Ruth-Ellen St. Onge, *Printed in perfect harmony: publishers of poetry in France (1851-1900)*, thesis philosophy, Toronto, Département d'Études Françaises/University of Toronto, 2014.

TANIA REGINA DE LUCA é professora de História do Brasil Republicano pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e pesquisadora do CNPq.

frisar, seguia procedimentos que remontavam à época de Gutenberg. O processo de mecanização, que substituiu a paciente seleção de cada tipo para formar palavras, linhas e páginas, deu-se com a invenção da linotipo (1885), máquina que somente se difundiu entre nós no início do século XX. Em consonância com o objetivo do *Manual*, ou seja, o de formar o futuro compositor, cada passo do processo foi cuidadosamente explicado, a começar pelos instrumentos de trabalho, o componedor, a caixa na qual os tipos móveis eram distribuídos e cuja posição de maiúsculas e minúsculas está na origem dos termos caixa alta e caixa baixa, que seguimos utilizando, passando por todos os detalhes que implicavam a fatura manual do texto e que exigiam não apenas habilidades técnicas específicas, mas também sensibilidade estética, tendo em vista apresentar um produto bem-acabado. Não por acaso, os tipógrafos, que se autodenominavam “filhos de Gutenberg” e continuadores da obra do mestre, insistiam no caráter artístico do seu ofício e na função social que cumpriam. Em muitas passagens do *Manual*, evoca-se a proporção e o cálculo corretos, a boa disposição da página, a feliz escolha de letras, a elegância dos ornamentos, o uso apropriado de sinais, o cuidado com emendas e provas. E as instruções prosseguem, com considerações sobre capas, folhas de rosto e frontispícios de livros.

É todo um mundo de saberes e técnicas que se descortina, por certo já caídos em desuso, mas nem por isso ausentes do nosso cotidiano. Itálico, sublinhado e negrito, divisão de sílabas, uso de diferentes famílias de letras, espaçamento, colunas, tudo muito familiar para os que lidam com

computadores que, de forma automática, respondem aos nossos comandos. Entretanto, basta recuar pouco mais de um século para que tudo passe a depender das mãos hábeis de ciosos compositores tipógrafos.

No momento da publicação do *Manual*, estava em circulação no Rio de Janeiro a *Revista Tipográfica* (1888-1889), que atuava como porta-voz dos que se dedicavam ao ofício. O semanário logo saudou o feito do colega João Henriques, o que permite precisar que a obra veio a público em agosto de 1888, uma vez que, no dia 18, nota da redação anunciava:

“O Sr. J. H. de Lima Barreto, habilíssimo e inteligente tipógrafo, um dos chefes de turma da Imprensa Nacional, acaba de traduzir e anotar o *Manual do aprendiz compositor*, obra tipográfica de subido valor, que deu grande nomeada ao seu autor Mr. Jules Claye. É a primeira obra gráfica que vão possuir as livrarias do Brasil, tornando-se por isso encarecedora e digna de aplausos a feliz lembrança do digno artista, proporcionando-nos conhecimentos muito úteis e aproveitáveis. Se a utilíssima obra [...] é indispensável a todos os cultores das artes gráficas nas grandes capitais, mais precisa e necessária se torna ela nas cidades ínvios sertões das províncias, onde ainda são ignoradas as regras da arte e até os qualificativos porque são conhecidos vários instrumentos usados nas oficinas tipográficas”².

2 “Manual do aprendiz compositor”. *Revista Tipográfica*, ano 1, n. 24, p. 2, 18/8/1888. Na parte destinada aos anúncios (p. 4), informa-se o custo do exemplar: 2\$000. A título de comparação, nesse momento a assinatura da publicação na Corte, por três meses, era de 1\$500.

O tema da formação do futuro tipógrafo, fosse compositor ou impressor, sempre esteve presente na *Revista Tipográfica*, tanto que aí se publicaram longas séries sobre a história dos tipos móveis ou acerca das questões técnicas que envolviam não apenas a composição e impressão de textos, mas também a produção e reprodução de imagens, litográficas e xilográficas. Daí a atenção dispensada ao *Manual*, que a revista se encarregava, inclusive, de comprar e despachar para os leitores residentes fora da capital³.

Deve-se saudar a iniciativa de recolocar em circulação o *Manual*, convite para adentrar e desvendar esse fascinante mundo das

oficinas do século XIX, cujo cotidiano pode ser antevisto no “Padre Nosso tipográfico”, com sua terminologia específica, decifrável a partir do *Manual*:

“Chefe nosso que estais na redação, muito boas tardes, que vamos distribuir; venha a nós os vossos originais; seja feita a vossa vontade, assim na composição como na impressão. O salário nosso de cada semana nos dai no sábado. Perdoai-nos, Senhor, os nossos pastéis, assim como nós perdoamos a má letra e as terceiras provas; não nos deixes cair de sono, mas livrai-nos de ficar aqui toda a noite. Amém”⁴.

3 “O *Manual do aprendiz compositor* está à venda em algumas livrarias desta corte [...]. Alguns colegas provincianos já nos têm remetido o *quantum satis* para a compra do mesmo, o que temos feito e enviado pelo correio, sem que para isso exijamos comissão” (“Missivas diversas”. *Revista Tipográfica*, ano I, n. 43, p. 7, 29/12/1888).

4 “Padre Nosso tipográfico”. Seção Noticiário. *Revista Tipográfica*, ano I, n. 26, p. 4, 1º/9/1888.