



Diálogos Possíveis: História e Literatura em Perspectiva

Volume 1

Alex Rogério Silva

Thiago Henrique Sampaio

(Organizadores)

CPOI

Comissão Permanente
de Publicações Oficiais
e Institucionais de UFSCar



Alex Rogério Silva
Thiago Henrique Sampaio
(Organizadores)

**Diálogos Possíveis:
História e Literatura
em Perspectiva**

Volume 1

CPOI Comissão Permanente
de Publicações Oficiais
e Institucionais da UFSCar

São Carlos
2021

© 2021 by Alex Rogério Silva, Thiago Henrique Sampaio (Organizadores).
Direitos dessa edição reservados à Comissão Permanente de Publicações
Oficiais e Institucionais – CPOI/UFSCar.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a autorização
expressa do Editor.

Projeto Gráfico: Alex Rogério Silva.

Editoração Eletrônica: Alex Rogério Silva.

Revisão Gramatical e Ortográfica: Alex Rogério Silva e Thiago Henrique
Sampaio.

Normalização e Ficha Catalográfica: Marina Penteado de Freitas
(CRB8-SP/6069).

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Diálogos possíveis: História e Literatura em perspectiva /
organizadores: Alex Rogério Silva, Thiago Henrique
Sampaio — São Carlos : UFSCar/CPOI, 2021.
v. 1

ISBN: 978-65-86558-30-2

1. Historiografia Literária. 2. História na Literatura. 3.
Literatura e História. I. Título.



Reitora

Profª. Dra. Ana Beatriz de Oliveira

Vice-Reitora

Profª. Dra. Maria de Jesus Dutra dos Reis

Sumário

Prefácio	5
Wilton Carlos Lima da Silva	
Apresentação	10

Unidade 1: *Fontes Históricas e Literárias*

Poder e discurso num âmbito literário: edício, seronato e as fronteiras políticas da Gália do V Século na <i>Epístola</i> 2.1 de Sidônio Apolinário ..	14
Gabriel Freitas Reis	
<i>Cantigas de Santa Maria</i> de D. Alfonso X, o Sábio: a construção de um monumento da Cultura Medieval Ibérica	39
Alex Rogério Silva	
O ressurgir da escultura greco-romana, projetos imperiais e o Purgatório de Dante	82
Paula Ferreira Vermeersch	
Belenzinho, 1910: a literatura memorialista de Jacob Penteadó e as linhas de bonde	103
André Figueiredo Rodrigues	
Anedotários de Pedro Bloch: Uma história de humor, livros e crianças	129
Camila Rodrigues	
A existência serial (Reflexão sobre <i>O Homem Duplicado</i> , de José Saramago)	160
Sandra Ferreira	

Unidade 2: *Imprensa e Impressos em Questão*

A coleção Contos Brasileiros: projetos editoriais e disputas literárias entre as décadas de 1930 e 1940	184
Gilvana de Fátima Figueiredo Gomes	
A Editora Abril e sua consolidação no mercado de impressos periódicos brasileiros – século XX	216
Aline de Jesus Nascimento	
Uma análise semiótica das capas do jornal Nós Mulheres a partir do pensamento de Roland Barthes	239
Daniela Emilena Santiago	
Sobre os Autores	262

Prefácio

A palavra inglesa “patchwork”, traduzida de forma literal como “trabalho com retalho”, é uma forma de artesanato textil na qual pela união de diferentes tecidos, com uma infinidade de formatos e padrões variados, resultam em peças decorativas e funcionais acolchoadas.

A heterogenidade dos materiais somada à criatividade e ao talento do artesão resultam em produtos originais e exclusivos, que encantam pela beleza e tem finalidade prática.

A presente publicação assemelha-se à um “patchwork” entre a Literatura e a História, no qual os nove trabalhos de jovens e promissores pesquisadores, em uma perspectiva multidisciplinar, apresentam-se de forma ampla, profunda e diversa, tal qual um cuidadoso artesanato, aquele conjunto de práticas que mesclam técnica, dedicação e talento individual, resultando em grandes possibilidades de encantamento e utilidade.

Apresentados a partir de dois eixos temáticos - as fontes históricas e literárias, e a questão da imprensa e dos impressos – os capítulos, de pesquisadores de formações e instituições distintas, formam um conjunto com assuntos distantes mas que convergem para os mesmos temas e apresentam riqueza analítica semelhante.

O primeiro conjunto de textos, sob a perspectiva das origens e das abordagens possíveis que caracterizariam as fontes literárias e históricas, contém seis contribuições sobre temáticas europeias e brasileira, em um leque temporal da antiguidade à contemporaneidade, e com uma riqueza heterogênea que compreende desde a obra do mais importante autor da Gália no século V, poemas de natureza religiosa de um rei ibérico do século XIII, esculturas renascentistas, até o teatro e o memorialismo brasileiro no início

do século XX, o humor e a infância na segunda metade deste mesmo período, e um romance sobre mistérios e identidades de um grande autor lusitano, publicado no início do século XXI.

O segundo, com três capítulos focados na imprensa e seus produtos, em um panorama nacional, embora seja menor é igualmente impressionante, com abordagens que ligam o século XIX e XX: a produção literária na imprensa religiosa oitocentista, projetos editoriais e disputas literárias entre as décadas de 1930 e 1940, a literatura homossexual no jornal Lampião da Esquina, a editora Abril no mercado de impressos periódicos e, ainda, uma análise semiótica das capas do jornal *Nós Mulheres*.

O livro se inicia com o trabalho de Gabriel Freitas Reis, “*Poder e discurso num âmbito literário: edício, seronato e as fronteiras políticas da Gália do V século na Epístola 21 de Sidônio Apolinário*” que se propõe A analisar o discurso do mais importante autor gálico medieval, contextualizando sua produção e dimensinonando a força literária e política de uma epístola pública, confluindo no trabalho a análise historiografica e a referenciação teórica da identidade, de práticas e de representações.

Segue-se o texto de Alex Rogério Silva que mapeia a obra e discute sua estrutura e seus conteúdos, enfatizando sua riqueza estética, tanto literária, como musical e iconográfica.

“*O ressurgir da escultura greco-romana, projetos imperiais e o Purgatório de Dante*”, em que Paula Ferreira Vermeersch problematiza a partir das referências de Dante Alighieri em versos sobre o Purgatório, na Divina Comédia, e da valoração positiva da estética greco-romana na escultura medieval a maneira como tais referenciais estéticos se projetaram no ambiente político daquele contexto europeu.

Em convergência com o memorialismo, André Figueiredo Rodrigues, em “*Belenzinho, 1910: a literatura memorialista de Jacob*

Penteado e as linhas de bonde”, utiliza-se de um que clássico que retrata aspectos cotidianos da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, em um cotejamento entre o espaço de memória e (re)criação do autor da obra e análise e síntese do historiador que a transforma em fonte e objeto, resultando em um feliz mapeamento de espaços, práticas e identidades dos bairros populares de São Paulo a partir das viências compartilhadas.

Camila Rodrigues, em “*Anedotários de Pedro Bloch: Uma história de humor, livros e crianças*”, revisita um material jornalístico e bibliográfico bastante original: o conjunto de anedotas infantis publicadas pelo médico foniatra e escritor Pedro Bloch em onze livros, nas quais a percepção que as crianças constroem do mundo representam uma espécie de filtro humorístico intermediador entre as percepções infantis e adultas. Um dos méritos desse trabalho é a ampliação da abordagem historiográfica, dentro de um tema já bastante explorado, o humor, para inovações que transcendem os novos recortes hegemônicos de classe, raça e gênero, introduzindo um espaço de mediação de práticas e falas de sujeitos que ocupam uma posição particular no campo do poder e portanto, possuem uma visibilidade muitas vezes reduzida.

Fechando este bloco, voltado às fontes históricas e literárias, Sandra Ferreira, com “*A existência serial (reflexão sobre O homem duplicado, de José Saramago)*”, estabelece uma discussão teórica bastante interessante a partir da análise de um livro do autor português no qual o protagonista, um professor de história, descobre a existência de um sócio seu, um ator de filmes de pouco sucesso, e que serve como motivo para a discussão das ideias de autenticidade e de identidade, quando a presença de um duplo no romance mostra-se como uma alegoria da dimensão reprodutiva da forma e das subjetividades, dos corpos e dos desejos dos indivíduos em uma sociedade marcada pelo simulacro.

Dando início ao segundo bloco de textos, adentrando o século XX, Gilvana F. F. Gomes, com “*A coleção Contos Brasileiros: projetos editoriais e disputas literárias entre as décadas de 1930 e 1940*” retrata a maneira como uma editora e um grupo de literatos se inseriram em um momento extremamente dinâmico tanto da literatura brasileira como de seu mercado editorial, buscando afirmar a legitimidade e a maior valoração de seus bens simbólicos, questionando a centralidade do romance, em favor do conto, como um gênero literário central para o público leitor. A experiência da editora, mesmo com seu alcance restrito, demonstra a existência de projetos paralelos para a identidade e cultura nacional naquele período e delimita o campo cultural como espaço de diversidades e disputas.

O capítulo “*A Editora Abril e sua consolidação no mercado de impressos periódicos brasileiros – século XX*”, de Aline de Jesus Nascimento, traz um retrato da trajetória de uma das maiores editoras jornalísticas do país, ao longo de mais de meio século de atuação, produzindo um amplo leque de produtos e conteúdos, com impacto no campo econômico, cultural e editorial. A dinâmica empresarial da editora, no oferecimento de informação e entretenimento, oferece um retrato da sociedade brasileira e de suas tensões e particularidades naquilo que afirma no que silencia, e merece ser ponderado.

Finalmente, Daniela Emilena Santiago, em “*Uma análise semiótica das capas do jornal Nós Mulheres a partir do pensamento de Roland Barthes*”, visita o primeiro jornal brasileiro a se autointitular como “feminista”, que circulando entre 1976 e 1978, apresentou uma agenda política condizente com os novos movimentos sociais que tomavam a cena política naquele período. A partir das capas da publicação a autora identifica e discute as mensagens ali expressas, buscando relacioná-las ao contexto histórico, à intencionalidade e à ideologia do movimento feminista brasileiro,

principal idealizador do jornal, afirmando a diversidade da condição feminina e da necessidade das mulheres assumirem um papel de protagonismo político.

O “patchwork” que se apresenta neste volume tem em si uma arte, técnica e beleza, ao juntar de forma coesa e harmônica questões que, mesmo distantes temporal ou tematicamente, confluem como caminhos de explicação da condição humana, da vida em sociedade e de suas manifestações no mundo letrado e artístico.

Como disse José Saramago, um dos autores que é analisado no presente volume, se a missão da Literatura é pensar o mundo para além do imediato e garantir que uma tradição letrada não só sobreviva, mas enriqueça de fato o falar e o ouvir, ao mesmo tempo em que a história seria uma tentativa de introduzir coerência ao caos dos múltiplos fatos de todos os dias, a confluência entre tais esforços que aqui se apresentam não só se legitimam mas também se tornam urgentes e necessários.

Wilton Carlos Lima da Silva - UNESP/Assis, agosto de 2020.



Apresentação

História e Literatura sempre mantiveram relações de proximidade, sejam elas mais tênues ou então demarcadas conforme a concepção historiográfica ou com o gênero de literatura. Ademais, por vezes, também percebemos que tais relações possuem perspectivas ambíguas, pautadas por questionamentos como “De onde termina a História e começa a Literatura?” ou “De onde termina a Literatura e adentramos na História?” Segundo José D’Assunção Barros,

[...] as ambiguidades são inúmeras e se interpenetram: a História, ainda que postule ser uma ciência, é ainda assim um gênero literário; a Literatura, ainda que postule ser uma Arte, está diretamente mergulhada na História: é a história que a constitui enquanto um gênero produzido pelo homem e incontornavelmente inserido na temporalidade; e é ainda da História que a Literatura extrai boa parte de seus materiais – seja da história dos historiadores ou da história vivida, mesmo que esta seja a história anônima, vivida diariamente através dos dramas pessoais que não se tornam públicos.¹

Com o advento da *Escola dos Annales*, ampliando assim o conceito de fonte para a História, e da perspectiva da História das Mentalidades e da Nova História Cultural a Literatura, que até então era mal vista pelos historiadores, devido à perspectiva ficcional, passa a ser encarada como uma

¹ BARROS, José D’Assunção. História e literatura: novas relações para os novos tempos. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, n. 6, mai-out/ 2010, p. 1-27.

Disponível

em:

https://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie2_historia.pdf

Acesso

em:

10/08/2020.

possível fonte na tentativa de entender aspectos daquela sociedade da qual a obra literária trata.

A partir dessa abertura, o trabalho desempenhado pelos historiadores, bem como pelos críticos literários, claro, que levando em consideração os fundamentos teóricos-metodológicos de cada área, aproximaram-se na perspectiva do entendimento das perspectivas artísticas da obra literária, como sua estrutura e gêneros, mas também dos aspectos sociais e históricos presentes em tais escritos, que remontam representações da História vivida.

Nesse sentido, as reflexões de Antonio Candido² são muito importantes, pois, para o autor, a História é um “núcleo de elaboração estética” para os textos literários, encarando a literatura enquanto produto social.³ Como Antonio Candido assinala, é importante “investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais” presentes nas obras.

Nesse viés, o presente livro pretende estimular as discussões adentrando no terreno de fronteira entre a História e a Literatura, seja fazendo uso de uma para explicar a outra, seja indicando contradições e limitações em suas análises. A obra foi dividida em dois blocos, tendo a participação de mestres e doutores de várias instituições de ensino superior do Brasil que se debruçam sobre a temática da História e Literatura, seja pelo âmbito da História ou dos Estudos Literários.

² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A Queiroz, 2000. p. 19-21.

³ Para Antonio Celso Ferreira, “[...] toda ficção está sempre enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seu mundo de sonhos, utopias e desejos, explorando ou inventando formas de linguagem.”

FERREIRA, Antonio Celso. A Fonte Fecunda. In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 67.

A primeira parte intitula-se “*Fontes Históricas e Literárias*” e visa apresentar trabalhos que concentram na análise de fontes comuns as duas áreas de pesquisa e a segunda parte, chamada “*Imprensa e Impressos em Questão*” expõe investigações que utilizam especificamente da imprensa como fonte de pesquisa para a História e os Estudos Literários, analisando seus elementos estéticos e também sócio-históricos.

Nesse sentido, cantigas, poemas, relatos, romances, sejam eles manuscritos ou impressos, constituem fontes para a produção do conhecimento e a compreensão do mundo a qual perpassa aquele escrito. Tais estudos foram possíveis graças a importante relação firmada entre História e Literatura, áreas que se entrecruzam e se compartilham, resignificando e reconfigurando os mais variados fenômenos.

Boa leitura!

Alex Rogério Silva

Thiago Henrique Sampaio

Os organizadores





Unidade 1

Fontes Históricas e Literárias



PODER E DISCURSO NUM ÂMBITO LITERÁRIO: EDÍCIO, SERONATO E AS FRONTEIRAS POLÍTICAS DA GÁLIA DO V SÉCULO NA EPÍSTOLA 2.1 DE SIDÔNIO APOLINÁRIO

Gabriel Freitas Reis

Introdução

A Gália, durante quase todo o século V EC, esteve num processo de conflitos e reelaborações político-territoriais⁴. Dessa conjuntura, participou Sidônio Apolinário, um oligarca romano gaulês que teve significativa influência política não somente na Gália, como também na Itália⁵. Ele produziu uma grande quantidade de literaturas: vinte e quatro poemas e cento e quarenta e sete epístolas artísticas, de uma das quais nos utilizamos para a realização deste trabalho: a *Epístola 2.1*.

Três objetivos básicos permeiam a nossa análise, aqui levada a cabo.

O primeiro deles apresenta duas faces: a primeira diz respeito a analisar o discurso sidoniano de forma a tentar compreender a situação histórica por trás dele; a segunda diz respeito a tentar entender o poder que a prática literária, na forma da composição de uma epístola pública, tinha no sentido de concorrer para o bom sucesso dos interesses do emissário do discurso, ou seja, busca-se entender que tipo de práticas políticas Sidônio Apolinário poderia induzir por meio de sua representação.

⁴ FRIGHETTO, Renan. *Antiguidade tardia*: Roma e as monarquias romano-bárbaras numa época de transformações. Curitiba: Juruá, 2012. p. 139-150.

⁵ ANDERSON, William Blair. Introduction. In: SIDONIUS, C. Sollius Apollinaris *Poems and Letters*. Tradução, introdução e notas William Blair Anderson. 3. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1963. p. 9-74, 37-42.

O segundo objetivo é compreender a lógica de reconstrução do espaço aquitânico no processo de expansão do Reino Gótico de Tolosa. Mais precisamente, atentar-nos-emos para duas questões: a primeira delas diz respeito ao que a *Epístola 2.1* de Sidônio Apolinário tem a nos mostrar sobre as investidas góticas quando elas intentavam adequar as regiões que os godos conquistavam às pretensões de organização territorial deles; a segunda delas diz respeito a como os gauleses, por meio de disputas e acordos, resistiram a tais investidas.

O terceiro objetivo concentra-se no conceito greco-romano de *bárbaros* para pensar a respeito do modo por meio do qual Sidônio Apolinário se utilizou, na composição de seus discursos, do fenômeno das identidades políticas. Ademais, com base nesse terceiro objetivo, observaremos as tradições nas quais as representações sidonianas se inseriam.

No que tange ao quadro teórico do trabalho, utilizamo-nos de alguns conceitos básicos.

Entre eles está o de *identidade*, conforme Stuart Hall⁶ propõe-no. Esse historiador, analisando a forma como o nacionalismo pensou as identidades na Modernidade, critica a maneira estática na qual o fenômeno aparece nesse pensamento, como se fosse algo absoluto, que não se transforma. Para Hall⁷, as identidades são um fenômeno dinâmico, que está em constante mutação, reelaboração e reinterpretação.

Usamos ainda, como o título sugestiona, o conceito de *representação* e o de *prática*. Representação é um fenômeno por nós entendido de acordo com a proposta de Roger Chartier⁸. Esse autor, que é um

⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 106.

⁷ Ibid., p. 106.

⁸ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

dos principais pilares da Nova História Cultural, entende representação como um campo de luta entre demonstrações de visões de mundo, que apresentam a realidade em função de interesses e anseios próprios. Já o conceito de prática que utilizamos é uma apropriação de uma de ideia de Paul Charles Christophe Claval⁹. Nessa ideia, prática aparece como um fenômeno cultural que se estabelece a partir de um léxico possibilidades de utilização da cultura material, mas que, ao mesmo tempo, dá-se em função de tradições e modos de ver a realidade.

Do contexto

Sidônio Apolinário viveu e seguiu uma carreira política numa época de importantes transformações históricas no Império Romano e em suas adjacências, sobre as quais tal Estado exercia, e das quais sofria, influência em relação a diversos fatores histórico-sociais. Foi no contexto de Sidônio Apolinário que aconteceu um dos mais significativos processos de entrada de povos estrangeiros no Império Romano do Ocidente tardo-antigo¹⁰. Foi uma época não somente caracterizada pela vinda desses novos moradores, como também, por uma lenta descentralização da República¹¹ Romana centrada na

⁹ CLAVAL, Paul Charles Christophe. Geografia Cultural: um balanço. *Revista Geografia*, v. 20, n. 3, p. 5-24, 2011.

¹⁰ WARD-PERKINS, Bryan. *The fall of Rome and the end of civilization*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 11.

¹¹ Utilizaremos a terminologia Império Romano para conceituarmos o que foi historicamente o mundo mediterrânico conquistado por Roma, isto é, para nos referirmos às regiões que sofreram transformações históricas ao serem governadas pela Itália, sendo essas transformações algo que transcende o governo romano burocratizado. Contudo, utilizaremos o termo República quando fizermos referência ao Estado romano propriamente dito, pois ainda que a historiografia tradicional considere que a República Romana tenha acabado em 29 AEC, essa ideia não estava presente no período por nós estudado; o nosso autor, por exemplo, utiliza a palavra *republica*, mostrando que Império e República não eram conceitos mutuamente

península Itálica, que se deparava cada vez com mais empecilhos para controlar suas províncias imperiais, que num movimento historicamente gradual, iam conquistando destoantes patamares e configurações de liberdade política¹².

Dessa descentralização, aqui cabe falarmos com mais ênfase da situação da Gália. Com efeito, e de acordo Greg Woolf¹³, a relação entre a Gália e a Itália, desde que a primeira foi conquistada pela última, no século I AEC, jamais esteve pacífica. Entretanto, podemos afirmar que especificamente no século V EC, disputas políticas vultosas eram alimentadas entre essas duas regiões, e ocorriam usurpações do título imperial romano por militares gauleses¹⁴.

Para além do já exposto, dizemos que no século V EC, elaboraram-se várias monarquias na metade ocidental do Império Romano; foram constituições estatais paralelas à República Romana, que uma vez formadas, se espalharam vastamente¹⁵. Eram governadas, em sua maioria, por povos estrangeiros e/ou descendentes de estrangeiros, sobre os quais recaía, em diversos discursos literários da época, o conceito greco-romano de “bárbaros” e/ou de “germânicos”¹⁶.

excludentes em sua época, sendo essa dualidade uma ideia da filosofia política da Idade Moderna.

¹² MATHISEN, Ralph Whitney. *Roman aristocrats in barbarian Gaul: strategies for survival in an age of transition*. Austin: University of Texas Press, 1993. p. 17-26.

¹³ WOOLF, Greg. *Becoming Roman: The origin of provincial Civilization in Gaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 21-22.

¹⁴ FREITAS, Edmar Checon de. Entre a Gallia e a Francia. *Bathair*, v. 8, n. 1, p. 5-78, 2008.

¹⁵ MINOR, Charles Paul. *The Gallic Aristocracy and the Roman Imperial government in the Fifth Century A.D.* 1976. Tese (Mestrado em Artes) - Graduate Faculty, Texas Tech University, Lubbock. p. 7-76.

¹⁶ Não desconhecemos os discursos políticos nacionalistas que se apropriaram desse termo na Idade Moderna, e não concordamos com eles. Todavia, na falta de um epíteto mais adequado, e visando finalidades didáticas, falaremos no presente texto em “povos germânicos” porque Sidônio Apolnário por vezes chama-os assim.

Ao cabo do século V EC, a Gália estava repleta de reinos germânicos. Aqui, vale que expliquemos com mais especificidade o processo expansionista de um deles, significativo para a construção desse trabalho; fala-se do Reino Gótico de Tolosa (atual Toulouse, França).

Como o nome demonstra, esse reino existiu sob a égide godos, tendo sua capital em Tolosa. O Reino Gótico de Tolosa, da mesma forma que as demais monarquias germânicas, tinha uma tradição de suporte a um rei (*rex*) que fosse capaz de levar adiante as conquistas reais de novos territórios através de alternativas bélicas ou, de preferência, diplomáticas. Assim, agiram desse modo dois dos principais monarcas que estiveram no trono do Reino de Tolosa, a saber, Teodorico I (418-451) e Teodorico II (453-466). A despeito dos significativos sucessos do último, foi só com o que lhe sucedeu, Eurico (466-484), que o Reino de Tolosa apossou-se da majoritária porção das províncias do Sudoeste da Gália, espaço que corresponde mais ou menos à região chamada de Aquitânia. Os godos permaneceram sobre os domínios que conquistaram pelo menos até o dia do falecimento de Sidônio Apolinário, momento no qual termina o recorte que nos diz respeito para esse trabalho¹⁷.

Fora isso, para o desenvolvimento do que aqui propomos, é necessário ainda que digamos que no processo de expansão dos reinos germânicos pela Gália, a oligarquia gaulesa não agiu de forma uníssona. Essa elite era composta por diferentes gentes, que, no processo de perda de poder itálico e ganho de poder germânico no espaço gaulês, assumiam diferentes posturas políticas, que não raras vezes eram rivais¹⁸.

¹⁷ MATHISEN, Ralph Whitney; SIVAN, Hagith. Forging a new identity: the Kingdom of Toulouse and the frontiers of Visigothic Aquitania (418-507). In: FERREIRO, Alberto. (org.). *The Visigoths: Studies in Culture and Society*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999. p. 1-62.

¹⁸ MATHISEN, op. cit. p. 77-83.

Agora vejamos alguns aspectos biográficos de Sidônio Apolinário, autor de nossa fonte documental.

Algumas considerações sobre a vida de Sidônio Apolinário

Sidônio Apolinário nasceu em Lugduno (atual Lyon, França), na província da Gália Lugdunense Prima, ao que tudo indica, no ano de 432. Nasceu no seio da politicamente influente gente dos Apolinários: o avô paterno e o pai dele estiveram no cargo de prefeito do Pretório das Gálias¹⁹; a mãe dele era da gente arvernesa dos Ávitos, familiares com os quais ele passou a viver quando de seu casamento com Papianila, filha de seu primo Epárquio Ávito, futuro imperador romano-ocidental²⁰.

Da constituição intelectual de Sidônio Apolinário, temos informações a respeito de que o seu conhecimento religioso cristão foi obtido a partir de sua família, e de que ele estudou gramática em Lugduno e retórica em Arelate (atual Arles, França); e sabemos que ele se especializou nas diferentes ramificações da filosofia: aritmética, geometria, astronomia e música²¹.

Ao contrair matrimônio, em torno dos vinte anos de idade, Sidônio Apolinário ganhou como dote um latifúndio na Arvéria, denominado *Avitacum*, e passou a viver na região. Com essa mudança, ele encurtou seus laços com a corte gótica de Tolosa, a partir do que sua carreira política foi impulsionada, devido à recitação sua de um panegírico a seu sogro quando da

¹⁹ VAN WAARDEN, Jeoren A. Writing to survive: A commentary on Sidonius Apollinaris, Letters Book 7. *The episcopal letters 1-11*, v. 1, p. 6-58, 2009.

²⁰ KINDLER, Agustín Lopez. Introducción General. In: SIDÔNIO APOLINAR. *Poemas*. Tradução, introdução e notas de Agustín López Kindler. Madrid: Editorial Gredos, 2005. p. 7-71.

²¹ Ibidem, p. 21-22.

efetivação do mesmo no posto de imperador romano-ocidental, em 456. A relação entre a ascensão de Sidônio e os godos de Tolosa deve-se ao fato de que Ávito foi levado ao trono romano-ocidental por esse povo.

Foi graças a um desentendimento resultante do antagonismo dos itálicos com relação aos godos, que Ávito foi tirado de seu posto²².

Esse foi um golpe que resultou em prejuízos à influência gaulesa na política do Império Romano do Ocidente. Não obstante, Sidônio Apolinário, em específico, permaneceu obtendo sucessos em sua carreira política, o que se deu sobretudo através da recitação por ele de outro panegírico, dessa vez a Majoriano, o imperador que substituíra Ávito²³; tal atitude possibilitou ao nosso autor o recebimento do título de conde²⁴. Posteriormente, ele chegou a ser também patrício e senador. Entretanto, após um longo período de ocupação de altos postos no centro do Império Romano do Ocidente, foi em 469 que Sidônio ascendeu ao cargo de bispo da Arvêrnia, e abandonou de vez suas ocupações itálicas.

Na Arvêrnia, ele comandou o enfrentamento por parte do ópido de Augustenêmeto (atual Clermont-Ferrand, França), onde se localizava a sua sé, a um cerco imposto a tal local pelos godos de Tolosa, comandados pelo rei Eurico²⁵.

Devido à ajuda burgúndia aos arverneses, o cerco estendeu-se por quatro anos, de 471 a 475. Ao cabo da situação, no entanto, num acordo com a República intermediado pelos bispos Basílio de Águas Sextias (atual Ais de Provença, França), Fausto de Alébece dos Reios Apolinários (atual Riez,

²² KINDLER, Agustín Lopez. Introducción General. In: SIDÔNIO APOLINAR. *Poemas*. Tradução, introdução e notas de Agustín López Kindler. Madrid: Editorial Gredos, 2005. p. 7-71.

²³ ANDERSON, op. cit., p. XXXVII.

²⁴ VAN WAARDEN, op. cit., p. 11.

²⁵ Ibidem, p. 16-24.

França), Leôncio de Arelate e Greco de Marselha, a Arvéria foi entregue ao Reino de Tolosa, em compensação pela devolução da Provença à República²⁶.

Posteriormente, Sidônio Apolinário, preso por ordens do rei Eurico, esteve durante dois anos, de 475 a 477, na Fortaleza Livia, nas proximidades do ópido de Cárcaso (atual Carcassone, França); deixou a prisão por meio da ajuda de Leão, um amigo seu que tinha influência na corte de Tolosa. Até o final de sua vida, Sidônio morou em sua sé, como súdito do rei Eurico, todavia manteve o seu posto de bispo. Acredita-se que o seu falecimento se deu em 486²⁷.

Edifício, Seronato, discursos literários e disputas políticas

No presente trabalho, trazemos a *Epístola 2.1* do *Epistolário* de Sidônio Apolinário, endereçada a Edício e focada em acusações políticas contra Seronato. Primeiramente, explicaremos quem foi o último, porque ele é o personagem principal do discurso da epístola aqui trazida.

Três vezes em seu *Epistolário*, Sidônio Apolinário traz-nos essa personagem de Seronato²⁸. Conforme Walter Goffart²⁹, Sidônio Apolinário é a única fonte histórica que cita Seronato, ou pelo menos, a única que o cita com esse nome. Sobre Seronato, Hans Caryl Teitler³⁰ diz que se tratava de

²⁶ VAN WAARDEN, op. cit., p. 16-17.

²⁷ Ibid. p. 12.

²⁸ Seronato, no *Epistolário* sidoniano, aparece em três epístolas diferentes: a *Epístola 2.1*; a *Epístola 5.13* e a *Epístola 7.7*. Por uma questão de espaço, não trataremos do personagem nas duas últimas epístolas em que ele aparece.

²⁹ GOFFART, Walter Andre. *Barbarians and Romans, A.D. 418-584: The Techniques of Accommodation*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 246.

³⁰ TEITLER, Hans Caryl. Um-Roman activities in late antique Gaul: the cases of Arvandus and Seronatus. In: DRINKWATER, John; ELTON, Hugh. (org.). *Fifth-*

um *vicarius*³¹ das Sete Províncias ou de um governador da Aquitânia Prima. Seja qual for o cargo que tenha ocupado, certamente Seronato foi um oligarca de grande influência política na Gália de meados do século V EC; apoiou a expansão do Reino Gótico de Tolosa no contexto, contra os interesses itálicos e contra os interesses de muitos oligarcas da Gália, como Edício e como o próprio Sidônio Apolinário³².

Ralph Mathisen³³ aponta-nos as relações ambíguas que foram estabelecidas pelos oligarcas romanos da Gália ocupantes de cargos oficiais no século V EC, isso mais especificamente no que diz respeito à dubiedade de suas fidelidades, disputadas pela Itália e pelas monarquias germânicas. Dentro do âmbito de tal tema, Sidônio Apolinário é uma fonte preciosa, e Seronato, concomitantemente, um personagem bastante representativo dessa atmosfera de lealdades flutuantes.

Aqui, para atingir os nossos objetivos já listados para esse trabalho, após cada trecho apresentado da *Epístola 2.1*, analisaremos o discurso emitido a partir das advertências políticas de Sidônio Apolinário a Edício.

Sidônio Apolinário começa a epístola da seguinte forma:

Agora dois males paralelos arrasam a tua Arvêrnia.
'Quais?' tu perguntas. A presença de Seronato e a tua ausência. Seronato, eu digo, como o primeiro nome de cujo também fala; assim a fortuna ludicamente revela para mim uma presciência do futuro, como nossos antepassados, que para batalha (*praelia*), do que tudo é

century Gaul: a crisis of identity? Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 298-308.

³¹ Cargo oficial criado pelo imperador Diocleciano (284-305). Conforme aponta Renan Frighetto, na página 99 de sua obra *Antiguidade tardia: Roma e as monarquias romano-bárbaras numa época de transformações (séculos II-VIII)*, publicada em 2012 pela editora curitibana Juruá, os *vicarius* atuavam como auxiliares/ajudantes dos prefeitos dos Pretórios vinculados dos tetrarcas.

³² TEITLER, op. cit., p. 310.

³³ MATHISEN, op. cit., p. 77-86.

feio, disseram *bella*; e que parelha contrariedade, para destino (*fata*), que não poupa, vociferaram *Parcas*. O próprio Catilina de nosso século retorna recentemente para Aturri³⁴ (atual Aire, França), de modo que ele misturará a fortuna e o sangue dos miseráveis, que ele longe dali provou, com o asse³⁵ saído daqui³⁶.

Na primeira frase da passagem acima, Sidônio Apolinário diz “tua Arvêrnia (*Arverni tui*)”. Temos aqui algo bastante significativo: a evocação da *amicitia* que havia entre Edício, cunhado de Sidônio Apolinário e destinatário da *Epístola 2.1*, e os outros oligarcas arverneses. A *amicitia* era uma fidelidade (*fides*) estabelecida entre a oligarquia e voltada à manutenção do poder político³⁷. Com efeito, estamos dizendo que o pronome possessivo *tui*, na frase sidoniana, indicando retoricamente que a Arvêrnia pertencia a Edício, diz que ele tinha uma responsabilidade com a região em questão, bem como com os latifundiários que nela tinham terras e abrigavam clientes.

Ralph Mathisen³⁸ faz-nos refletir a respeito da ideia de que a *amicitia*, tendenciosamente, era mais forte entre os membros de uma mesma gente. Alguém poderia interpretar, nesse sentido, que os arverneses formavam uma gente à parte, à qual Edício devesse uma lealdade familiar, que justificasse a chamada de atenção a ele dirigida por parte de Sidônio Apolinário com relação à Arvêrnia. Sabemos, porém, que a Gália, principalmente na Antiguidade Tardia, era controlada por um grupo de

³⁴ Segundo William Blair Anderson, que fala na introdução de umas das publicações das obras de Sidônio Apolinário publicada editora da Universidade de Harvard, o substantivo plural utilizado por Sidônio, *Aturribus*, conjugado no caso dativo, pode não estar correto, mas refere-se à cidade de *Aturenses* (*Civitas Aturensium*).

³⁵ Moeda romana.

³⁶ SIDONIUS, C. Sollius Modestus Apollinaris. *Poems and Letters*. Tradução, introdução e notas de William Blair Anderson. 3. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1963. p. 413-415.

³⁷ WOOLF, op. cit., p. 25-35.

³⁸ MATHISEN, op. cit., p. 9-16.

famílias oligarcas que realizavam casamentos cruzados³⁹. Com efeito, muitos oligarcas que viviam na Arvéria, como o próprio Sidônio Apolinário, não eram nativos da região, portanto não se pode dizer que os arverneses formassem uma gente separada e inconfundível com as gentes que viviam em outras regiões gaulesas. O caso aqui presente é de uma identidade política, representada como se fosse de uma gente, porém sendo manifestada em função de um território específico que estava em perigo.

Assim como houve, de acordo com Greg Woolf⁴⁰, a constituição de uma identidade com finalidades políticas que envolvia os governantes imperiais romanos em torno da *humanitas*, e tanto quanto existiu na Antiguidade Tardia, de acordo com Ralph Mathisen⁴¹, a elaboração de uma identidade política gaulesa, Sidônio Apolinário, no presente trecho, está manifestando uma identidade política em torno da Arvéria. Identidades como essa, na Antiguidade Tardia, poderiam surgir em torno de quaisquer regiões que estivessem territorialmente em perigo⁴². Os latifundiários dessas regiões quaisquer que precisassem defendê-las sem a ajuda da República, poderiam vir a criar uma nova identidade política. A peculiaridade aqui visível reside no fato de que a identidade política arvernesa pôde ser discursivamente justificada a partir da existência de uma gente distinta, o que provavelmente fora verdade antes da conquista da Gália por Roma e nos

³⁹ MATHISEN, op. cit., p. 40-44.

⁴⁰ WOOLF, op. cit., p. 54-56.

⁴¹ MATHISEN, op. cit., p. 9-16.

⁴² SHAW, Brent Donald. War and Violence. In: BOWERSOCK, Glen Warren.; BROWN, Peter Robert Lamont.; GRABAR, Oleg. (org.). *Interpreting Late Antiquity: Essays on the Postclassical World*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. p. 128-167.

primeiros séculos após esse acontecimento, antes do governo romano transformar e reconstruir, em diversos aspectos, o espaço gaulês⁴³.

A alteridade relativa à identidade arvernesa do discurso de Sidônio Seronato, aquele cuja presença é um dos males que arrasam a Arvéria. Disso decorre que estamos diante de um *outro* cuja proximidade é daninha, ou seja, em termos de espaço, Seronato não só não pertence à Arvéria, como também é algo que deve ser mantido longe, em contraposição a Edício, que é da Arvéria, que deve ser mantido perto, e cuja ausência é que é maléfica.

Sidônio constrói um discurso no qual Edício e Seronato estão em posições opostas em termos de política e de espaço; mas para ratificar a nocividade de Seronato, o nosso autor enquadra-o numa categoria discursiva⁴⁴ depreciativa, que esteve presente de forma bastante complexa na mentalidade das sociedades greco-romanas⁴⁵. Assim, a mensagem da epístola traz uma personagem toda contraditória, a começar pelo nome. O nome de Seronato não aparece em nenhuma outra fonte da época, e não sabemos se Sidônio Apolinário não o inventou. Michael Hanaghan⁴⁶ compara o caso do nome de Seronato com o caso do nome de Gnatho, um personagem que aparece na *Epístola 3.13* de Sidônio Apolinário; ele questiona-se se não se trata da mesma situação em ambos os casos de nomes. Afirma que o nome de Gnatho se refere a uma pessoa cujo nome verdadeiro não foi usado por Sidônio Apolinário, sendo Gnatho um pseudônimo que, assim que fosse lido

⁴³ Para mais informações, vide: WOOLF, Greg. *Becoming Roman: The origin of provincial Civilization in Gaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁴⁴ Para mais informações, vide: SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves.; ALBUQUERQUE, Mauricio da Cunha. Bárbaros ou/vs Romanos? Sobre Identidades e Categorias Discursivas. *Mirabilia*, v. 21, n. 2, p. 345-359, 2015.

⁴⁵ Para mais informações, vide: WALLACE-HADRILL, Andrew. Culture, identity and power. In: WALLACE-HADRILL, Andrew. *Rome's Cultural Revolution*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008. p. 4-37.

⁴⁶ HANAGHAN, Michael P. *Reading Sidonius' Epistles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 93.

por todos os oligarcas romanos da Gália os quais fizessem parte do círculo literário do nosso autor, seria imediatamente associado ao nome verdadeiro da pessoa tratada. Hanaghan⁴⁷ ainda afirma que Seronato pode ser um pseudônimo que significa, ao mesmo tempo e contraditoriamente, “nascido atrasado” e “subdesenvolvido”.

Seja como for, Sidônio Apolinário enxerga, sim, no nome de Seronato uma contradição, que é ilustrada por meio de uma comparação antitética elaborada por nosso autor. Ele aproxima, através de seus respectivos inícios, a palavra *bella* (guerra) e a palavra *bellitas* (beleza), ao mesmo tempo em que associa o fenômeno representado pela palavra *bella* com fealdade (*foedius*); apenas para não repetir a palavra *bella* duas vezes na frase, ele a substitui pela palavra *praelia* (batalha) na primeira vez em que uma palavra com sentido bélico tem de ser escrita nessa frase⁴⁸.

O caso é o mesmo para a associação entre a palavra *Parcas* (Piedade) e as divindades latinas que controlam os destinos (*fata*), também chamadas *Parcas*.

A alteridade simbolizada por Seronato ainda se manifesta na parte mais famosa de todas as representações que Sidônio Apolinário faz de tal homem: aquela na qual o nosso autor chama o seu inimigo político de “o Catilina de nosso século”. Estamos diante de uma apropriação alusiva da representação ciceroniana, desta vez com o objetivo de definir outro homem, contemporâneo, também como um inimigo da República. Atrás dessa representação metafórica, o interesse de Sidônio Apolinário era demonstrar que Seronato agia contra os interesses da oligarquia arvernesa.

⁴⁷ HANAGHAN, Michael P. *Reading Sidonius' Epistles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 93.

⁴⁸ [...] como nossos antepassados, que para batalha (*praelia*), do que tudo é feito, disseram *bella*; e que parelha contrariedade, para destino (*fata*), que não poupa, vociferaram *Parcas*.

É porque Sidônio Apolinário diz que Seronato já havia provado o sangue de miseráveis em outro lugar que podemos suspeitar que tal homem já tivesse um histórico de atividades políticas fora da Arvêrnia. O sangue sorvido por Seronato representa os flagelos que as resoluções políticas dele infligiriam ao povo da arvernês, dito miserável, ainda que acreditemos que aqueles com quem o nosso autor mais se preocupava não eram miseráveis no que diz respeito às possibilidades da cultura material da época, pois eram a oligarquia.

O asse que seria tirado da Arvêrnia junto com o sangue e a fortuna das vítimas de Seronato representa o empobrecimento da região em questão por culpa do último homem citado.

Sidônio Apolinário continua:

Fica sabendo, eu vou abrir ao dia o há muito dissimulado furor do espírito: ele abertamente inveja, vulgarmente finge, servilmente se vangloria, ordena (*indicit*) como um senhor (*domno*), exige (*exigit*) como um tirano, adjudica (*addicit*) como um juiz, calunia como um bárbaro; por todo o dia, ele anda armado por meio do medo, faminto por meio da avareza, terrível por meio da cupidez, cruel por meio da vaidade, e não cessa de simultaneamente fazer ou punir roubos; publicamente, e para o riso dos convocados, ele arrota combates entre cidadãos, letras entre bárbaros; das epístolas, nem ao menos primeiro ele é suficientemente iniciado no alfabeto, mas com jactância ele as dita em público, com impudência emenda⁴⁹.

Na segunda oração do trecho acima, Sidônio Apolinário anuncia que revelará o furor (*furoris*) dissimulado no espírito de Seronato. Acreditamos que na lógica da retórica latina, apontar esse sentimento em alguém é o

⁴⁹ SIDONIUS, op. cit., p. 415.

mesmo que dizer que esse alguém está agindo contra os interesses da elite do Império Romano, porque na tradição discursiva greco-romana, a dita elite é associada à civilidade (*civilitas*), ao passo que o furor é vinculado à ferocidade (*ferocitas*), um sentimento associado à barbárie e oposto à tal civilidade.

Ademais, Sidônio Apolinário diz “abertamente inveja”, “vulgarmente finge” e “servilmente se vangloria” para demonstrar comportamentos de Seronato que o vinculam mais ainda à barbárie e, consequentemente, à deslealdade perante os *amici*.

As quatro metáforas que se seguem na passagem – “ordena como um senhor”, “exige como um tirano”, “adjudica como um juiz” e “calunia como um “bárbaro” – associam Seronato, nos três primeiros casos, ao despotismo, e no último, novamente à barbárie. Como aponta François Hartog⁵⁰, Heródoto considerava que os governos tiranos e/ou monárquicos eram bárbaros, em oposição aos governos democráticos, civilizados e helenos. Sidônio Apolinário, leitor de Heródoto, está se apropriando das conclusões do autor heleno para vincular Seronato à barbárie também através da acusação de autoritarismo.

Bruno Miranda Zétola⁵¹ diz que, nessa parte, a palavra “bárbaro” não se refere a germânicos, mas somente a uma postura assumida por Seronato, tanto quanto a de um juiz, a de um tirano ou a de um senhor. De fato, Sidônio Apolinário está falando de atitudes ruins de Seronato com relação os arverneses, que no discurso retórico de nosso autor, estão associados aos romanos civilizados. Trata-se, entretanto, de uma vinculação

⁵⁰ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 93-102.

⁵¹ ZÉTOLA, Bruno Miranda. *Política externa e relações diplomáticas na Antigüidade Tardia*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Curitiba, 2010. p. 43.

de Seronato aos inimigos políticos dos arverneses: os godos de Tolosa. Seronato está sim, do outro lado de Sidônio Apolinário na fronteira identitária que separa godos e arverneses. Está em oposição ao emissário do discurso bem como a Edício, e está a favor do rei Eurico. Mas sim, os bárbaros dos discursos sidonianos não eram, necessariamente, germânicos, alanos ou hunos; eram qualquer um que assumisse um comportamento oposto aos pressupostos da cultura latina. Pragmaticamente, qualquer um que se opusesse aos interesses políticos de nosso autor era categorizado nesses conceitos vinculados à barbárie.

São características de bárbaro, também, a vaidade cruel, a cupidez terrível, o medo armado e a avareza faminta.

Sidônio Apolinário diz que Seronato “não cessa de simultaneamente fazer ou punir roubos”. Seronato provavelmente era latifundiário. Como Ralph Mathisen⁵² nos mostra, na Gália do século V EC, os latifundiários aproveitavam-se de uma descentralização política e de dificuldades administrativas para anexarem às suas terras as propriedades rurais menores. Não sabemos a que nível o poder militar de Seronato chegou devido ao cargo que ocupava, mas certamente ele tinha influência sobre as tropas romanas ainda estacionadas nas regiões gaulesas não conquistadas pelas monarquias germânicas, tendo também, influência sobre os guerreiros góticos. Seronato provavelmente se valeu dessas influências para expandir suas terras, em prejuízo de seus vizinhos; ao mesmo tempo, devido às atividades que exercia graças ao cargo oficial que ocupava, talvez ele tenha chegado a executar algum papel no julgamento e na punição de outros latifundiários que assumiram atitudes semelhantes à dele e foram denunciados.

⁵² MATHISEN, op. cit., p. 50-57.

A afirmação sidoniana de que Seronato assunta de atividades bélicas entre cidadãos e de letras entre bárbaros vem para ratificar o discurso de que Seronato age perante os godos como deveria agir perante os arverneses e vice-versa, uma vez que a oligarquia romana gaulesa da época de Sidônio Apolinário, cujos membros eram cidadãos da República, tinha as habilidades literárias como um dos elementos identificadores mais marcantes, enquanto os guerreiros germânicos tinham as atividades bélicas nesse sentido.

Desse modo, falar de letras entre bárbaros e ditar epístolas em público sem conhecer direito o alfabeto são atitudes representadas de modo a emitir uma mensagem que diz que Seronato não faz parte da identidade cultural romana gaulesa do século V EC.

A terceira parte da epístola diz:

Tudo o que ele cobiça, dispõe, não dando pagamento do preço nem esperando assumir contrato; no conselho, ordena ou se cala, na igreja, conta piadas e em convívio, prega, em seu quarto, condena, e no julgamento, dorme. Diariamente enche as selvas de fugitivos, as *villas* de hóspedes, os alteres de reis e os cárceres de clérigos. Ele exulta os godos e ainda insulta os romanos, ilude (*inludens*) os prefeitos e ainda ajuda (*conludensque*) os contadores, calca as leis teodosianas e ainda propõe as teodoricanas, com velhas culpas, perquire novos tributos⁵³.

Nessa passagem, Sidônio Apolinário afirma que Seronato obtém o que cobiça sem pagar ou assumir contratos de pagamento, ou seja, o último homem citado aumenta o tamanho de suas propriedades por meios ilícitos e bélicos, conforme já mostra na passagem anterior, a acusação de roubo que o nosso autor lança contra o seu inimigo político. No conselho, o Seronato de

⁵³ SIDONIUS, op. cit., p. 415-417.

Sidônio Apolinário cala-se ou ordena, mas não aconselha. Na igreja, ele conta piadas, e em convívio, prega. Em seu quarto, condena, como presumimos que ele deveria fazer nos tribunais, aonde dorme. As atitudes contraditórias de Seronato, demonstradas ao longo de toda a epístola, aqui se tornam mais evidentes; elas alegorizam o tempo todo o fato de Seronato colaborar com os godos, enquanto é um funcionário do governo romano que deveria agir a favor dos interesses dos cidadãos, que por trás das metáforas, resumem-se nos arverneses.

O Seronato sidoniano enche as selvas de fugitivos e as *villas* de hóspedes. Estamos diante de uma nova contradição: primeiro porque os fugitivos são latifundiários romanos gauleses e seus clientes, que se juntam aos movimentos rebeldes da Gália tardo-antiga, conhecidos pelo nome de Bagauda, os fugitivos da *Epístola 2.1* estão descontentes com a situação na qual se encontram, porque perdem parte de suas propriedades rurais e/ou de suas riquezas para os tais hóspedes; segundo porque os últimos são aqueles que usufruem das leis estabelecidas sobre as bases de um sistema romano chamado *hospitalitas*⁵⁴.

Essas leis constam no Código de Teodósio (*Codex Theodosianus*), e objetivavam possibilitar que soldados romanos se tornassem proprietários de terras. Os godos assentados no vale do Garona em 418 – os godos de Tolosa – usufruíram dessas mesmas leis, por designação do governo romano. Durante a expansão do Reino de Tolosa para além de seus limites iniciais, tanto por terras hispânicas quanto por terras gaulesas, tanto sob o rei Teodorico II quanto sob o rei Eurico, os soldados góticos continuaram a se

⁵⁴ SCHWARCZ, Andreas. Visigothic Settlement, Hospitalitas, and Army Payment Reconsidered. In: MATHISEN, Ralph Whitney; SHANZER, Danuta. (org.). *Romans, Barbarians and the Transformation of the Roman World: Cultural Interaction and the Creation of Identity in Late Antiquity*. London: Ashgate Publishing Company, 2011. p. 265-270.

apropriar de terras por meio dessas leis. As leis de *hospitalitas* aparecem novamente no Código de Eurico (*Codex Euricianus*) e na legislação burgúndia⁵⁵. Na prática, os latifundiários romanos tinham de dividir suas terras com os guerreiros germânicos; isso nos parece ser o que mais incomoda Sidônio Apolinário no que se refere à expansão do Reino de Tolosa, e portanto, estamos diante de um dos elementos que aparecem como mais absurdos nos discursos de nosso autor.

Contudo, o emissário do discurso estava inserido em uma realidade ainda mais complexa do que a de um latifundiário que temia ser obrigado a receber “hóspedes”, porque sua identidade política era também algo que avassalava para uma dimensão espiritual. Ser clérigo, para Sidônio Apolinário, estava associado a ser um cidadão romano depois de sua consagração como bispo cristão legal.

Os bispos cristãos legais da Gália do século V EC advinham das famílias oligárquicas; eles encontraram na religião uma forma de perpetuar seu poder político e suas riquezas latifundiárias ante os reinos germânicos em expansão; como bispos, eles tinham vastas propriedades rurais. A multidão de fiéis que ficava junto das sés desempenhava o papel social dos camponeses que eram clientes dos oligarcas leigos⁵⁶, e essa conjuntura resultou na associação entre a cidadania romana e a fê cristã legal.

As fortes contendas que ocorreram na região do Império do Oriente no século IV EC, envolvendo cristãos hereges e cristãos ortodoxos/legais, não trouxeram significativas dissidências político-religiosas para a Gália até o reinado de Eurico; contudo, a monarquia gótica de Tolosa, ariana, sob a égide do último rei citado, criou grandes dificuldades para os bispos cristãos legais:

⁵⁵ MATHISEN; SIVAN, op. cit., 1999, p. 14.

⁵⁶ VAN WAARDEN, op. cit., p. 23-25.

Eurico proibiu a nomeação deles em diversas sés⁵⁷. Ele atacava o poder quase monárquico que os clérigos não hereges segundo a legislação da época foram adquirindo; poder esse que contornava o empobrecimento de alguns grandes oligarcas por causa das leis de *hospitalitas*. Por temer a perda de sua sé para o rei de Tolosa, é que Sidônio Apolinário acusa Seronato de encher os cárceres de clérigos e os altares de reis; disso decorre que contribuir com as investidas político-territoriais de Eurico nada mais era do que exultar os godos e insultar os romanos.

Sidônio Apolinário diz que Seronato ilude os prefeitos e ajuda os contadores: os prefeitos eram os administradores das cidades gaulesas que ainda estavam sob o governo romano, que o rei Eurico transformaria em propriedades quando conseguisse conquistá-las⁵⁸; os contadores eram os administradores da riqueza da monarquia gótica, e eles administrariam as cidades como se elas fossem as *villas* das propriedades rurais da monarquia de Tolosa. Seronato, como funcionário da República, finge que não se opõe aos interesses dos prefeitos, quando, na verdade, conspira para que eles deixem seus cargos oficiais para sempre.

O fato de Sidônio Apolinário ter escrito que Seronato calca as leis teodosianas e propõe as teodoricanas no lugar delas, suscita uma série de discussões historiográficas a respeito da possibilidade do rei Teodorico II ter mandado que compilassem um código das leis góticas que vigoravam no período de seu reinado, como fizeram o rei Eurico e o rei Alarico II. Abordagens positivistas dizem que isso ocorreu⁵⁹. Walter Goffart⁶⁰ diz que se deve prestar atenção para o fato de que, na passagem em questão, Sidônio Apolinário está a demonstrar a inferioridade das leis de Teodorico II com

⁵⁷ MATHISEN, op. cit., p. 89-104.

⁵⁸ MATHISEN; SIVAN, op. cit., p. 14-15.

⁵⁹ HANAGHAN, op. cit., p. 93.

⁶⁰ GOFFART, op. cit., p. 274.

relação às do imperador Teodósio I (379-395), e por isso é mais provável que as leis de Teodorico II não tenham sido escritas. Para nós, as leis góticas vigentes sob o reinado do rei Teodorico II terem ou não sido compiladas em um código, não altera o fato de que, com essa paronomásia⁶¹, Sidônio Apolinário representa a ascensão dos germânicos e a queda dos itálicos, que estava acontecendo no momento em que a epístola estava sendo escrita, em 470.

Quando Sidônio Apolinário, usando uma nova antítese, diz que Seronato está perquirindo novos tributos com velhas culpas, ele talvez esteja fazendo uma alegoria a novas formas de tributos possivelmente criadas pelos godos. Não acreditamos que, ao fim dos cálculos, os godos cobrassem maior valor em tributos do que os romanos outrora fizeram; todavia, Charles Paul Minor⁶² diz que a Gália, ao longo do século IV EC, prosperou em termos de complexidade de cultura material. Isso foi possível graças às dificuldades encontradas pelo governo romano em cobrar tributos dos oligarcas e de seus clientes, uma consequência da crise militar romana tardo-antiga. Entretanto, exércitos que obedeciam a um monarca cuja sede de autoridade era uma cidade da região, e não uma que ficava numa península distante, poderiam, com facilidade, reverter o quadro, fazendo com que os gauleses não obtivessem mais vitória ao fugir de tributações. Obviamente, Sidônio Apolinário, enquanto latifundiário e clérigo romano gaulês, incomodar-se-ia com isso, uma vez que os bispos atuavam como monarcas em suas sés, e não gostariam que uma autoridade fosse sobreposta à deles, como era o que Eurico pretendia fazer.

⁶¹ Ormonde Maddock Dalton, em 1915, na introdução de uma das publicações inglesas das epístolas sidonianas, presta atenção nessa figura retórica, que, na *Epístola* 2.1.3, associa duas palavras com a mesma quantidade sílabas e iniciadas da mesma forma: “*teodo*”.

⁶² MINOR, op. cit., p. 6.

A última passagem do documento utilizado nesse trabalho diz:

Portanto explica depressa (*citus*) a tua demora e incide no que quer que esteja te retendo. A liberdade dos cidadãos extremamente palpitantes expecta-te. Seja qual for a esperança, seja qual for o desespero, faça-te presente no meio, o prelado agradece-te. Se a República não tem nenhuma força, nenhum pilar, se, como os rumores dizem, o príncipe Antêmio está sem nenhum recurso, a nobreza decidiu te autorizar a demitir ou a sua pátria ou os seus cabelos. Adeus⁶³.

Nessa passagem, Sidônio Apolinário deixa Seronato de lado e começa a conversar diretamente com Edício. É a última parte da epístola, mas poderíamos dizer que todas as outras eram uma introdução a essa, que intentavam demonstrar ao destinatário o quão prejudicial estava sendo a atuação de Seronato na Aquitânia.

Sidônio Apolinário pede explicações pela demora de Edício em socorrer a Arvémia com as milícias dele. Edício era um magnata⁶⁴, e provavelmente se valeu da autoridade dessa posição para atuar belicamente por contra própria e sem o consentimento do governo romano, uma vez que na Antiguidade Tardia, conforme nos mostra Brent Donald Shaw⁶⁵, as lideranças dos exércitos eram muito mais autônomas e regionalizadas do que foram em épocas anteriores, e isso por conta da dificuldade de comunicação entre periferia e centro, que acontecia na época aqui estudada. Por conta disso, houve tantas aclamações de Augustos na Antiguidade Tardia. Os magnatas, por sua vez, eram como se fossem Augustos de alcance regional, exceto porque não eram aclamados. O quadro político e militar da Gália do período mostra-nos que tal fenômeno era uma possibilidade.

⁶³ SIDONIUS, op. cit., p. 417.

⁶⁴ BACHRACH, B. S. *Merovingian Military Organization 481-751*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972. p. 15.

⁶⁵ SHAW, op. cit. p. 134-135.

Quando Sidônio Apolinário, no papel de prelado, oferece a Edício os seus agradecimentos pela ajuda que ele implora, usa de sua autoridade para chamar um líder militar. Ao final da carta, escancara isso ao dizer que Edício deve atuar sozinho, uma vez que o príncipe Antêmio não tem condições de contribuir. Essa passagem mostra mais claramente que Sidônio Apolinário não era submisso aos interesses de Roma ou da Itália, e tampouco era submisso aos interesses de algum imperador oficial. O nosso autor não esperaria por uma República incapaz de continuar governando o império que conquistara; Sidônio Apolinário queria que os arverneses se protegessem dos godos por conta própria, e acreditava que isso fosse possível. Ele não estava enganado, pois Edício tinha a mesma capacidade de Eurico de liderar exércitos e tomar territórios. É Wolfgang Liebeschuetz⁶⁶ que nos faz refletir que, ao final do século V EC, a estrutura bélica romana e germânica era basicamente a mesma. Ainda assim, o devir histórico veio a dar a vitória final a Eurico.

Ao final da última passagem, Sidônio Apolinário diz que Edício é responsável por evitar que a oligarquia tenha de decidir entre sua pátria ou seus cabelos. Abandonar os cabelos significa seguir pelo caminho que muitos dos oligarcas empobrecidos pelas leis de *hospitalitas* seguiram: eles tornavam-se monges do mosteiro de Lerina (atual Lérins, França), e depois ficavam esperando por um cargo episcopal em uma sé gaulesa. Abandonar a pátria significa ir viver em uma propriedade rural fora da Arvéria, não desfalcada por hospitalidades a guerreiros góticos. Se Edício não evitasse que Eurico conquistasse a Arvéria, uma das duas escolhas teria de ser feita.

⁶⁶ LIEBESCHUETZ, W. The end of the Roman army in the western empire. In: RICH, J.; SHIPLEY G. (org.). *War and society in the Roman world*. London: Routledge, 1993.

Considerações Finais

Ao longo da leitura da *Epístola 2.1* de Sidônio Apolinário, percebemos a forte insistência do autor nas metáforas antitéticas. Essas antíteses se fazem presentes justamente para marcar a ideia de que Seronato, um gaulês de nascimento, está atuando em favor de interesses góticos, e não em favor dos interesses de seus próprios compatriotas. Seronato, ocupante de um cargo oficial importante no âmbito da Aquitânia, e próximo da corte gótica de Tolosa, inclinou-se para o lado que lhe ofereceu maiores vantagens políticas. Era benéfico para ele e para a gente dele, composta de famílias latifundiárias ávidas por mais terras, se houvesse *amicitia* entre ele e Eurico quando o Reino de Tolosa tomasse toda a Aquitânia, quiçá toda a Gália.

Sidônio Apolinário e sua gente arvernesa, ao contrário, não teriam nada a ganhar e muito a perder com a expansão do Reino de Tolosa, e por isso estavam se opondo às investidas expansionistas góticas. Sidônio Apolinário queria manter com sua gente as terras que ela possuía. Se a Arvéria se tornasse parte do Reino de Tolosa, essas terras seriam destinadas a aquartelar soldados góticos. Era provável que algo ainda pior ocorresse: que Sidônio Apolinário, um bispo cristão legal, fosse expulso de sua sé por ordens de Eurico, um rei herege ariano, e perdesse a pequena monarquia que havia conquistado enquanto clérigo.

Para atuar politicamente, Sidônio Apolinário usou a velha retórica latina. Para ele, não importava aonde nasceu o indivíduo que estava sendo representado, esse apareceria como bárbaro ou não de acordo com sua posição política relativa ao autor.

Essa mesma retórica se manifesta quando Sidônio Apolinário critica a Seronato por exultar godos e insultar romanos, por falar de guerras entre cidadãos e de letras entre bárbaros, ou por calcar as leis teodosianas e propor

as de Teodorico II. Nessa parte, ele está pondo-se na posição de submissão a Roma; entretanto, observamos que ao final da epístola, Sidônio Apolinário diz que a República não está em condições de lutar pelo controle da Arvéria. O príncipe Antêmio não tem mais como manter a ordem que é responsabilidade dele sustentar. O nosso autor assume uma posição arbitrária à capital do Império aqui, quando chama outro homem para fazer o papel de imperador na Arvéria.

Sidônio Apolinário, Edício e Seronato buscavam proteger seus interesses e os interesses de suas respectivas gentes. Sidônio Apolinário, nas entrelinhas, fala que para que o Império Romano continuasse a existir, seria preciso que um magnata atuasse no lugar do imperador; e de fato seria preciso que se ignorasse a existência do Estado romano para que a ordem imperial se mantivesse.

Podemos dizer que o Estado romano desapareceu no século V EC, mas o Império Romano sobreviveu graças a homens como Edício, que lutaram pela antiga ordem; mas também graças a homens como Seronato, que souberam se aliar a novos Estados para perpetuar os privilégios de uma mesma oligarquia.

CANTIGAS DE SANTA MARIA DE D. ALFONSO X, O SÁBIO: A CONSTRUÇÃO DE UM MONUMENTO DA CULTURA MEDIEVAL IBÉRICA

Alex Rogério Silva

Alfonso X, rei de Castela e Leão (1221-1284), é tido pelos pesquisadores como um grande incentivador da cultura na Península Ibérica do século XIII, visto como um verdadeiro mecenas de sua época. Sob seu auspício ocorreu uma grande “revolução” cultural no Reino de Castela e Leão em várias áreas, recebendo em seu *scriptorium* sábios e artistas oriundos de diferentes locais e pertencentes às três culturas então dominantes na Península: a cristã, a hebraica e a árabe.

Sob sua orientação, foram traduzidas obras científicas ou pseudocientíficas, do árabe para o castelhano, bem como compostas obras jurídicas, históricas, técnicas e de lazeres em prosa castelhana⁶⁷. Também lhe são atribuídos textos literários, de cunho poético, escritos em galego-português. “[...] Não admira, pois, que por toda parte se tenha atribuído ao

⁶⁷ Obras desenvolvidas na corte de D. Alfonso X: Legislativas: *Espéculo* (1254, 1255, depois de 1276), *Fuero Real* (1255), *Siete Partidas* (1276), *Setenário*; Históricas: *Primeira Crónica General de España*, *General Estoria*; Traduções: *Picatrix* ou *Gayatal-hakim*, *Lapidário*, *Libros de Astromagia*, *Liber Razielis* (cabala), *Libro de los secretos de la naturaliza*, *Libro de las formas y de las imágenes*, *Tetrabiblos* ou *Liber Quadripartitum* (Ptolomeu), *Cánones de Al-Battani*, *Libro Conplido de los indizios de las estrelas*, *Los quatro libros de la octava esfera y de sus cuarenta y ocho figuras con sus estrelas*, *Libro de La alcara o seael globo celeste* (construção de astrolábio); *Libros del saber de astronomia*, *Tablas astronômicas*, *Libro de las Cruzes*; Literárias: *Cantigas de Escárnio*, *Cantigas de Amigo*, *Cantigas de Amor*, *Cantigas de Santa Maria*.

SILVEIRA, Aline Dias da. Fronteiras da Tolerância e Identidades na Castela de Afonso X. In.: FERNANDES, Fátima Regina. (org.). *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Juruá Editora, 2013. p. 129.

monarca o cognome de ‘o Sábio’, pelo qual é reconhecido em todo o Ocidente europeu.⁶⁸”

Em se tratando de Literatura, apesar da existência das *Cantigas Profanas*, a obra literária (poética) mais conhecida de Alfonso X são as *Cantigas de Santa Maria* (também conhecida por *CSM*) considerada “[...] a maior coletânea medieval em louvor a Virgem.”⁶⁹

O auge do culto mariano, no Ocidente, deu-se concomitantemente ao desenvolvimento da chamada Escola Literária Trovadoresca, marcada, nas cantigas lírico-amorosas, pelo amor platônico, pela inacessibilidade a *mia sennor*⁷⁰ e consequentemente a *coita*⁷¹, provenientes da literatura provençal e presentes nos ambientes cortesãos ibéricos através da lírica galego-portuguesa.⁷² Seguindo a mesma tendência, “[...] D. Alfonso X, rei de Leão e Castela, apresenta-se como trovador da Virgem, no *Prólogo* das *Cantigas de Santa Maria*, à maneira do trovador que suplica a sua amada nas cantigas profanas.”⁷³

Além de expressar o amor e os jogos de sedução, bem como as sátiras, no caso das cantigas de escárnio e maldizer, Clarice Zamonaro Cortez

⁶⁸ LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Afonso X a Santa Maria (antologia, tradução e comentários)*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011. p. 19.

⁶⁹ BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valéria. *Cantigas de Santa Maria*. In.: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p. 142.

⁷⁰ A palavra “sennor” usava-se para os dois gêneros no galego português do século XIII. Nas cantigas afonsinas, era forma feminina, como se vê pelo artigo e pela contração *das*. LEÃO, Ângela Vaz. Op. Cit., 2011, p. 167.

⁷¹ Coita ou cuita (s.f.): Pena, desgosto, principalmente, quando proveniente de amor. CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Fontes Históricas das Cantigas Lírico-Trovadorescas Galego-Portuguesas*. In.: REIS, Jaime Estevão dos. *A Idade Média em Debate: estudo das fontes*. Curitiba/PR: CRV, 2019. p. 73.

⁷² TAVANI, Giuseppe. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988. p. 109-138.

⁷³ CUNHA, Viviane. O topos do jogral no acervo mariano medieval. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 31, n. 45, p. 167-187, jun. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.31.45.167-187>. Acesso em: 02/05/2020.

salienta que as “[...] cantigas trovadorescas escritas em galego-português objetivaram reconstruir, de forma permanente, o quadro lírico do cotidiano medieval”⁷⁴, ou seja, visavam registrar a memória do cotidiano na forma de ditos, escritos ou imagens. Dessa forma, no medievo, a escrita teve a finalidade, dentre outras a de “[...] produzir e manter determinadas memórias, evitando a fatalidade da perda e do esquecimento.”⁷⁵

O *corpus* das *Cantigas de Santa Maria* foi composto no *scriptorium* do rei de Castela e Leão e que correspondem a quatro manuscritos de extensão desigual e escritos em galego-português, totalizando 420 composições. Dois desses manuscritos estão guardados, atualmente, na Biblioteca del Monastério de El Escorial, na Espanha (Codex *E* composto de 402 cantigas e *T* com 200 cantares), um deles, embora seja proveniente de Toledo, encontra-se na Biblioteca Nacional de Madrid, também na Espanha (Codex *To* com 128 cantigas), e o último está localizado na Biblioteca Nazionale de Firenze, na Itália (Codex *F* composto de 103/4 cantares) e constituem um importantíssimo conjunto literário que marca, de maneira monumental⁷⁶, a história e a cultura Ibérica na Idade Média.

O texto literário é acompanhado de iluminuras e notações musicais, sendo reconhecidas, atualmente, como uma das obras mais ricas de toda a

⁷⁴ CORTEZ, Clarice Zamonaro. Op. Cit., p. 73.

⁷⁵ CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar – cultura escrita e literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007. p. 10.

⁷⁶ O termo refere-se, segundo Jacques Le Goff, aos materiais da memória coletiva e da História de uma determinada comunidade, pois nos legam testemunhos do passado, permitindo assim a recordação. Todavia, “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. [...] É um produto da sociedade que o fabricou segundo suas relações de forças que aí detinham o poder. [...] Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.” LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 525-541.

Idade Média – o que justifica que tenha sido denominada de “[...] a Bíblia estética do século XIII.”⁷⁷

Bernardo Monteiro de Castro, por sua vez, associa as *Cantigas de Santa Maria* a uma “catedral gótica literária”, pois

Além de representarem as transformações históricas, guardando óbvias ligações com o culto mariano, não só dão um vasto espaço ao diabo como personagem, mas também assemelham-se às catedrais na representação da diversidade populacional e das crenças fantásticas, algo demonstrado nas imagens ora esculpidas nas paredes, ora iluminadas nos vitrais dessa construções sagradas. Em sua vastidão, o texto apresenta uma enorme variedade de povos (etnias, religiões, nacionalidades, classes sociais) e os mais fantásticos acontecimentos. Podemos até pensar que as riquíssimas iluminuras que acompanham originalmente os textos e as notações musicais servem-lhe como vitrais, que trazem um encanto inigualável às construções religiosas.⁷⁸

As cantigas distribuem-se em dois grupos: as “cantigas de *miragre*” (Cantigas de Milagre) que totalizam 356 narrativas e as “cantigas de *loor*” (Cantigas de Louvor), com 64 cânticos. Segundo Ângela Vaz Leão e Leonardo Augusto Silva Fontes:

As cantigas de *miragre*, em maior número, narram milagres de Santa Maria, praticados em favor de seus devotos ou dos pecadores que a ela recorriam, em lugares diversos: em terra ou mar, campo ou cidade,

⁷⁷ O termo foi criado por Marcelino Ménendez y Pelayo, no artigo “Las Cantigas Del Rey Sábio” publicado na revista *La Ilustracion Española y Americana*, nº 39 em 1895 e reimpresso no livro *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literatura*, volume 1, publicado pela editora CSIC de Madrid no ano de 1941.

⁷⁸ CASTRO, Bernardo Monteiro de. *As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006. p. 43,44.

convento ou alcova, estrada ou alguns santuários que vão da Península Ibérica (Portugal e Espanha), passando pela França e Itália até o Oriente Médio, passando pela Terra Santa. São milagres de ressurreição, de cura de doenças, de socorro a problemas mentais e morais, enfim de alívio a sofrimentos humanos de toda sorte.⁷⁹

[...] o milagre é um acontecimento maravilhoso, com toques de fantástico, que se realiza em benefício de alguém, levando o seu beneficiário muitas vezes a conversão religiosa. Do ponto de vista literário, o milagre pode definir-se dentro dos gêneros medievais como uma narrativa curta, em que uma situação de crise se resolve pela intervenção de um santo, em favor de um beneficiário que, após receber a graça, faz muitas vezes o seu agradecimento num santuário dedicado àquele santo. O narrador costuma ser o próprio beneficiário, que faz o relato na primeira pessoa, como nas cantigas em que D. Afonso refere e agradece as curas de suas enfermidades; mas também pode ser uma testemunha do fato miraculoso, ou, ainda, um conhecedor que dele teve notícia por leitura ou por ouvir dizer.⁸⁰

Quanto as CSM de louvor (*loor*), elas contabilizam 64 no total e não podem ser consideradas narrativas propriamente ditas, trazendo geralmente como tema o amor mundano em contraposição ao amor à Virgem. No geral, a retórica destas cantigas de louvor busca comover e incitar a busca pelo perdão dos pecados e o perdão da Virgem, no qual ela aparece como substituta ao objeto do amor daquele que se arrepende, dando-lhe recompensa e esperança. São cantigas mais intimistas, nas quais o rei apresenta-se como trovador da Virgem, devoto ou pecador em busca do amparo.⁸¹

⁷⁹ LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, O Sábio*: Aspectos culturais e literários. São Paulo: Veredas & Cenários, 2007. p. 23, 24.

⁸⁰ LEÃO, Ângela Vaz. Op. Cit., 2007. p. 23, 24.

⁸¹ FONTES, Leonardo Augusto Silva. *Que ffuese ffecho por escripto para ssienpre*: o scriptorium régio e a cultura escrita no reinado de Afonso X (Castela e Leão, 1252-1284). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, 2017. p. 148.

Todavia, não podemos deixar de mencionar que todas as cantigas são, de certo modo, de louvor, pois todas visavam exaltar a Virgem e estimular a devoção mariana.⁸²

Por meio dessas narrativas empenhadas,⁸³ além do relato dos milagres, ocorridos através da intervenção de Maria e dos louvores que lhe são oferecidos, são nos apresentado modelos de conduta. Por intermédio do carácter “exemplar” de Maria, o caminho cristão vai sendo desenhado como o único trajeto em direção ao bem e à salvação da alma. Nessa lógica, as cantigas agem introduzindo, retoricamente, lições moralizantes.⁸⁴ Nesse aspecto, Janaína Marques Ferreira Rocha explica que

A estrutura do texto, em sua maioria, fundamenta-se no discurso retórico, que apresenta as categorias elencadas na obra *Rhetorica ad Herennium*: *exordium*, *narratio* e *conclusio*. O exórdio corresponde às fórmulas introdutórias, cuja principal expressão encontramos na *captatio benevolentiae*, que tem a intenção de atrair o público e conquistar o ouvinte - e está presente, segundo Elvira Fidalgo, em duzentas e trinta e três cantigas. A *narratio*, ou o relato do

⁸² PARKINSON, Stephen. As Cantigas de Santa Maria: estado das questões textuais. Anuario de Estudios Literarios Galegos (Vigo), p. 179-205, 1998. apud FONTE, Juliana Simões. *Rumores da escrita, vestígios do passado: uma interpretação fonológica das vogais do português arcaico por meio da poesia medieval*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 65-66.

⁸³ O termo é usado por Segismundo Spina para referir-se a literatura que detém “[...] uma intenção pedagógica, didática, apologética, missionária, edificante, [...] mas, sobretudo a literatura moral religiosa, vigente e atuante desde os primeiros séculos do Cristianismo, cujas formas fundamentais estão representadas pelos hinos, pelas hagiografias, pelos poemas sacros, pelo drama litúrgico e suas modalidades posteriores: os milagres, os mistérios, os autos, as moralidades.”

SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval: uma introdução*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 20.

⁸⁴ MORAIS, Ana Paiva. Alguns aspectos da retórica do exemplo: lógica do modelo e hipóteses da ficção no *exemplum* medieval. In.: RIBEIRO, Cristina Almeida; MADUREIRA, Margarida. *O Género do Texto Medieval*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

milagre propriamente dito, é dividida em duas partes: o *initium narrationis*, momento em que são introduzidos os dados físicos, morais e geográficos, e o *medium narrationis*, que é a parte nuclear da narrativa. Na *conclusio*, ou *finis narrationis*, o autor faz uma síntese do milagre, conclamando ao dever de amor, obediência e louvor à Virgem.⁸⁵

Além disso, a obra constitui-se em um projeto monárquico que apresenta um claro viés político, visando a “[...] consolidação da superioridade régia diante dos outros poderes e saberes em movimento nesta Castela do século XIII”⁸⁶, como também “[...] forma parte de la política alfonsí de la cristianización de todos sus territorios bajo la bandera de la Virgen.”⁸⁷

O projeto, de acordo com Manuel González Jiménez, é:

[...] el resultado de uma compleja elaboración. Se admite que la obra se concibió inicialmente como un conjunto de 100 cantigas. A esta primeira colección se añadieron otras 100 cantigas más, y se decidió entonces insertarlas en un códice ricamente miniado. Posteriormente, el número de cantigas se dobló, resultando al final unas 420.⁸⁸

Walter Mettmann propõe a seguinte hipótese para a construção dos manuscritos das *Cantigas de Santa Maria*, apontando a relação entre os

⁸⁵ ROCHA, Janaína Marques Ferreira. *Espetáculo para o céu: a construção do jogral devoto*. Tese (Doutoramento em Estudos Medievais) – Universidade de Santiago de Compostela, 2019. p. 54-55.

⁸⁶ FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2017, p. 144.

⁸⁷ SNOW, Joseph. La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284). *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, ISSN 1579-0576, N.º. 10, 2016-2017, p. 66. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6296596>. Acesso em 19/05/2020.

⁸⁸ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: Editorial Ariel, 2004. p. 437.

manuscritos e suas etapas de elaboração e apresenta também um esquema gráfico, através de uma árvore genealógica:

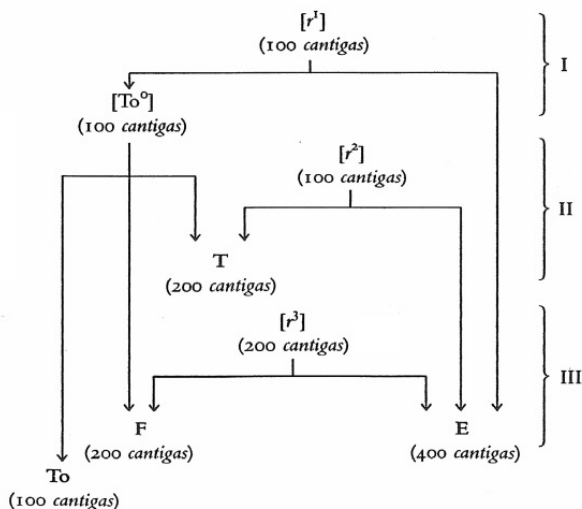
I. Una colección de cien cantigas, que contenía además, con toda probabilidade, la *Introducción* (A), en la cual se disse del rey que “fez cen cantares e sões”, el *Prólogo* (B) y la *Pitiçon* (ctg. 401), que comienza “Macar *cen* cantares feitos acabei”. Su estructura era la siguiente: cantiga 1 sobre los Siete Gozos de la Virgen, cantiga 50 (que falta en E) sobre los Siete Dolores; cantiga 100 (= 422) sobre la intercesión de María em el Juicio Final. Cada décima cantiga era de *loor*, de maneira que había 89 *miragres*. Es de suponer que los autores escribían las cantigas primero sobre hojas sueltas o *rótuolos* [r^1], que después se corrigieron, ordenaron y copiaron. Este códice [To^0] está perdido, pero era seguramente idêntico con el “livro das Cantigas de Santa Maria”, de cuya virtude milagrosa se habla en la cantiga 209.

II. Terminada la primera colección, se dicidió duplicar el número de las cantigas y confeccionar un códice ilustrado (*T*). Se arregló el material de manera que los números 5, 15, 25, etc., correspondiesen a poemas largos, que se adornaban de dos páginas de miniaturas en vez de una sola. Esto implicaba una reordenación del material de [To^0]. La cantiga 50 (Siete Dolores) ya no tenía función en una colección de 200 poemas y fue reemplazada por outra.

III. De nuevo se quiso aumentar el número al doble, para llegar a 400 cantigas. El complemento *F* del códice *T* quedó sin embargo incompleto. Al lado de estos dos preciosos manuscritos se confeccionó el códice *E*, de presentación mucho más modesta, siguiendo el orden numérico de *T* y sirviéndose, como lo demuestran las variantes, para el núcleo primitivo no de [To^0], sino de los esbozos [r^1], seguramente porque se trabajaba simultaneamente en *T/F* y en *E*. Para realizar el proyecto se necesitaban 359 cantigas de milagros, pero al terminar el códice *E* faltaban algunos. Se salió del apuro repitiendo siete milagros (373, 387, 388, 394, 395, 396, 397). El manuscrito *E* comienza con el *Prologo das cantigas das cinco festas*

de Santa Maria (410), al que siguen doce cantigas (411-422), de las cuales, sin embargo, sólo cinco (411, 413, 415, 417, 419) se refieren a fiestas marianas; las otras siete (entre ellas dos repeticiones) son cantigas de loor. Siguen el *Índice* (A, B, ctgs. 1-401), la *Introducción* (A), el *Prólogo* (B), 400 cantigas, la *Petiçon* (401) y otra cantiga que contiene ruegos (402).⁸⁹

Figura 1: Árvore genealógica das *Cantigas de Santa Maria*



Fonte: METTMANN, Walter. Introducción. In.: ALFONSO X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria – Cantigas de 1 a 100*. Madrid: Editorial Castalia, 1986, p. 23.

Parkinson⁹⁰, após o reconhecimento de todos os manuscritos e consequentemente de suas expansões, apresenta-nos uma listagem do

⁸⁹ METTMANN, Walter. Introducción. In.: ALFONSO X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria – Cantigas de 1 a 100*. Madrid: Editorial Castalia, 1986. p. 21-23.

⁹⁰ PARKINSON, Stephen. Op. Cit., p. 189 apud FONTE, Juliana Simões. Op. Cit., p. 65-66.

conjunto total das *Cantigas de Santa Maria* (420 composições) que corresponde a:

- ✓ 2 cantigas iniciais: Título e Prólogo (Mettmann *A/B*)
- ✓ 2 cantigas finais: Petição e Nembresete Maria (números 401-402 na edição de Mettmann)
- ✓ 40 cantigas de louvor (das quais duas se repetem nas cantigas de festas de *E*)
- ✓ 353 milagres (mais sete milagres em *E* que repetem outras cantigas)
- ✓ 11 cantigas de Festas de Santa Maria (números 410-422 na edição de Mettmann) mais duas repetidas
- ✓ 7 cantigas de milagre de *To* e *F* que não foram incluídas em *E* (números 403-409 na edição de Mettmann)
- ✓ 5 cantigas de festas de Jesus Cristo de *To*, que não foram incluídas em outros manuscritos (números 423-427 da edição de Mettmann).

A disposição das cantigas foi pensada seguindo a estrutura regular de um rosário, apresentando sempre nove narrativas de milagre e em seguida, uma cantiga de louvor. Dessa maneira, todas as cantigas decenais seguem a estrutura de louvores a Santa Maria. Neste aspecto, Lênia Márcia Mongelli explica que

A associação com o rosário não é gratuita, já que este é o instrumento particular de oração à Virgem, desde que, segundo a tradição, Ela mesma apareceu a São Domingos, quando ele dirigia a cruzada contra os albigenses, em princípios do século XIII, para dar-lhe uma sequência de contas e sugerir-lhe que, dali em

diante, os cristãos deveriam invocar-Lhe a ajuda através delas.⁹¹

Seguindo a tradição enciclopédica de compilação - como pudemos observar em toda obra alfonsina, mas que também refletia, o movimento da cristandade daquele momento, pautada numa “natureza profundamente memorial” da cultura medieval⁹² advinda do mundo escolástico, que objetivava recordar⁹³ os valores utilitários e moralizadores⁹⁴ - observamos que as fontes utilizadas para a construção do cancionero mariano alfonsino perpassaram por escritos da cultura clássica pagã e das culturas orientais, pelas Sagradas Escrituras, principalmente o *Antigo Testamento*, bem como os “[...] mariais latinos sen carácter local, obras xeraes de onde se tomaron temas aplicables à mediación da Virxe, Mariais romances, Coleccións locais estranxeiras, Coleccións locais peninsulares, e Milagres familiares e autobiográficos.”⁹⁵ Dentre os *Mariais romances*, podemos explicitar o

⁹¹ MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 282.

⁹² CARRUTHERS, Mary. Le Livre de la Mémoire: La mémoire dans la culture médiévale. Paris: Macula, 2002. p. 227 apud FRANÇA, Susani Silveira Lemos. A rememoração do passado no rastro da Prudência. In.: TEIXEIRA, Igor Salomão; BASSI, Rafael (org.). *A escrita da história na Idade Média*. São Leopoldo: Oikos, 2015, p. 59.

⁹³ De acordo com Jacques Le Goff “[...] A Idade Média venerava os velhos, sobretudo porque via neles homens-memória, prestigiosos e úteis.” LE GOFF, Jacques. Op. Cit., p. 444.

⁹⁴ Os escolásticos propuseram uma reorganização de todo o esquema de virtudes e vícios a partir da redescoberta de Aristoteles e de suas ideias inovadoras para o conhecimento, e que, segundo eles deveriam ser incorporadas dentro da estrutura do cristianismo. A partir da atuação dos escolásticos o esquema de virtudes e vícios tornou-se mais definido, organizado, detalhado e complexo. Dessa forma, “[...] O homem moral que desejasse seguir o caminho da virtude, lembrando-se do vício e evitando-o, teria mais coisas a gravar na memória do que em tempos anteriores menos complexos.” YATES, Frances Amélia. *A Arte da Memória*. Campinas/SP: Editora da Unicamp. 2007, p. 85, 115 e 116.

⁹⁵ FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002. p. 38.

Milagros de Nuestra Señora, composto por Gonçalo de Berceo e o *Les miracles de Nostre Dame*, cuja autoria é atribuída a Gautier de Coincy.

Ademais, “[...] muitas das últimas cantigas recordam eventos do reino e revelam suas atitudes diante dos seus contemporâneos. As cantigas, são, portanto, uma fonte histórica da mais alta importância.” Toda a vida cotidiana da Península Ibérica do século XIII está presentificada nas CSM, uma obra inicialmente destinada aos cortesãos. Porém, um de seus objetivos era integrar o maior número de súditos no sentimento de pertença e vassalagem ao reino, daí terem se voltado também a um público não cortesão, de iletrados. Isso foi facilitado por sua natureza poética e musical.⁹⁶

A partir dessas fontes, Walter Mettmann dividiu as cantigas de milagres em três grandes grupos: no primeiro, os milagres ocorridos nos domínios da Cristandade até o Oriente, sem contar a Península Ibérica (cantigas internacionais); no segundo grupo, os milagres ocorridos ou relacionados a Portugal ou “Espanha” (cantigas nacionais) e no terceiro grupo, referente às intervenções marianas junto ao próprio rei ou então a pessoas próximas a ele (milagres pessoais).

⁹⁶ FONTES, Leonardo Augusto Silva. *Às margens da cristandade: os moros d’Espania à época de Afonso X*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011. p. 140.

Quadro 1: Distribuição das cantigas de milagres segundo a origem

Cantigas	Milagres	Internacionais	Nacionais	Pessoais
1-100	89	75	14	01
101-200	90	46	44	03
201-300	90	36	54	08
301-427	87	19	68	13

Fonte: : METTMANN, Walter. Introducció. In.: ALFONSO X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria – Cantigas de 1 a 100*. Madrid: Editorial Castalia, 1986, p. 12.

A partir do exposto,

As CSM complementavam diversos conceitos e traziam a representação de diversos personagens, locais e grupos sociais que o reinado afonsino queria de alguma forma que fossem consolidados na memória popular (e coletiva) – daí a compilação destas cantigas em um compêndio escrito para sempre, que fosse conservado para as gerações vindouras. Elas canalizavam sentimentos difusos na sociedade castelhana. [...] Como todas as obras afonsinas, havia neste cancionário mariano o desejo de totalidade e universalidade, a luta contra o esquecimento e a classificação das coisas e seres.⁹⁷

Ademais, a partir do trecho acima destacado, podemos considerar que a escrita alfonsina, em especial, as *Cantigas de Santa Maria*, possam ser tidas como um *medium*, em um projeto de eternização de preceitos de um dado momento, nesse caso, do medievo, e suporte da memória para o futuro. Ademais, os escritos buscaram assegurar a [Alfonso X] sua própria autoeternização por meio da memória materializada no escrito.⁹⁸

⁹⁷ FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2017, p. 163.

⁹⁸ ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011. 195-205.

No tocante à autoria, conforme já discutido anteriormente, as *Cantigas de Santa Maria* foram compostas no *Scriptorium Alfonsí*. Assim, é provável que Alfonso X tenha acompanhado de perto a organização e a compilação da obra, como fez com seus demais escritos. Entretanto, é pouco viável a ideia de que ele tenha composto a obra em sua totalidade ou um grande número de cantares, tendo em vista suas funções enquanto monarca. Desse modo, não haveria tempo hábil em vida para executar sozinho tamanho feito.

A partir do exposto, devemos considerar a participação de outros poetas no trabalho. Walter Mettmann aponta que “[...] o número de autores não tenha passado de meia dúzia.”⁹⁹ Nessa lógica, podemos citar alguns nomes que poderiam ter ajudado o rei Sábio: o poeta Airas Nunes, o frei Juan Gil de Zamora, o clérigo Bernardo de Brihuega e até mesmo seu neto D. Dinis.¹⁰⁰

Por outro lado, a hipótese mais aceita com relação à autoria de cantigas por parte do próprio rei, é das cantigas escritas na primeira pessoa do discurso, ou também chamadas autobiográficas. Cantares em que expõe suas experiências, seus anseios, como também suas dificuldades e momentos de tensão (sejam eles de cunho político ou pessoal). Também estão presentes no conjunto milagres de Santa Maria a pessoas ligadas ao rei, como seu pai D. Fernando III, o Santo; sua mãe D. Beatriz de Suábia; seu irmão D. Manuel; sua filha Berenguela, monja cisterciense em Burgos, dentre outras pessoas.

De todo modo,

[...] embora possa ter havido mais de um colaborador envolvido no projeto afonsino, cabe a Afonso X o título de autor desta obra, na medida em que foi ele

⁹⁹ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 18.

¹⁰⁰ FONTE, Juliana Simões. Op. Cit., p 51-53.

seu principal idealizador, aquele que “mandou fazer” o cancionero mariano, que encomendou a coletânea, contando com a colaboração de várias pessoas, tanto na criação dos textos poéticos quanto na elaboração dos manuscritos, tão ricos em conteúdo artístico.¹⁰¹

Com relação à estrutura formal, grande parte das *Cantigas de Santa Maria* foi uniformemente construída, utilizando como ponto de partida versificatório para o exercício poético o *zéjel* (ou *virelai francês*¹⁰²), que, segundo a profa. Ângela Vaz Leão é

[...] um tipo de composição poética medieval de origem moçárabe, ou hispano-muçulmana, teria sido criado por Mucáddam ben Muáfa, el Cabri, um poeta andaluz, natural de Cabra, região de Córdoba, entre o final do século IX e o início do século X. Compõe-se o *zéjel*, na sua forma canônica, dos seguintes elementos: a) Um refrão ou estribilho que, na maioria dos casos, é um dístico monorrimo e que, como é típico do refrão, se repete após cada estrofe; b) Um número variável de quadras, cujos três primeiros versos rimam entre si, mudando as rimas de estrofe para estrofe, e cujo quarto verso repete a rima do refrão.¹⁰³

Todavia, os poemas das *Cantigas de Santa Maria*, principalmente os milagres, têm incluídos anteriormente ao seu refrão ou estribilho “[...] um

¹⁰¹ FONTE, Juliana Simões. Op. Cit, p 53.

¹⁰² Segundo a Profa. Ângela Vaz Leão, “[...] Os estudiosos da poesia de Afonso X, na sua maioria, preferem chamar a essa composição *virelai*, palavra que denunciaria uma influência francesa. Preferimos, na nossa nomenclatura, dizer *zéjel*, aceitando a teoria de uma origem moçárabe para esse tipo de poema. Isso, por uma questão de lógica. Não obstante as reconhecidas influências francesas nos primórdios da política e da cultura lusitanas, parece muito mais provável que determinada estrutura poética galego-portuguesa do século XIII se deva à influência de uma forma moçárabe, nascida na vizinha Andaluzia e vigente em todo o território da Península Ibérica, do que à influência de um molde francês, isto é, de além-Pirineus. Aliás, a arte de origem moçárabe, na Andaluzia, não se limita à espécie poética do *zéjel*: a arquitetura, a dança, a agricultura, a culinária andaluzas denunciam a mesma influência. Por que não a poesia?” LEÃO, Ângela Vaz. Op. Cit., 2011, p. 30.

¹⁰³ LEÃO, Ângela Vaz. Op. Cit., 2011, p. 27-28.

título em prosa, apresentando o resumo ou ementa do assunto que será tratado, com seus eventuais personagens, lugares e ações.”¹⁰⁴ Podemos observar esta estrutura através do seguinte exemplo:

CANTIGA 166¹⁰⁵

**ESTA É COMO SANTA MARIA GUARECEU UN OME QUE ERA
TOLLEITO DO CORPO E DOS NEMBROS, NA SA EIGREJA EM SALAS.**

*Como poden per sas culpas os omes seer contreitos,
assi poden pela Virgen depois seer sãos feitos.*

Ond' avêo a un ome, por pecados que fezera,
que foi tolleito dos nembros dũa door que ouvera,
e durou assi cinc' anos que mover-se non podera,
assi avia os nembros todos do corpo maltreitos.
Como poden per sas culpas os omes seer contreitos...

Con esta enfermidade atan grande que avia
prometeu que, se guarisse, a Salas logo irya
e hũa livra de cera cad' ano ll' offereria;
e atan toste foi sã, que non ouv'y outros preitos.
Como poden per sas culpas os omes seer contreitos...

E foi-sse logo a Salas, que sol non tardou niente,
e levou sigo a livra da cera de boa mente;
e ya mui ledo, como quen sse sen niun mal sente,
pero tan gran temp' ouvera os pes d' andar desafeitos.
Como poden per sas culpas os omes seer contreitos...

Daquest' a Santa Maria deron graças e loores,
porque livra os doentes de maes e de doores
e demais está rogando senpre por nos pecadores;
e poren devemos todos sempre seer seus sojeitos.
Como poden per sas culpas os omes seer contreitos...

A estrutura do *zéjel* (ou *virelai francês*) “[...] granjeou a simpatia não só dos poetas islâmicos da Península [Ibérica] e até do próprio Oriente,

¹⁰⁴ LEÃO, Ângela Vaz. Op. Cit., 2011, p. 21.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 116.

como acabou por espalhar-se pela Europa, assimilado como foi por poetas provençais, franceses, espanhóis, italianos e galego-portugueses.”¹⁰⁶ É a estrutura presente em aproximadamente 380 poemas, o que corresponde a mais de 90% dos cantares marianos alfonsinos.¹⁰⁷

Por sua vez, o esquema rítmico predominante na obra - porém, não o único existente - é - AA - bbba - AA - ccca - AA..., estando presente em 306 cantigas.¹⁰⁸ Ademais, “[...] Los 420 poemas ofrecen más de 280 combinaciones métricas distintas, de las cuales unas 170 no aparecen más que una sola vez. La longitud de los versos varía entre dos y veinticuatro sílabas.”¹⁰⁹ Além disso, “[...] Entre las otras formas métricas y musicales hay que mencionar el *rondeau* (ctgs. 41,120,143, 279, 308), la canción (ctgs. 1, 400, 414) y la estrofa de cuatro versos (ctgs. 60, 230, 326)”.¹¹⁰

A partir do exposto, anuímos com Juliana Simões Fonte que enfatiza que a “[...] versificação das *Cantigas de Santa Maria* é extremamente sofisticada tanto na escolha e combinação dos metros, quanto na construção das estrofes e na disposição das rimas, deixando longe a simplicidade estrutural das cantigas de amigo e mesmo das cantigas de amor.”¹¹¹

A partir da estrutura e metrificação¹¹² podemos inferir que a perspectiva de difusão da obra fosse realizada por meio do canto, para execução na corte, mas também junto à população do reino, durante as

¹⁰⁶ SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 91.

¹⁰⁷ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 13.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 40.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem, p. 40, 41.

¹¹¹ FONTE, Juliana Simões. Op. Cit, p 59.

¹¹² A profa. Lênia Márcia Mongelli lembra também que “[...] os muitos torneios sintáticos e a presença maciça de hipérbatos, anástrofes, anacolutos e outros tipos de inversão lembram que os textos foram feitos para serem cantados.” MONGELLI, Lênia Márcia. Op. Cit., p. 287.

cerimônias religiosas e nos festejos. Nessa lógica, a cantiga número 172 afirma nossa hipótese trazendo “[...] e desto cantar fazemos | que cantassen os jograres.”¹¹³

Ademais, conforme explica Elvira Fidalgo,

Unas fórmulas y otras señalan la voluntad de que la cantiga se libere de las páginas del pergamino donde fue copiada, y ese deseo parece venir confirmado por una petición de similar contenido que encontramos en un conocido documento de carácter legal, donde no cabe interpretación metafórica alguna. Me refiero a aquellas pocas líneas del testamento en las que el Sabio deja establecido que su cuerpo sea sepultado en compañía de los libros de las CSM y que las cantigas en ellos contenidas sean cantadas en esa misma iglesia los días de las fiestas en honor de la Virgen.¹¹⁴

Contudo, não conseguimos apontar o possível raio de difusão¹¹⁵ desses poemas/cantares no medievo “[...] devido à dificuldade em se acessar os relatos dos leitores-ouvintes medievais sobre os textos a que tinham acesso”¹¹⁶ decorrente da falta de registros documentais sobre o assunto e ao

¹¹³ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. Op. Cit., 2004, p. 438.

¹¹⁴ FIDALGO, Elvira. El Público de las *Cantigas de Santa Maria*. Algunas hipótesis acerca de su difusión. In.: AVENOZA, Gemma; SIMO, Meritxell; SORIANO ROBLES, M. Lourdes. (org.). *Estudios sobre pragmática de la literatura medieval*. Valência: Universitat de València, 2017. p. 145.

¹¹⁵ Segundo Elvira Fidalgo “[...] creo que las CSM no resonaron a lo largo y ancho del reino castellano tanto como su autor habría deseado. Aquella función propagandística que quiso concederle y que inspiró algunas de las composiciones más tardías acabó dependiendo (infructuosamente) de eslabones intermedios entre él y el gran público, es decir, de los señores – laicos y religiosos – dueños de las tierras que pretendía potenciar y a los que les habría faltado el entusiasta aliento de su promotor, preocupado en cuestiones más acuciantes en los momentos finales de su reinado. Creo que debieron de tener cierta difusión en el entorno cortesano, donde habrían sido muy apreciadas gracias a la extraordinaria novedad que supusieron en muchos aspectos – y no solo temáticos – que habrían servido de inspiración a otros tantos trovadores que se acercaron al cancionero, sobre todo en vida, pero también después de la muerte del Sabio.” FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2017, p. 155.

¹¹⁶ FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2017, p. 278.

alto índice de iletrados. Entretanto, sabemos que através da leitura intensiva, ou “falada”, recorrente nas leituras públicas, seria possível a performance dos escritos por parte dos jograis¹¹⁷, conforme indica a cantiga número 172, para o público (leitores-ouvintes). A partir do exposto, “[...] a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”¹¹⁸, principalmente na Idade Média, período marcado pela predominância da “voz” sobre a “letra”.¹¹⁹

No que concerne à música, o estudioso catalão Higinio Anglés considera que as *Cantigas de Santa Maria* constituem “[...] el repertorio musical más importante de Europa por lo que se refiere a la lírica medieval.”¹²⁰

As notações musicais das *Cantigas de Santa Maria* chegaram até nós através de três manuscritos: o códice de Toledo (*To*), com 128 notações musicais; o códice *T* da Biblioteca do Mosteiro de El Escorial, com 193 notações e também da mesma biblioteca, o códice *E* com 402 notações musicais conservadas.¹²¹ De acordo com Elvira Fidalgo, “[...] é indiscutible que o(s) compositor(es) da *Cantigas* tiveron como preocupación prioritária a adecuada configuración melódica destas. Así se formou un conxunto arquitectónico musical de gran perfección e simetria na aplicación dos elementos sonoros.”¹²²

¹¹⁷ Sobre o assunto, ver: ROCHA, Janaina Marques Ferreira. *Espetáculo para o céu: a construção do jogral devoto*. Tese (Doutoramento em Estudos Medievais) – Universidade de Santiago de Compostela, 2019.

¹¹⁸ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007, p. 52.

¹¹⁹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹²⁰ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 8.

¹²¹ FERREIRA, Manuel Pedro (dir.). *A Notação das Cantigas de Santa Maria*: Edição Diplomática – Códice de Toledo. Lisboa: CESEM — Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017, p. 8.

¹²² FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 202.

Segundo Manuel Pedro Ferreira,

A notação musical de *To* tem um carácter arcaico e marcadamente regional; das figuras usadas para significar a linha melódica, uma dúzia tem implicações rítmicas. O código notacional usado em *T* e *E* é igualmente semimensural, mas o número de figuras com significado rítmico é superior, o que permite invulgar segurança na transcrição musical em notação moderna; o repertório notacional deriva das notações mensurais francesas da época.¹²³

As melodias das *Cantigas de Santa Maria* passaram por um trabalho de editoração no século XX, de maneira a transpor da notação quadrada pré-franconiana¹²⁴ para as notações modernas. Os estudos pioneiros foram realizados por Julián Ribera, em 1922¹²⁵ e Higinio Anglés entre 1943 e 1964.¹²⁶ O primeiro transcreveu as notações presentes no códice de Toledo (*To*) e de algumas cantigas do códice escurialense *E*. Todavia, o estudo não foi bem recepcionado pelos musicólogos, devido vários erros que “[...]”

¹²³ FERREIRA, Manuel Pedro. A Música das *Cantigas de Santa Maria*. In.: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. Op. Cit., 1993, p. 146.

¹²⁴ No século XII, a notação neumática, devido ao facto de ser produzida pelos escribas com uma pena de pato de bico largo, que permitia a produção de pontos inclinados e quadrados, passou a ser tida como notação quadrada, sendo uniformizada e aplicada a todos os géneros musicais litúrgicos e profanos, mas estando invariavelmente relacionada para a posteridade com o canto gregoriano. A invenção desta notação, utilizada durante cerca de três séculos, acabou assim por permitir a fixação no tempo e o registo de diversas produções musicais da época, nomeadamente religiosas, constituindo, portanto, um grande passo para a criação de um sistema de notação ocidental abrangente e eficaz, tal como o que existe nos dias de hoje. SOUSA, Maria de Nazaré Valente. *A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa*. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais). Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, 2012, p. 54. (grifo nosso)

¹²⁵ RIBERA, Julián. *La música de las cantigas*. Estudio sobre su origen y naturaliza. Madrid: Real Academia Española, 1922.

¹²⁶ ANGLÉS, Higinio. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio*. Barcelona: Biblioteca Central, 1943-1964.

espelham a aplicação arbitrária das suas teorias sobre a origem instrumental e arábico-andaluza das músicas das Cantigas, e deformam irremediavelmente a lição dos manuscritos.”¹²⁷

A edição de Higinio Anglés, por sua vez, foi realizada a partir do códice escurialense *E* e teve por objetivo a tradução fiel das notações seguindo as convenções ratificadas pela comunidade musicológica, como também pelos princípios históricos de produção musical. Apesar dos problemas, seu trabalho fornece-nos um grande número de transcrições com uma valiosa qualidade informacional, que nos permite ter uma melhor ideia sobre a possível execução das melodias presentes nas *Cantigas de Santa Maria*.

¹²⁷ FERREIRA, Manuel Pedro. Op.Cit., 1993, p. 146.

Figuras 2 e 3: Notações musicais das *Cantigas de Santa Maria* presentes nos códices *To* e *T*.



Fonte: LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: Aspectos culturais e literários*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2015, p. 157.

Entretanto, atualmente, os estudos de Anglés têm passado por uma crítica mais detalhada, no sentido de que

[...] los especialistas de hoy tienen sus dudas de que la interpretación de los tiempos hecha por el gran musicólogo catalán sea la más correcta. J.J. Rey, tras analizar los muchos problemas que plantea la interpretación de la música alfonsí, opina que no existe ninguna versión discográfica enteramente satisfactoria, para concluir afirmando que duda de que Alfonso X

‘reconociera como suyas algunas músicas que dicen serlo.’¹²⁸

De todo modo, até o presente momento, a teoria interpretativa e a transcrição proposta por Higinio Anglés é parcialmente aceita pela comunidade musicológica, pois a partir do códice escurialense *E*, Anglés demonstrou, dentro das perspectivas de sua época, uma exatidão na interpretação melódica em consonância com a métrica e rimas dos poemas, cuja relação é proporcional.¹²⁹

Recentemente foram publicadas cinco propostas de edições musicais (parciais ou completas) das *Cantigas de Santa Maria*, organizadas por Martin Cunningham¹³⁰, Roberto Pla Sales¹³¹, Chris Elmes¹³², Pedro López Elum¹³³ e Manuel Pedro Ferreira¹³⁴. Todavia, os estudos ainda demandam de aprofundamento em comparação ao estudo de Anglés.

Percebemos, a partir desses estudos, o quão complexo é o trabalho de transcrição musical e as suas várias interpretações. Mas acima disso, constatamos a tamanha riqueza musical que os códices das *Cantigas de Santa Maria* nos legaram. Corroborando com esta ideia, Lênia Márcia Mongelli

¹²⁸ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. Op. Cit., 2004, p. 439.

¹²⁹ LA CUESTA, Ismael Fernández de. Las “*Cantigas de Santa María*”. La música y su interpretación. In.: MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. Op. Cit., 1999, p. 349.

¹³⁰ G. CUNNINGHAM, Martin. *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Loor*. Dublin: University College Dublin Press, 2000.

¹³¹ PLA SALES, Roberto. *Cantigas de Santa María. Alfonso X el Sabio. Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*. Madrid: Música Didáctica, 2001.

¹³² ELMES, Chris. *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio. A Performing Edition, Vol. I: Prologo to Cantiga 100*. Edinburgh: Gaïta, 2004.

¹³³ LÓPEZ ELUM, Pedro. *Interpretando la música medieval del siglo XIII. Las Cantigas de Santa María*. Valencia: Publicacions Universitat de València, 2005.

¹³⁴ FERREIRA, Manuel Pedro (Dir.). *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática – Códice de Toledo*. Lisboa: CESEM — Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017.

afirma que “[...] o repertório afonsino é um dos mais esplêndidos documentos musicográficos da Idade Média.”¹³⁵

No que tange às imagens ou iluminuras,¹³⁶ “[...] habia sido, además, la intención del regio autor hacer representar el contenido de las cantigas narrativas por médio de unas 2.640 miniaturas, de las cuales casi los dos tercios llegaron a ejecutarse.”¹³⁷

Três dos quatro códices das *Cantigas de Santa Maria*, a saber: o códice do Escorial *T* (conhecido também por Códice Rico), o códice do Escorial *E* (conhecido também por Códice dos Músicos) e o Códice Rico de *Florença* (Biblioteca Nazionale de Firenze – Itália) foram iluminados de forma a ilustrar as narrativas poéticas e também complementar o texto literário. Nessa lógica, Valéria Bertolucci Pizzorusso salienta que “[...] a coletânea das *Cantigas de Santa Maria* é uma obra para ser vista e ouvida, na qual ‘uma milagristica por imagens junta-se a milagristica em versos.’”¹³⁸

O conjunto do códice do Escorial *T* e o Códice de *Florença* são também conhecidos como *Os Códices das Histórias*, em virtude das

¹³⁵ MONGELLI, Lênia Márcia. Op. Cit., p. 287.

¹³⁶ Iluminura: O termo iluminura está ligado ao verbo latino “illuminare”, sendo divulgado a partir do século IX e utilizado pelos autores medievais para designar qualquer tipo de ornamentação ou ilustração dos manuscritos. [...] Iluminura é também designada por “miniatura” por alguns autores que a fazem derivar da palavra latina “minium”, isto é, cor vermelha e do verbo “miniare” que significa escrever a vermelho. Se primeiramente o “miniator” designava o que fazia uso do “minium”, progressivamente passa a designar todo aquele que executa qualquer ornamentação. As imagens no códice podiam ter um carácter narrativo, ou seja, contar através das imagens, uma história próxima do texto ou um carácter ornamental, criando um discurso paralelo a este. DEPARTAMENTO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. *A descoberta da Cor na Iluminura Medieval*. Lisboa: Departamento de Conservação e Restauro/NOVA, p. 9-11. Disponível em: https://www.dcr.fct.unl.pt/sites/www.dcr.fct.unl.pt/files/documentos/projectos/iluminura/introducao_cadernos_de_apoio.pdf. Acesso em 05/05/2020.

¹³⁷ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 7.

¹³⁸ BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valéria. Op. Cit., 1993, p. 144.

iluminuras remontarem retoricamente às narrativas das cantigas de milagre e louvores. Por sua vez, o códice escurialense *E* é chamado *Códice dos Músicos*, pois nele, com a exceção do retrato de Alfonso X, as iluminuras, presentes apenas nas cantigas decenais, representam músicos, instrumentos ou a execução musical por parte dos jograis.¹³⁹

Segundo Barbara Dantas Batista Covre,

As características estéticas e formais das iluminuras não variaram no decorrer dos anos que os manuscritos das Cantigas de Santa Maria foram produzidos. Os iluminadores seguiram um método e estilo bem definidos pela oficina de trabalho através da junção de conteúdos tradicionais do românico germânico junto aos conteúdos inovadores do gótico francês. Sob a repetição de motivos artísticos clássicos ou de outra região, prática comum entre os artífices medievais, estava a inovação de cada obra¹⁴⁰.

¹³⁹ SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. Imaxes e Teoria da Imaxe nas Cantigas de Santa Maria.. In.: FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 247-250.

¹⁴⁰ COVRE, Barbara Dantas Batista. *Iconografia e arquitetura nos textos das Cantigas de Santa Maria*. Disponível em: <https://www.barbaradantas.com/post/iconografia-e-arquitetura-nos-textos-das-cantigas-de-santa-maria>. Acesso em: 13/03/2021.

Figura 4: Iluminuras das Cantigas nº 240, 220, 50, 170/160, 350, 400, 60/ 210, 310, 360 y 300 do Manuscrito Escorialense E – Códice dos Músicos das *Cantigas de Santa Maria*.



Fonte: CHICO PICAZA, María Victoria. Edición/es y función/es de un manuscrito del siglo XIII: el caso de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. *Titivillus: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*. ISSN: 2387-0915, Nº. 1, 2015, págs. 27-44, p. 34.

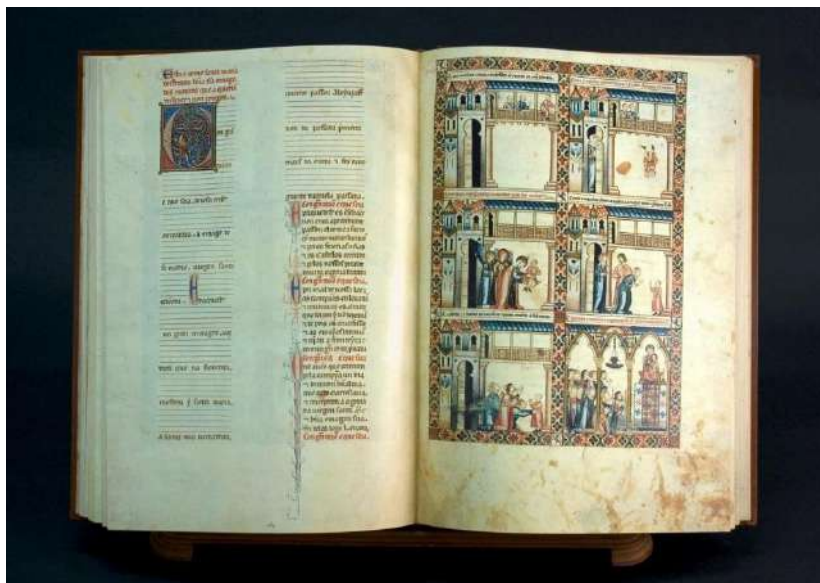
Nos manuscritos, o texto literário, as iluminuras e as partituras musicais se apresentam de forma harmônica e complementar, fazendo com o que o conjunto da obra seja monumental. De acordo com a Profª. Ângela Vaz Leão as narrativas de milagre seguem uma estrutura fixa de apresentação:

“[...] a) uma narrativa textual extensiva, em versos, b) uma narrativa iconográfica em iluminuras, que se dispõem numa só página, dividida em seis¹⁴¹ vinhetas

¹⁴¹ De acordo com Juliana Simões Fonte, “[...] algumas cantigas são acompanhadas de miniaturas com doze vinhetas, que ocupam duas páginas, em vez de uma. Estas

e outra narrativa textual, resumida, sob a forma de seis legendas, cada uma delas colocada acima de um quadro da sequência das iluminuras.”¹⁴²

Figura 5: Códice de Florencia: Biblioteca Nazionale Centrale da Firenze, B.R.20, “Códice F”.



Fonte: CHICO PICAZA, María Victoria. Edición/es y función/es de un manuscrito del siglo XIII: el caso de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. *Titivillus: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*. ISSN: 2387-0915, N°. 1, 2015, págs. 27-44, p. 31.

cantigas correspondem às ‘quintas’, isto é, a cada cinco cantigas, nos códices das histórias (T e F), uma é acompanhada por uma iluminura que ocupa duas páginas, em vez de uma, e contém doze vinhetas, em vez de seis. É importante adiantar que, somente nos manuscritos T e F, as cantigas de milagre são acompanhadas de iluminuras. No manuscrito E, as cantigas de louvor também são acompanhadas de miniaturas, que são diferentes, no entanto, daquelas que acompanham as cantigas de louvor em T e F.” FONTE, Juliana Simões. Op. Cit., p 43.

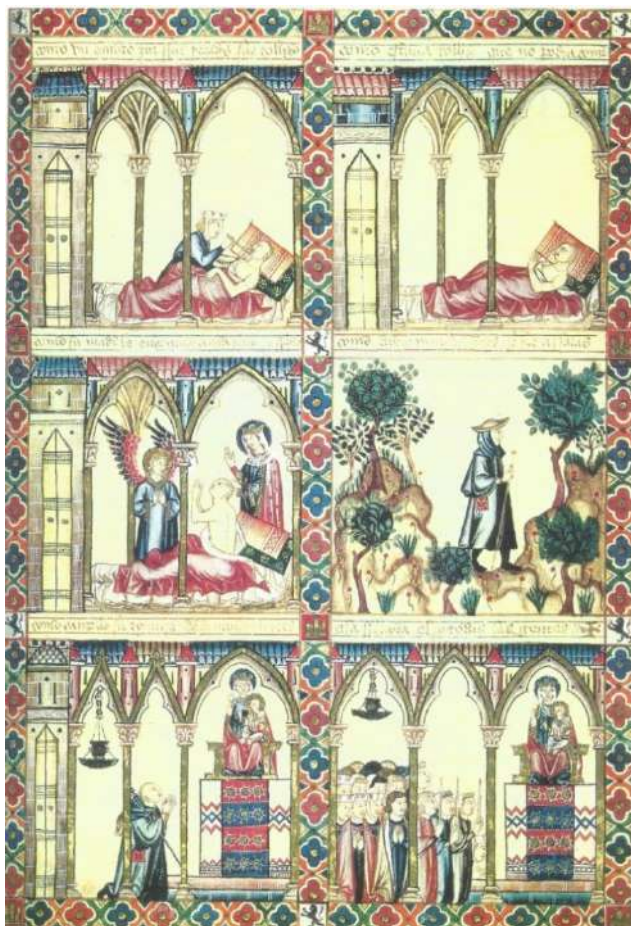
¹⁴² LEÃO, Ângela Vaz. Op. Cit., 2007, p. 26-27.

Ademais, as iluminuras, principalmente as pertencentes aos *Códices das Histórias*, perpassam por todo o cotidiano do século XIII, constituindo-se assim em uma valiosa fonte histórica. Assim, Manuel González Jiménez aponta que as iluminuras das *Cantigas de Santa Maria* apresentam

“[...] el lujo y la solemnidad de las ceremonias de la corte; banquetes y procesiones; escenas religiosas con la imagen de la Virgen como centro; batallas entre moros y cristianos; representaciones de la vida pastoril y campesina, de los peligros del mar; de juegos y diversiones, de ajusticiamiento por la horca, de mujeres hilando, de enfermos y moribundos, de moros y de judíos (dibujados, todo hay que decirlo, con rasgos que responden a estereótipos marcadamente racistas: los moros, feos y cetrinos; los judíos, con su típico tocado cónico y su nariz ganchuda), de peregrinos, frailes, monjas, abades y obispos, corridas de toros, de caza con aves, de amantes en la cama, etc. [...] En definitiva, las miniaturas de *Cantigas* son fiel reflejo de los gustos, de las forma de vida y de la brillantez de una época que fue testigo de la elaboración de las más deslumbrante síntesis cultural de las varias que tuvieron lugar en España durante la Edad Media.”¹⁴³

¹⁴³ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. Op. Cit., 2004, p. 439.

Figura 6: Iluminura da cantiga de milagre nº 166 do Manuscrito T.I.1 – Códice Rico das *Cantigas de Santa Maria*.



Fonte: Manuscrito T.I.1 – Códice Rico das *Cantigas de Santa Maria*. Biblioteca do Mosteiro do Escorial, Espanha. Edição Facsimilar. Madri: Edilán, 1979.

Após a breve explanação sobre a composição da obra, comentaremos sobre cada um dos quatro manuscritos das *Cantigas de Santa Maria* que conhecemos atualmente, com o objetivo de apontar algumas

particularidades concernentes aos âmbitos literário e material de cada um, contudo, sem a pretensão de esgotar o tema. Julgamos que são necessários tais comentários, pois,

[...] a história completa das CSM tem que levar em consideração todos os quatro manuscritos remanescentes, porque eles têm características – e “virtudes” próprias. Por exemplo: as histórias ibéricas e afonsinas presentes em E são raras em To e em T; o caráter enciclopédico de E não poderia jamais ser encontrado em To; E, T e F pintam retratos visuais de Afonso X, mas To usa prólogos para expressar as visões e desejos do rei com relação à própria coleção das CSM; e a riqueza musical e visual pretendida para F só pode ser vislumbrada porque os outros três manuscritos sobreviveram.¹⁴⁴

✓ **Códice de Toledo (To - Bib. Nacional de Madrid, 10069)**

Códice de Toledo ou *To* é o nome dado ao manuscrito salvaguardado, atualmente, na Biblioteca Nacional de Madrid, mas que até o ano de 1869 esteve na Biblioteca Capítular de Toledo, o que explica o nome. Sua escrita é datada dentre os anos de 1270 e 1280¹⁴⁵ e literariamente é composto pelo Título, o Índice completo dos 100 cantares marianos, o Prólogo, as 100 cantigas numeradas do projeto inicial e a Petição. Além

¹⁴⁴ SCHAFFER, M. E. The ‘Evolution’ of the Cantigas de Santa Maria: The Relationships between Manuscripts T, F and E. In.: PARKINSON, S. (org.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000, p. 186 apud MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *A música na fala dos trovadores: desvendando a prosódia medieval*. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015, p. 63.

¹⁴⁵ FERREIRA, Manuel Pedro. The stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinatti, n.6, p. 58-98, 1994, p. 97 apud BORGES, Poliana Rossi. *Estrutura Morfofonológica das Formas Futuras nas Cantigas de Santa Maria*. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, 2008. p. 54.

disso, constam no manuscrito 5 cantigas das Festas de Santa Maria, 5 cantigas das Festas de Jesus Cristo e 16 cantigas apensadas.

Dentro do bloco das 100 cantigas, “[...] tiene a su vez otro elemento estructural fundamentado en el contenido de las cantigas I, L, C, ya que utilizan como hilo conductor temática mariana específica: la primera los siete gozos de la Virgen, la 50 los siete Dolores, y la número 100 es una letanía sobre ambos.”¹⁴⁶

Ademais, é considerado o “[...] registro material que nos ha transmitido la primera fase compositiva del cancionero”¹⁴⁷, “[...] más antiguo, escrito después de 1255, según Amador de los Rios, porque en el prólogo el rey se aplica el título de ‘rey de romanos’.”¹⁴⁸ Ideia também defendida por Parkinson¹⁴⁹ e Mettmann.¹⁵⁰ Todavía, outros estudos apontam que o códice de Toledo (*To*) é uma cópia de uma redação primitiva (*To*⁰) atualmente perdida.¹⁵¹

To não dispõe de iluminuras, mas possui notações musicais localizadas no início de cada cantiga, registradas, geralmente, em pautas de cinco linhas, a começar pelo refrão, tomando, geralmente, a primeira estrofe e

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsies*, n. 8, p. 81-117, 2012. ISSN 1579-0576. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4258740>. Acesso em: 06/05/2020.

¹⁴⁷ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 85.

¹⁴⁸ SERRANO, Matilde López. “Estudio Preliminar”. In.: *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987, p. 13 apud FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2011, p. 137.

¹⁴⁹ PARKINSON, Stephen. Op. Cit., p. 180 apud FONTE, Juliana Simões. Op. Cit., p. 62.

¹⁵⁰ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 21-23.

¹⁵¹ FERREIRA, Manuel Pedro. Op. Cit., 1994, p. 93-95 apud BORGES, Poliana Rossi. Op. Cit., 2008, p. 54.

foram escritas utilizando como ponto de partida a notação quadrada pré-franconiana.¹⁵²

Materialmente, o *códice de Toledo* contém 160 fôlios de pergaminho “[...] grueso, en ocasiones de tono amarillento, sin un tratamiento del lado del pelo”¹⁵³ com dimensões de 315 mm x 217 mm. O espaço textual ocupa as dimensões de 225 mm x 151 mm. Os fôlios foram divididos em duas colunas para a escrita e cada coluna dispõe de 27 a 29 linhas escritas.¹⁵⁴

As letras empregadas na compilação são a gótica francesa espaçada e foram escritas em três cores principais: vermelho, preto e azul. As letras iniciais foram decoradas alternando entre as cores vermelha e azul. Todavia, o padrão de coloração das iniciais foi logo abandonado.¹⁵⁵ Em alguns fôlios, aparecem à margem, anotações realizadas em galego-português em letra gótica cursiva que objetivavam corrigir erros do texto literário, ou anotações de cunho instrutivo sobre a execução das cantigas.¹⁵⁶

Por fim, o *códice* conserva uma encadernação antiga, “[...] de piel de tono marrón rojizo sobre tabla está muy deteriorada, y ha perdido una de las manezuelas de cierre e en el lomo un tejuelo luce el título ‘D. Alonso el Sabio Poesías castellanas’.”¹⁵⁷ Entretanto, “[...] Todo apunta a que el manuscrito fuera reencuadernado posteriormente, tal vez en relación a la

¹⁵² FERREIRA, Manuel Pedro. Op. Cit., 1993, p. 146.

¹⁵³ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 86.

¹⁵⁴ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 25.

¹⁵⁵ PARKINSON, Stephen. Layout and Structure of the Toledo Manuscript of the Cantigas de Santa Maria. In.: PARKINSON, S. (org.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p. 136-137.

¹⁵⁶ Sobre as anotações no manuscrito To, ver: SCHAFFER, Martha E. Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Alfonso el Sabio’s Cantigas de Santa Maria: Observations on Composition, Correction, Compilation, and Performance. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, VII, p. 65-84, 1995,

¹⁵⁷ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 86.

reorganización del fondo encargada a Mecolaeta y Sarmiento, aunque aprovechando las tapas de una encuadernación antigua.”¹⁵⁸

✓ **Códice dos Músicos (E - Bib. El Escorial, I.b.2)**

O códice *E* ou também chamado de *Códice dos Músicos*, depositado atualmente na Biblioteca del Monastério de El Escorial é o “[...] más completo e correcto, pudiendo considerarse como la edición definitiva, puesto que se aprovechan en él casi todas las contenidas en los anteriores.”¹⁵⁹ Por esse motivo, Walter Mettmann utilizou o códice como base de seu trabalho de transcrição, utilizando os demais para apuração dos dados e correções.¹⁶⁰

De acordo com Walter Mettmann, literariamente, o códice alfonsino foi formado da seguinte maneira:

Descontando las nueve cantigas que en el manuscrito *E* se presentan repetidas, la colección se compone de la manera siguiente: Poema introductorio (A), Prólogo (B), 356 milagros (352 em *E*, tres adicionales en To [404, 406, 407] y uno en *F* [408]), 41 cantigas de *loor*, que corresponden a los números 1, 10, 20, 30, etc, hasta 400; diez cantigas que contienen peticiones a la Virgen, alabanzas y expresiones de gratitud (401, 402, 403, 406, 409, 414, 418, 420-422); cinco *Festas de Santa Maria* (411, 413, 417, 419), con um prólogo (410); cinco *Festas de Jesu-Cristo*. Esto da un total de 420 composiciones.¹⁶¹

¹⁵⁸ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 86.

¹⁵⁹ SERRANO, Matilde López. Op. Cit. p. 13 apud FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2011, p. 135.

¹⁶⁰ METTMANN, Walter. Introdução. In.: AFONSO X, o Sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis/Atlântida, 1959-1972, p. 5.

¹⁶¹ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 24.

Além disso, há um repertório iconográfico “[...] asociado al prólogo y a las cantigas decenales, en las conocidas imágenes de músicos dan passo al texto del poema”¹⁶² e no que concerne à música, “[...] para muchos estudiosos se trata de la versión más desarrollada, y por lo tanto definitiva.”¹⁶³

Este manuscrito ha sido interpretado habitualmente como la culminación del proyecto regio, conocido también como el *Códice Princeps*, en el que se recopiló todo el material con el que se había trabajado durante décadas, y por lo tanto el manuscrito más completo desde un punto de vista literario y musical.¹⁶⁴

O manuscrito, materialmente, contém 361 fólhos de pergaminho de dimensões 404 mm x 274 mm e os fólhos foram divididos em duas colunas de 92 mm de largura. Cada coluna dispõe de aproximadamente 40 linhas e a área destinada à escrita em cada fólho é de 303 mm x 198 mm.¹⁶⁵ A letra utilizada para o registro é a gótica francesa e há a alternância de cores das letras capitulares, entre azul e vermelho.¹⁶⁶

O códice E apresenta um *layout* baseado em uma estrutura de dez cantigas, estabelecido a partir do realce das cantigas de louvor, correspondentes às “décimas”. Esse realce das cantigas de louvor é dado pela presença de uma miniatura, encabeçando cada uma destas cantigas, ou seja, de dez em dez.¹⁶⁷

¹⁶² FERNÁNDEZ, Laura. Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, n. 6, p. 323-348, 2008/2009. ISSN 1579-0576. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2990509>. Acesso em: 07/05/2020.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 106.

¹⁶⁵ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 27.

¹⁶⁶ FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 55.

¹⁶⁷ MASSINI-CAGLIARI, Gladis. Op. Cit., p. 73.

As notações musicais, por sua vez, são bem visíveis, devido à intensidade da tinta e foram registradas no estribilho e na primeira estrofe.¹⁶⁸ E finalmente, com relação à encadernação, *E* mantém a encadernação que recebeu quando chegou ao mosteiro, pois nenhuma parte da capa ou encadernação original foi conservada.¹⁶⁹

✓ **Códice Rico de El Escorial (T - Bib. El Escorial T.I.1)**

O *Códice Rico de El Escorial* ou *T* figura-se como o primeiro volume das Cantigas Historiadas, termo atribuído por Gonzalo Menéndez Pidal¹⁷⁰, pois além do texto literário e das notações musicais, dispõe de iluminuras, que remontam às narrativas textuais.

Segundo Maria Victoria Chico Picaza,

Con el conjunto de miniaturas se pretende elaborar una segunda lectura – esta vez gráfica – que acompañe a la lectura del poema y al canto; se trata de dar a conocer la obra poética también a través de la vista, a través de la puesta en escena de los asuntos, dado que la sociedad culta de aquel tiempo ya había asumido que “visión” es mucho mas que “ver”, que ver es comprender y saber, y por tanto, que ver es creer.¹⁷¹

¹⁶⁸ LÓPEZ ELUM, Pedro. Op. Cit., p.22.

¹⁶⁹ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 106.

¹⁷⁰ MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 1962, p. 25-51.

¹⁷¹ CHICO PICAZA, Maria Victoria. Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, n.8, p. 161-189, 2012-2013. ISSN 1579-0576 Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4258745>. Acesso em 08/05/2020.

Remetido à biblioteca do Mosteiro de El Escorial no ano de 1576, através da doação de Felipe II¹⁷², o volume é composto pelo Índice das 200 cantigas inicialmente presentes no códice¹⁷³, o Título, o Prólogo e 193 cantigas com as notações musicais completas. Contudo, existem lacunas textuais em oito delas. Dispõe de uma complexa decoração, devido à presença de iluminuras. Cada cantiga foi transposta por meio de seis ou doze miniaturas, sendo dispostas em um ou dois fôlios, respectivamente.¹⁷⁴ Por fim, “[...] este códice contém tamén as prosificaciões castelãs de vintecatro das primeiras vintecinco cantigas (da 2 á 25), dispostas normalmente por baixo das correspondentes miniaturas coma se se tratara dun comentário a estas.”¹⁷⁵

Materialmente, o manuscrito contém 256 fôlios de pergaminho, cada um deles medindo 486 mm x 332 mm. O texto está disposto em duas colunas, cada uma delas com 44 linhas escritas em letra gótica francesa¹⁷⁶ e as letras capitulares iluminadas alternando entre as cores azul e vermelho.¹⁷⁷ Com relação à encadernação, há o registro de uma juntada documental posterior, “[...] em gruesa tabla recubierta de cuero em su color, realizada por el flamenco Pedro del Bosque e Peter Bosch que encuadenó los libros de la Biblioteca de El Escorial ‘durante cuarenta años bajo la majestade de Felipe II’, en frase de este artífice.”¹⁷⁸

¹⁷² FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2008-2009, p. 338.

¹⁷³ FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 57.

¹⁷⁴ PARKINSON, Stephen. Op. Cit., p. 180 apud FONTE, Juliana Simões. Op. Cit., p. 67.

¹⁷⁵ FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 54.

¹⁷⁶ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 29.

¹⁷⁷ FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 57.

¹⁷⁸ SERRANO, Matilde López. Op. Cit. p. 37 apud FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2011, p. 136.

Quanto às iluminuras, o códice dispõe de 1257 imagens¹⁷⁹, alocadas em 210 fólios e dispostas em formato de mosaico ou azulejo¹⁸⁰. Cada iluminura de página inteira tem dimensões de 334 mm x 230 mm e cada vinheta, por sua vez, mede 109 mm x 100 mm¹⁸¹ e segue uma estrutura pré-definida, de maneira a transpor o poema. Nessa lógica, Maria Victoria Chico Picaza explica que

“[...] cada milagro comienza por presentar al personaje protagonista (1), para narrar después (2) el problema que le aflige; tras ello reporta la intervención milagrosa de María (3), la resolución del conflicto (4) y por último, nos exhorta a dar gracias a la Virgen por la merced recibida (5). Son cinco partes que se repiten casi sistemáticamente en cada historia, sea esta de la longitud que sea, por lo que aquí aparece una primera constante a tener en cuenta y que el maestro habrá de reportar a las 6 o 12 viñetas del pergamino. No es este el caso das Cantigas de Loor, que tienen una estrutura diferente y muy diversa, aun coincidiendo en la premisa impuesta de las seis viñetas: no nos cuentan nada concreto, sino que alaban a María y nos exhortan a su devoción.”¹⁸²

A partir de todas essas informações, concordamos com Gladis Massini-Cagliari, ao salientar que *T* “[...] é conhecido como códice rico, dada a riqueza do material com que foi feito, o cuidado e o capricho de suas notações musicais e das letras das cantigas e riqueza e beleza das suas miniaturas.”¹⁸³

¹⁷⁹ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 31.

¹⁸⁰ FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2011, p. 137.

¹⁸¹ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 31.

¹⁸² CHICO PICAZA, Maria Victoria. Op. Cit., 2012-2013, p. 165-166.

¹⁸³ MASSINI-CAGLIARI, Gladis. Op. Cit., p. 66.

✓ **Códice Rico de Florencia (F - Bib. Nazionale Centrale de Firenze. B.R. 20)**

Descoberto na Biblioteca Magliabecchiana por D. Marcelino Menéndez Pelayo¹⁸⁴, em 1877, e logo investigado por García Solalinde¹⁸⁵ sua característica consiste em ser um manuscrito inacabado, mas que por isso se “[...] convierte en una fuente imprescindible para el análisis de la elaboración de los códices régios”¹⁸⁶. Além disso, o *Códice Rico de Florencia (F)* é considerado complementar ao *Códice Rico de El Escorial (T)*, ou seja, dois volumes de um mesmo projeto, denominado Códices das Histórias, pois além do texto literário e das notações musicais, dispõe de iluminuras, que remontam os textos literários, sendo este o segundo volume. Contudo,

La muerte del rey impidió que este segundo volumen fuera terminado, por lo que muchos de sus poemas, su notación musical o algunas de sus imágenes no fueron finalizados. Esta circunstancia le ha otorgado un especial valor desde un punto de vista técnico ya que ha servido como modelo descriptivo de la técnica pictórica aplicada en el manuscrito.¹⁸⁷

O manuscrito possui 103/4 cantigas (mas poderia conter até 200 cantigas¹⁸⁸), com algumas delas incompletas. Possui as pautas de cinco linhas para inscrição das notações musicais, todavia, também estão inacabadas; e as iluminuras seguem o mesmo esquema. Sobre o assunto, Mettmann afirma que “[...] Das paginas miniaturadas, 48 são completamente acabadas; muitas

¹⁸⁴ SERRANO, Matilde López. Op. Cit. p. 13 apud FONTES, Leonardo Augusto Silva. Op. Cit., 2011, p. 138.

¹⁸⁵ SOLALINDE, García. El códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos. *Revista de Filología Española*, V, p. 143-179, 1918.

¹⁸⁶ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2008-2009, p. 341.

¹⁸⁷ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 100.

¹⁸⁸ FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 57.

teem apenas parte dos quadrinhos terminada; algumas foram apenas desenhadas e outras teem sómente o friso pintado e os quadrinhos traçados.”¹⁸⁹

Materialmente, o códice contém 131 fólhos de pergaminho de dimensões de 456 mm x 320 mm¹⁹⁰, mas sabemos que o manuscrito perdeu vários fólhos com o passar dos anos.¹⁹¹ Os textos foram divididos em duas colunas (em alguns casos específicos: três colunas ou somente uma coluna) com 44 linhas para escrita que, por sua vez, ocorreu por meio dos traçados da letra gótica francesa e as letras capitulares foram decoradas alternando entre as cores azul e vermelho.¹⁹²

Em conclusão,

La materialización del cancionero alfonsí se convirtió en un refugio para el monarca en las postrimerías de su reinado, la culminación de un proyecto que le había acompañado a lo largo de todo su periplo y que ahora emergía con fuerza reclamando la máxima atención y los recursos disponibles. Tal vez sin el aislamiento y la presión a la que se vio sometido don Alfonso en su forzoso retiro sevillano este ambicioso propósito no se hubiera formulado en los mismos términos. Por ello con la muerte del rey una obra de carácter tan personal y con la complejidad conceptual y material que implicaba el cancionero alfonsí ya no tenía sentido, y aunque hubo algunos intentos de finalización del *Códice de Florencia*, las *Cantigas de Santa María* no tuvieron continuidad; no obstante siguieron presentes en los círculos intelectuales posteriores como uno de los proyectos de mayor relevancia llevado a cabo en el panorama de la Europa bajo-medieval, y con ese signo han llegado hasta nuestros días¹⁹³.

¹⁸⁹ METTMANN, Walter. Op. Cit., 1986, p. 34.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 32.

¹⁹¹ FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 57.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Op. Cit., 2012-2013, p. 117.

Em seguida, apresentaremos um quadro síntese dos quatro manuscritos das *Cantigas de Santa Maria*, constante na obra “*Cantigas de Santa Maria*” escrita por Elvira Fidalgo¹⁹⁴ e na edição fac-similar do códice de *Florença*.¹⁹⁵

Quadro 2: Manuscritos das Cantigas de Santa Maria

Sigla e sinatura	TO (Bib. Nacional de Madrid, 10069)	E (Bib. El Escorial, I.b.2)	F (Bib. Nazionale Centrale de Firenze, B.R. 20)	T (Bib. El Escorial T.I.1)
Nome com que é conhecido	Códice de Toledo	Códice dos Músicos	Códice Rico de Florença	Códice Rico de El Escorial
Formato em mm.	315 x 217	404 x 274	456 x 320	486 x 332
Interior e tapas	160 folios (pergamiño), mais cortesías e gardas (pergamiño e papel). Letra gótica francesa a duas columnas. Capitais iluminadas alternando o encarnado e o azul.	361 folios mais cortesías e gardas (pergamiño). Letra gótica francesa a duas columnas. Capitais iluminadas alternando o encarnado e o azul.	131 folios (pergamiño), mais cortesías e gardas (pergamiño e papel). Letra gótica francesa a duas columnas. Capitais iluminadas alternando o encarnado e o azul.	256 folios (pergamiño) mais cortesías e gardas (pergamiño e papel). Letra gótica francesa a duas columnas. Capitais iluminadas alternando o encarnado e o azul.

¹⁹⁴ FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 57.

¹⁹⁵ ALFONSO X. *El Códice de Florença de las Cantigas de Alfonso X el Sabio* (Ms. B.R. 20. Biblioteca Nazionale Centrale). Madrid: Edilán, 1991, p. 17 apud FIDALGO, Elvira. Op. Cit., 2002, p. 56, 57.

Lagoas, perdas ou anomalias	Perdidos tres fólíos correspondentes á ctga. 19. Algunha folla deteriorada ó reencadernala. Duas ctgas. do apêndice 10ª e 12ª repiten numeración.	Dúas ctgs. das <i>Festas</i> iniciais repítense máis adiante (CCX e CCCXL). Están repetidas outras sete ctgs. de milagre.	Faltan bastantes fólíos (pode que ata 50); este códice debería conter, seguindo un plan editorial determinado, as 200 últimas cantigas.	Faltan, por perda de fólíos, as ctgs, XL e CL; incompletas as CXLVI, CLI, CXLV e faltam da CXCV (fragmento) ata CC.
Cantigas que conteñen	<i>Intitulatio</i>, índice, <i>Prólogo</i> e 100 ctgas. numeradas, ctga. de <i>Pitiçon</i> (sen numerar), 5 <i>Festas de Santa María</i> precedidas dunha rubrica en prosa e un apêndice de 16 ctgs. (10 ctgs., 1 de <i>loor</i>, 5 ctgs).	5 ctgs. das <i>Festas de Santa María</i> precedidas do seu prólogo, 6 ctgs. de temática mariana diversa, <i>Prólogo</i>, índice, <i>Intitulatio</i>, 400 ctgs. numeradas (I a CD) e <i>Pitiçon (CDI)</i> e composición final, que fan un total de 416.	104 ctgs. (completas ou fragmentarias), sen numerar, comprendidas entre os números CCI e CCCLXIII, excepto dúas (CDVIII e CDIX).	Índice, fragmento dunha ctga. de <i>Festa de Cristo</i>, <i>Prólogo</i>, <i>Intitulatio</i>, e 193 ctgas. numeradas (das que tres son fragmentarias e unha non ten música).

Ilustracións	Non ten.	Unha miniatura a ancho de caixa sobre a ctga. I e 40 máis, con figuras de músicos, encabezando as decenais de <i>loor</i> (x,xx,xxx... ata a CD), a ancho de columna.	Unha miniatura de cabeceira a ancho de caixa e 113 laminas orladas con 6 viñetas cada unha, das que 48 quedaron rematadas, 46 sen acabar e 19 só enmarcadas.	Dúas miniaturas de encabezamento (unha a ancho de columna e outra a ancho de caixa) máis 1264 viñetas em 212 láminas orladas divididas en seis viñetas (unha con 8 e as quinquenais a dobre páxina).
Notación musical	Completa pero imperfecta: mensural contaminada de cadrada.	Completa: mensural, modal e non modal (falta nas ctgs. CCXCVIII e CCCLXV).	Non chegou a escribirse; só se trazaron os pentagramas	Completa: mensural modal e non modal.
Data de remate e particularidades	Parece ser copia tardía (finais XIII) do códice primixenio perdido (To ⁰) acabado despois de 1264.	Rematado necesariamente despois de 1281. Um copista: <i>Johannes Gundisalvus</i> .	Trátase do tomo II ou continuación complementaria do códice T. Sen rematar. Copiado despois de 1279.	Posterior a 1274. Ó pé das 25 primeiras ctgas. (excepto a 1 ^a) engadíronse cadansúa versión literaria en prosa castelã.

Fonte: FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002. p. 57..

Em síntese, este capítulo teve por objetivo explanar sobre o processo de composição do *corpus* literário *Cantigas de Santa Maria* e de sua possível difusão no baixo-medievo. Nessa lógica, apresentamos a teoria de execução do projeto das cantigas, as perspectivas com relação ao uso pragmático destes cantares no meio social, bem como a intenção enciclopédica e memorialística destes milagres marianos. Além disso, tecemos alguns comentários sobre os códices que compõem o cancioneiro, pois cada um deles possui suas particularidades e que merecem destaque de modo à compreensão total da obra, e de como texto, imagem e notações musicais foram dispostos nos manuscritos, de forma a manter a harmonia estética do documento.

Ao esmiuçarmos a obra, mostrando a sua organização e riqueza, tanto literária, como musical e iconográfica, entendemos a motivação para os qualificativos dados a ela, principalmente como um documento e monumento da cultura medieval ibérica¹⁹⁶. Mas não só ela, seu autor, Alfonso X, ficou conhecido como uma das maiores figuras reais da Idade Média, devido o seu grande empenho na busca pela sabedoria e conhecimento. “[...] Las obras históricas, jurídicas, científicas y literárias creadas bajo su mecenazgo y su activa participación en todas ellas no tuveran parangón en las cortes europeas de su tiempo. Su nivel intelectual superaba ciertamente el de cualquiera de los monarcas contemporáneos.¹⁹⁷” Tendo em vista todos estes feitos, “[...] Alfonso X ha sido justamente llamado el Sabio.¹⁹⁸

¹⁹⁶ TEIXEIRA, Geraldo Magela. Prefácio. In.: LEÃO, Ângela Vaz. Op. Cit., 2007, p. 9, 17.

¹⁹⁷ O’CALLAGHAN, Joseph F. *El Rei Sabio: El reinado de Alfonso X de Castilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, 1999. p. 187.

¹⁹⁸ Ibidem.

O RESSURGIR DA ESCULTURA GRECO-ROMANA, PROJETOS IMPERIAIS E O PURGATÓRIO DE DANTE¹⁹⁹

Paula Ferreira Vermeersch

"Savere e cortesia, ingegno ed arte/ nobilitate, bellezza e riccore/ fortezza e umiltate e
largo cuore/ prodezza ed eccellenza, giunte e sparte, / este grazie e vertuti in onne
parte/ con lo piacer di lor vincono Amore: / una più ch'altra ben ha più valore/ inverso
lui, ma ciascuna n'ha parte (...)." ²⁰⁰

Dante Alighieri (c.1265-1321) a Dante da Maiano. *Rime* XLVII

No Canto X do Purgatório, Dante e Virgílio avistam alto-relevos, esculpidos numa parede de mármore, no início do monte que leva ao Paraíso Terreal.

"Là sù non eran mossi i piè nostri anco,
quand'io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,

esser di marmo candido e addorno
d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura li avrebbe scorno." ²⁰¹

¹⁹⁹ O presente artigo traz os resultados da pesquisa feita a partir do financiamento, sob forma de bolsa de pós-doutoramento da FAPESP, entre 2010 e 2013, no departamento de História do IFCH-Unicamp, sob supervisão do prof. Luiz Marques. Agradeço à FAPESP pelo financiamento e ao prof. Luiz por tudo, hoje e sempre.

²⁰⁰ Tradução livre, de autoria da autora: "Saber e cortesia, engenho e arte/ nobreza, beleza e riqueza/ força e humildade e generosidade/ prudência e excelência, unidas ou separadas/ estas graças e virtudes em todas as suas partes/ com suas mercês vencem o Amor;/ uma mais do que as outras têm seu valor/ mais do que Ele, mas nenhuma dele faz parte". ALIGHIERI, Dante. *Le rime*. Milano: Garzanti, 1995. p.27.

²⁰¹ "Antes que um passo, um só, tivesse feito,/reparei que a granítica amurada/ (de irmos por ela não havia jeito)//de mármore era, e com arte tal gravada,/ que não seria

Diferentemente do Inferno, onde os danados gritam, exasperados, raivosos, impertinentes, no Purgatório as almas suspiram e falam baixinho, delicadamente, que “não aguentam mais”. O peso das culpas passadas paira, e por muitas vezes se sente a umidade da atmosfera da Montanha. Dante afoga os passos e a escarpa fica íngreme, em alguns locais. A passagem é estreita, mas o muro esculpido em mármore está ali, para a expiação.

A narrativa do relevo serve, portanto, para fins de reflexão silenciosa e atenta, das almas que já foram salvas, mas que esperam ainda sua plena redenção. Há um consolo em estar habitando a Montanha do Purgatório, apesar da dor da espera: a esperança sustenta as almas em seus labores. Há uma delicada ligação entre quem está ali, diferentemente do ódio que une as almas dos danados no Inferno, uma política sustentada na igualdade e na ajuda mútua²⁰².

É só aí que as Artes aparecem na *Comédia*. A primeira canção ouvida pelo peregrino Dante é a versão musicada de alguns de seus versos de amor, no Canto I do Purgatório, pelas almas que aportam nas águas da Montanha do Paraíso Terreal. Catão da Útica, a nobre alma que ali reina, pede silêncio e a música cessa, mas essa melodia, junto com o sol nascente e o ar tépido, sinaliza o alívio para Dante narrador, cansado dos horrores e dos gritos de desespero do reino de Lúcifer. Depois da música, aparece a escultura.

No início do Canto X, Dante se maravilha com uma imagem de Maria esculpida, da história da Arca de Noé e do imperador Trajano. Todos os relevos são de narrativas que giram em torno do tema da humildade- pois ali, ao carregar enormes pesos às costas, estão os orgulhosos a expiar suas

nem por Policleto, nem por Natura mesma suplantada.”. Tradução de Cristiano Martins. São Paulo: Edusp e Itatiaia, 1979, p.93. Versos 28-33.

²⁰² Sobre, consultar SCOTT, John A. *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996

culpas. As esculturas servem de inspiração para a expiação- assim, possuem caráter didático e de explanação de conteúdos necessários à purificação e desenvolvimento das almas.

Esse muro historiado, para Dante, suplanta Policeto e a Natureza. Pode-se deduzir, portanto, que seja um muro esculpido “all’antica”. Se Policeto de Argos (c.460- c.420/410 a.C) é considerado, na tradição (chegada até Dante principalmente através da *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho), o autor do cânone que orientou as buscas dos escultores do Mediterrâneo, por gerações, esse cânone foi expresso, na Itália, na grande e severa Arte romana, a Arte do Império antigo, das ruínas e dos registros encontrados aqui e ali na Toscana. Mas o muro do Purgatório vai além dessa Arte antiga; a suplanta, como suplanta a Natureza; não é usual, e cabe considerar Dante, de fato, o inventor da ideia da superação dos antigos, ideia esta que será tão cara no Renascimento florentino, dois séculos depois.

Essas passagens, que tratam de Escultura, teriam sido escritas nos mesmos anos que o escultor Giovanni Pisano erigia o Púlpito do Duomo de Pisa, fig.1 e 2. Convergência ou mero acaso?²⁰³ Talvez é preciso buscar a leitura de um contemporâneo destes acontecimentos, para esclarecer se é possível, através de algumas linhas da *Comédia* de Dante, construir uma chave de leitura para este Púlpito. Os escultores pisanos, pai e filho, Nicola e Giovanni, já foram apresentados ao leitor brasileiro em textos publicados anteriormente pela autora²⁰⁴.

²⁰³ A possível correspondência dos alto-relevos criados por Dante no canto X do Purgatório e a escultura da oficina dos Pisani já foi aventada por autores como SIMONELLI, Maria. Il Canto X del ‘Purgatorio’. *Studi Danteschi*, v. 33, 1955-1956.

²⁰⁴ VERMEERSCH, Paula Ferreira. Os mistérios da Encarnação nos Amboni de Nicola e Giovanni Pisano. *Signum*. Belo Horizonte, v.17, n. 2, 2016.

Os Púlpitos Pisanos e as Figurações Franciscanas do Sagrado. *Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2016.

O pai Nicola (1220-1284) consta nos documentos como natural da Apúlia, e na década de 1260 tem oficina ativa em Pisa, recebendo a encomenda do Púlpito do Batistério da cidade. Esta obra será a primeira de uma seqüência de *amboni*, de púlpitos em mármore que adornarão templos na própria Pisa, em Siena e em Pistóia. O filho Giovanni (c.1250-1314) herdará tanto a oficina paterna quanto a fama de excelente escultor e realizador desses objetos bastante valorizados nas cidades da Toscana.

Figura 1: Púlpito do Duomo de Pisa. Giovanni Pisano, 1302-1310. Mármore, 461 cm.
Pisa: Catedral (Duomo) de Santa Maria.



Fonte: WikiCommons.

A ligação do poeta Dante com Pisa é próxima e conturbada. A cidade vizinha de sua Florença natal foi a primeira a abrigá-lo no seu exílio,

iniciado em 1302, e resultante de acusações que levaram a um processo onde foi condenado à morte pela república florentina, que representava na corte papal. A pena de morte foi comutada mediante o exílio perpétuo, que o poeta seguiu até sua morte. No período do exílio, viveu em Pisa, Siena, Verona, Lucca, em outros lugares no Sul e por último em Ravenna, onde veio a falecer e está sepultado.

Em algum momento, que não se sabe ao certo qual, mas provavelmente depois de 1310, escreveu a sua obra-prima, a *Comédia*. Em 1310, Dante envia uma carta ao imperador Henrique VII de Luxemburgo (c.1278- 1313) declarando que está vivendo na Toscana, e expressando seu apoio à tentativa do nobre em se firmar como imperador, restaurando o Sacro Império Romano-Germânico, cujo trono estava vacante desde o falecimento de Frederico II Hohenstaufen (1194-1250).

Figura 2: Adoração dos Magos. Púlpito do Duomo de Pisa. Giovanni Pisano, 1302-1310. Mármore, 461 cm. Pisa: Catedral (Duomo) de Santa Maria.



Fonte: WikiCommons.

Consta que Henrique VII levou uma tropa de cinco mil soldados para a Itália, a fim de reivindicar o trono imperial vacante. Conseguiu o reconhecimento do papa Clemente V (c.1264-1320), estabelecido com sua corte em Avignon, no sul da atual França. Porém, entrou em colisão com soberanos da Península Itálica, como Roberto I de Nápoles (1275-1343), da casa dos Anjou. Sua pretensão de projeto imperial também esbarrou na grave guerra civil em várias cidades italianas, entre os guelfos, partidários da corte papal, e os guibelinos, que defendiam a causa imperial. Florença foi uma das principais cidades guelfas, e Dante, partidário dos chamados guelfos brancos, que reconheciam a autoridade papal como sendo máxima mas defendiam a soberania dos poderes municipais. Os guelfos negros, partidários da autoridade sem reservas do papa, traíram seus compatriotas e está na raiz desse conflito as causas da desgraça política de Dante, de seus infortúnios e seu exílio.

O poeta guelfo se viu obrigado a pedir abrigo nas cidades guibelinas, antigas inimigas, como Pisa, e a defender o projeto guibelino de Henrique VII. Ao escrever publicamente para o imperador, Dante piorou de forma definitiva sua situação frente aos conterrâneos florentinos. Mas tampouco encontrou a paz em Pisa; desgastou-se com a própria política da cidade, a ponto de dedicar versos irados aos pisanos, no Canto XXXIV do *Inferno*, e a pedir que o rio Arno submergisse de vez a pequena pátria toscana. As divisões ásperas dos guibelinos pisanos, comentadas sem nenhuma piedade por Dante, também podem ter sido a razão pela qual, depois da morte de Henrique VII em 1313, tomado de uma súbita febre, o poeta depois não apoiou nenhum projeto de restauração imperial²⁰⁵.

²⁰⁵ Sobre a relação de Dante e Henrique VII, consultar PETRALIA, G., SANTAGATA, M. (org.). *Enrico VII, Dante e Pisa*. Ravenna: Longo Editore, 2016.

Apesar das tristes recordações de Pisa, que geraram os versos célebres do final do Inferno, em que a cidade é chamada de “nova Tebas”, a sede das tragédias gregas, Dante talvez tenha levado para si a memória das belas esculturas de Nicola e Giovanni. Também viu o Púlpito do Duomo de Siena, feito por Giovanni entre 1285 e 1296, cidade onde também passou parte de seu exílio. De qualquer forma, em Pisa a *Comédia* será muito estimada e lida, e será cidadão pisano um dos primeiros comentadores da obra.

Guido da Pisa (?-?) assina seu Comentário ao Inferno de Dante, intitulado *Expositiones et glose* como Frei Guido Pisano, da Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo, e oferece seu texto ao nobre Lucano Spinola, de Gênova. Seu texto foi editado no primeiro manuscrito ilustrado da *Comédia*, de importância fundamental nos estudos da iconografia para o poema de Dante, chamado Chantilly por se encontrar no Musée Condé desta cidade²⁰⁶. O manuscrito Chantilly é datado, pela maior parte dos especialistas, entre 1335 e 1340, e suas belas ilustrações foram creditadas ao pintor pisano Francesco Traini (?-?), famoso pelos afrescos a ele atribuídos no Camposanto de Pisa²⁰⁷.

Para Guido, Dante é o “nosso novo poeta”, que ele identifica como a mão que escreveu no muro, no episódio narrado no quinto capítulo do Livro

²⁰⁶ Utilizou-se, para a presente discussão, a edição do Prólogo do comentário de Guido da Pisa, republicado, sob forma de artigo, em latim e numa tradução para o inglês, por grande estudioso da matéria. CIOFFARI, Vincenzo, MAZZONI, Francesco. The Prologue to the Commentary of Guido da Pisa. *Dante Studies*, n. 90, 1972.

²⁰⁷ Tanto Guido da Pisa quanto o Manuscrito Chantilly foram objeto de discussões em VERMEERSCH, Paula Ferreira. *Considerações sobre os desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia*. Campinas: Tese de doutoramento, IEL/Unicamp, 2007; “As cenas da vida de Moisés” de Botticelli na Capela Sistina: narrativas pictóricas e fontes literárias no final do Quattrocento. Campinas: *Figura*, v. 8, n.1, 2020.

de Daniel (o rei Baltazar da Babilônia presidia um banquete quando uma mão escreveu no muro algumas palavras). Guido dá uma interpretação curiosa a respeito da divisão tripartite do poema de Dante. O frade carmelita identifica Mane com o Inferno, correspondendo o significado “número”, da palavra hebraica, pela contagem dos lugares e punições existentes no reino de Lúcifer; Thechel, “peso”, com o peso das ponderações dos habitantes do Purgatório, e Phares, “divisão”, com a hierarquia do reino dos bem-aventurados.

É interessante pensar que Guido, nesse jogo exegético, se coloca no lugar do profeta Daniel que, ao interpretar as três palavras escritas no muro pela mão sobrenatural, vestiu-se de púrpura e, na verdade, profetizou o assassinato do rei Baltazar, e a crise advinda do final de seu reinado. Seria possível imaginar que Guido pensava em profetizar o final dos guibelinos, para o nobre genovês a quem escreve? É no mínimo curiosa essa alusão a uma alegoria, pode-se dizer, política do Antigo Testamento, para apresentar a *Comédia*.

Para Guido, Dante escreveu seu poema como a mão do Livro de Daniel: “abertamente, publicamente”, revelando a todos os segredos do mundo além-túmulo. Não há, nesse sentido, segundo Guido, nada na *Comédia* que não possa ser aproveitado por qualquer um que entre em contato com ela.

Outra interpretação de Guido da Pisa para o poema dantesco é comparar a **Comédia**, e sua estrutura tríplice, à Arca de Noé. Para ele, o nível inferior da Arca foi povoado pelas serpentes e animais mais selvagens; o nível intermediário, animais domésticos; e o terceiro e superior, pela família do patriarca e pássaros. O mesmo se daria com o poema: a primeira parte, povoada pelos condenados; a segunda, pelos que esperam sua salvação

pacientemente; e a terceira, povoada pelos seres alados da hierarquia angelical e pelos salvos, a família de Cristo.

Nas duas interpretações, a *Comédia* aparece como um objeto que contém espaços e palavras, que explicam o mundo, o conformam e salvam o leitor. Nesse objeto mágico, Guido da Pisa identifica que há “não só a letra, mas também a alegoria” salvadora (“quia continet no solum licteratum, sed etiam allegoriam”).

Citando Sêneca, Cícero, Aristóteles, Guido encaixa a *Comédia* no mais alto grau da Retórica, o que já se liga à Teologia, como a *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, e passa ao exame da “letra”: “Incipit prima cantica Comedia Dantis”. As armas da Retórica romana a serviço da fé cristã, e de uma visão aberta da política da Itália: isto, em suma, para Guido, seria a *Comédia* de Dante.

Mas qual projeto político italiano foi responsável pela recolocação dos modelos da escultura greco-romana? Para responder a essa pergunta, se faz necessário retroceder algumas décadas da composição da *Comédia* e da elaboração dos púlpitos de Giovanni Pisano. Sabemos muito pouco da formação artística de Nicola, seu pai. Porém, existe um consenso entre os estudiosos que tal formação estaria ligada a uma corte em específico, a de Federico II Hohenstaufen.

A restauração do projeto imperial, na Península Itálica, sonho acalentado por gerações e gerações de nobres, citadinos e intelectuais, tomou forma quando um dos herdeiros da família Hohenstaufen, nobres advindos da região da Suábia, sul da atual Alemanha, (que por questões dinásticas haviam se tornado os imperadores do Sacro Império Romano-Germânico), resolveu enfrentar tanto as dissidências internas que dividiam senhores de terra e seus vassallos nos burgos e a principal opositora do retorno da grandeza do Estado de Roma, e, pode-se pensar, a sua herdeira, a Igreja.

A biografia de Frederico II²⁰⁸ (1194-1250) inicia-se com a narração de um milagre, a gravidez tardia de sua mãe Constança de Sicília (1154-1198), esposa de Henrique VI (11650-1197²⁰⁹) e seu nascimento em Jesi, nas proximidades de Ancona, na Marche, configurando um destino peculiar. Ao fim da vida, o imperador entrou para a História como um dos mais aguerridos inimigos do papado, o que atesta, em parte, a incapacidade do seu Império em lidar com as pesadas estruturas administrativas eclesiásticas da época, e de construir um projeto de Estado que fosse aceito minimamente por estas.

O nascimento de Frederico foi visto, por alguns contemporâneos, como o poeta Pierre D'Eboli, como aponta Kantorowicz, a confirmação da profecia da quarta Écloga de Virgílio, cujas linhas famosas reverberaram por toda a chamada Idade Média e foram retomadas por Dante, no Canto I do Inferno, quando o vate florentino deseja a vinda do enigmático Veltro (tantas vezes interpretado como o possível unificador da Itália).

Sob o espectro das linhas de Virgílio, Frederico tentou se firmar como governante numa Itália rebelde e contra o desejo da Igreja. A luta entre guelfos e guibelinos, em algumas regiões (a Toscana é o exemplo mais trágico, como bem soube Dante) torna-se crônica.

Jacob Burckhardt dedica célebres linhas a Frederico II, as primeiras de seu fundamental ensaio *A Cultura do Renascimento na Itália*, publicado originalmente em 1863²¹⁰. Para o historiador suíço, o que retirou a Itália do

²⁰⁸ Notadamente contada em KANTOROWICZ, Ernst. *L'empereur Frédéric II*. Paris: Gallimard, 1987

²⁰⁹ O avô de Frederico II, Frederico Barbarossa (1122-1190), figura que, muitas vezes nas lendas, confunde-se com o neto, nas tentativas às vezes bem-sucedidas de restauração de um poder unificado na Itália, morreu afogado pela própria armadura na Anatólia, numa cruzada. Sobre o Barba-Roxa (ou Barba-Ruiva), consultar CARDINI, Franco. *Barbarroja. Vida, triunfos e ilusiones de un emperador medieval*. Barcelona: Ediciones Península, 1987

²¹⁰ BURCKHARDT, Jacob. "Introdução". In: *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.21-24.

panorama da futura unificação, dos territórios “feudalizados”, num Estado unificado (como nos casos da França, Espanha e Inglaterra), foi o aguerrido combate entre o Papado e a casa dos Hohenstaufen. Entre essas duas forças antagônicas, os poderes locais, transmutados em várias possibilidades de configurações (repúblicas, ducados, comunas) ganharam espaço e tornaram a Península algo impossível de unir.

Nesse panorama, o primeiro estadista moderno foi, para Burckhardt, Frederico II:

Criado sob o signo da traição e do perigo, próximo dos sarracenos, Frederico acostumara-se desde cedo ao julgamento e tratamento totalmente objetivo das coisas- o primeiro homem moderno a subir a um trono. Acrescia-se a isso sua familiaridade e intimidade com o interior dos Estados sarracenos e sua administração, além de uma luta pela existência contra os papas que obrigou ambos os lados a levar para o campo de batalha todas as forças e meios imagináveis. As ordens de Frederico (principalmente a partir de 1231) têm por objetivo a total aniquilação do Estado feudal, a transformação do povo em uma massa abúlica, desarmada e, no mais alto grau, pagadora de tributos. De uma maneira até então inaudita no Ocidente, ele centralizou o Poder Judiciário e a administração.²¹¹

Frederico aparece na *Comédia* de Dante como um dos condenados que divide os túmulos ardentes dos hereges com Farinata, no Canto X do Inferno. O curioso é que a mãe de Frederico, Constança de Sicília, encontra-se com Dante no Paraíso, no Canto III, versos de 109 a 120.

Costanza de Aragão, primeira consorte de Frederico II, foi sepultada num túmulo romano, na Catedral de Santa Maria Assunta, de Palermo. O sarcófago antigo, esvaziado, foi sacralizado e reutilizado para a inumação da imperatriz. É importante observar que o tesouro da Catedral de Palermo

²¹¹ BURCKHARDT, Jacob. Op. Cit.

também possui a coroa que Costanza utilizou, uma “kamelaukion”, uma jóia no molde que a corte bizantina estipulou para seus governantes. Da cerimônia de coroação ao enterro, se pensou Costanza como uma imperatriz “all’antica”, como se a corte da Apúlia reunisse, em si, a união das que existiram em Roma e Constantinopla.

O *kamelaukion* de Costanza, (figura 4), foi feito por um artesão árabe. No interior da coroa, encontra-se a inscrição “Em Deus Isà ibn Gibair confia”. De fato, como demonstra Jacob Burckhardt, o sonho imperial de Frederico tinha as bases materiais, físicas, nos califados que disputavam postos nas duas margens do Mediterrâneo.

Figura 3: Sarcófago romano reutilizado para os funerais de Costanza de Aragão. Palermo: Catedral de Santa Maria Assunta.



Fonte: WikiCommons.

Figura 4: Coroa de Costanza de Aragão. Palermo: Tesouro da Catedral Metropolitana..



Fonte: WikiCommons.

Também na Catedral de Palermo encontram-se os túmulos, em pórfiro vermelho, de Frederico II, (figura 5), sua mãe Constança de Sicília, seu pai Henrique VI e seu avô materno, o rei normando Rogério. Os capitéis historiados da Catedral de Bitonto e o seu púlpito trazem representações da família Hohenstaufen, numa linha genealógica, do Frederico Barbarossa a Frederico II.

Figura 5: Túmulo de Frederico II Hohenstaufen. Palermo: Catedral Metropolitana.



Fonte: WikiCommons.

É consenso, entre os historiadores que se debruçaram sobre a matéria, que, nas cidades *pugliesi*, sob o comando de Frederico II, surgiram ateliês de escultura, cujos artistas conseguiram produzir artefatos em mármore nos mesmos parâmetros da produção greco-romana antiga. Há algumas evidências que ligam a formação de Nicola Pisano a esses ateliês, e a produção que mais consolida a confirmação da hipótese do desejo, por parte de Frederico, de ser tratado como um imperador antigo: o busto que hoje se encontra no Museu Cívico de Barletta, na Apúlia (figura 6).

Figura 6: Busto de Frederico II Hohenstaufen. Barletta: Museo Civico.



Fonte: WikiCommons.

Foi feita uma investigação preliminar sobre o que poderia ser resultado do trabalho desses ateliês de escultura no sul da Itália, na época de Frederico Hohenstaufen, e que seriam ligado, a princípio, à formação artística de Nicola. O trono do bispo Elias, na igreja de São Nicolau, em Bari, (figura 7), realizado entre 1098 e 1105, seria uma das primeiras produções desses ateliês que mais tarde serão patrocinados intensamente por Frederico II. Em seu projeto imperial, portanto, foi fundamental a formação de artesãos que pudessem modelar figuras e narrativas *all'antica*, ou seja, como os gregos e os romanos. Nessas oficinas, Nicola teria se formado e levado tanto

o sonho imperial quanto as belas formas antigas para a Toscana, ao encontro das articulações guibelinas pisanas e das palavras do poeta Dante.

Figura 7: Trono do bispo Elias. 1098-1105. Bari: Basilica de São Nicolau.



Fonte: WikiCommons.

As poucas fontes disponíveis atestam a atividade da oficina de Nicola e Giovanni, por volta de 1260 a 1320, em Pisa. É necessário, agora, compreender um pouco do contexto da cidade de Pisa, que, credita-se, ser

uma das principais razões pelas quais os dois escultores realizaram certas escolhas estéticas.

Fernand Braudel escreve que a vida nas sociedades do Mediterrâneo, difícil e dura, é quase em sua totalidade uma vida rural²¹², e que nesse contexto, as cidades são exceções, esplendorosas, mas exceções. A municipalidade de Pisa só foi capaz de construir o complexo do que Gabriele D'Annunzio chamou, em 1910, o Campo dei Miracoli, destruindo esquadras árabes. Com o butim de sucessivas ofensivas, os pisanos conseguiram erigir um complexo de edificações inédito tanto na Toscana quanto na Itália em geral.

Considerando, portanto, que a cidade de Pisa idealizou um espaço que se pretendia digno dos tempos áureos do Império Romano do Ocidente, pode-se supor que as ruínas e os acervos de Roma se tornaram modelos imediatos para os artistas empenhados na construção e execução das decorações, objetos, e todo o aparato necessário.

Uma inspiração possível para os Púlpitos dos pisanos, nesse sentido, é a Coluna de Trajano (figura 8). Construída pelo arquiteto Apolodoro de Damasco, para comemorar a conquista da Dácia (região hoje ocupada por vários países como Croácia, Sérvia, Albânia; a província ocupava

²¹² “Estamos diante de uma vida difícil e muitas vezes precária, cujo equilíbrio se estabelece definitivamente contra o homem, condenando-o incessantemente à sobriedade. Para algumas horas ou alguns dias de banquetes (e isso já é muito), a porção cônica impõe-se por anos, por existências a fio. O historiador e o turista não devem se deixar impressionar pelos grandes fenômenos urbanos, as maravilhosas cidades antigas do Mediterrâneo. As cidades são acumuladoras de riquezas e, por isso mesmo, exceções, casos privilegiados. Tanto que cerca de 80 a 90 por cento dos homens ainda viviam nos campos antes da revolução industrial.” BRAUDEL, Fernand. “Os equilíbrios da vida”. In: *O Espaço e a História no Mediterrâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.24/25.

praticamente toda a Península Balcânica), situada na entrada do complexo dos Fóruns, a Coluna sempre foi notada pelos visitantes às ruínas de Roma.

Figura 8: Coluna de Trajano. Apolodoro de Damasco, 114 d.C. Mármore, 38 m de altura (da base ao capitel). Roma: Fóruns.



Fonte: WikiCommons.

Mais ainda, Nicola e Giovanni tinham à sua disposição os Arcos de Triunfo, como o de Tito, que, em seus alto-relevos, conta a história da destruição da cidade de Jerusalém e a dispersão da população da província

revoltosa da Palestina, em 63 d.C. Os arcos e a Coluna de Trajano apresentam formas diversas de encaixar corpos, para a composição de narrativas complexas, o que é a proposta tanto do Púlpito do Batistério de Pisa, quanto do Duomo de Siena.

O desafio de encaixar, nestes corpos modelados à antiga, as narrativas do Novo Testamento, fez com que do Púlpito de Pisa para o de Siena, o ateliê de Nicola e Giovanni optasse por um preenchimento maior das superfícies com personagens secundários ou alegóricos.

Um exame que pode trazer esclarecimentos é o que se pode fazer acerca de alguns fragmentos, identificados de autoria de Giovanni, no Museo dell'Opera del Duomo de Pisa (figura 9). Nesses personagens da História Sagrada, é incontornável pensar, quando analisamos alguns, que fossem pedaços de esculturas greco-romanas, soterradas pelos séculos nos terrenos toscanos. Mais de mil anos, porém, separam as criações de Giovanni dos ateliês romanos; e entre o artista e os antigos, ainda se tem a migração do pai Nicola, da Apúlia para a antiga Etrúria, um sonho imperial frustrado e a organização de um acervo imenso de sarcófagos pagãos, que ornarão o Camposanto pisano. O desejo de Nicola e Giovanni em encaixar na escultura antiga toda a História Sagrada, nos Púlpitos, muito se assemelha ao encontro de Dante e Virgílio, na *selva oscura* antes do Inferno.

Figura 9: Esculturas e fragmentos. Giovanni Pisano. Pisa: Museo Dell’Opera del Duomo.



Fonte: WikiCommons.

Para Guido da Pisa, a *Comédia* de Dante seria algo comparável à Arca de Noé, um mini-cosmos que é a refiguração, a transposição do mundo do além-vida em páginas de linguagem codificada, mas de possível acesso a todos, não podemos considerar que os Púlpitos da oficina dos Pisanos foram realizados em cenário de sensibilidade algo semelhante? Objetos como o Aleph de Jorge Luis Borges, uma representação da vida de Jesus Cristo, a vida por excelência, a vida modelar, para o fiel cristão?

Étienne Gilson, em seu clássico *Dante et la Philosophie*²¹³, aponta que, no **Convívio**, Dante hierarquiza as disciplinas do Trivium (Gramática,

²¹³ GILSON, Étienne. *Dante et la Philosophie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1986. p.103.

Dialética e Retórica), e do Quadrivium (Aritmética, Música, Geometria e Astronomia) com uma ligação das disciplinas com os astros, a saber: Gramática- Lua, Dialética- Mercúrio, Retórica- Vênus; Aritmética- Sol, Música- Marte, Geometria- Júpiter, Astronomia- Saturno.

Se a Retórica é o reino de Vênus, para Dante, entende-se que Giovanni postou uma pequena Vênus na parte inferior do Púlpito do Duomo de Pisa. Seria plausível, também, relacionar o Hércules de Nicola, do Púlpito do Batistério de Pisa, a alguma classificação parecida. Assim como a *Comédia*, os Púlpitos da oficina dos pisanos conteriam códigos, seriam de múltipla interpretação: base para a prédica dos religiosos ligados ao projeto imperial, guibelino, que teve força no reinado de Frederico II Hohenstaufen, mas que já na época do exílio de Dante (e da confecção, por Giovanni, do último dos Púlpitos, o do Duomo de Pisa) encontrava-se mutilado. Projeto político falido, a Retórica, o Reino de Vênus se cala, diante da Peste Negra, e esperará mais um século para ressurgir.

BELENZINHO, 1910: A LITERATURA MEMORIALISTA DE JACOB PENTEADO E AS LINHAS DE BONDE

André Figueiredo Rodrigues

Introdução

Belenzinho, 1910: retrato de uma época é um clássico dentre os textos de memória que retratam aspectos cotidianos da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX.

Escrito por Jacob Penteado (1900-1973), “memorialista, tradutor, organizador de coletâneas e enciclopédias”²¹⁴, o livro recupera as memórias de sua infância passadas no bairro do Belenzinho, na atual região central adjacente à Paróquia São José do Belém, no distrito do Belém, circunscrição pertencente à subprefeitura da Mooca, no município de São Paulo.²¹⁵

²¹⁴ O escritor e memorialista Jacob Penteado é autor, além de *Belenzinho, 1910: retrato de uma época* (prêmio Jabuti de 1963, categoria Biografia & Memória), dos seguintes livros: *Memórias de um postalista* (vale a lembrança que ele foi funcionário de carreira dos Correios) e *Martins Fontes, uma alma livre* (prêmio Jabuti de 1969). Já entre as antologias por ele organizadas, citam-se: *Obras-primas do conto fantástico*, *Jóias da literatura infantil* e *Obras-primas do conto de terror*; publicadas na década de 1950. Conferir: CYTRYNOWICZ, Roney. *Belenzinho, 1910, memórias da cidade e das leituras de Jacob Penteado*. PublishNew, São Paulo, 3 dez. 2010. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2010/12/03/61203-belenzinho-1910-memorias-da-cidade-e-das-leituras-de-jacob-penteado>. Acesso em: 2 jul. 2020.

²¹⁵ O nome Belenzinho é originário do sentimento religioso que os seus primeiros habitantes devotaram a São José do Belém. A capela em sua invocação foi erguida em 1897. Com o passar dos anos e com dificuldade para que o nome do local aparecesse escrito nos letreiros dos bondes, passou-se a adotar sua referência escrita de maneira abreviada – Belém; nomenclatura que caiu no gosto da população e que até hoje refere-se àquele local. Sobre a história do Belenzinho, conferir: OLIVEIRA, Abraão de. Mais um bairro centenário em SP: a história do Belenzinho. *São Paulo em Foco*,

Publicado pela primeira vez em 1963, *Belenzinho, 1910* mostra ao leitor o “retrato de uma época”, como informa o subtítulo, ou os pequenos fatos de seu dia a dia, quando ele era criança, ao se instalar na região com sua família, composta unicamente por sua mãe e padrasto (o pai faleceu muito jovem). Na obra se vislumbra ações cotidianas que ilustram o que chamou de melhores e mesmo de os piores momentos de sua vida, como quando ainda garoto, com dez anos de idade, passou a acompanhar o padrasto em uma fábrica de vidro, a Cristaleria Itália, como aprendiz de vidreiro.²¹⁶ Na época eram comuns crianças trabalharem como pequenos operários, e o texto de Jacob Penteadado revela as duras atividades exercidas por aqueles menores – e aí ele também se inclui – em fábricas que se espalhavam pela cidade, incluindo os castigos corporais que não poupavam os pequenos trabalhadores, anos antes de a cidade ser paralisada pela greve geral de julho de 1917, nas quais os trabalhadores reivindicavam, entre outras coisas, melhores condições de trabalho, aumento salarial e a abolição da exploração do trabalho de menores de 14 anos.²¹⁷ Além disso, seu escrito narra as

São Paulo, 17 maio 2016. Disponível em: <http://www.saopauloinfoco.com.br/provisorio-historia-do-belenzinho/>. Acesso em: 2 jul. 2020. Para a localização do bairro do Belém, conferir: BELENZINHO (bairro de São Paulo). *Wikipédia*, [s.d.]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Belenzinho_\(bairro_de_S%C3%A3o_Paulo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Belenzinho_(bairro_de_S%C3%A3o_Paulo)). Acesso em: 2 jul. 2020.

²¹⁶ FERRAZ, Heitor. Memórias revivem a SP da época da industrialização. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 jul. 2003. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1907200312.htm>. Acesso em: 3 jul. 2020.

²¹⁷ CYTRYNOWICZ, Roney. op. cit. As indicações bibliográficas referentes à greve geral de 1917 em São Paulo são por demais extensas, e dentre estas, conferir: BIONDI, Luigi. A greve geral de 1917 em São Paulo e a imigração italiana: novas perspectivas. *Cadernos AEL*, v. 15, n. 27, p. 261-308, 2009.

HALL, Michael M. O movimento operário na cidade de São Paulo, 1890-1954. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v. 3, p. 272-279.

travessuras de crianças, os imigrantes, os conflitos entre portugueses e italianos, as epidemias, a industrialização, os costumes, o lazer, a política, as greves, o sindicalismo e os meios de transporte, como o bonde, por exemplo. Aliás, será a apresentação de suas impressões sobre este último aspecto o foco de nossa análise.

Figura 1: Mapa do Belenzinho em 1916



Figura 2: Vila operária (Maria Zélia) no bairro do Belenzinho



Fonte: OLIVEIRA, Abrahão de. Mais um bairro centenário em SP: a história do Belenzinho. *São Paulo em Foco*, São Paulo, 17 maio 2016. Disponível em: <http://www.saopauloinfoco.com.br/provisorio-historia-do-belenzinho/>. Acesso em: 2 jul. 2020.

Antes disto, é significativo informar que o livro, sob diversos pontos de vista, mostra-se como um documento do mais vivo interesse, ao mesmo tempo em que se constitui como depoimento histórico, literário e, também, testemunho / memória de um tempo e de um homem que ali esteve presente.

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social, 1890-1920*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KHOURY, Yara Aun. *As greves de 1917 em São Paulo e o processo de organização proletária*. São Paulo: Cortez, 1981.

Além do mais, relatos de memorialistas, como os de Jacob Pentead, tornaram-se fontes privilegiadas para os estudos históricos e urbanos sobre a cidade de São Paulo, uma vez que as fontes oficiais dizem muito pouco sobre aspectos do cotidiano paulistano entre fins do século XIX e começo do século XX.²¹⁸

A narrativa memorialista é constituída por relatos que “procuram preservar a memória da cidade, buscando o passado em sua essência, caracterizando-se por descrições pormenorizadas, abrangendo pequenos detalhes da vida cotidiana.” Nesses textos, seus autores se colocam como “observadores atentos” da urbe, procurando descrevê-la “em detalhes que escapariam e se perderiam no tempo.”²¹⁹

É ainda interessante e válido observar que textos memorialistas caracterizam-se, antes de tudo, como relatos que inventam e reinventam continuamente o espaço, dotando-o de identidades, marcos e símbolos. O memorialista procura em sua narrativa apresentar detalhes e descrições da realidade “que ele viu e viveu”, transmitindo a ideia de “alguém que foi testemunha viva de um período histórico”.²²⁰

Jacques Le Goff ensina que o historiador deve encarar a relação entre passado e presente em todos os seus paradoxos, da mesma maneira que salienta que “tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração histórica.”²²¹

²¹⁸ SILVA, João Luiz Maximo da. A venda de alimentos nas ruas paulistanas nos relatos dos memorialistas (1895-1915). Contextos da Alimentação: *Revista de Comportamento, Cultura e Sociedade*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 62-73, 2015.

²¹⁹ Ibidem, p. 62.

²²⁰ Ibidem, p. 63.

²²¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 51.

A memória, utilizada como reconstrutora de fatos históricos, como bem faz Jacob Penteadó, e outros autores memorialistas, ressignifica individualmente certas situações e fatos que acabam por incorporar alguns aspectos particulares do passado. Cabe ao historiador problematizar esses relatos, “inserindo-os em sua dimensão histórica [e/ou literária], quer do momento que as memórias relatam, quer do momento em que são produzidas”.²²²

O texto de um memorialista não deve ser tomado como um vestígio ou reflexo do real, mas como uma fonte a ser analisada e reelaborada pela pesquisa histórica ou pelo estudo literário. Ante aspectos variados, a narrativa memorialista, como qualquer outra tipologia de fonte histórica, deve ser analisada tendo-se por base o caráter seletivo da memória ali presente. Especificamente este texto é, a princípio, um exercício de leitura de um relato memorialista que, sob vários aspectos cotidianos contados por Jacob Penteadó em *Belenzinho, 1910*, traz à tona informações sobre o bonde, o principal meio de transporte rápido e confortável que havia para a população da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX.

A cidade de São Paulo dos tempos de Jacob Penteadó

A trajetória histórica do desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo deveu-se à diversidade ali operada, a partir da segunda metade do século XIX. Muito disto ocorreu em decorrência da imigração em massa de europeus (principalmente italianos, portugueses e espanhóis) e asiáticos (notadamente japoneses) que desembarcaram na província de São Paulo em busca de oportunidades de trabalho e ascensão social. Como principal região

²²² LE GOFF, Jacques. Op cit., p. 437.

SILVA, João Luiz Maximo da. Op. cit., p. 64.

receptora de imigrantes, ocasionada pela forte demanda de trabalho em lavouras de café, mas, também, em atividades comerciais e industriais, São Paulo cresceu, tendo a capital do Estado dado o salto mais espetacular, em razão do próprio afluxo de imigrantes espontâneos e de outros que trataram de sair das atividades agrícolas com o passar dos anos e se instalar no centro ou em áreas de periferias próximas, exercendo atividades de artesanato, no comércio de rua, nas fabriquetas de fundo de quintal ou com práticas liberais. Como opção mais precária, era possível empregar-se no serviço doméstico ou, como no caso de Jacob Penteado e de seu padraсто, nas fábricas nascentes. A capital paulista era o elo entre a produção cafeeira e o porto de Santos e a sede do governo. Na região central da cidade se encontravam as matrizes dos maiores bancos e os principais empregos burocráticos.²²³

A mudança estrutural resultante dessas transformações econômicas surgem notadamente após a década de 1870, oriundas da riqueza trazida pelo avanço do café através do oeste paulista para a então província de São Paulo, que, no ano de 1867, havia inaugurado a Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, eixo de escoamento da produção cafeeira, do interior da província à sua capital e daí ao porto de Santos. As estradas de ferro representaram um fator de desenvolvimento econômico importante, a ponto de seus trajetos valorizarem certas várzeas então desprezadas, fazendo com que em suas terras se edificassem bairros operários que se integraram no corpo urbano.

As últimas décadas do século XIX foram fundamentais para São Paulo começar a perder o seu caráter rural e ganhar contornos citadinos. Após a abolição da escravidão, em 1888, alternativas de negócios foram ampliadas em São Paulo, em detrimento de investimentos anteriormente realizados na

²²³ FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 155-160.

manutenção da mão de obra escrava. Nesse processo, a imigração também foi fator fundamental.

Independente da ordem desses fatores, foram os negócios do café que lançaram as bases para o primeiro surto da indústria na cidade de São Paulo. São diversas as suas razões, que podem ser explicitadas, “em primeiro lugar”, no estímulo dado as transações comerciais em moeda e o crescimento da renda, que veio a criar um mercado para produtos manufaturados; “em segundo lugar”, ao proporcionar o investimento em estradas de ferro, ampliou e integrou o mercado produtor e consumidor; “em terceiro”, ao desenvolver “o comércio de exportação e importação, contribuiu para a criação de um sistema de distribuição de produtos manufaturados”; “em quarto”, ao oportunizar a imigração, garantiu a oferta de mão de obra; e, “por último”, o café, que fornecia, através das exportações, o cabedal para se importar maquinaria industrial.²²⁴

No contexto, a arquitetura paulista remodela-se com o aprimoramento das técnicas utilizadas para a construção das casas, saindo as de taipas, e erguendo-se casarios de tijolos e cimento, em um primeiro momento, e, mais adiante, com o avançar do tempo, com o aparecimento de edificações. As ruas deixam de se apresentar como um emaranhado de caminhos tortuosos de terra batida, dando lugar às ruas com calçamento (paralelepípedo).²²⁵

²²⁴ FAUSTO, Boris. Op. Cit., p. 161-162.

²²⁵ A pavimentação das ruas começou a ser realizada com paralelepípedos de granito a partir de 1873. O asfalto só foi utilizado pela primeira vez na Avenida Paulista. Os paralelepípedos, obtidos em pedreiras próximas da capital, são muito bons para o trânsito intenso da capital que começa a ganhar contornos cosmopolitas. De início, no geral, são mal colocados, além de se apresentarem irregulares quanto ao formato e instalados em local onde o solo é pouco resistente, fazendo com que se deslocassem facilmente, estragando as rodas dos automóveis e criando poeira nos seus interstícios. Conferir:

Em São Paulo, o movimento comercial era pequeno e não havia indústrias regulamentadas. Os mais ricos moravam na área chamada triângulo paulista, formada pelas ruas do Rosário, São Bento e Direita. Na região, hoje denominada centro velho, existiam os cafês, as galerias, as confeitarias e até livrarias, onde se comprava o melhor vinho alemão, a melhor champanhe francesa, o melhor chocolate suíço e livros (os mais diversos e importantes). A elite que frequentava tais ambientes, muito parecido aos cariocas, buscava saúde em novas áreas como o bairro de Higienópolis, entre habitações de luxo, no melhor estilo *art nouveau* e neoclássico.²²⁶

Como marca dessa prosperidade, inaugurou-se em 8 de dezembro de 1891 o símbolo dos paulistas, o cartão postal da cidade: a Avenida Paulista.²²⁷ A ocupação desta área marca a progressiva ascensão de uma elite imigrante, industrial e comercial, destituída de tradições, fato notado pela transição das moradias de tipo fazenda, modificadas pelos barões do café, para a miscelânea ostentosa de estilos diferenciados, quase todos europeus.

A partir de 1886, “São Paulo começou a crescer em ritmo acelerado”. De acordo com Boris Fausto, a “grande arrancada” se deu entre 1890 e 1900, quando “a população paulistana passou de 64 mil habitantes para 239 mil, registrando uma elevação de 268% em dez anos, a uma taxa

MORSE, Richard M. Formação histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole. Tradução Antonio Candido de Mello e Souza e Maria Sylvia Franco Moreira. São Paulo: Difel, 1970, p. 370.

²²⁶ BAIRRO DE HIGIENÓPOLIS. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1996. São várias as referências sobre a região central da cidade de São Paulo, principalmente artigos de periódicos de divulgação e site na internet. Sobre a região, conferir: BARBEIRO, Heródoto. *Meu velho centro*. São Paulo: Boitempo; Edições SESC São Paulo, 2007.

²²⁷ Para a história da avenida e os “ecos literários” ali existentes, conferir:

AVENIDA PAULISTA. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

LOPES, Fabíola Lowenthal. *Temporalidades na Avenida Paulista: narrativas em literatura e urbanismo*. Campinas, 2018. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

geométrica de 14% de crescimento anual.”²²⁸ Em 1910, a cidade contava com um pouco mais de 375 mil habitantes e, em 1920, seu total estava na casa de pouco mais de 587 mil pessoas.²²⁹ Na região do Belenzinho na década de 1910, a população não passava dos 10 mil habitantes.²³⁰ Esse aumento tem como resultado uma expansão do processo populacional e industrial, através da ocupação de novas áreas, como, por exemplo, as da região da Barra Funda, Mooca, Perdizes e as do próprio Belenzinho.²³¹

Na virada do século XIX para o XX, a circunscrição do bairro do Belenzinho era muito procurada por estudantes e boêmios para

[...] passeios a cavalo ou de carruagem, rumo às belas e convidativas vivendas de então, onde se comiam, à farta, araçás, pitangas, uvaías. guabiobas, ameixas, jaboticabas, joás, pêssegos, marmelos, ginjas, mamões, melancias etc. Êsses rapazes eram conhecidos por ‘polcas’, quiçá por causa dos saltos dos cavalos que lembravam aquela dança.²³²

O relato nos permite perceber que a região se apresentava, no início do século XX, como uma área provinciana, deslocada dos avanços da região central. Apesar dos limites historiográficos impostos por essa fonte de estudos, sabe-se que na época o Belém estava em ascensão, tornando-se um espaço industrial e proletário, como ocorria nas suas áreas circunvizinhas – Pari, Brás, Mooca, atingindo o Ipiranga e a Vila Prudente. Todos esses

²²⁸ FAUSTO, Boris. op. cit., p. 161.

²²⁹ CARONE, Edgar; FALCIROLLI, Denise. Trilhos na cidade. *Memória*, v. 4, n. 13, p. 54-55, 1991-1992.

²³⁰ PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962. p. 75.

²³¹ O bairro do Belenzinho já aparece descrito desde o século XVI nas plantas topográficas, com irregularidades e omissões na maioria das vezes, assim como nos documentos oficiais provincianos. Sobre isto, conferir: *Ibidem*, p. 73-74.

²³² *Ibidem*, p. 74.

bairros recebiam investimentos de várias ordens, como industrial e urbano, em virtude de suas ligações, via trilhos de bonde, com o centro da cidade. A exceção ficava por conta do bairro do Brás, que mantinha ligação direta com linhas de trem.

Com o crescimento da cidade para as áreas de subúrbio, necessitou-se de um sistema de serviços públicos que atendesse a essa população, já que os mesmos estavam residindo cada vez mais longe da região central. Entre os novos serviços públicos implantados, dois merecem destaque: os bondes e a eletricidade.

O Belenzinho e as memórias de Jacob Penteadó

Ao se caminhar pelas ruas do Belenzinho, na que outrora foi um insipiente bairro surgido com o avançar da industrialização na periferia do município de São Paulo, quando a cidade avançava para além de sua antiga área central, deparava-se, no início do século XX, com um local ainda aprazível que desde o século XIX era procurado por opulentas famílias paulistanas que buscavam ar puro, vastos arvoredos e um lugar para instalar suas estâncias de cura e chácaras de fins de semana. Mas com o avançar da “modernidade” e a instalação de várias indústrias na região, nos princípios do século XX, principalmente fábricas de vidros, de cristais e de tecidos, o bairro passou a ganhar contornos cosmopolitas e o que ainda se observa em suas ruas é o declínio de uma época, com casarões e ruínas de antigas construções fabris que não voltam mais a ocupar aqueles locais. Apenas na memória dos velhos, as lembranças e os “retratos de uma época” que não volta mais.

O memorialista Jacob Penteadó deixou-nos registrado, portanto, um aspecto da velha São Paulo: a vida em um de seus bairros.

Nas palavras de “Este Livro...” que abre o seu escrito, o autor escolheu um bairro considerado naquele tempo uma “estância climatérica, mercê de sua altitude, ar puro, isolamento, com enormes áreas arborizadas, contornando sítios, chácaras, velhas mansões e solares, refúgio das mais tradicionais e abastadas famílias da velha Piratininga”.²³³

Este relato impressiona, pois no decorrer da obra se avista a rápida e surpreendente metamorfose operada na região, que se transformou, paulatinamente, em uma área industrial. Jacob Penteadado, atento aos fatos e mesclando informações históricas com dados pessoais, vai se “recordando” da história do bairro, ou seja, da história de sua vida, desde a infância. Através de seu olhar, é-nos permitido conhecer as mudanças rápidas vivenciadas pela cidade, assim como a “reconstrução” de uma época, na primeira metade do século XX, ao mostrar fatos que escarafuncham as peculiaridades, os costumes, as famílias, os homens, as instituições e, acima de tudo, os contrastes da vida. No universo social destaca festas, missas e jogos, como o do “avô do atual bingo”, “o famoso jogo de tômbola, que acontecia sempre na casa de alguém.” No local, em que recupera o encontro de italianos, portugueses e espanhóis pululavam tensões que vinham à tona durante a realização das partidas. Até recentemente o jogo de tômbola ainda era comum no bairro.²³⁴

Jacob Penteadado lembra que ainda com pouca idade, era um leitor apaixonado. Suas memórias trazem inúmeros trechos que contam sobre livros e de leituras realizadas na São Paulo de 1910. Como informa, lia de “Júlio Verne a Emilio Salgari, e lembra que nenhum livro o influenciou tanto como ‘Os Miseráveis’, emprestado por um vizinho barqueiro.” Além do acesso a livros emprestados, conta-nos que “todos os meses”, retirava “quinhentos

²³³ PENTEADO, Jacob. Op. Cit., p. 23.

²³⁴ FERRAZ, Heitor. op. cit., p. 12.

réis” de seu “magro ordenado para adquirir uns livrinhos que continham resumos de óperas, de obras da literatura mundial, de história, geografia, biografias, com o que adquirir o gosto, ou o vício, da leitura.”. Na sequência passou a cultuar Charles Dickens, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Stendhal, José de Alencar, Émile Zola e Lima Barreto.²³⁵

Em meio ao progresso e dentro deste universo de lembranças, passamos, agora, a destacar o transporte público (bondes, carruagens e automóveis) e os seus fatos pitorescos, aparecidos nas memórias de Jacob Penteadó; destacando-se a figura dos bondes.

O bonde vem aí...: o transporte público (e alguns fatos pitorescos) no relato memorialista de Jacob Penteadó

A distância entre a zona central da cidade e bairros como Belenzinho, Santana, Santo Amaro e Penha, por exemplo, levava muitas pessoas que precisavam locomover-se até aqueles logradouros a ter que alugar um carro de boi para atingir esses locais. De acordo com o bacharel Antonio de Paula Ramos Júnior, formado em 1852 pela Academia de Direito do Largo de São Francisco, “eram tão poucas as carruagens que os cidadãos corriam às janelas para identificar o possuidor de alguma que passasse”.²³⁶

Pela descrição percebe-se que o sistema de transporte público existente na cidade era precário. Em vista disto e para resolver esse problema, implantou-se linhas de bonde. A primeira linha foi inaugurada em 12 de outubro de 1872 e o bonde era puxado por tração animal, chamado de “diligência tirada por animais” ou no popular “bonde a burro”. Em um

²³⁵ Apud. CYTRYNOWICZ, Roney. op. cit.

²³⁶ Apud. JATOBÁ, Roniwalter. Bondes na cidade. *Memória*, v. 4, n. 15, p. 38-47, 1992.

primeiro momento começaram a operar seis viaturas; todas importadas dos Estados Unidos. A viagem inaugural foi realizada entre a Rua do Carmo e a Estação da Luz; esta última, na época, era o entreposto comercial mais importante da cidade de São Paulo que ligava as áreas produtoras de café do interior do Estado e o Porto de Santos, o destino final das sacas daqueles grãos e mesmo dos barões que embarcavam rumo à Europa.

Figura 3: Bonde com tração animal (São Paulo, 1872)



Fonte: Fotografia inserida no livro *Retratos da velha São Paulo*, de Geraldo Sesso Junior. Reproduzida em: MENDES, Carlos Pimentel. Bondes no Brasil: São Paulo. *Jornal Eletrônico Novo Milênio*. Santos, 9 ago. 2011. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/bonden41.htm>. Acesso em: 19 jul. 2020.

As últimas três décadas do século XX foram os anos dos bondes de burro que se expandiram rapidamente rumo às áreas da periferia, tornando popular locais do centro da cidade ao integrá-los a regiões distantes. Na época, o bonde puxado por burros era o que havia de mais rápido e moderno na locomoção de passageiros, quando comparado aos pesados carretões e as carruagens que serviam apenas a uma parte parcela da população, visto que era um sistema de transporte dispendioso. Os bondes vieram para substituir

as “seges, landaus, aranhas, cabriolés, fiacres, vitórias, belinas, cupês, tîlburis e animais de montaria”.²³⁷

Com a utilização de bondes puxados pela tração animal, certo aprimoramento urbano foi necessário, como o calçamento das ruas centrais com paralelepípedos e, conseqüentemente, a instalação de trilhos que passaram a entrecruzar várias avenidas, iniciando-se a expansão das ruas da zona central até áreas pouco distantes dali, como a de Campos Elíseos, Barra Funda, Belenzinho, Brás, Bom Retiro, entre outras. Jacob Penteado conta-nos que

[...] segundo a distância a percorrer, havia mudas para revezamento dos muares. Nelas, os animais recebiam uma porção de milho e um balde d’água. Nas ladeiras, por vêzes, atrelava-se um burro sobressalente, que se soltava ao chegar ao alto, para ser prêso atrás, depois. Os bondes costumavam parar num desvio, nas ruas de tráfego menos intenso. Então, o cocheiro emitia um longo assobio. Esperava resposta, por meio de outro assobio e, caso êste não se fizesse ouvir, o cocheiro esperava pelo outro bonde, que viria em sentido contrário. Na bifurcação das linhas, geralmente nas esquinas, a chave era movimentada mesmo com os pés, pelo cobrador, que descia e ia para a frente. Quase sempre, porém, aparecia um menino que fazia o serviço. Como recompensa, podia subir ao estribo e viajar até o próximo quarteirão.²³⁸

Os primeiros bondes chegaram ao Belenzinho no ano de 1901:

Os primeiros bondes faziam ponto final na Avenida da Intendência, defronte da Rua Saldanha Marinho. A seguir, estenderam a linha até à Capela de Nossa

²³⁷ BRITTO, Edsel. Bondes, a seu serviço. *Memória*, v. 4, n. 16, p. 26-30, 1992. JATOBÁ, Roniwalter. op. cit., p. 41.

²³⁸ PENTEADO, Jacob. op. cit., p. 291. Conferir, também:

BAIRRO DOS CAMPOS ELÍSEOS. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995.

Senhora de Belém, então Igreja de São Roque. Isto foi no ano de 1901. A população do extremo Belenzinho recebeu como grande novidade o melhoramento.²³⁹

De acordo com o memorialista, como “melhoramento”, os bondes proporcionaram mais agilidade na ligação entre os bairros e o centro. Entretanto, e apesar da importância desse fato, o progresso oportunizado pelos bondes beneficiava um número pequeno de passageiros, na medida em que cada veículo levava em média de quinze a vinte passageiros.

Os bondes e o encurtamento temporal no deslocamento entre as regiões promoveram certo avivamento das atividades sociais e culturais pela cidade, como a de espetáculos teatrais, casas noturnas e cafés que puderam ser visitados com maior frequência pela população. Nos dias de espetáculos, quando os teatros estavam em atividade até mais tarde, o sistema de transporte funcionava até a meia noite; em contraste com os “dias normais” que tinham o seu horário reduzido até às 20h30min. Relacionado a isto, outro fato interessante se evidencia quando se buscam conhecer os locais onde os principais cafés e pontos comerciais se instalavam: procuravam ficar o mais próximo possível da parada dos bondes. Isto nos permite perceber que o transporte se subordinava, sobremaneira, ao planejamento urbano.

O bairro do Belenzinho, com a chegada dos trilhos da linha de bonde número 24, começou a prosperar a partir da instalação de várias indústrias, entre elas a Fábrica inglesa de Tecidos Boyer, a de Licores Trevisan e a de Meias Combacau, para além de indústrias caseiras.²⁴⁰

Jacob Penteado nos conta inúmeros fatos pitorescos acontecidos quase que diariamente com os condutores, os cobradores e os passageiros dos bondes puxados a tração animal. Com certa comicidade, ao revelar algumas

²³⁹ PENTEADO, Jacob. op. cit., p. 292.

²⁴⁰ Ibidem, p. 294, 77. Para as indústrias ali instaladas, conferir: p. 78-79.

das peripécias da infância de muitas crianças do bairro e ao comentar sobre o transporte na cidade, apresenta-nos o caso de como eram realizadas as trocas de muas pelos menores:

No ponto final, o cocheiro e o cobrador apeavam, pois ali deviam voltar os bancos, retirar as armações do gancho que atrelava os animais ao bonde e prendê-los no lado oposto, para regressar ao Largo do Tesouro. Raramente, porém, realizavam tal tarefa, porque, ao chegarem ali, já estavam um grupo de meninos de boa vontade, que dela se incumbia. Assim, os homens tinham tempo de ir ao botequim do Chico Rizzo, que ficava ao outro lado da Avenida, para tomar um cafêzinho ou um ‘mata-bicho’. Como prêmio desse voluntário serviço, deixavam os meninos viajar de carona até à Rua Belém.²⁴¹

Entretanto, algumas vezes, Peteado comenta que o serviço “extra” da troca dos animais era realizado por crianças “mal intencionadas” ou com enorme sarcasmo:

Havia alguns com espírito arteiro, que pregavam boas peças aos homens da ‘Viação’.²⁴² Que faziam os moleques? Passavam uma corda bem resistente no gancho traseiro do bonde, atando-lhe a ponta numa das enormes palmeiras que havia ao lado da Capela. O cobrador assobiava, como sinal de partida. O cocheiro

²⁴¹ PENTEADO, Jacob. op. cit., p. 292.

²⁴² O termo Viação refere-se a Companhia Viação Paulista, que resultou da fusão de diversas empresas que “em São Paulo e nas cidades de Santos e São Vicente, faziam o serviço de transporte de passageiros e cargas sobre trilhos. Eram elas: Companhia Carril de Ferro de São Paulo, Companhia Transporte Paulista, Companhia São Vicente, Empresa Vila Mathias e Empresa Santista. A nova Companhia não recebera recurso algum de capital disponível, pois o capital de cada uma dessas empresas fora dispendido nas obras realizadas e ainda oneradas de um passivo bastante avultado. Eram, assim, precárias as suas condições. (...) O serviço era tão deficiente que o povo traduzia as iniciais ‘C.V.P.’ (Companhia Viação Paulista), que traziam todos os carros, por ‘Cada Vez Pior’”. In: SOUZA, Edgar de. *História da Light*: primeiros 50 anos. São Paulo: ELETROPAULO, 1982, p. 24.

metia o chicote nos burros, que davam um forte impulso, esperneavam, escoiceavam, mas não saíam do lugar. Após esgotar seu repertório de cabeludas blasfêmias lusitanas, fustigar bastante os animais, os homens percebiam a maroteira e, loucos da vida, apeavam e iam desatar os nós da corda, enquanto os anjos de cara suja se esfalfavam de tanto rir, vaiando, ainda por cima, os pobres trabalhadores.²⁴³

Outros acontecimentos faziam-se piores do que o indicado no relato anterior, principalmente aqueles ocorridos à noite e relacionados contra a integridade física de passageiros e motorneiros:

Esperavam o bonde chegar, já com uns embrulhos de papel na mão, bastante suspeitos. Eram montes de fezes, colhidas nas proximidades, muito contraditórias, àquele tempo. E, enquanto os portugueses iam visitar o boteco, eles executavam o serviço. Besuntavam banco por banco, especialmente na orla inferior. Coitado do passageiro que ali se sentasse. Muitos vinham de terno branco, ou somente de calças dessa cor, bem engomadinhas. Caso percebessem a safadeza, na hora, desciam furiosos e voltavam para casa, a fim de trocar de roupa. Em caso contrário, iam fedendo até ao ponto de destino.²⁴⁴

Como se observa, o bonde, além de meio de transporte, era brincadeira para muitas crianças e adolescentes. Independente disto, o problema maior para a manutenção do sistema de tração animal estava nos terrenos por onde a linha trafegava. As ladeiras criavam obstáculos pela sua topografia acidentada. Os bondes puxados por burro também descarrilhavam à toa, segundo relatos.

Acidentes envolvendo bondes eram frequentes na cidade, criando além de cenas chistosas, situações desagradáveis para vários passageiros.

²⁴³ PENTEADO, Jacob. op. cit., p. 292.

²⁴⁴ Ibidem, p. 292-293.

Como a cidade crescia em ritmo acelerado e de maneira desordenada, a metrópole teve que se adequar rapidamente a essa realidade.

Com o avançar do tempo, na viragem entre os séculos XIX e XX, com adaptações e significativas negociações, surgem os bondes elétricos em São Paulo, sob a administração da The São Paulo Tramway Light and Power Co. Ltd., ou simplesmente Light. Antes, porém, em 1885, o bonde a tração animal já perderá espaço para o transporte tocado por veículo a vapor, operado pela Companhia Carris de Ferro de São Paulo.²⁴⁵

A substituição – mas não por completo – deveu-se, antes de tudo, a evolução urbana pelo qual passava a cidade de São Paulo, na medida em que a população aumentara, as ruas recebiam calçamento, redes de água e esgoto eram instaladas, etc. No cenário, os bondes a tração animal não estavam dando conta do transporte de passageiros. Eles estavam se tornando obsoletos e, ao invés de melhorar, estavam a cada dia piorando. Além do mais, com o avançar do tempo, as distâncias entre os trajetos e os pontos finais aumentavam e os acidentes se tornaram cada vez mais frequente. A solução viável para amenizar o problema estava na implantação de linhas de bondes movidos a eletricidade.

Até a chegada da Light, a Companhia Carris de Ferro de São Paulo era a única concessionária responsável pelas ligações entre o centro da cidade, as estações ferroviárias e os subúrbios. Com o tempo novas linhas foram implantadas e novas empresas receberam licença para explorar linhas de bondes pela cidade.²⁴⁶ Quando a Light comprou o ativo das companhias

²⁴⁵ SILVA, Thiago. *Trilhos no lugar de trilhos: a chance perdida na cidade de São Paulo*. PLAMURB, São Paulo, 12 jul. 2018. Disponível em: <https://plamurblog.wordpress.com/2018/07/12/trilhos-no-lugar-de-trilhos-a-chance-perdida-na-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

²⁴⁶ Em 1883 foi formada a Companhia de Carris de Ferro de São Paulo, conhecida por Santo Amaro. Inaugurou em 1885 uma linha que ia do bairro da Liberdade até Santo

anteriores, passando a deter a concessão plena e total para o transporte em São Paulo, ela possuía, em 1901, 1.401 muare.²⁴⁷ No ano seguinte, a empresa reduziu este número a zero, colocando em circulação apenas bondes movidos a eletricidade.²⁴⁸

O sistema de eletrificação urbano começou pelos bondes. Os primeiros veículos elétricos começaram a circular na cidade em 7 de maio de 1900.²⁴⁹ A iluminação desses primeiros bondes era deficiente e, à distância, não era fácil distinguir os itinerários escritos em seus letreiros. Os bondes utilizavam faróis de várias cores. Para cada linha existia uma determinada cor. Nos primeiros tempos trafegavam diariamente “sessenta e cinco carros-motores, que fazendo mil trezentas e trinta e duas viagens transportavam em média mais de quarenta e sete mil passageiros. Quando havia espetáculos nos teatros, bondes extraordinários eram colocados nas linhas”.²⁵⁰

Mesmo com a instalação de bondes elétricos, os antigos movidos a tração animal não deixaram de existir; pelo contrário, durante muitos anos permaneceram exercendo as suas funções. Além deles, os antigos meios de transporte permanecerem, só que, aos poucos foram caindo em desuso.

Com a Light, o transporte por bondes elétricos se expande vertiginosamente, atendendo a todas as regiões da cidade. Em 1947, o

Amaro. No ano de 1889, temos a implantação de duas novas companhias que exploravam linhas do centro ao bairro do Ipiranga e, a segunda, que englobava o transporte nas áreas do Bom Retiro e Bela Vista.

²⁴⁷ SOUZA, Edgar de. op. cit.

²⁴⁸ Ibidem, p. 24-26; CARONE, Edgar; FALCIROLLI, Denise. op. cit., p. 55; JATOBÁ, Roniwalter. op. cit., p. 41-42; MENDES, Dirce de Paula S. Bonde ou luz? Eis a questão: a crise existencial da Light nos anos 30. *Memória*, v. 4, n. 13, p. 56-60, 1991-1992.

²⁴⁹ “O primeiro bonde elétrico foi inaugurado, com tôda a pompa, a 7 de maio de 1900, na linha Barra Funda. Partiu do Largo São Bento e foi até o fim da Alameda Barão de Limeira, na Chácara do Carvalho”. In: PENTEADO, Jacob. op. cit., p. 294.

²⁵⁰ BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo: metrópole do café (1872-1918)*, São Paulo de agora (1918-1954). 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1984. v. 3, p. 1080.

sistema foi estatizado, passando seu controle para a recém criada Companhia Municipal de Transporte Coletivo (CMTc). O auge dos bondes ocorreu na década de 1940, quando o sistema possuía quase 600 veículos que se distribuíam por quase 300 quilômetros de trilhos.²⁵¹

Figura 4: Bonde da linha 24 no trajeto entre o Largo do Belém e a Praça Clóvis Beviláqua.



Fonte: Earl Clark. Bonde bidirecional 573 na linha 24 Largo São José do Belém – Praça Clóvis Beviláqua. Provavelmente na Avenida Álvaro Ramos, próximo hoje ao Metrô Belém. Setembro de 1963. Disponível em: <http://www.tramz.com/br/sp/sp.html>. Acesso em: 19 jul. 2020.

Mas o bonde que ia para o Belém em nada alterou o seu itinerário com a implantação do veículo elétrico. O que se teve foram melhorias na forma do transporte e um maior respeito ao usuário. Os bondes obedeciam

²⁵¹ SILVA, Thiago. *Trilhos no lugar de trilhos: a chance perdida na cidade de São Paulo*. PLAMURB, São Paulo, 12 jul. 2018. Disponível em: <https://plamurblog.wordpress.com/2018/07/12/trilhos-no-lugar-de-trilhos-a-chance-perdida-na-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

“tão religiosamente ao horário preestabelecido” que a viagem durava 29 minutos, com intervalo de 8, entre um veículo e outro.²⁵²

Nas duas primeiras décadas do século XX, os bondes faziam intensamente parte do cotidiano da cidade. De maneira semelhante ao ocorrido na época dos veículos puxados na tração animal, muitos acidentes em vias públicas continuavam a ocorrer, principalmente choques com automóveis – que começaram a ganhar as ruas a partir de então – e o atropelamento de pedestres. Exemplo disto foi o acidente – inédito – entre um bonde e um elefante no centro da cidade, em 3 de novembro de 1929. Segundo Roniwalter Jatobá, esse acidente “fantástico” explica-se assim:

[...] de repente, um elefante vai em direção aos trilhos da linha da Vila Maria. O motorneiro, apreensivo, toca a campainha, mas o paquiderme nem se abala. Era Ely, de propriedade do Circo Pinheiros, que parecia querer medir forças com o camarão²⁵³ (...) da Light. Acreditem: foi difícil dizer quem sofreu os maiores estragos. Ely - o elefante - foi nocauteado com uma forte pancada na cabeça e ficou desmaiado por quase duas horas. O camarão teve sua plataforma totalmente danificada. O acidente mereceu manchete em quase todos os jornais da época e serviu de mais um motivo para a imprensa criticar a imprudência dos condutores de bondes.²⁵⁴

Pela informação de Jacob Penteado, o acidente ocorreu no bairro da Vila Maria. No dia 5 de novembro, o jornal *O Estado de S.Paulo* noticiou o fato “invulgar que pôz em alvoroço a população daquelle prospero bairro”. De acordo com aquela folha, a história foi a seguinte: de noite, dois elefantes, chamados Ely e Edy, desgarrados do Circo Pinheiros, instalado nas

²⁵² PENTEADO, Jacob. op. cit., p. 295.

²⁵³ “Camarão” era o apelido dado ao bonde fechado que começou a circular em 1927 na cidade de São Paulo.

²⁵⁴ JATOBÁ, Roniwalter. op. cit., p. 42-43.

redondezas, passeavam juntos – e desacompanhados – pela rua Catumbi. Como também naquela rua passava o bonde, que naquela noite veio em alta velocidade e, como estava escuro, não freou a tempo de impedir o choque com um daqueles animais. Como resultado, um dos elefantes, Ely, foi atropelado e ficou no chão. Assustado, o motoneiro fugiu. E o outro elefante, solidário, “postou-se junto ao companheiro atropelado e, furioso, alli ficou a impedir a aproximação de curiosos.” Após o ocorrido, populares foram ao circo chamar alguém para “convencer” os dois animais a saírem dali.²⁵⁵

No jornal *Commercio Paulistano*, de 6 de novembro de 1929, o cronista Hélios, pseudônimo de Menotti del Picchia, deu sua versão sobre o acontecimento: “Era fatal! Custou, mas afinal o Brasil ficou com esse *record*, de um cômico piolinesco. O elefante foi atropelado pelo bonde (...). Nem elefantes mais os motoneiros respeitam. Eu pensei que a cólera deles fosse apenas contra os homens, as carroças, os *chauffeurs*.”²⁵⁶

Além dos bondes de passageiros, a cidade também era atendida por bondes de serviços. Eram também vetores da circulação, do comércio e da urbanização, e assumem funções importantes, como, por exemplo, o de abastecimento de carne. Até 1903, animais de corte eram mortos em matadouros instalados, precariamente, em áreas urbanas, como o Matadouro da Humaitá no largo da Pólvora, ou outro localizado na Vila Mariana. Esta situação ocasionava problemas relacionados à higiene a a matança das reses, não apenas pelo mal cheiro que proporcionava aquela atividade, mas pela locomoção das boiadas que, impreterivelmente, tinham que passar pelas ruas

²⁵⁵ Apud. JAYO, Martin. A vingança do elefante. *Quando a cidade era mais gentil: fotos e memória de São Paulo*. São Paulo, 24 nov. 2013. Disponível em: <https://quandoacidade.wordpress.com/2013/11/24/a-vinganca-do-elephante/>. Acesso em: 12 jul. 2020. Para a reprodução do artigo “Elefante apanhado por um bonde”, publicado no jornal *O Estado de S.Paulo*, em 5 de novembro de 1929, conferir: <https://quandoacidade.files.wordpress.com/2013/11/610.jpg>.

²⁵⁶ Apud. *Ibidem*, p. 43.

da cidade, criando transtornos ao trânsito. E para resolver tais inconvenientes, a Light assumiu o transporte de carne fresca, uma vez que os matadouros clandestinos e os regulamentados, não conseguiam suprir a demanda de consumo de carne. Como o transporte desta carne era feita em carroções fechados, mas de péssimas condições de higiene, a Light assumiu o transporte e a distribuição da carne fresca, através da implantação de bondes frigoríficos e também de bondes adaptados ao transporte de bois e porcos.²⁵⁷

Os bondes de serviços, com o tempo de serviço, foram modernizados e passaram a atender o transporte de cargas comuns, geralmente em função do movimento de estradas de ferro ou mesmo de grandes armazéns e lojas da área central.

Com a crescente ampliação dos serviços de transporte, em detrimento aos melhoramentos urbanos, como serviços de água, coleta de esgoto, luz e calçamento de ruas, privilégios do centro velho da cidade, e, quando muito, das suas imediações, e a expansão da rede de linhas em direção aos bairros, novos problemas começaram a surgir: a poeira causada pelas construções e pelo tráfego intenso nas ruas. A poeira irritava moradores, comerciantes e passageiros. Para resolver isto, a Light implantou bondes-pipa providos de irrigadores. Aliás, o sistema mostrou-se tão bom para a cidade, apesar de oneroso, que entre os anos de 1903 e 1910, passou a fazer a limpeza das ruas depois das feiras ou concentrações populares, além de se tornarem úteis as atividades das brigadas contra incêndios.

No cotidiano da cidade, não foram esquecidos os apreciadores de piqueniques e festas de casamento, noivado, batizado e aniversário. Para eles, o bonde Ypiranga fazia tais serviços de luxo.²⁵⁸ Pode-se comparar tais

²⁵⁷ BRITTO, Edsel. op. cit., p. 26-30.

²⁵⁸ O bonde Ypiranga chegou ao porto de Santos vindo dos Estados Unidos em 22 de junho de 1906. Inicialmente, este bonde só saía às ruas em dias festivos, quando

utilidades aos atuais *buffet* e as luxuosas limosines alugadas para eventos especiais.

Os diferentes formatos e funções dos bondes demonstravam que os serviços também foram se aprimorando com o tempo e necessidade. O serviço postal e o transporte mais barato para operários foram sendo organizados e aprimorados, à medida que as reclamações aumentavam.²⁵⁹

A evolução urbana da cidade, representada por enormes prédios, avenidas sendo abertas, novas linhas de transporte público que conduziam cada vez mais pessoas em direção aos bairros, levaram os bondes a se remodelarem ao progresso. Três eram os seus modelos básicos: os mais antigos, os “amarelinhos”, as “jardineiras” que eram abertos e os “camarões”. A partir de 1926, começaram a circular os bondes fechados. Em virtude de serem eram pesadões e pintados de vermelho, passaram a ser conhecidos pela população como “camarão”. Outro bonde, ainda maior que o “camarão”, recebeu o nome de “tubarão”, também conhecido pelo nome de “lagosta”. Para além destes nomes, existia o chamado “jacaré”, todo pintado de verde e que fazia a linha para o bairro de Santo Amaro. De todos os tipos e modelos,

transportava os dirigentes da Light ou autoridades em visita oficial ao Estado, como ocorreu com o presidente Affonso Penna (1906-1909), no mesmo ano de 1906. Mais tarde, “passou a servir apenas à diretoria da empresa, como carro privativo. Às sextas-feiras, levava o alto escalão da Light para passar o week-end, em Santo Amaro, retornando à cidade no domingo à noite”. In: JATOBÁ, Roniwalter. op. cit., p. 44.

²⁵⁹ Bondes operários eram conhecidos como “cara dura”, expressão popular que definia os passageiros com recursos para pagar a passagem integral, mas que, com a maior *cara dura*, preferiam a segunda classe. Segundo Jacob Penteado, o termo “cara dura” já existia no século XIX: “O Marquês de Três Rios, embora tivesse carruagem, gostava de passear de bonde. Era uma figura muito conhecida e estimada. Os moradores da vizinhança de sua chácara ficavam à espera do bonde e o tomavam bem perto do ponto em que o Marquês subia. Quando êste embarcava, todos tiravam o chapéu e o cumprimentavam respeitosamente: ‘Bom dia, Senhor Marquês!’”. O nobre paulistano agradecia, todo sorridente, chamava o cobrador e pagava a passagem de todos. Assim, surgiram os primeiros ‘caraduras’, nesta boa terra de Piratininga”. In: PENTEADO, Jacob. op. cit., p. 294.

um dos que mais faziam sucesso era o Centex, mais conhecido por “Gilda”. O Centex possuía “duas frentes e quatro portas, sendo três delas de um lado só (daí a denominação centex, abreviação de *center exit*, saída central)”.²⁶⁰ Esses tipos de veículos procuravam atender às necessidades de transporte cada vez mais diferenciadas de uma cidade em plena expansão, como era São Paulo.

Considerações finais

Não há nada mais cruel que o tempo? E os bondes e os contadores de suas histórias bem sabem disto! O sistema de transporte baseado em bondes puxados a burro foi perdendo espaço para os movidos a eletricidade e para os automóveis, que iniciaram o século XX juntos.

A chegada dos trilhos de bonde respondia a processos de mudanças na economia e na sociedade; da mesma maneira que a diferenciação do espaço da cidade com o nascimento de novos bairros. A chegada do bonde proporcionou benfeitorias a região do Belém e as suas áreas circunvizinhas, assim como em alguns locais da região metropolitana de São Paulo.

As linhas de bonde eram escolhidas mais por interesses econômicos do que para servir a população. Basta observar que a maioria das linhas cobriam as regiões ocupadas por indústrias, pelo comércio e pelos ricos casarios dos barões do café. Os bairros suburbanos eram supridos por poucas linhas, mesmo lá residindo parte significativa da mão de obra de indústrias e atividades de serviços. Muitas linhas de bonde valorizaram áreas antes desertas ou desabitadas, desenvolvendo a especulação imobiliária. Essas

²⁶⁰ VIOLANTE, Mônica. Gilda deixou saudades no cinema, na música popular, no bonde. *Memória*, v. 4, n. 10-11, p. 45-52, 1991.

áreas encontram-se, por exemplo, nas margens dos rios Tietê e Pinheiros, ou nos bairros dos Jardins, Avenida Paulista ou Higienópolis.

O memorialista Jacob Penteadó reservou-nos muitas histórias em sua obra, narrada a cada página como se fosse um diário. De suas páginas, captamos algumas de suas anotações sobre a evolução urbana da cidade de São Paulo e, mais especificamente, da região do bairro do Belenzinho. De seus “causos”, escolhemos um: o relacionado ao sistema de transporte por bondes. Indicamos o avançar rumo àquele bairro e algumas memórias que apresentou sobre o cotidiano na vida de seus condutores e cobradores, assim como para os seus passageiros. No fundo, um tempo que não volta mais...

ANEDOTÁRIOS DE PEDRO BLOCH: UMA HISTÓRIA DE HUMOR, LIVROS E CRIANÇAS²⁶¹

Camila Rodrigues

Introdução : Sobre facécias de criança e livros

“Costumo repetir sempre que um dos direitos
fundamentais da criança
é o direito à linguagem. Uma das melhores coisas que se pode
fazer por um menino é aprender a ouvi-lo. Ele tem uma fome insaciável de se pôr à
prova, de se testar.”
(Pedro Bloch - *Voz e fala da criança*, 1985)

A partir de meados do século XX, o médico foniatra e escritor Pedro Bloch (1914 -2004) publicou em revistas e livros uma série das anedotas sobre a percepção que a meninada constrói do mundo, o que ele chamou de “anedotas de criança”. A anedota, em primeira instância, diz respeito a uma narrativa curta de um fato jocoso ou curioso, mas também é sinônimo de piada²⁶² e, além significar algo engraçado, também é o participio passado do verbo piar – que é o *falar* dos passarinhos – estes animais, que juntamente com os anjos, simbolizam a intermediação entre a terra e o céu²⁶³, mantendo profunda relação com o universo infantil, pois esta

²⁶¹ Este texto é um dos resultados da pesquisa de pós-doutoramento em História Cultural do Humor RODRIGUES, Camila. *Anedotas infantis de Pedro Bloch: Narrativas de história cultural do humor e da criança* (1952 - 2002), Universidade de São Paulo entre 2015, 2017.

²⁶² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa*. 5ª. Ed. Curitiba: Positivo Informática, 2010. (1CD-ROM).

²⁶³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* -mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva; Angela Melim e Lúcia Melim. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 690.

intervenção é facilmente percebida por crianças.²⁶⁴ No caso das anedotas infantis narradas por Bloch, elas funcionam como uma espécie de filtro humorístico intermediador entre a percepção da criança e a do adulto. É sobre esta e outras questões que problematizaremos neste texto.

Discutiremos aqui sobre uma seleção de onze livros compostos por essas anedotas, os anedotários infantis bloquianos, escritos e editados por Bloch em parceria com a criançada, entre 1963 e 1998. Entendemos que esses livros são fontes legítimas da História cultural do humor - tendência da historiografia contemporânea que aborda “qualquer mensagem que leve ao riso ou sorriso”²⁶⁵ como manifestação autêntica para estudos sobre como a comicidade pode ser uma chave para nos ajudar a compreender fenômenos históricos e culturais. Além disso, estas fontes também nos possibilitam tocar outras áreas da crônica histórica, como a História da criança – que trata da “relação das crianças entre si e com os adultos, a cultura e a sociedade”²⁶⁶ e a História editorial – que trata da “história dos livros, manuscritos ou impressos e seus autores, leitores e editores, no tempo”²⁶⁷ - no caso bloquiano, destacando o enfoque infantil.

Ao nos propormos analisar discursos infantis, devemos lembrar que, etimologicamente, infante vem do latim *in-fans*, que significa a *ausência de*

²⁶⁴ Cf. RODRIGUES, Camila. Anedotários nos Cadernos de Anotações: uma vereda espirituosa nos manuscritos de Guimarães Rosa. *Manuscrita*. São Paulo: Universidade de São Paulo USP, v. 29, p. 56-69, 2015, p. 56 – 66.

BUTTI, Cassiano. *Léxico e cognição: As representações de mundo por meio de designações infantis*. 2007. 164 fl. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

²⁶⁵ BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). Humor e História. In: *Uma história cultural do humor*. Tradução Cynthia Azevedo; Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p 13.

²⁶⁶ FREITAS, Marcos Cêzar de; KUHLMANN, Moysés (org.). Apresentação. In: *Os intelectuais e a história da infância*. São Paulo: Cortez Editora, 2002, p.7.

²⁶⁷ CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: editora Unesp, 2014.

*fala*²⁶⁸, e isso remete ao estado de linguagem dos seres humanos de pouca idade, o foniatra Bloch experimentou tirar os pequenos de seu silêncio verbal e em seguida tentou destacar suas elocuições e narrativas em escritos de grande sucesso na época. Veremos aqui exemplos de como Bloch escreveu as falas infantis e atuou como seu editor, dividindo com a meninada não apenas a autoria dos anedotários, como também a composição dos livros, transformando aquelas narrativas em uma leitura divertida para adultos e crianças e, sobretudo, experimentando valorizar a lógica e a linguagem infantil, dando protagonismo a meninada em diversos sentidos.

Pensando historicamente, é preciso destacar que só foi possível que Bloch realizasse essa empreitada de valorização do universo da meninada porque, na época em que ele a empreendeu, pôde respirar o oxigênio mental de um tempo que já começava a permitir que o infante não apenas falasse, como também narrasse e interferisse na edição de suas historinhas, destacando uma atuação infantil peculiar na história editorial brasileira e desenhando assim o perfil de uma nova criança, portadora de desejos, capaz de expressar suas opiniões e de narrar suas vivências, ainda que através de jogos e brincadeiras de linguagem, agindo assim no campo das narrativas humorísticas.

O trabalho de Pedro Bloch com as crianças e os escritos

" As crianças não são tolas; a proporção de imbecis entre elas não é maior do que entre os adultos. Vestindo a fantasia de idade madura, quantas vezes impomos normas impensadas, inexequíveis, sem reflexão crítica. A criança, dotada de razão, chega a ficar perplexa diante de tanta bobagem agressiva, rançosa, arrogante"
(Janusz Korczak - *O direito da criança ao respeito*, 1924)

²⁶⁸ CASTELLO, Luís A.; MÁRSICO, Claudia T. *Oculto nas palavras*:dicionário etmológico para ensinar e aprender. Belo Horizonte : Autêntica, 2007.

Como já foi dito, desde a segunda metade do século XX, no Rio de Janeiro, o médico foniatra e escritor Pedro Bloch realizou um importante trabalho ao procurar resgatar a voz de seus pequenos pacientes, isso tanto no sentido literal, ao ajudá-los em suas dificuldades na fala, como também no sentido social, ao reconhecê-los como sujeitos interlocutores legítimos, donos de uma sabedoria original, aquela que nosso autor divulgou primeiro na revista *Manchete*, na qual manteve uma coluna humorística sobre falas infantis, e depois em livros a respeito de elocuições de crianças.

A história do trabalho do *homem das historinhas de criança*²⁶⁹, como ele era conhecido, remonta ao final da década de 1950 quando, atuando como pesquisador na área de ciências médicas, Bloch sustentava ideias novas para a época, como a de defender que as diversificadas características da voz já apontavam a “marca da personalidade”²⁷⁰. Aventando que os problemas de comunicação oral enfrentados por seus pequenos pacientes podiam indicar dificuldades no processo de subjetivação da meninada, pois os adultos não inseriam os mirins no diálogo²⁷¹, impossibilitando que eles desenvolvessem plenamente sua linguagem, o que mais facilmente acontece com a ajuda dos jogos e das brincadeiras²⁷², inclusive com as palavras, que causam sempre algum estranhamento para os ouvidos adultos e podem resultar em humor de criança.²⁷³

Para Bloch, médico da fala, era importante conversar com a garotada, permitir que elas desenvolvessem sua comunicação verbal e nos

²⁶⁹ BLOCH, Pedro. *Você tem personalidade?* 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

²⁷⁰ Idem. *Estudos da voz humana*, Rio de Janeiro: Brasiluso Editora, 1958, p. 7.

²⁷¹ Idem. *O problema da gagueira*. Rio de Janeiro: Brasiluso Editora, 1958, p. 11.

²⁷² JARDIM, Claudia Santos. *Brincar: um campo de subjetivação na infância*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002, p.31.

²⁷³ Cf. POSSENTI, SÍRIO. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*, Campinas: Mercado das Letras, 1998, 141-150.

contassem um pouco das experiências que iam vivendo. Por acreditar nesse investimento, além de conversar com seus pacientes em seu consultório, também militou para que outros adultos criassem o hábito de ouvir os pequenos e experimentassem o contato revelador como a percepção daqueles seres que sempre estão ao redor, mas apreendem o entorno de modo diverso. Ao defender esta *causa* entre seus conhecidos, que em geral eram pessoas afamadas, iniciou uma campanha pelo bate-papo com os pequenos e em seguida levou esse diálogo oral ao mundo letrado em revistas e livros, assumindo assim sua herança de um período específico da história editorial, que foi o Iluminismo, pois agia como o tipo social da época moderna que o historiador Robert Darnton, especialista na cultura do século XVIII, chamou de "homem de letras" (*philosophe*), aquele que "sintetizava ideias e pretendia coloca-las em uso, persuadir, propagar e transformar o mundo ao redor."²⁷⁴

Este reconhecimento da voz infantil e consequentemente da sua agência na sociedade é uma tendência que não estava isolada em seu contexto, pois naquele século vimos emergir mundialmente uma nova ideia de criança, a qual não era mais uma simples expectadora, apresentando-se como um ser com desejos, um sujeito capaz não apenas de expressar suas próprias elocuições verbais, mas também de participar da construção da cultura em que vive. Como um verdadeiro espírito do tempo, esta tendência seguida por Bloch seguia uma herança percebida no ideário de muitos intelectuais que já vinham pensando novas ideias sobre a garotada, como o médico e pedagogo polonês Janusz Korczak (1878 ou 1879 a 1942) e o filósofo alemão Walter Benjamin (1898-1940).

²⁷⁴ DARNTON, Robert. Os processos do iluminismo. In: *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cia das Letras, 2005. p. 19.

Segundo o pensamento defendido por Korczak durante toda sua vida, era preciso saber amar a criança²⁷⁵, garantir sua emancipação, sua autodeterminação e, principalmente, a defesa dos seus direitos²⁷⁶, ideias que colocou em prática no cotidiano dos orfanatos Dom Sierot e Nasz Dom, que dirigiu sob a forma de autogestão dos pequenos, pois acreditava que, tendo oportunidade, a criança é capaz de compreender e pensar sobre tudo, mesmo não possuindo ainda muita experiência. Como enxergava os pequenos como sujeitos sociais, possuidores de direitos e deveres, como qualquer outro humano, mesmo que com algumas peculiaridades que deveriam ser acolhidas. Estas ideias foram expostas em artigos científicos, palestras, panfletos e livros, nos quais, assim como Pedro Bloch, ele se mostra compreensivo em relação às dificuldades infantis para lidar com a brutalidade do mundo adulto.²⁷⁷

Entre 1929 e 1932 o filósofo alemão Walter Benjamin, que muito se interessou pela cultura da criança, seus brinquedos e brincadeiras e até mesmo sobre a história do livro infantil na Alemanha desde o século XIX²⁷⁸, manteve um programa de rádio destinado ao público infantil intitulado *A Hora da Criança*²⁷⁹, nele o radialista tratava humoristicamente dos mais variados temas, fossem eles de interesse propriamente infantil como a cultura do brincar e os livros e autores para os pequenos, mas também importantes

²⁷⁵ KORCZAK, Janusz. *Como amar uma criança* [1920]. Tradução Sylvia Patrícia Nascimento Araújo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

²⁷⁶ Idem. O direito da criança ao respeito [1924]. In: DALLARI, Dalmo de Abreu; KORCZAK, J. *O direito da criança ao respeito*. Trad. Yan Michalski. 4. ed. São Paulo: Summus, 1986.

²⁷⁷ Cf. BELINKY, Tatiana. Apresentação brasileira. In: Korczak, Janusz. *Quando eu voltar a ser criança*. 8ª.ed. São Paulo: Summus, 1981.

²⁷⁸ BENJAMIN, Walter. Visão do livro infantil. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 76.

²⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *A Hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Trad. Aldo Martins, Rio de Janeiro: Nau, 2015.

para a sociedade da época, como economia, produção industrial e criminalidade, defendendo que devia falar às crianças sobre estes assuntos porque eles dizem respeito ao mundo onde elas viviam e assim, experimentou enxergar os pequenos como sujeitos com os quais poderia dialogar, com os mesmos direitos e deveres que um adulto, mesmo que via rádio.

Seguindo esse ideário, Pedro Bloch também passou a defender a criança e já que também acreditava no direito da meninada em ser inserida no diálogo social, como sua família tinha posse de veículos de comunicação como revistas e editora, ele utilizou esta situação para ampliar a divulgação dessas ideias e, nesse contexto, passou de ser alguém que apenas conversava com crianças, para ser aquele que também escrevia *sobre e para* elas, inaugurando sua trajetória como autor infantil. Em geral a produção textual de Pedro Bloch é bastante vasta, incluindo peças médicas, jornalísticas, dramaturgia, anedotários gerais de bolso, e devido ao contato direto com a meninada, grande parte de seus textos abordam esse público.

A partir da década de 1970, influenciado por uma nova tendência literária para a criança surgida no Brasil, que começava a se dirigir àquela nova criança²⁸⁰ questionadora acima mencionada, que já não era apenas receptora de objetos culturais, mas que era uma interlocutora legítima.²⁸¹, Bloch começou a escrever ficção para a meninada, o que acabou resultando

²⁸⁰ Segundo pesquisas recentes, já sabemos que algumas crianças leitoras brasileiras já tentavam estabelecer diálogo crítico com os autores de livros infantis através de cartas antes da década de 1970, sobre isso confira, entre outros.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. A escrita compartilhada. Monteiro Lobato, Rãzinha e a Reforma da Natureza. *Childhood & Philosophy*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 14, p. 93-107, 2018.

Porém, nos anos 1970, esse diálogo quase direto com os pequenos leitores e as vivências infantis viraram tema e preocupação de todos os autores infantis brasileiros.

²⁸¹ Cf., entre outros.

MACHENS, Maria Lucia. *Ruptura e subversão na literatura para crianças*. São Paulo: Global, 2009.

que “quase a metade do total” de suas publicações foram de livros escritos para crianças, e que aqui denominamos literatura infantil²⁸². Sobre essa a produção ficcional bloquiana os apontamentos críticos de Nelly Novaes Coelho indicam que nela o autor executou tentativas lúdicas, abordando de forma inventiva questões caras ao universo de interesse da criança, como dificuldades na socialização em *Pai, me compra um amigo*²⁸³; a diferença social em *O menino que inventou a verdade*²⁸⁴; o preconceito racial em *Dito, o negrinho da flauta*²⁸⁵ e a importância do diálogo com a alteridade em *Bulunga, o rei azul*²⁸⁶ etc., demonstrando a sensibilidade e o respeito com que tratava seus pequenos leitores.²⁸⁷

Figura 1: Capas de alguns livros de ficção infantil de Pedro Bloch



Fonte: Fotos da autora.

²⁸² Consideramos literatura infantil os livros de conteúdo ficcional ou não, que foram escritos para crianças. Sobre as controvérsias entre escritores e críticos a respeito deste termo cf. MACHENS, Maria Lucia. *Ruptura e subversão na literatura para crianças*. São Paulo: Global, 2009, p. 103-18.

²⁸³ BLOCH, Pedro. *Pai, me compra um amigo?* Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

²⁸⁴ Idem. *O menino que inventou a verdade*. Rio de Janeiro : Editora Tecnoprint, 1977

²⁸⁵ Idem. *Dito, o negrinho da flauta*. São Paulo : Moderna, 1982.

²⁸⁶ Idem. *Bulunga, o rei azul*. São Paulo : Moderna, 1983.

²⁸⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 4. Ed. São Paulo: Edusp, 1995, p. 933-36.

Em que pese à importância e o vigor desta produção ficcional de Bloch, para sublinhar a questão do humor, lembramos que ele também se especializou em escrever historinhas de crianças, as suas anedotas infantis, que desenhavam faces das inusitadas interpretações que os pequenos faziam do mundo e da vida. Por muitos anos esse material foi divulgado em revistas e depois foi difundido em panfletos, que aqui chamaremos de revistinhas, com o título da coluna *Criança diz cada uma!*, até que, assegurando seu lugar na cultura letrada, chegou a editar dois compêndios sobre a graça da sabedoria da meninada²⁸⁸ – o *Dicionário de humor infantil*²⁸⁹ e o *Dicionário de anedotas – de crianças para adultos*²⁹⁰. Entre os compêndios e as revistinhas, encontram-se os seus anedotários infantis, nos quais lemos textos onde as crianças atuam não apenas como leitoras, mas também como personagens e coautoras de narrativas humorísticas.

Anedotas e os anedotários bloquianos (1963 -1998)

"Nesses livros reuni uma série de coisas ditas e observadas no mundo das crianças.

Foi das experiências mais fascinantes de minha vida.”
(Pedro Bloch – *Criança diz cada uma*, 1963)

²⁸⁸ Cf., entre outros, RODRIGUES, Camila. Dicionários infantis de Pedro Bloch compêndios sobre a graciosa sabedoria da criança. *Revista de História*. São Paulo Universidade de São Paulo USP, v. 178, p. 1-32, 2019; BUTTI, Cassiano. *Léxico e cognição: As representações de mundo por meio de designações infantis*. 2007. 164 fl. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

²⁸⁹ BLOCH, Pedro. *Dicionário de humor infantil*. 3ª. Ed. Ilust. Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

²⁹⁰ Idem. *Dicionário de anedotas: de crianças para adultos*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

Na prática de audição de crianças²⁹¹ e também no diálogo com elas, Pedro Bloch coletou uma série infindável de falas peculiares que, no mínimo, causavam estranheza aos ouvidos adultos e que em outra esfera, abriam portais para se adentrar o fantástico universo da meninada, aqueles seres que compartilham o mesmo mundo e vida dos adultos, mas o percebem e narram-no de forma sempre diversa²⁹², e para explorar esse material precioso Bloch optou por transformar aqueles relatos em anedotas.

Focando nestas historinhas infantis, é preciso lembrar que elas são produto de uma complexa composição literária que pretendia transformar os ditos orais das crianças em narrativas escritas, com o objetivo inicial de expor o universo da meninada ao adulto de forma leve e engaçada, mas com o tempo e a constatação de que a própria garotada veio fazer parte do seu público leitor e conhecia profundamente o seu trabalho, sua importância foi tomando corpo entre os pequenos e o próprio autor chegou a comentar que uma criança “não só admira o que outra criança diz, como se sente capaz do mesmo tipo de criação, se identifica, se realiza de alguma forma.”²⁹³

Se as narrativas humorísticas escritas por Pedro Bloch nasciam de locuções verbais infantis, elas também abordam a questão da transcrição de uma narrativa oral para uma escrita, e isso implica em confrontar a complexa relação entre dois modelos de consciência diversos²⁹⁴, o que pode resultar em

²⁹¹ Cf. RODRIGUES, Camila. Pedro Bloch: um escutador da graça das crianças. *Childhood & Philosophy*, v. 14, p. 109-128, 2017.

²⁹² SALGADO, Sebastião. *Retrato de crianças do Êxodo*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 8.

²⁹³ BLOCH, Pedro. *Poxa, que meninos!* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1977. p.7.

²⁹⁴ Cf., entre outros, GOODY, Jack; WATT, Ian. *As consequências do letramento*. Tradução Waldemar Ferreira Netto. São Paulo: Paulistana, 2006.

um delicioso solavanco mental²⁹⁵, e gerar o riso. Tal complexidade, e também o fato das próprias crianças serem coautoras das narrativas, fez com que seu público leitor ultrapassasse o grupo dos adultos.

Essa tarefa foi exercitada semanalmente por nosso autor nas colunas dos periódicos, e em seguida ressurgiram publicadas em antologias cômicas nas quais, inicialmente, a jocosidade serviria como filtro mediador entre os polos culturais dos adultos letrados e o das crianças na fase oral. É claro que é de interesse do historiador cultural do humor questionar quais seriam, para o adulto, as noções de comicidade, flagradas nas anedotas e nos diálogos com as crianças²⁹⁶, mas como os pequenos possuem noções próprias e diferenciadas de humor, é interessante refletir em perspectiva contrária e questionar como teria sido, para aquela meninada, terem participado como personagens ou coautoras da elaboração daquelas narrativas cômicas.

Se desde a virada do século XX para o século XXI os estudos sobre humor a partir de diversas abordagens vêm se expandindo mundialmente²⁹⁷, o historiador que se debruce sobre essa área, encontra dificuldade em localizar fontes de pesquisa, mas existe um campo muito vasto e rico, que ainda foi pouco explorado, que são as *Antologias Cômicas*, que são reuniões de piadas, que embora sejam de difícil interpretação, por conta da arbitrariedade das classificações, sugerem a inserção em visões humorísticas de diferentes

²⁹⁵ KOESTLER, Arthur. Uma contração de quinze músculos faciais. In: IN FADIMAN, Clifton (org.). *O tesouro da Enciclopédia Britânica*. Tradução Maria Luiza X. Borges, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.140.

²⁹⁶ Exemplos de publicações com piadas escritas por adultos para crianças são ALVES, Maria Cristina Lavrador (org.). *365 piadinhas para crianças*. Tradução Monica Kraus. Barueri: Girassol, 2010 e POLO, Pedro Alberto Briceño (org.). *Criançada a rir! Piadas e mais piadas*. Trad. Dunia Yojani Fernandez Soto. Lima: Los Libros más Pequeño del Mundo EIRL; Alberto Briceño Editor, 2007.

²⁹⁷ Um significativo exemplo foi a publicação de um compêndio de estudos sobre o tema em ATTARDO, Salvatore (org.). *Encyclopedia of humor studies*. New York: SAGE Publications, 2014.

lugares, percepções de mundo, grupos, entre outros, o que nos permite destacar o sujeito cômico como um produtor de cultura. Nessas antologias, frequentemente, o interprete é obrigado a se movimentar por abordagens linguísticas e antropológicas, que destacam imagens de alteridade e nos possibilitam explorar os fenômenos cômicos até os limites da convenção da linguagem verbal²⁹⁸ e ultrapassá-los através do riso.

No caso específico de Pedro Bloch, um ‘homem de letras’²⁹⁹ em seu tempo, não é estranho que tivesse sido leitor do que ele próprio chamou “antologias humorísticas”, quando publicou em seu livro uma anedota recolhida de um volume europeu, na qual destacou a capacidade desse tipo de narrativa em confrontar modos de pensar diversos:

LÓGICA DE ADULTO

Quando a criança entra na fase do ‘por quê’ o adulto se vê, muitas vezes, embaraçado. Quanto mais tenta explicar mais complica as coisas. A criança, muito justamente, acaba desconfiando seriamente³⁰⁰ do funcionamento da mente adulta. Vejam esta, divulgada por uma antologia humorística européia:

Pai e filho passeiam num pomar.

-Papai - perguntou o menino - que frutas são essas?

-Ameixas pretas - explica o pai.

-Mas ameixas pretas como, papai? Se elas estão cor-de-rôsa!

E o pai, sem perceber a onda de confusão que iria desencadear na mente do menino:

-Mas é lógico, meu filho! Essas ameixas pretas estão

²⁹⁸ Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p.65.

²⁹⁹ Sobre Pedro Bloch como um homem de letras,

Cf. RODRIGUES, Camila. Dicionários infantis de Pedro Bloch compêndios sobre a graciosa sabedoria da criança. *Revista de História*, São Paulo, v. 178, p. 1-32, 2019.

³⁰⁰ Objetivando preservar as marcas do tempo em que os livros foram escritos e publicados, aqui manteremos a grafia original do texto nas citações, ainda que elas não se enquadrem às normas gramaticais vigentes em 2020.

côr-de-rôsa... porque ainda estão verdes." ³⁰¹

A partir deste exemplo da complexidade de tal material, como já havíamos enunciado, selecionamos para abordar neste texto um grupo de onze volumes de historinhas confeccionadas a partir da fala de crianças, publicados entre 1963 e 1998: *Criança diz cada uma!*³⁰²; *Essas crianças de hoje*³⁰³; *O menino falou e disse*³⁰⁴; *Poxa, que meninos!*³⁰⁵; *Criança é isso aí*³⁰⁶; *Esses meninos de ouro!*³⁰⁷; *Outras de 'Criança diz cada uma!'*³⁰⁸; *Criança sabe das coisas*³⁰⁹; *Essas crianças fabulosas*³¹⁰; *O incrível humor da criança*³¹¹ e *A sabedoria da criança*³¹².

³⁰¹ BLOCH, Pedro Bloch. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. p. 45.

³⁰² BLOCH, Pedro Bloch. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. "Criança diz cada uma!" é o título que sintetiza a ideia de Pedro Bloch em reunir historinhas de crianças, reescrevê-las e publicar na imprensa e em livros. Também com esse nome sabemos que existem muitos volumes e algumas revistinhas de autoria bloquiana, mas neste texto nos referimos a este volume de 1963, que seria o primeiro anedotário infantil bloquiano ao qual tivemos acesso.

³⁰³ Idem. *Essas crianças de hoje!* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1970.

³⁰⁴ Idem. *O menino falou e disse*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1974.

³⁰⁵ Idem. Pedro. *Poxa, que meninos!* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1977.

³⁰⁶ BLOCH, Pedro. *Criança é isso aí*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1980.

³⁰⁷ Idem. *Esses meninos de ouro!* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1983.

³⁰⁸ Idem. *Outras de 'Criança diz cada uma!'* Ilustração Dil Luiz Sá e Martha Alencar. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

³⁰⁹ Idem. *Criança sabe das coisas*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1984.

³¹⁰ Idem. *Essas crianças fabulosas*. Ilust. Gilberto J. Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1987.

³¹¹ Idem. *O incrível humor da criança*. Ilustração Sidney Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1989.

³¹² Idem. *A sabedoria da criança: você conhece seu filho?* Ilust. Natto Gomes. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1998.

Figura 2: Capas dos anedotários de Pedro Bloch



Fonte: Fotos da autora.

Em geral estes são livros pequenos e de leitura ágil e divertida. Nove deles, a maioria, teve publicação pela editora Bloch, e outros dois livros da seleção saíram por outras casas editoriais³¹³. Como observamos na Figura 2, nas capas, não raro aparecem representações de crianças e do próprio Pedro Bloch, em fotos ou desenhos. Como é comum acontecer nas antologias cômicas, muitas anedotas podem até se repetir, desde que a adaptação

³¹³ Pela ordem cronológica de publicação, saíram pela Editora Bloch os volumes: *Essas crianças de hoje* (1970); *O menino falou e disse* (1974); *Poxa, que meninos!* (1977); *Criança é isso aí* (1980); *Esses meninos de ouro!* (1983); *Criança sabe das coisas* (1984); *Essas crianças fabulosas* (1987); *O incrível humor da criança* (1989) e *A sabedoria da criança* (1998). E editados por outras casas são: *Criança diz cada uma!* (1963), que saiu pela Biblos e *Outras de 'Criança diz cada uma'* (1983), que saiu pela Ediouro.

preserve o estímulo manifesto pelo texto em colisão com determinada situação da vida.

Em relação ao conteúdo, as anedotas, além de provocarem risos ou sorrisos, elas também nos desenham diversificadas faces das vivências de crianças desde a década de 1960 até a de 1990 e, de forma genérica, permitem que percebamos como os mirins, e também a consideração do que é ser criança, foi se transformando socialmente, ganhando certa autonomia autêntica. Nos primeiros volumes encontramos ditos infantis em maior quantidade, na narração de sacadas e definições, enquanto que nos publicados às vésperas do século XXI, já observamos mais interferências e reflexões do autor sobre sua trajetória como pensador do universo infantil.

Lembrando novamente nosso posicionamento de que as heterogêneas antologias bloquianas não são livros feitos apenas para a meninada, mas sim escritos com a participação delas, com o objetivo inicial de esclarecer os posicionamentos de ambos os lados do choque cultural entre adultos e crianças a partir da transcrição das manifestações de impressões infantis, é preciso ainda pontuar uma questão: se uma distinção possível para os volumes infantis é a presença de ilustrações em meio ao texto para facilitar a compreensão da meninada, o fato de que, em nossa seleção, a divisão entre os volume ilustrados e não ilustrados é quase exata reforça que estamos tratando de um material culturalmente híbrido : seis deles possuem ilustrações³¹⁴ e cinco não possuem. A título de exemplo, selecionamos algumas ilustrações feitas por Jordi para o livro *Esses meninos de ouro!*

³¹⁴ Pela ordem cronológica de publicação, os volumes que possuem ilustração e seus ilustradores são: *Criança diz cada uma!* (1963) Ilust. Augusto Rodrigues; *Esses meninos de ouro!* (1983) Ilust. Jordi; *Outras de 'Criança diz cada uma!'*(1983a) Ilust. Dil, Luiz Sá e Martha Alencar; *Essas crianças fabulosas* (1987) Ilust. Gilberto J. Ferreira; *O Incrível humor da criança* (1989). Ilust. Sidney Ferreira da Silva; *A Sabedoria da criança* (1998). Ilust. Natto Gomes.

(1983), nas quais algumas vezes o próprio Pedro Bloch é representado junto às crianças:

Figura 3: Desenhos de Jordi representando Pedro Bloch interagindo com crianças, da esquerda para a direita: se intrigando com a fala do menino, sorrindo com a explicação da menina e acompanhando a tentativa do garoto de acertar uma bola em uma brincadeira de festa junina.



Fonte: BLOCH, Pedro. *Esses meninos de ouro*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1983, p. 41, 59 e 34.

Apresentado o perfil geral de Pedro Bloch como um interlocutor das crianças e apontando para a importância que o mundo infantil obteve em sua trajetória, cabe esclarecer que neste texto nos debruçaremos sobre sua face como escritor de narrativas sobre crianças, pois é naqueles textos e nas antologias deles que cogitamos visualizar o surgimento de uma nova modalidade de relação entre criança e humor, que tem como um de seus principais diferenciais o de creditar à meninada a autoria das anedotas escritas a partir de suas elocuições.

Para o olhar crítico adulto, além de ser considerável destacar que os pequenos tornam-se personagens protagonistas, é também fundamental perceber que assumiram novo papel, o de produtores de humor. Mas por serem narrativas humorísticas, receberam inicial menosprezo social, pois as julgavam piadas desprovidas de conteúdo, porém Bloch não tinha pudores em atribuir à risada um caráter positivo em suas anedotas, pois elas despertariam

“não riso barato, estéril, mas aquele riso que humanizou o homem, que faz ecoar sua alma, sua maneira de ser.”³¹⁵

Neste momento, enfim, voltem-nos para qual teriam sido as reações das crianças ao participarem daquela obra.

Editando anedotários infantis com crianças

" a criança é um pergaminho totalmente escrito com pequenos hieróglifos, dos quais você só poderá decifrar uma parte. Chegará a apagar alguns ou sublinhar outros,a fim de aí inserir o seu próprio texto"
(Janusz Korczak - *Como amar uma criança*,1983)

Lendo o resultado do trabalho bloquiano com crianças e livros, das onze antologias selecionadas, escolhemos dezessete anedotas que tratam da maneira que as crianças percebiam aquele autor e o seu trabalho escritural. Neste montante, em geral, encontramos dez posicionamentos positivos, três negativos e quatro questionadores da intenção de nosso autor para com elas.

Para abordar as visões positivas, as dividimos em três grupos perceptivos, no primeiro deles estão as historinhas nas quais as crianças protagonistas das piadas valorizam o fato de serem personagem de um livro:

VERA LÚCIA - Sagramor de Scuvero estava explicando ao compositor Miguel Gustavo, seu marido:

-Olhe, o Pedro Bloch, acabou de telefonar e me disse que está escrevendo um livro só de respostas de crianças ... Crianças com respostas curiosas, inteligentes.

³¹⁵ BLOCH, Pedro. *Histórias de rir, de sentir e pensar*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, [s.d]. p. 1.

Vera Lúcia, com seus quatro anos, passando dias na casa de Sagramor, está brincando ao lado e parece distraída.

Sagramor continua :

- Vai ser um livro curioso. É o caso de guardar um livrinho dêsses para dar à criança no dia em que ela for grande e estiver por casar. As crianças têm respostas deliciosas. Ele está juntando pra publicar. Vai sair no livro.

E Vera Lúcia aflita de repente:

-Então me faz uma ‘pergunta’! »³¹⁶

Nesta narrativa, publicada em 1963, nosso autor aborda um caso coletado pela radialista Sagramor de Scuvero, que desde a década de 1940, ficou conhecida por ter criado uma forma de falar às mulheres pelo rádio e isso contribuiu para que ela fosse eleita “vereadora entre os anos de 1947 e 1959, pelo PTB de Getúlio Vargas”³¹⁷. Com isso destaca-se a popularidade bloquiana em sua época, já que também foi teatrólogo e jornalista, e essa característica explica o motivo pelo qual ele conviveu e aglutinou artistas e afamados em geral, sempre militando com todos para que ouvissem as peculiares falas de crianças³¹⁸, anotassem e lhe trouxessem para que ele usasse em suas anedotas.

Aqui a garotinha Vera Lúcia, em visita à residência de Sagramor, atua como testemunha ocular dos acontecimentos, observando especialmente que sua anfitriã não apenas valoriza o trabalho bloquiano com os ditos das crianças, como também enaltece a iniciativa de publicar essas mensagens em livro, pois isso poderia preservar, de alguma forma, aquelas fluídas

³¹⁶ BLOCH, Pedro. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. p. 38-9.

³¹⁷ BANDEIRA, Denize Daudt; LEMOS, Lis Caroline. Revista do Rádio: Mulheres em evidência. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. *Anais [...]*. Recife, 2011, p. 8.

³¹⁸ C.f. BLOCH, Pedro. *O menino falou e disse*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1974.

expressões orais por muitos anos de sua vida, e então se predispõe a também contribuir no trabalho.

Também a respeito da percepção que a criança tem de certa longevidade de sua fugaz vivência infantil, quando publicada em livro temos a seguinte anedota:

UMA DO ANDRÉ

Andrezinho Tandeta, de quatro anos, um dia declarou:

-Sabe, pai? Eu não queria ser gente. Queria ser livro.

-Livro?! Mas logo livro... por quê?!

-É que gente morre e livro não morre nunca.³¹⁹

Ainda sobre o valor positivo dos livros, temos uma anedota publicada em um volume de 1977 e que mostra que ele é valorizado pela criança, porém de forma muito mais natural do que a maneira cheia de regras de nomenclatura adulta :

FALOU E DISSE

Com o lançamento do meu livro de coisas e historinhas de crianças pude verificar o quanto as crianças se maravilham com o que dizem as outras crianças. É como quem se identifica, encontrando repertório comum. Pois bem. Um pequenininho me entra no consultório e diz :

-Eu não vim tratar da fala com o senhor, não, sabe? Eu pedi pra sua enfermeira me deixar entrar porque eu quero que o senhor me bote aquela coisa no seu livro que eu comprei.

-O que é que você quer que eu ponha? – me faço de inocente.

Ele explica:

-Eu só queria pro senhor assinar assim. Mas papai não quer. Ele disse pra eu pedir autógrafo.³²⁰

³¹⁹ BLOCH, Pedro. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. p. 137.

³²⁰ BLOCH, Pedro. *Poxa, que meninos!* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1977. p. 16.

Essa diferença entre as percepções que apontam para uma “situação em dois sistemas de referência ou contextos associativos coerentes em si mesmos, mas mutuamente incompatíveis”³²¹, que frequentemente resulta em um riso ou sorriso, como acontece nesta peça publicada em antologia no ano de 1983 e aborda a intensidade da recepção infantil :

A LÓGICA DE PAULINHO

-Você sabe – digo a Paulinho – que eu publiquei uma história sua na revista?

-Sei – confirma ele, muito sério.

É hora de eu ficar admirado:

-Sabe como? Você ainda nem comprou a revista!

-Sei, agora, ué! Você não está dizendo?³²²

Mas essa diferença no modo de perceber a situação não significa que as crianças não desejem, por si mesmas, participarem da produção daquele tipo de objeto cultural, como coautoras da narrativa, como indicado em anedotas como esta:

O ENGANO

Nosso gigantesco João Guimarães Rosa me contou que sua filha Vilma lhe fez vêr que uma das histórias que êle me havia contado de sua neta Laurinha, na realidade, cabia a Emilinho, irmãozinho desta.

Laurinha, a ouvir o comentário, não quis renunciar ao dito:

- Eu acho, observou ela, que eu ... uma vez... também falei isto.³²³

³²¹ KOESTLER, Arthur. Uma contração de quinze músculos faciais. In: FADIMAN, Clifton (org.). *O tesouro da Enciclopédia Britânica*, trad. Maria Luiza X. Borges, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994. p.140

³²² BLOCH, Pedro. *Outras de 'Criança diz cada uma!'* Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. p.12.

³²³ BLOCH, Pedro. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. p.152.

Aqui, novamente, trata-se de um material recolhido pelos afamados amigos de Bloch que, incentivados por ele, passaram a atentar para as expressões infantis, e no caso de Laurinha, a neta do escritor Guimarães Rosa, ela se incomoda com a confusão na autoria exata do dito transcrito e passado como matéria prima ao contador de historinhas de criança.

A troca constante de informações sobre crianças entre Bloch e seus amigos para que fossem escritas narrativas humorísticas chegou a funcionar como uma espécie de filtro na comunicação entre adultos e crianças, porém existiram momentos em que essa harmonia não se manteve e uma criança chegou a passar a duvidar do adulto que não disponibilizou a Bloch seus melhores ditos:

CRIANÇA

O que criança pensa é algo sensacional. Quanta coisa criança pensa que a gente nem desconfia! Hoje em dia então! ...

Um menininho me olhou e disse:

- Você é que é o Pedro.

-Sou.

-Você que conta história de criança.

-Conto.

- Você nunca contou uma minha, contou?

-Nunca.

-Papai não mandou?

-Acho que não.

-Mas papai é mentiroso mesmo, não é?

-Mentiroso por quê?

-Porque cada bobagem que eu digo ele grita logo:

-Esta eu vou mandar pro Pedro Bloch!³²⁴

Mas há casos em que as crianças dispensam a atuação dos pais e levam elas mesmas até Bloch as interpretações que iam fazendo do mundo:

³²⁴ BLOCH, Pedro. *O menino falou e disse*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1974. p. 118-9.

MILAGRE

Raulzinho se explica:

-Você nunca publicou uma história minha.

-Por quê? Você tem alguma?

-Me pergunta alguma coisa. – pede ele.

-Está certo. O que é milagre?

-Milagre é uma coisa que não pode acontecer... mas acontece. (...) ³²⁵,

Quando, enfim, a informação foi passada e a anedota escrita e publicada, pode acontecer da criança se sentir valorizada e pretenda que esse valor, mantido pela publicação em livro, não se enfraqueça:

LIDIA

A mãe de Lídia, de cinco anos, que figura em minhas histórias de crianças, explicou à menina que a piadinha dela iria para outros países, seria lida por outras crianças (para fazer compreender que iriam ser traduzidas), viajaria por todo o mundo.

A menina amarrou o livrinho com um barbante, bem amarrado e, apertando o volume contra o peito, choramingou:

-Eu não quero que a minha piada saia daqui dentro, não! ³²⁶

É interessante observar que as crianças viam mesmo Pedro Bloch como um produtor de humor, como apontam essas duas últimas anedotas positivas:

O HOMEM DAS HISTORINHAS

O menino queria conhecer, por força, o Pedro Bloch, o homem que o divertia com historinhas de criança que lia. Ao sair do meu consultório, partilhou sua decepção com a mãe:

-Ele é sério. E está vestido de doutor! Eu pensei que ele usasse roupa de palhaço que nem o Carequinha. ³²⁷,

³²⁵ BLOCH, Pedro. *Poxa, que meninos!* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1977. p.83.

³²⁶ Idem. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. p. 260.

Se as crianças leitoras, personagens e coautoras das anedotas de Pedro Bloch o reconheciam como humorista, cabe destacar que, para aquela meninada, a tarefa de fazer rir, era executada pelo palhaço³²⁸, e não era raro que ele fosse comparado ao palhaço Carequinha³²⁹, que era popular na televisão. Em uma perspectiva histórica, a figura dos cômicos na cultura brasileira do século XX aponta que “a máscara que o palhaço usa para fazer rir que se confunde de tal forma com ele próprio que ainda que retirada do rosto o público acaba por não reconhecer a pessoa real.”³³⁰

Mas, ao que nos parece, as crianças iam percebendo por si mesmas as distinções entre a produção bloquiana e a de um palhaço, como nesta anedota:

A OPINIÃO DO MENINO

O maior elogio que recebi de uma criança foi o daquele menino que me entrou pelo consultório a dentro para tratar de um problema de fala. É lógico que, lidando com um pinga de gente, procuro me adaptar à sua mentalidade, à sua maneira de compreender as coisas. Motivação surge pra dar e vender. Muita gente comete o erro de tratar uma criança como se fosse um adulto em miniatura. Uso mil e um brinquedos e mil e uma histórias, mil e um engodos para a emoção e a sensibilidade infantis. Ao sair do consultório a mãe lhe pergunta:

³²⁷ BLOCH, Pedro. *O menino falou e disse*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1974. p. 156.

³²⁸ Sobre o palhaço e a cultura circense confira, entre outros.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP. 2003.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

³²⁹ O cômico carioca George Savalla Gomes, o Carequinha (1915-2006) foi um palhaço de televisão desde pelo menos a década de 1950, tendo atuado em emissoras regionais, na TV Tupi, na TV Globo, na TV Manchete e etc. Era bastante conhecido das crianças durante todo o período que Pedro Bloch escreveu suas anedotas infantis.

³³⁰ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 132.

- Então, meu filho, o que foi que você achou do doutor?

E o menino, definitivo:

-O homem, mamãe, é tão bom, mas tão bom e tão inteligente... que até parece uma criança.³³¹

Porém as opiniões da meninada sobre o trabalho bloquiano não eram apenas afirmativas, havia também os que os faziam críticas ao seu processo escritural:

O PROTESTO

A menina viu sua historinha publicada e estranhou ser tratada nela por *Teresinha*, em vez de *Teresa*.

-Que é que tem?

-Meu nome é *Teresa*.

-Eu sei, mas ...

Subitamente dá o estalo:

-Ah, eu acho que já sei. É que tem escritor que não usa o nome. Minha professora já explicou isso.

E esclarece:

-Tem escritor que só usa prisseulônio.³³²

Também em relação ao processo de coleta dos ditos, as crianças apresentam opiniões diferenciadas :

ANINHA

Aninha tem só três anos repletos de alegria e vivacidade. Alguém quis provocá-la no sentido de dizer uma coisa engraçadinha que saísse publicada neste livro. Ela protestou:

- Por que você não procura outra menina? Quando eu digo uma coisa engraçada ninguém toma nota. Aí a gente esquece.(...)³³³

³³¹ BLOCH, Pedro. *Outras de 'Criança diz cada uma!'* Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. p.100.

³³² Idem. *O menino falou e disse*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1974. p. 87.

³³³ Ibidem, p. 121.

O próprio Pedro Bloch, idealizador desse projeto de resgate dos dizeres infantis em suas narrativas cômicas, refletiu sobre o motivo pelo qual os adultos rapidamente se esqueciam das *tiradas* que as crianças soltam, ainda que as tenham considerado geniais quando as ouviram, propõe uma reflexão intuitiva a respeito do teor cômico daquelas anedotas: “É que o humor infantil, o que a criança diz, tem características tão próprias, tão originais, tão suas, que os referenciais do adulto não conseguem fixar com facilidade. Essa originalidade faz com que o diálogo de adulto e criança mixe tantas vezes.”³³⁴

O ineditismo da proposta de Pedro Bloch em procurar usar o humor como filtro para melhor de comunicar com as crianças não causava estranhamento apenas em adultos, mas também na meninada, que se questionava muitas vezes sobre o que ser engraçado poderia significar:

A ESTORINHA

A mamãe de Selma estava me contando, rindo por antecipação, uma historinha da menina.

Era algo parecido com ‘esquilo é um coelho feito por Walt Disney’.

Selma explicou, zangada:

-Eu não disse aquilo pra ser engraçada. Eu disse aquilo porque é verdade.

-Mas uma coisa pode ser verdadeira e engraçada ao mesmo tempo.

E ela, no lance:

-Só se for meu boletim.

-Ah, é?

-É. Mas do mês passado, porque o deste mês não tem graça nenhuma. Só tem de zero pra baixo.³³⁵

Mas não achamos apenas olhares positivos ou negativos a respeito do trabalho de Pedro Bloch, encontramos também outras visões mais

³³⁴ BLOCH, Pedro. *Criança é isso aí*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1980. p. 11-2.

³³⁵ Idem. *O incrível humor da criança*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1989. p. 72.

questionadoras das crianças sobre o fato das anedotas serem publicadas em livros, o que tinha muito menos valor para ela do que para os adultos ao seu redor:

O AVÔ

Teresinha, de três anos, entrou em meu consultório, carregando uma pilha de quinze volumes de meu livrinho³³⁶ ‘Criança diz cada uma!’ para que eu os autografasse. No livrinho havia uma história sobre a menina e o avô estava encantado com aquilo e distribuía o volume pelos amigos. Enquanto eu assinava, a menina esclareceu:

-Não é para mim, não, doutor. É pro vovô.

E com ar superior concluiu:

-Vovô gosta dessas **bobagem!**³³⁷ (grifo do autor)

Ainda sobre o que agrada ou desagrade uma criança ser diferente do que acontece com o adulto, temos essa narrativa onde o pequeno explica suas razões:

O CÔMICO

Aquêle cômico da televisão me dizia:

- A minha maior dor, seu Pedro Bloch, é que a única pessoa que não acha graça no que eu faço é o meu próprio filho.

Mas o garoto explicou a razão:

- Em casa de todo mundo o pessoal ri das gracinhas das crianças. Aqui, papai fica esperando que eu ria das gracinhas dele.³³⁸

Sobre a disputa estabelecida entre as graças infantis e as de um profissional do humor temos esta historinha na qual a criança assume

³³⁶ Provavelmente Bloch se refere aos seus panfletos humorísticos que chamamos aqui de revistinhas.

³³⁷ BLOCH, Pedro. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. p. 146.

³³⁸ Ibidem, p. 180.

completo domínio da “ética emocional”³³⁹ envolvida na produção humorística:

PAI HUMORISTA

Vocês todos conhecem o extraordinário humorista Max Nunes. Pois a filha dêle, Silvinha, com cinco anos, estava assistindo, pela televisão, a um programa do pai e ria a não poder mais.

Quando acabou, virou-se e disse:

-Mamãe, eu não estou achando graça nenhuma, mas estou rindo que é pro papai não ficar triste.³⁴⁰

Ainda sobre o protagonismo infantil nas expressões engraçadas destacadas pelos adultos, uma criança questiona:

PEDRINHO

Pedrinho Tornaghi, um pirralho, ao ouvir as histórias do meu livro ‘Criança diz cada uma!’, protestou:

- Mas isso não é criança - **prodígio!** (grifo do autor)

Eu digo essas coisas tôda hora!³⁴¹

Isso acontece porque, na maioria das vezes, o que o adulto considera apenas como simples facécias infantis, para os pequenos são expressões legítimas de sua apreensão da vida e do mundo. O choque entre essas duas percepções contraditórias, muitas vezes, resulta em um riso ou um sorriso que acaba aproximando de alguma forma, percepções tão distintas.

Humor com crianças

"Estas são histórias que divertem e fazem brotar outras histórias, quando contadas, lidas, questionadas, debatidas ou associadas

³³⁹ Cf. SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso* - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

³⁴⁰ BLOCH, Pedro. *Criança diz cada uma!* Rio de Janeiro: Biblos, 1963. p.214.

³⁴¹ Ibidem, p. 210.

à experiência e à inteligência da criança.”
(Pedro Bloch – *Criança sabe das coisas*, 1984)

Quando Bloch compõe anedotas a partir de ditos infantis sobre qualquer assunto está sempre as convocando para serem suas coautoras, mas aqui sugerimos que elas tiveram uma participação ainda mais direta em diferentes partes do processo daquelas composições humorísticas, atuando também como críticas. Essa possibilidade de delegar à criança papéis diversificados já é marca da já citada nova sensibilidade em relação aos pequenos percebida na época da produção bloquiiana, segundo a qual a meninada passou a ser vista não apenas como detentora de uma cultura própria, mas também como produtora de objetos e significados culturais, inclusive anedotários e anedotas infantis.³⁴²

Ao final de uma de suas antologias de piadas, Bloch explica ao seu leitor como tratou com o *humor de criança* :

Algumas ou muitas das coisas contadas aqui lhe terão parecido menos válidas. Acontece que levo muito em conta a reação das crianças diante de uma história de criança. O humor que elas acham não é o da pessoa grande.³⁴³

Ora, se a criança percebe o mundo de forma diversa da do adulto, evidentemente que isso também implica em uma diferenciação em relação ao humor, porém graças à sua estendida possibilidade comunicativa, a comicidade facilita a comunicação dos pequenos desde os primeiros

³⁴² COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009. p.33.

³⁴³ BLOCH, Pedro. *Poxa, que meninos!* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1977. p.61.

momentos³⁴⁴ e com isso lembramos que esse tema vem sendo amplamente investigado mundialmente³⁴⁵. Segundo o levantamento de estudos sobre humor da criança de 2014, estão sendo exploradas diversas formas de se tocar o tema e que muitas vezes o riso é usado com fins sociais pelos pequenos, desde a mais tenra idade, lembrando inclusive que as crianças riem mais com os outros do que sozinhas.³⁴⁶ Também no Brasil já estão sendo desenvolvidas pesquisas sobre a “emergência do humor na criança”³⁴⁷, ou seja, já se estuda como os mirins produzem intencionalmente expressões cômicas para compartilhar a diversão entre eles próprios e também com os adultos, fabricando uma espécie de intermediário gracioso entre as esferas culturais.³⁴⁸

A partir dessas fontes, percebemos que esse humor respeita e privilegia a perspectiva dos pequenos, sendo assim uma espécie de “humor produzido por crianças”³⁴⁹, ou se quisermos, um “humor de criança”³⁵⁰, modalidade na qual as percepções cômicas de adultos e crianças não se

³⁴⁴ APTE, Mahadev L. *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*. New York: Cornell University Press, 1985. p. 83.

³⁴⁵ Na *Enciclopédia de estudos sobre humor*, os verbetes relacionados à comicidade infantil preenchem oito laudas e estão divididos assim: 1 – Humor infantil e a superdotação; 2 Pesquisas sobre Humor infantil (abordagem social; abordagem linguística) e 3 - Estágios do Humor infantil (na pré-escola; durante o período escolar; na adolescência).

ATTARDO, Salvatore (org.). *Encyclopedia of humor studies*. New York: SAGE Publications, 2014. (versão eletrônica).

³⁴⁶ ZIMMERMANN, Karina Hess. Children’s Humor Research. In: ATTARDO, Salvatore (org.). *Encyclopedia of humor studies*. New York: SAGE Publications, 2014 (versão eletrônica).

³⁴⁷ DEL RÉ, A, et al. Diversão partilhada, humor e ironia. In: DEL RÉ, Alessandra; MENDONÇA, Luciane P. M. C. (org.). *Explorando o discurso da criança*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 36.

³⁴⁸ RODRIGUES, Camila. Dicionários infantis de Pedro Bloch: Compêndios sobre a graciosa sabedoria da criança. *Revista de História*. São Paulo Universidade de São Paulo USP, 2019. v. 178.

³⁴⁹ POSSENTI, Sírio. *Humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 142.

³⁵⁰ Diferenciando-se do que se convencionou chamar “humor infantil”, onde a criança é sempre a personagem ridicularizada.

diluem completamente, mas preservam um diálogo constante, no qual os pequenos recebem o repertório ofertado pelos grandes, mas lhe atribui diferenciados significados.³⁵¹

Considerações Finais

"Não pode haver ausência de boca nas palavras:
nenhuma fique desamparada do ser que a revelou."
(Manoel de Barros – *O Livro sobre nada*, 1996)

Neste texto abordamos centralmente o trabalho de Pedro Bloch no sentido de resgatar a voz, a fala e as narrativas de vivências das crianças na segunda metade do século XX, através da prática de ouvir e dialogar com a meninada, para escrever e publicar anedotas sobre esse tema, o que acabou destacando a experiência dos infantes, e a entrada deste novo interlocutor no diálogo social e também destes novos coautores e coeditores no meio editorial, ainda que através de narrativas humorísticas.

Focar este projeto significa contribuir efetivamente para o desenvolvimento das chamadas práticas de um novo historicismo³⁵², ao englobar questões relativas ao riso e a meninada; a história dos livros infantis e, enfim, a própria História da criança, que passa a poder ser contada a partir dos seus próprios relatos de vivências. Para iniciar este tipo de pesquisa sobre as potencialidades e limites desse humor *com* crianças, os anedotários bloquianos são fontes privilegiadas de estudo, pois lembrando o poeta Manoel de Barros, “há histórias tão verdadeiras que parece que são

³⁵¹ Cf. COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009. p. 33.

³⁵² Sobre essa corrente confira, entre outros, GALLAGHER, Catherine e GREENBLATT, Stephen (org.) . *A prática do novo historicismo*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. Bauru: EDUSC, 2005.

inventadas”³⁵³, e assim são essas contadas pelas crianças, que fazem rir, mas que contém toda sua verdade e esses depoimentos não devem ser deixado de lado pela historiografia.

³⁵³ BARROS, Manoel. Livro sobre nada [1996]. In: *Manoel de Barros Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 347.

A EXISTÊNCIA SERIAL (REFLEXÃO SOBRE O HOMEM DUPLICADO, DE JOSÉ SARAMAGO)³⁵⁴

Sandra Aparecida Ferreira

Às vésperas de completar 80 anos, José Saramago publicou seu 11º romance: *O Homem Duplicado* [2002], lançado simultaneamente em Portugal e no Brasil. Nesse romance, o protagonista descobre um seu duplo exato, desde a voz, nos atributos físicos. Não por acaso, essa descoberta ocorre naquela que é, por excelência, como assinalou Walter Benjamin³⁵⁵, a arte de maior reprodutibilidade técnica, a cinematográfica. Esse romance, construído à volta de um professor de história e de um ator de cinema idênticos, cria um enredo em que o aqui e agora, instaurado pela descoberta do duplo, abole o conteúdo de autenticidade do professor, que não mais se reconhecerá como sempre igual e idêntico a si mesmo.

O estilçamento da autenticidade gera inúmeras questões sobre a identidade do professor e do ator, pois António Claro não é apenas uma imagem no espelho ou uma sombra de Tertuliano, restrita a um filme ou a um sonho. O enredo, naturalmente, não se dedica a explicar ou justificar como se produziu tão assombrosa semelhança, pormenor em verdade desimportante, pois é a igualdade o ponto de interesse maior, na forma de convite a experimentar o imaginário pelo real da estranha e concreta irrupção do outro

³⁵⁴ Este capítulo é um estudo mais desenvolvido de considerações inicialmente apresentadas no Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), ocorrido na Universidade de São Paulo, em 2007.

³⁵⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (v. I).

que é o mesmo. Ambas as personagens ligam-se pelo traço comum da narrativa: o professor, pelo ensino de história, e o ator, pelo desempenho ficcional. O romance, que de modo particular tematiza a indústria cinematográfica, foi meritoriamente adaptado para as telas pelo diretor canadense Dennis Villeneuve, sob o título *Enemy* [2013].

É vasta a tradição do *topos* do duplo na história literária ocidental. Plauto, Camões, Shakespeare, Molière, Stevenson, Poe, Wilde, entre tantos outros, escreveram variações sobre o velho tema de Anfitrião, o rei tebano cuja figura Júpiter mimetizou para seduzir sua mulher, Alcmena, e gerar nela um filho: Hércules. Essa certamente é das primeiras narrativas sobre duas pessoas idênticas. Em *Simulacros e Simulações*, Jean Baudrillard afirma que, dentre as figuras imaginárias que compõem a história do corpo, o duplo é certamente a mais antiga. Para Baudrillard, o poder e a riqueza do imaginário do duplo reside na sua imaterialidade, no facto de ele ser e permanecer um fantasma. Adverte, porém, que “nem sempre é assim: quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente”³⁵⁶

O objetivo deste ensaio é refletir sobre a extração alegórica de *O homem duplicado* em sua representação literária da existência serial, derivada das práticas contemporâneas que, mais de reprodução que produção, gerou a massificação do sujeito estandardizado. Não há dúvida de que uma névoa de indistinção, bafejada pelo vigor da cópia, se espalhou pelo mundo, levando consigo a inquietação com o fato de que um persistente sentimento de uma igualdade pela via da aparência (os mesmos produtos e discursos consumidos em vários latitudes) tem apagado ou camuflado as diferenças essenciais e colocado o ocidente de pernas para o ar, graças às rasteiras que lhe dão o

³⁵⁶ BAUDRILLARD, Jean. Clone story. In: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991., p. 123.

racismo e a xenofobia, tão patentes, por exemplo, nas dolorosas cenas de sofrimento vivenciadas por emigrantes ilegais ou refugiados em massa.

Em julho de 1996, seis anos antes da publicação de *O Homem Duplicado*, o mundo estupefez-se com a aparição da ovelha 6LLS, renomeada Dolly, o primeiro mamífero eficazmente clonado a partir de uma célula adulta, em outras palavras, uma cópia exata de outra ovelha. Os debates éticos sobre a clonagem de animais e humanos acentuaram-se nessa altura e Saramago nunca foi indiferente aos grandes debates de seu tempo, no que eles carregassem de reflexos do permanente e demasiado desejo humano de dominação. Criou uma alegoria forte, de nuances kafkianas, em que o desconcerto da posição do ser humano no mundo contemporâneo se evidencia de modo atroz.

Seres secundários

O enredo, movido pelo fraseado aliciante de Saramago, apresenta inicialmente um deprimido professor de História do segundo grau, a quem um colega, professor de Matemática, recomenda que assista ao filme *B Quem Porfia Mata Caça*, para aplacar sua melancolia. Típico produto da indústria de consumo, o filme é banalíssimo, mas um seu detalhe mudará para sempre a vida do professor Tertuliano Máximo Afonso, personagem de nome grandiloquente e vida pacata. No filme, Tertuliano descobre seu clone exato e essa descoberta o coloca em busca frenética e detetivesca do outro, o ator Daniel Santa-Clara, pseudônimo de António Claro. Esse encontro do professor com o ator parece sugerir que o componente ficcional é mais decisivo que a própria materialidade dos seres, pois é possível que, não tendo descoberto o seu duplo no filme, esse duplo nunca ganhasse forma. É,

portanto, a arte cinematográfica, essencialmente dúplice, o meio revelador da duplicação do professor de História.

Tertuliano é um homem comum: filho respeitoso e profissional cumpridor de seus deveres. Tem grande dificuldade, porém, de estreitar relações interpessoais, sobretudo as amorosas. À medida em que o narrador o vai revelando, uma característica sua ganha maior vulto: a incapacidade de tomar decisões, desde as mais comezinhas:

Tirou do armário três latas de diferentes comidas, e como não soube por qual decidir-se, lançou mão, para tirar à sorte, de uma incompreensível e quase esquecida cantilena de infância (...) um dó li tá, era demendá, um sulete colorete, um dó li tá. Saiu um guisado de carne, que não era o que mais lhe apetecia, mas achou que não deveria contrariar o destino (...) quando terminou, repetiu a cantilena com três migalhas de pão, a da esquerda, que era o livro, a do meio, que era os exercícios, a da direita, que era o filme. Ganhou *Quem Porfia Mata Caça*, está visto que o que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, nunca jogue as pêras com o destino, que ele come as maduras e dá-te as verdes.³⁵⁷

Daniel Santa-Clara, por sua vez, multiplica as nuances do duplo, pois é um ator, que, graças à máscara necessária a cada papel, se multiplica na tela. Há, ainda, o fato de usar pseudônimo, artifício que o narrador associa imediatamente à heteronímia pessoana e sua fértil capacidade de gerar outros.

Idênticos na figura com que se apresentam ao mundo, estabelecerão entre si uma relação intensa de rancor, por ser insuportável para cada um deles saber-se o duplicado do outro. Daí para a conclusão de que um está a mais no mundo será um passo curto. Em *O homem duplicado*, o tema do duplo dá corpo à alegoria de um imenso problema com o qual a espécie

³⁵⁷ SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 16.

humana se debate, diante da necessidade de encontrar alternativas para a desumanização em seus matizes vários. Ao contrário do que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez*, cujas temáticas dialogam abertamente com problemas sociais, políticos e econômicos contemporâneos, *O homem duplicado*, à semelhança de *Todos os nomes* e *As intermitências da morte*, dialoga com a estrutura do caráter, as qualidades e os defeitos, as potencialidades humanas. A *O homem duplicado* interessa o que Erich Fromm (s.d.) denominou o *sistema homem*³⁵⁸. É por essa razão que Saramago adverte aos seus leitores, em entrevista à Folha, em 02/11/2002, sobre ser *O Homem Duplicado* um romance engajado, mas de um engajamento nada óbvio, talvez não perceptível à primeira leitura, mas posto no romance.

O tempo da narrativa é o presente das labirínticas metrópoles pós-modernas, mas não há indicação direta sobre qual seja a metrópole em que se movem os duplos. Pode ser qualquer uma da Terra, nas quais vigorem os ditames de uma sociedade dedicada à produção e ao consumo materiais, que convertem o ser humano em parte da maquinaria, dotando-o de características que remetem aos conceitos de passivo, não-vivo e com pouco sentimento. Erich Fromm declara que:

[...] na ênfase unilateral dada à técnica e ao consumo material, o homem perdeu o contato consigo mesmo, com a vida. Tendo perdido a fé religiosa e os valores humanistas a ela ligados, ele se concentrou nos valores técnicos e materiais e perdeu a capacidade para experiências profundas, para a alegria e a tristeza que as acompanha.³⁵⁹

³⁵⁸ FROMM, Erich. *A revolução da esperança*. Tradução Edmond Jorge. São Paulo: Zahar, [s.d.].

³⁵⁹ FROMM, *Op. Cit.*, p. 14.

A vida de Tertuliano Máximo Afonso parece em tudo insípida e incolor, desde a comida enlatada até a relação amorosa vacilante e superficial que mantém com as mulheres. De Tertuliano, diz o narrador que é professor de História, "vive só e aborrece-se", sofre de depressão ou fraqueza de ânimo, casou-se sem saber porque o fez, separou-se do mesmo modo e considera a docência de história "uma fadiga sem sentido e um começo sem fim".³⁶⁰

O traço de caráter mais fortemente assinalado é a falta de firmeza das decisões de Tertuliano Máximo Afonso. Pode-se entender por firmeza a "capacidade de resistir à tentação de se comprometer a esperança e a fé, transformando-as em otimismo vazio ou irracional". A firmeza é "a capacidade de dizer não quando o mundo quer ouvir sim"³⁶¹. A narrativa de *O homem duplicado* torna-se alegórica ao valer-se do duplo para expor o quanto as qualidades essenciais da vida, estagnadas, tendem a desaparecer. Saramago apanha poeticamente a grande mobilidade da existência humana em seus duplos, que ficam mais fortes ou mais fracos, mais sábios ou mais tolos a cada segundo em que agem e reagem em suas interações. Em consequência, revela o quanto a indolência, a cobiça e o desprezo podem ser alimentados, ou não. Se alimentados, tanto mais fortes e imprevisíveis se tornarão. Um efeito de sentido reluzente da mirada alegórica é: o que é válido para o indivíduo é válido para a sociedade, pois nada, indivíduo ou sociedade, é extático. Se não cresce ou se aperfeiçoa, declina necessariamente.

O conflito da identidade

Sob o tema do duplo, conforme manifesto no romance em análise, ecoam alguns binarismos incontornáveis que sempre deram o que pensar: o

³⁶⁰ SARAMAGO, *Op. Cit.*, p. 10.

³⁶¹ FROMM, *Op. Cit.*, p. 28.

original e a cópia, o amor e ódio, o eu e o outro, a vida e a morte. O narrador de *O homem duplicado*, contudo, não pretende ser um porta-voz de soluções fáceis, nem tampouco predizer o futuro como um profeta ou como Cassandra, tantas vezes evocada no romance em análise, mas expressar, esteticamente, a voz de sua consciência para dizer que possibilidades vê. Alegoricamente, denuncia que o espírito destruidor, o desejo de extinção, o tédio e o permanente desacerto existencial são alternativas equivocadas para o amor pela vida, para a necessidade de saber quem o ser humano é e o que sente. Alexandre Montauray acertadamente afirma: "Esses equívocos, enraizados no presente e no cotidiano dos personagens de seus romances, além de encarnarem a expressão do Mal, são – pelo que se depreende – aquilo que compartilhamos, de certa forma, como uma epidemia"³⁶².

O ser humano, transformado em coisa, é epidemicamente vítima do tédio. Caracteriza-se pela indiferença pela vida, é atraído pelo não vivo, ou seja, pelos métodos burocráticos em vez dos espontâneos, pela repetição em lugar da originalidade. Daí a via redentora, e inicialmente alvo de zombaria, representada pela proposta invertida de ensino da História: de diante para trás, do presente para o passado, feita por Tertuliano:

[...] falar do passado é o mais fácil que há, está tudo escrito, é só papaguear, conferir pelos livros o que os alunos escrevam nos exercícios ou digam nas chamadas orais, ao passo que falar de um presente que a cada minuto nos rebenta na cara, falar dele todos os dias do ano, enquanto se vai navegando pelo rio da História acima até às origens, ou lá perto, esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora, isso é outro cantar, dá muito trabalho, exige constância

³⁶² MONTAURY, Alexandre. Identidade, cotidiano e epidemia em *O homem duplicado*, de José Saramago. *Revista Ipotesi*: José Saramago, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 7-73, jan./jun. 2011.

na aplicação, há que manter sempre a corda tensa, sem quebra, Acho admirável o que acaba de dizer, creio que até o ministro se deixaria convencer pela sua eloquência, Duvido, senhor director, os ministros são lá postos para nos convencerem a nós.³⁶³

Desse lugar estimulante no qual há uma reverência pela vida apresenta, Tertuliano, afetado pela existência do duplo, será arrastado por uma disposição para jogar com a morte e essa circunstância revela que o perigoso jogo será, contudo, mais estimulante que sua enfadonha e desvitalizada sobrevivência como professor de História.

Tertuliano e Daniel/António arquitetarão seus jogos de varias maneiras: ora vence o lado de um, ora de outro, até apresentar-se o impasse após o qual ambos perderão, como num jogo de soma zero invertido. Como sugere a indagação obsedante de Tertuliano sobre os termos da existência do duplo (a morte de um acarretaria a morte do outro?), o leitor verá que, mesmo de um pareça vencer, o duelo decreta simbolicamente o fim de ambos. As regras do jogo o tornarão improvável. Ambos, devido a seus métodos e ao ódio que os move, abandonam o caminho da diplomacia, do diálogo como via de concessões mútuas e compromisso. A ação de ambos torna-se fanática em relação ao outro, porque é orientada pelo desejo de exclusão. Tertuliano tem suas fraquezas de caráter, mas parece intimamente bom, enquanto Daniel Santa-Clara / António Claro é vigoroso, manipulador e cínico. A fraqueza moral de Tertuliano é acompanhada pela menor força física, o que o faz ser amplamente subjugado por António Claro. Duplos no corpo, possuem personalidades aparentemente inconfundíveis, mas mesmo isso pode ser posto em questão, no final aberto que o romance apresenta.

Tertuliano, passivo em função da fraqueza moral e física, cometerá uma falha trágica. No momento decisivo de seu confronto com o outro, será

³⁶³ SARAMAGO, Op. Cit., p. 80

incapaz de dizer **não**, estilhaçando momentaneamente aquilo que diferencia o ser humano dos outros animais, segundo Fromm: "sua capacidade de dizer não, pela sua asserção da verdade, do amor, da integridade, mesmo à custa da sobrevivência física"³⁶⁴.

Incapaz de negar os termos da vingança sórdida que António Claro lhe propõe, permite que o instrumento de tal vingança seja Maria da Paz, convertida, sem de nada saber, em campo de batalha entre os duplicados. Movido pela lei de talião, cuja síntese é a expressão *dente por dente, olho por olho*, vinga-se de António usando sua mulher, Helena. A fraqueza de Tertuliano será fatal para Maria da Paz, a quem, enfim e tarde demais, descobrirá amar. Sua covardia de trágicas consequências, contudo, o colocará em um novo patamar, no qual se pode alegoricamente observar o quanto o ser humano pode fazer a outro ser humano e, ao mesmo tempo, o que não pode se permitir fazer, sem produzir ações devastadoras. Não por acaso, quando António assume o lugar de Tertuliano, o narrador declara³⁶⁵:

Tertuliano Máximo Afonso abriu sem ruído a porta da escada, afastou-se para deixar passar o visitante e, devagar, com os mesmos cuidados tornou a fechá-la (...) Cassandra, se aqui estivesse, não nos deixaria de recordar que precisamente desta maneira se baixa também a tampa de um caixão³⁶⁶.

Ocorrida a tragédia da qual foi a mola propulsora, Tertuliano precisará encontrar uma forma nova de colocar-se no mundo, de uma disponibilidade efetiva de sentir-se relacionado, de ser íntimo sem sentir-se sufocado. Helena o acolhe, pode chamá-lo Tertuliano e ainda ceder-lhe o lugar de António. A descoberta do outro, cuja busca o levou a si mesmo,

³⁶⁴ FROMM, *Op. Cit.*, p. 75.

³⁶⁵ SARAMAGO, *Op. Cit.*, p. 281.

³⁶⁶ SARAMAGO, *Op. Cit.*, p. 12.

permitiu ao professor de História experimentar a confrontação elementar da vida e da morte na intensidade única com que atravessaram sua vida comum.

Tertuliano e Antônio, idênticos, odiaram-se ao limite da destruição; conheceram-se para aniquilarem-se, por ser-lhes impossível criar uma realidade na qual se reconhecessem como, mais que duplicados, humanos. Para além do invólucro, haveriam duas existências diferenciadas, que permaneceram irreconciliáveis, porque o ator e o professor secundários, transformados em objetos pelo sistema (educacional e cinematográfico) que os envolve, não têm identidade.

Por identidade, Fromm entende a experiência que permite que uma pessoa diga legitimamente **eu**:

Eu sou eu somente na medida em que estou vivo, interessado, relacionado, ativo e na medida em que alcancei uma integração entre a minha aparência – para outros e para mim mesmo – e o âmago da minha personalidade [...] Não existem atalhos psicológicos para a solução da crise de identidade exceto a transformação fundamental do homem alienado no homem vivo.³⁶⁷

Tertuliano reflete o paradigma do homem passivo, entediado, algo insensível, alvo de sintomas patológicos como depressão, ansiedade, despersonalização: “[...] o que sucede é que tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo” são palavras de Tertuliano ao colega de Matemática. A alegoria do duplo, por contraste, resgata a validade das diretrizes humanistas para a configuração de uma sociedade que estimule o crescimento e a vivência do ser humano, em vez de incapacitá-lo e torná-lo passivo e deprimido. *O homem duplicado*, como todos os romances

³⁶⁷ FROMM, *Op. Cit.*, p. 102

de Saramago, focaliza personagens que nos lembram que o ser humano, por ser também animal, precisa satisfazer suas necessidades materiais, mas sua trajetória é orientada pela busca e expressão de necessidades muito além da mera sobrevivência.

O método revolucionário de ensinar História acalentado por Tertuliano toca na importância de a educação contribuir de fato para aumentar a capacidade dos professores e dos estudantes para o pensamento dinâmico e tirá-los da posição de consumidores de informação. Saramago revela que a aparente riqueza do esforço educacional parece ser a fachada vazia atrás da qual reside uma desconcertante falta de reação às realizações culturais da história civilizada. A prática docente é mostrada (e experimentada por Tertuliano) nesse lugar como atividade pouco significativa da pesada burocracia educacional.

A Liturgia do Poreimento

Tertuliano Máximo Afonso e Daniel Santa-Clara /António Claro são personagens cuja concretude narrativa permite, também, que se constituam como entidades abstratas, em figurações alegóricas. Tertuliano dá existência a Daniel: vendo-o no filme B proporcionou-lhe o ser e o estar, de modo que, a princípio, Daniel se subordina existencialmente a Tertuliano.

Aceitando-se que cada indivíduo, como postula Evaldo Coutinho, existencia o universo, na morte de cada indivíduo, morre também o universo por ele existenciado. A morte de cada ser, ensina Coutinho, significa o universal perecimento. Então, todos os que circundavam António Claro, de certo modo, morrem com ele. O perecimento de António, todavia, não tem o caráter absoluto que tem o de todas as criaturas humanas. António Claro ressuscitará em Tertuliano Máximo Afonso. Ao passo que Tertuliano terá a

experiência inédita de sobreviver ao próprio funeral. Os duplos, enfim, encontram-se de tal sorte atados que o vulto de um se substabelece no do outro. Após o acontecimento trágico, o vulto de Tertuliano é demiúrgico em relação a António, a sua presença tornou-se uma atualidade criadora da presença do outro em quem se converteu em termos institucionais (assume seu nome, seus documentos, sua casa, sua esposa).

Tertuliano morre fisionomicamente em António e António renasce fisionomicamente em Tertuliano, que alcança aquele estágio que Evaldo Coutinho define como "a configuração cênica de algo privativo de minha posse: o óptico testemunho, por mim, daquele ponto intestemunhável, o verme como se perecido eu fora"³⁶⁸.

Idênticos, Tertuliano e António, frente a frente, enredam seus corpos nas malhas da mente estritamente afetada pela ótica externa. Comportam-se ambos como personagens aferradas ao papel que cada uma desempenha, desejando manter o papel do outro insciente, mas, ao mesmo tempo, incentivam-se reciprocamente a atuações que os levam a interpretações desfavoráveis um do outro. Tão desfavoráveis que, rapidamente, chegam ao ódio mútuo. Um não suporta se contemplar no outro, Tertuliano não se compreende no intérprete que António representa e vice-versa. Os antagonistas, entretanto, são ambos absurdamente comuns.

Ainda que exatamente iguais, é certo que cada um deles representa um ser, ou pelo menos uma consciência à parte, pois sucessivamente a narrativa dá a ver um e outro, cada qual inscrito em suas fronteiras particulares, mas um não admite firmar a individualidade do outro, obviamente dificultada pela igualdade que externam. Para que a individualidade dos duplos se pudesse firmar, impunha-se a necessidade de

³⁶⁸ COUTINHO, Evaldo. *O lugar de todos os lugares*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 75.

que outrem, na incapacidade de eles mesmos o fazerem, acentuassem os indícios diferenciadores. O existir singular de cada um dependeria da presença existenciadora de outras personagens, impedidas, porém, de aceder à arena em que se confrontavam.

O cão Tomarctus, Maria da Paz, namorada, e Carolina Máximo, mãe de Tertuliano; e Helena, a mulher de António Claro, pouco demorariam a promover a distinção que os duplos mostram-se incapazes de fazer. Não foram chamados a tanto; apenas Maria da Paz terá a dolorosa chance da individuação (a marca da aliança no dedo de António, inexistente no de Tertuliano), em circunstâncias trágicas.

Cada um dos duplos quer manter o seu *álbum* apenas para si, não suporta a presença rival do outro, ambos movidos por uma sublevada urgência de autoconservação, cegados pela *húbris* que os leva a ocultar dos que os cercam a existência do outro idêntico. Esse ocultamento, então, desencadeará a *cenografia dos perdimentos* de que é pródigo o penúltimo capítulo. Ambos, centrados na igualdade externa, tornaram-se incapazes de admitir o existir singular de cada um e, desse modo, incapazes de ser, um para o outro, uma presença existenciadora. Solipsistas, desejam a extinção da existência do outro, tornando cada vez mais sombria a paridade que, ao final do romance, parece remeter à seriação infinita. Os duplos são, portanto, caracterizados como seres que negam ao duplicado o existenciamento, não admitem conceder-lhe lugar no mundo, repelem-se como azeite e água. Convém ressaltar que, no romance em análise, é o embate entre as alteridades discursivas, e não a extraordinária igualdade física, que responde pela força narrativa.

O perecimento de Tertuliano no perecimento de António, com quem trocara de identidade no episódio da vingança, o obrigará a montar e remontar os painéis de sua existência, a incluir e excluir lugares, pessoas,

enfim, a preencher e esvaziar nomeações, a exemplo de nome próprio, profissão, estado civil, relações de parentesco etc... Tudo somado, Tertuliano e António protagonizaram um naufrágio absoluto em que para um submergiu o barco e para o outro, as águas. Para um, a morte; para o outro, a assunção em si da alteridade anteriormente não reconhecida:

Tertuliano Máximo Afonso, de acordo com todas as probabilidades convertido em António Claro para o resto da vida, compreendeu que não tinha onde acolher-se. Em primeiro lugar, a casa que antes chamava sua pertencia a Tertuliano Máximo Afonso, e Tertuliano Máximo Afonso está morto, em segundo lugar não pode ir daqui à casa que era de António Claro e dizer a Helena que o seu marido morreu porque, para ela, António Claro é ele próprio (...).³⁶⁹

Intuição Cosmogônica

A vida e a morte se justapõem aos olhos de Tertuliano em simultaneidade, a vida passará a exigir dele que se espreite como se morto estivesse. Essa exteriorização da morte exigirá do professor de História uma nova investidura, uma capacidade máxima de se disseminar no repertório do outro, dada a fratura sofrida pela delimitação dos seres de Tertuliano e António.

A existência dos duplos no romance de Saramago acena ao tema da despersonalização contemporânea, pois a concreta identidade da figura externa põe em evidência a crise de identidade interna, sucumbida aos apelos exteriores que fazem esquecer sua primazia. Essa primazia pode ser entendida nos seguintes termos, conforme o filósofo pernambucano Evaldo Coutinho:

³⁶⁹ SARAMAGO, *Op. Cit.*, p. 298.

Sou o único, em mim, a se pôr atrás de todo acontecimento, e por abrangido que me encontre no seio de meus contactos, resta-me sempre o ensejo de sobressair-me, no tocante a mim próprio, pela circunstância de ser eu o depoente que mais sabe de quanto eu vira e ouvira, dado que o meu conhecer é o mais completo e sem concorrentes em mim.³⁷⁰

Tertuliano chega ao **eu**, que é necessariamente tangenciado pelo outro. Alcança a compreensão de que o eu é um lugar inacessível aos demais, duplicados ou não, mas dá-se a conhecer no outro, que lhe outorga existência. Esse saber lega-lhe a sacrifício de Maria da Paz, sobre o qual assume a responsabilidade indireta:

Morreu, mas logo outra palavra lhe veio tomar o lugar, e essa gritava, Mataste-a [...], matou-a ele, Tertuliano Máximo Afonso, matou-a sua fraqueza moral, matou-a uma vontade que o tornou cego para tudo que não fosse a desforra, foi dito que um deles, ou o actor, ou o professor de História, estava a mais neste mundo, mas tu não, tu não estavas a mais [...] tu sim, eras única, como cada pessoa comum é única, verdadeiramente única. Diz-se que só odeia o outro quem a si mesmo se odiar, mas o pior de todos os ódios deve ser aquele que leva a não suportar a igualdade do outro, e provavelmente será ainda pior se essa igualdade vier a ser alguma vez absoluta.³⁷¹

A figuração alegórica do duplo evidencia o quanto o ódio ao outro é fruto sobretudo da semelhança, da contingência melancólica de sermos todos humanos e mortais, incapazes de perceber que a manutenção do ser depende do outro que o acolha em seu repertório, que lhe reconheça a existência. Tertuliano e António são personagens que dimensionam o quanto cada ser

³⁷⁰ COUTINHO, *Op. Cit.*, p. 146.

³⁷¹ SARAMAGO, *Op. Cit.*, p. 297.

humano se consagra à sua própria vida como se fosse uma redoma segura orientada por sua exclusiva direção, quando, em verdade, no dizer de Coutinho:

[o ser humano] se dispersa nos repertórios alheios; e, na vigência da dispersão, acontece que, sobrevivendo a morte no campo das testemunhas, dos sabedores do repertório, este, sem que o perceba o dono, se faz perecer em toda integridade, tantas vezes quantas são as mortes.³⁷²

A dispersão antes referida é alegorizada vivamente na troca de identidade fatal para ambos (a morte de um no papel do outro) que embaralha os duplos para sempre. Tertuliano, embora seja o sobrevivente, foi inexoravelmente atingido pelas mortes em sua proximidade, a de António Claro, sobretudo, e a de Maria da Paz. Ao cabo, Tertuliano se mostra lúcido e trágico, porque o destino (o outro) lhe reserva uma surpresa no capítulo final, que reduzirá, definitivamente, a nada a isenção que sempre almejou.

O duplo, nas mãos de Saramago, é um topos simultaneamente literário e filosófico, porque suas personagens, Tertuliano e António, têm como papel dizer a relação universal das ilusórias e loucas contendas protagonizadas pelo ser humano comum que os duplos representam na obra analisada, os dois destinados, para além da extraordinária identidade, a atuarem como figurantes obscuros da vida, cada um em busca do encontro consigo mesmo que só o embate com o outro pôde facultar.

A inquietação monocêntrica de Tertuliano face a António Claro – saber quem é o original e quem, o duplicado – dialoga com a cópia como sucedâneo do original, sem inicialmente aventar a possibilidade do simulacro,

³⁷² COUTINHO, *Op. Cit.*, p. 163.

do fantasma excêntrico e divergente³⁷³. A narrativa, contornando com ceticismo esse impasse binário entre cópia e original, reduz ambos ao simulacro, cópia degradada de um original irrelevante, pois a cópia é ainda aparência igualmente legítima de essência, enquanto o simulacro nega o original e a cópia, instaurando o descentramento. Assim, pode-se dizer que a cópia reproduz o mesmo e o simulacro produz a diferença, como semelhança simulada. Antônio Claro é o original de Tertuliano e este, como cópia, reproduz, sem subverter, alguns de seus passos para o abismo. Mas a cópia que Tertuliano é, extinto o original, revitalizará a força produtiva do ator que se mascara e se multiplica, a força descentralizadora que lhe permitirá assumir uma orientação voltada para o futuro reinventado à maneira do original, cortando os fios que o atavam ao passado para reproduzi-lo sem diferença, à maneira do professor de história. A Tertuliano não importam mais o original ou a cópia, importa o simulacro, capaz de diluir e reinventar as fronteiras.

Original e cópia são conceitos relativos à arte e sua aplicação ao domínio biológico da identidade física remete ao tema contemporâneo dos clones laboratoriais. A clonagem, segundo Baudrillard, corresponde ao último estágio da modelização do corpo, que reduz o indivíduo à sua fórmula genética e almeja sua multiplicação serial. Walter Benjamin analisou a perda da aura pela obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e considerou o cinema, a fotografia e os *mass media* como as formas mais avançadas desse processo. Assinalou que, em relação a essas formas, o conceito de original já não fazia sentido, porque eram concebidas para a reprodução ilimitada. Baudrillard, por sua vez, temia que os seres humanos sofressem um processo análogo:

³⁷³ Cf. PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 6-7.

O que nos acontece já não só ao nível das mensagens mas ao nível dos indivíduos com a clonagem. De facto é o que acontece ao corpo quando já não é ele próprio concebido senão como mensagem, como stock de informação e de mensagens, como substância informática. Nada se opõe então à sua reprodutibilidade serial nos mesmos termos que emprega Walter Benjamin para os objetos industriais e as imagens *mass-mediáticas*.³⁷⁴

Se a obra de arte faz ver que o cânone estético muitas vezes funda a valoração a partir de critérios como o ter surgido antes, que determinaria a superioridade do original sobre uma sua desprestigiada cópia, a reprodutibilidade biológica fundaria algo muito mais terrível, porque a repetição ou reprodução sem diferença decretaria o fim do corpo, à maneira de um câncer: “Serão os indivíduos saídos da clonagem do indivíduo X outra coisa que uma metástase cancerosa – proliferação de uma mesma célula, tal como a podemos ver no cancro?”³⁷⁵. Se ainda não chegamos à reprodução serial dos corpos humanos, já nos afundamos na reprodução de discursos, de hábitos, de gostos, de consumo, de necessidades simbólicas que serializam a humanidade. Os duplos saramaguianos protagonizam um romance que explicita a violência da exclusão de todos os matizes, porque a humanidade, além de dominar mal o tema da diferença, pode muito bem fracassar com igual retumbância no quesito igualdade. Nessa direção, uma leitura possível da alegoria do duplo neste romance poderá orientar-se pela ideia de que a igualdade só é produtiva em termos de direitos e deveres e que, em tudo o

³⁷⁴ BAUDRILLARD, Jean. Clone story. In: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991., p. 128-9

³⁷⁵ Ibidem., p. 130.

mais, é a diferença que importa, porque dela deriva o novo, ainda que em termos de releitura do velho.

Leituras e Releituras

Saramago, leitor incomum, é sempre profícuo no estabelecimento de diálogos literários e históricos e também na reverberação de ecos da mitologia, que tanto têm seduzido os artistas contemporâneos, impactados pela fragmentação acelerada e pela despersonalização de uma sociedade visceralmente industrializada, urbanizada e cibernética. A própria escolha do duplo remete ao mito do *Doppelgänger* ("o andarilho em duplicata"), que tantas releituras tem merecido, como as feitas por Dumas, Jack London, Henry James, Machado de Assis, Borges. O tema do duplo é uma linha mestra, à qual outras se vão entrecendo para montar os sucessivos planos de elementos em diálogo: sujeito da escritura, destinatário e textos anteriores. Sendo assim, a apresentação de replicados não se restringe aos dois antagonistas, mas se estende a alguns elementos da narrativa, que conferem ao romance um caráter de espelho no qual se refletem outros vultos, como a *Iliada*, revisitada por meio às reiterativas referências a Cassandra, filha do rei Príamo, profetiza capaz de ouvir os deuses. Sua beleza magnífica despertou a paixão de Apolo, que, rejeitado, condenou-a à incredulidade alheia, o que levou Tróia a ignorar seus vaticínios catastróficos relacionados ao cavalo de madeira.³⁷⁶

No romance, Tertuliano compara sua mãe a Cassandra e o narrador retornará insistentemente a essa profetiza mítica para evidenciar o quanto os humanos carecem de justa medida e o quão facilmente contribuem para a própria destruição. Paralelamente a esse impulso desordenado, infenso também às ponderações do senso comum tornado personagem, há a

³⁷⁶ Cf. CAMPBELL, Joseph. *Mitologia ocidental*. São Paulo: Palas Atenas, 1996.

construção de outra frente, que remete ao livro sobre as civilizações mesopotâmicas que Tertuliano está a ler, sobretudo ao Código de Hamurabi, que o assombra em pesadelo. O referido código é um dos mais antigos conjuntos de leis e castigos produzidos pelo ser humano e legítimo antecessor da lei de talião, que rege o comportamento dos duplos e permite ao narrador uma espirituosa digressão etimológica³⁷⁷ sobre o latim *talis* ("idêntico"), ampliadora das faces do duplo, do igual, do crime e do castigo a ele correspondente.

Essa justaposição encontra ressonância ainda na evocação mítica à caixa de pandora³⁷⁸, com a qual o sujeito da escritura segreda ao leitor o quanto a curiosidade de Tertuliano em relação a António Claro conduziu ambos ao encontro dos males de que Prometeu tentara, em vão, livrar a humanidade. O descuido do seduzido Epimeteu, irmão de Prometeu e guardião da caixa, permitiu que Pandora lançasse sobre a humanidade os tantos e terríveis males que a afligem. Pandora, horrorizada, fechou a caixa antes que o último mal, o que acabaria com a esperança, pudesse sair. No romance, a esperança atende pelo nome de Helena, o mesmo daquela que, na outra guerra, foi o pivô da destruição de Tróia. Também o genial e atormentado Hamlet³⁷⁹ é chamado à cena enunciativa, para sublinhar inequivocamente o antagonismo irreconciliável entre o professor de história e o ator de filme B, propugnado em termos de legitimidade e usurpação.

Além do diálogo estabelecido com vários elementos da literatura e história ocidentais, *O homem duplicado* reflete também os próprios romances de Saramago, numa espécie de feliz intradialogismo, que lhe permite, por

³⁷⁷ Cf. SARAMAGO, *Op. Cit.*, p. 299.

³⁷⁸ *Ibidem.*, p. 275.

³⁷⁹ *Ibidem.*, p.290

exemplo, ao apresentar Tertuliano Máximo Afonso, relacioná-lo ao rol dos solitários ilustres que lhe povoam os romances, como:

(...) aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por causalidade ou por coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano.³⁸⁰

Tertuliano, por sinal, remete a um dos primeiros historiadores do cristianismo ao qual Saramago já havia se referido em artigo, mencionando um seu aforismo: "creio porque é absurdo". Essa confluência parece acenar para uma similaridade entre o Tertuliano romanesco e o histórico, ambos às voltas com buscas atravessadas pelo absurdo, frente ao qual precisam se posicionar. A escritura de *O homem duplicado* prolifera em alusões, menções a textos de autoria vária e de própria autoria. A narrativa frequentemente desemboca em linhas assimétricas, labirínticas, ensaísticas, que, resultantes de comentários ladeantes e de piscadelas digressivas do narrador, são convenientemente mescladas à narração do que sucede às personagens.

Um percurso

Qualquer criador, acredita Maingueneau³⁸¹, se posiciona ao definir percursos no intertexto, sendo essa a via que indica qual é, para o escritor, o

³⁸⁰ SARAMAGO, *Op. Cit.*, p. 10.

³⁸¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

exercício legítimo da literatura. O intertexto consiste em um gigantesco *corpus* em que cada obra revela ser composta por uma multiplicidade de outras e, assim sendo, remete àquele sonho borgiano da totalidade dos livros no recinto de uma única biblioteca e ao sonho mallarmaico da biblioteca contida em um único livro.

O discurso literário de Saramago mantém uma relação essencial com a memória, com as marcas legadas pela tradição, sendo essa a razão pela qual, em seu exercício criador, o romance se confirma como produto literário marcado por uma indeterminação genérica constitutiva, que leva o narrador/autor de seus romances a eles se referir, na narrativa, como *relatos*, para caracterizar apenas uma parte da realidade comunicativa do texto em que se imbricam ficção e ensaio. Como diz Saramago, o romance deixou de ser um gênero para se tornar um lugar literário aberto a múltiplas possibilidades.

Como *A Caverna* ou *As Intemiténcias da Morte*, o romance aqui considerado contribui para o mosaico saramaguiano sobre os desatinos dos sistemas hegemônicos (tão afeitos à cultura do simulacro), em que o sentido da vida não é experimentado, mas antes simulado. *O homem duplicado* alegoriza, portanto, uma sociedade serializadora, em que o indivíduo torna-se cópia dos outros indivíduos e, no limite, cópia de si mesmo. O professor de história e o ator de cinema também fazem eco às obsessões saramaguianas sobre os limites móveis entre a ficção e a história e suas possibilidades latentes de diálogo e renovação mútua.

No romance de Saramago aqui considerado, os leitores têm um encontro marcado com os duplos, que, por um lado, desencadeia paixões nefastas, orientadas para a exclusão mútua, e, por outro, sugere que é ainda possível encontrar as soluções necessárias para o bem-estar humano, pela via da justa medida e do amor apaixonado pela vida (representado

sobretudo pelas figuras femininas), capaz de aplacar a irracionalidade e o ódio. Tudo somado, em *O homem duplicado*, está firmemente posta uma aguda advertência de que a caixa dos males foi reaberta e a acalentadora *Elpis* corre perigo.

Unidade 2
Imprensa e Impressos
em Questão

A COLEÇÃO *CONTOS BRASILEIROS*: PROJETOS EDITORIAIS E DISPUTAS LITERÁRIAS ENTRE AS DÉCADAS DE 1930 E 1940

Gilvana de Fátima Figueiredo Gomes

O estudo da história literária nacional interseccionado às questões do mercado editorial permite compreender como a legitimidade de bens simbólicos resulta de construções culturais.³⁸² Dessa forma, obras que, atualmente, são vistas como representantes indiscutíveis da brasilidade disputaram, no passado, o reconhecimento dos pares, de críticos e do público; e, assim como se registram projetos alçados à posição de autenticidade, existiram aqueles que não lograram êxito, razão pela qual não chegam a compor a história nacional.

Com base nessa perspectiva, o texto analisa a coleção *Contos Brasileiros*, publicada pela Editora Guairá a partir de 1940. Prioridade da empresa quando de sua estreia no competitivo mercado editorial nacional, a edição de contos ligava-se às características do grupo responsável pela editora: sujeitos que se autoafirmavam como a nova geração da literatura nacional, cuja responsabilidade seria combater velhos modelos, dentre os quais se destacava o gênero romance.

Na década de 1930, as edições de literatura (ficção, história e crítica literária) tiveram um crescimento notável, com destaque para o romance que se estabeleceu como um gênero central entre autores, editores e leitores.³⁸³ O

³⁸² BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³⁸³ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

vigor com que o gênero se afirmou naquele momento serviu, inclusive, para definir a década literária. De acordo com José Hildebrando Dacanal:

[...] Romance de 30, foi a denominação dada – não se sabe primeiro por quem – a um conjunto de obras de ficção escritas no Brasil a partir de 1928, ano da primeira edição de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, o qual, como está implícito, integra o grupo de autores obviamente qualificados de romancistas de 30.³⁸⁴

Tomado como modalidade narrativa mais adequada à representação orientada de um país real, o romance concordava e atendia aos interesses político/culturais do período, cujo pano de fundo eram os termos da nacionalidade. Resultado de um complexo sistema de seleção cultural, econômico e político, o protagonismo do gênero romance, no que respeita à produção literária nacional, fez-se acompanhar de adjetivos que indicavam as polarizações do período: “social”, “proletário” e “nordestino”, em uma ponta; “intimista” ou “psicológico”, em outra.

Fortalecidos após enfrentarem críticos e alcançarem sucesso nos âmbitos literário e econômico, romancistas e seu gênero prioritário impuseram-se como modelares.³⁸⁵ Se o romance era o gênero da literatura nacional, sua editora/fiadora era a “Casa” de José Olympio, afinal, dado o imbricamento entre literatura, política e economia, o sucesso do gênero

³⁸⁴ DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. p. 11.

³⁸⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix, 2017. [Formato e-book]

BUENO, Luís. *Uma história do Romance Brasileiro de 30*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

literário significou, igualmente, o êxito do projeto nacionalista e da empresa que lhes deu acolhida.³⁸⁶

A despeito de não ser a maior editora do período, em termos estritamente comerciais, o empreendimento que nasceu em São Paulo e, em 1934, migrou para o Rio de Janeiro, havia se convertido em instância de legitimação literária, uma espécie de ministério da cultura nacional, como ressaltou Gustavo Sorá.³⁸⁷ Para as muitas editoras de literatura nascentes no final da década de 1930, a *Livraria José Olympio Editora* tinha uma dupla significação: era, por um lado, um modelo administrativo/cultural que, na medida do possível, deveria ser apropriado e, por outro, um projeto a ser superado. De forma que às concorrentes que almejassem igual sucesso, impunha-se a necessidade de encontrar um nicho próprio e vazio no sistema de diferenciações que se estabelecia.

A predominância do gênero romance assim como a importância econômica/cultural da editora de José Olympio estimularam agentes a se posicionarem nos campos literário e editorial. Parece ter sido esse o caso dos indivíduos associados à organização e fundação da editora Guaíra. Na escassa bibliografia sobre a empresa, a Guaíra foi descrita como iniciativa de um homem só: Oscar Joseph De Plácido e Silva, advogado e jornalista, fundador e proprietário da *Gazeta do Povo* (Curitiba, 1919), da Empresa Gráfica

³⁸⁶ JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). *Revista USP*, São Paulo, n. 26, Jun.-Ago. 1995.

³⁸⁷ “José Olympio publicava como se fosse o editor do Brasil, um dos principais responsáveis por tornar esta palavra pública, reconhecida no interior do país e frente a outras nações, feita de livros e autores. [...] Em que outras instâncias unificadoras é possível achar ‘toda’ cultura do Brasil? Seria preciso sondar aquelas poucas instituições que puderam chegar a ser denominadas, metaforicamente, um Ministério da Cultura, modo como com frequência, passou a ser chamada essa casa editora em certas solenidades e por certos autores, embaixadores de uma cultura pronta para ser exibida com todas as propriedades do universal.” SORÁ, Gustavo. *Brasileiras: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP, Com-Arte, 2010. *Op. Cit.*, p. 426.

Paranaense (EGP), entre outros empreendimentos.³⁸⁸ Segundo consta, em 1939, De Plácido e Silva teria decidido ingressar no mercado editorial nacional, setor econômico que se fortalecia desde o início da década de 1930.³⁸⁹ Para tanto, fundou em novembro do mesmo ano, a Editora Guaíra. Outra perspectiva emergiu recentemente quando a descoberta de uma nova documentação, permitiu reconstituir o processo que antecedeu a fundação da Guaíra, expediente que revela os interesses políticos e culturais de Oscar Joseph De Plácido e Silva e do grupo com o qual ele se envolveu após o início do Estado Novo.

Antes de ingressar no mercado editorial brasileiro, De Plácido e Silva havia participado do governo Vargas, no qual ocupou, a partir de 1930, o cargo de conselheiro da Caixa Econômica Federal do Paraná. Apesar do sucesso na empreitada, pouco tempo após o início do Estado Novo, em abril de 1938, sem motivações evidentes, Oscar foi exonerado,³⁹⁰ situação que lhe causou profundo descontentamento e parece ter contribuído para que,³⁹¹ logo

³⁸⁸ BUFREM, Leilah Santiago. A Editora Guaíra: contribuições ao debate. In: Associação. Cultural Avelino Vieira. (org.). *História da literatura no Palácio*. Curitiba: Associação. Cultural Avelino Vieira, 1995.

CARNASCIALLI, Juril De Plácido e Silva *De Plácido e Silva, O iluminado*. A obra não apresenta informações de edição.

³⁸⁹ HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005.

³⁹⁰ Modificações na Caixa Econômica Federal. *O Dia*, n. 4505, Curitiba, Abr. 1938, p. 01.

³⁹¹ “Designado por vossa excelência logo após a vitória da revolução de trinta para exercer o cargo de diretor da Caixa econômica do Paraná, onde servi até 1934 gratuitamente, havendo desempenhado minha função com acendrado civismo, conseguindo organizar a instituição que nada era até então, sendo mesmo um estabelecimento desconhecido. [...] Fui surpreendido pela minha exoneração à pedido. Justamente, no momento em que acabo de dar maior prova pública de interesse na instituição, publicando o tratado intitulado Caixas Econômicas Federais, que muito contribuirá para a orientação dos estabelecimentos, sendo a obra julgada favoravelmente pelos doutos e aplaudida pela crítica.

PLÁCIDO E SILVA, Oscar Joseph de. *Carta a Getúlio Vargas*. Curitiba, 22 Abr. 1938.

em seguida, financiasse e imprimisse uma revista intitulada *Moços: revista mensal de literatura e crítica* (Curitiba, 1938-1939). O periódico que contou com colaboradores de diversas regiões do país era dirigido por Moacyr Antônio Arcoverde e Herculano Torres, dois notórios comunistas paranaenses.³⁹²

Ainda que afirmasse uma linha editorial dedicada à discussão literária, a revista abrigou posições políticas heterodoxas, quando se tem em vista as condições políticas daquele quartel, o que pode justificar seu fechamento em abril de 1939, após a publicação de apenas quatro números. As atividades junto à revista *Moços* propiciaram a De Plácido o contato com distintos grupos intelectuais, o que levou à formação de uma extensa rede de sociabilidade que unia sujeitos do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro, cujo eixo identitário era a oposição ao governo Vargas.

Particular atenção deve ser dada à relação entre De Plácido e um grupo de intelectuais paulista, entre os quais, se destacam Genauro de Carvalho, Joaquim Maciel Filho, Fernando Góes, Mário Donato, posto que, foram eles os responsáveis pelo surgimento, em maio de 1939, do jornal *Roteiro: quinzenário de cultura* (São Paulo, 1939). *Roteiro* se assemelhava à revista *Moços*: era impresso na Empresa Gráfica Paranaense, publicava

³⁹² Ambos são personagens um tanto obscuros da história paranaense. À época do lançamento da revista, os dois cursavam a Faculdade de Direito do Paraná e estavam envolvidos com a militância comunista; Arcoverde, que concluiria o curso em 1941, havia ingressado nas fileiras do Partido Comunista Brasileiro antes de iniciar a graduação e, no final da década de 1930, tornou-se Encarregado de Divulgação e Propaganda do Partido. Herculano Torres também era um comunista notório, preso diversas vezes, uma delas imediatamente após a Intentona Comunista, o que o levou ao Rio de Janeiro, onde dividiu a cela com Graciliano Ramos.

DITZEL, Carmencita de Holleben Mello. *Manifestações autoritárias: o integralismo nos campos gerais*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2004.

MONTEIRO, Cláudia. *Política entre razão e sentimentos: a militância comunista no Paraná (1945-1947)*. Curitiba: SAMP, 2017.

muitos dos autores que colaboraram na revista curitibana e foi financiado por Oscar Joseph.³⁹³ Apesar das semelhanças, existiam diferenças: situado em São Paulo, o jornal granjeou importantes colaborações e alcançou um público maior do que *Moços*. No mais, manteve sua linha editorial no campo da literatura.

No primeiro editorial intitulado *Roteiro existe*, Mário Donato procurou localizar o jornal no universo da literatura brasileira e, para tanto, recorreu a argumentos geracionais. O diretor do periódico voltou sua verve crítica para os dois movimentos literários mais significativos do período imediatamente anterior a 1939: o modernismo e o romance social.³⁹⁴ Ambos tiveram seus méritos destacados, mas, ao fim e ao cabo, foram condenados pelo editorialista. O motivo era simples: os modernistas e os romancistas sociais tornaram difícil a iniciação profissional dos jovens na literatura, pois, impediam inovações estéticas que não seguissem as orientações vigentes nos seus “latifúndios literários”.

Como o jornal se propunha a orientar as novas gerações literárias, sugeria a superação dos modelos dominantes: ao invés das traduções de origem europeia, a literatura latino-americana deveria ser valorizada; a geração modernista precisava ser superada e o gênero romance, deveria abrir espaço a novas manifestações literárias. O grupo responsável por *Roteiro* defendia que autores e editores brasileiros deveriam investir em novos gêneros, notadamente, contos. A promoção do gênero teve início no próprio

³⁹³ “O dr. Plácido e Silva, que tem uma editora em Curitiba, incumbiuse da parte comercial do jornal, isto é, os cobres, e por esse lado os rapazes estão sossegados. O nosso Maciel parece que agora se encaminha.” QUEIROZ, Amadeu. *Carta a David Antunes*. São Paulo, 17 Maio 1939 (Academia Paulista de Letras, Obras raras, pasta 13.5, doc. 46).

³⁹⁴ DONATO, Mário. *Roteiro existe*. *Roteiro: quinzenário de cultura*. n. 01, São Paulo, 05 Maio 1939.

jornal com a seção *O conto literário*,³⁹⁵ e avançou, com a criação da Rumo Editora.³⁹⁶

Comandada por Oscar Joseph e Genauro de Carvalho, a Rumo iniciou suas atividades, com sede dividida entre São Paulo e Curitiba. Na mesma época, Nelson Werneck Sodré, crítico de rodapé do *Correio Paulistano* (São Paulo, 1854-1963) apresentou aos leitores o que acreditava, seria perfil literário do ano de 1939: a produção de contos. Ao seu ver, o período registrava um crescimento notável no número de contistas dispostos a cultivar um gênero que havia se caracterizado como um “fracasso nacional”, haja vista a falta de obras representativas do gênero no país. Na sequência, Sodré sublinhou a criação da “[...] nova empresa editora que surgiu em São Paulo – Editora Rumo Limitada”, que se colocava no “[...] mercado de livros, com a prova de fogo do conto”.³⁹⁷

A Rumo não chegou a se firmar e encerrou suas atividades no final de 1939, mesmo período em que jornal *Roteiro* deixou de circular, após o grupo envolvido com os dois projetos se tornar alvo do Estado Novo.³⁹⁸ O

³⁹⁵ No jornal *Roteiro*, a seção *O Conto Literário* era dedicada à publicação do gênero e se dividia em: Conto Nacional que publicou *Tortura* - Eliézer Burla; *Natal* com Margarida - Joel Silveira; *Porque matei o violonista* - Ernani Fornari; *A feiticeira* - David Antunes; *Corina fugiu com um bugre* - Gilberto O. Andrade; *Rosa louca* - José Mallet Roque; *Juízo final* - Aristides Ávila; *A montanha da estrelinha humilde* - Nazareno Alphonsus; *Galinha cega* - João Alphonsus; *Morte da porta estandarte* - Aníbal Machado; *Vamos acabar com isso* - João Dornas Filho e, *Conto Estrangeiro*, editou: *Um caso de consciência* - André Maurois; *A última viagem* - Frederico de Ibarzabal; *Uma moeda de dez cópéc* - Máximo Gorki; *Menino está cansado de viver* - Robert Neumann; *Fulaninha, na masarda* - Maria Raquel. Além desses, o conto *Diário Lírico* de um professor de Mário Pavon Flores e *Teoria de Medalhão* de Machado de Assis também foram publicados.

³⁹⁶ CARNASCIALLI, Juril de Plácido e Silva. *Op. Cit.* p. 117.

³⁹⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *Livros novos. Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 15 ago., 1939.

fechamento de Rumo, entretanto, não significou o abandono da intenção de publicar contos de autores iniciantes. Em novembro de 1939, De Plácido e Silva fundou, juntamente com Antônio Moacyr Arcoverde e Rubens Requião a Editora Guaíra, empresa que continuava os programas editoriais anunciados em *Moços e Roteiro*.

Da perspectiva da crítica literária contemporânea, o conto é um gênero bem cultivado no continente americano; de acordo com Gilda Neves Bittencourt, o sucesso do gênero na América Latina articula-se às transformações socioeconômicas ocorridas no continente entre o final do século XIX e início do XX. A industrialização e a urbanização, que levaram à desestruturação das organizações sociais tradicionais, foram acompanhadas pelas elites culturais com um sentimento de mal-estar associado à consciência de dependência cultural em relação à Europa e aos Estados Unidos. Ideias anticoloniais vicejaram e (re)orientaram a intelectualidade local na busca por uma identidade cultural autônoma. O que encontraram foi:

[...] um conjunto híbrido de culturas, resultante da formação heterogênea de suas populações. [...] Essa aproximação, em termos de literatura, favoreceu a expansão da narrativa curta, que se beneficiou da melhoria das redes de comunicação que facilitaram a sua divulgação em jornais e revista, e que recebeu, por isso mesmo, a atenção de editoras importantes que investiram mais fortemente na publicação de contos”.³⁹⁹

³⁹⁸ D'ONOFRIO, Silvio César Tamaso; TAMASO, Pedro Henrique Menegoli. A Roda da Baruel e a perseguição estadonovista. Encontro de Pesquisa em História “História em tempos sombrios: estudar, pesquisar, ensinar”, 8., 2019, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2019. Disponível em: https://drive.google.com/open?id=1TDLzqgc6SWKfwD6_4hJb93WZiqu37B3. Acesso em: 14 fev. 2020.

³⁹⁹ BITTENCOURT, Gilda Neves. *Retratos do conto: uma reflexão crítica*. Curitiba: Editora Apris, 2019. p. 29.

As análises de teoria literária esclarecem que as narrativas em forma de conto têm proximidade com as formas orais de comunicação que compunham o cotidiano das sociedades antigas; nos primeiros anos da idade moderna, autores como Bocaccio e Cervantes deram nova roupagem a essas narrativas e permitiram que o conto moderno, e realista, emergisse.⁴⁰⁰ Com o avanço do modelo capitalista em suas diferentes facetas, das quais a crítica pode ser considerada mais uma, construiu-se uma espécie de hierarquização dos gêneros tendo como estrutura recursos eurocêtricos de interpretação.

Assim, o romance, por exemplo, seria o correspondente literário das sociedades, que por estarem imersas no capitalismo de primeira hora, consideravam-se mais sofisticadas: a complexidade do enredo, as construções consecutivas e o requinte dos personagens seriam expressões da elevação cultural da Europa Ocidental.⁴⁰¹ Da mesma perspectiva, houve quem anunciasse o conto como uma modalidade literária que, por ser mais próxima da oralidade, indicava a manifestação “primitiva” de um capitalismo mal desenvolvido,⁴⁰² característico do continente americano, onde o “valor artístico” seria preterido ao valor comercial.⁴⁰³

No caso latino-americano e, especificamente na experiência brasileira, o desenvolvimento do mercado editorial só ocorreu no início do século XX, situação que levou muitos autores a manifestar sua produção literária através da imprensa. Assim, precisaram adequar o seu texto ao

⁴⁰⁰ GOTLIB, Nádía Battella. *A Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

⁴⁰¹ Autores como Pierre Bourdieu (1996, *Op. Cit.*) e Franco Moretti relacionam a ascensão do romance moderno à emergência capitalismo, sem que para isso tomassem a Europa como o modelo ideal.

MORETTI, Franco. Romance: História e Teoria. *Novos estudos*, São Paulo, n. 85, 2009.

⁴⁰² JOLLES, André. *Simple forms*. London: New York: Verso, 2017.

É válido lembrar que Jolles publicou o texto pela primeira vez em 1930.

⁴⁰³ GOTLIB, Nádía Battella. 2006. *Op. Cit.*, p. 33.

suporte no qual ele seria publicado. A unidade de efeito,⁴⁰⁴ a economia de linguagem ou dos meios narrativos,⁴⁰⁵ a presença de temas cotidianos, características da linguagem jornalística atenta às demandas do noticiário imediato, serviram de substância à produção literária e, nesse processo, parte do sucesso obtido pelos contistas latino-americanos pode ser compreendido.⁴⁰⁶

Foi a essa identificação entre o gênero conto e a imprensa periódica que Mário de Andrade se referiu em 1938, quando respondeu ao inquérito da *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro, 1933-1948) que visava estabelecer *Quais os dez melhores Contos Nacionais?* A ideia foi proposta pelo escritor Genolino Amado que planejava a publicação de uma antologia dos melhores contos nacionais.

O posicionamento de Mário de Andrade foi publicado, no periódico, sob o título *Contos e contistas*;⁴⁰⁷ no texto, o autor lembrou que os contos continuavam a mobilizar debates em torno de uma definição estética, a qual em última análise caberia, sempre, ao autor: “Em verdade, sempre será conto

⁴⁰⁴ BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção, *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 16, n. 2, 2001.

POE, Edgar Allan. Apud. GOTLIB, Nádia Battella. 2006. *Op. Cit.*, p. 20

⁴⁰⁵ “É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua. [...] Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos”. Em *Alguns aspectos do conto*, texto resultante de uma conferência de Júlio Cortázar em Cuba, imediatamente após a Revolução, o autor destacou em um conto o texto precisa ser construído com um vocabulário em que nada sobre, pois diferente do “[...] romance [que] ganha sempre por pontos [...] o conto deve ganhar por knock-out”.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise do cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. p. 152.

⁴⁰⁶ BITTENCOURT, Gilda Neves. 2019. *Op. Cit.*

⁴⁰⁷ DAMASCENO DE SÁ, Marina. *O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade* – edição de texto fiel e anotado. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 49.

aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”.⁴⁰⁸ Apesar de ter criado uma das definições mais citadas na crítica literária nacional, Mário não se deteve nesta que considerou uma “inábel” discussão; partiu para outro problema: o desprestígio do gênero junto aos leitores.

De antemão, o modernista relativizou a pouca audiência do conto, ao afirmar que só não eram lidos por *leitores de livros*, aqueles que decidem o “movimento editorial”, mas teriam público fiel junto aos leitores de periódicos. Aqui, Mário insistiu em um ponto que interessa para o debate proposto: o lugar do conto é a revista:

[...] imagino o leitor normal escolhendo livros numa livraria. É um livro de contos. Ele o põe de lado. Contos ele os lê com frequência nas revistas, há mesmo revistas feitas exclusivamente de contos. Outra razão de ordem psicológica, aplaude esse leitor. O livro de contos fatiga muito mais que o romance [...]. E estas são razões muito objetivas, espero, a frequência do conto nas revistas, a maior fadiga psicológica a que nos obriga em geral o livro de contos, pra que o leitor comum se desinteresse, não dos contos propriamente, mas dos livros de contos.⁴⁰⁹

A *engenhosa teorização* de Mário de Andrade se construiu sobre uma dupla oposição, uma de gênero, outra de suporte: de um lado o romance, de outro o conto ao que corresponderiam, respectivamente, o livro e a revista. Sendo o conto “um romance de revista”, obviamente que a questão do seu desprestígio estava mais diretamente relacionada à sua materialidade e ao seu pouco espaço no mercado editorial do que às suas qualidades literárias.

⁴⁰⁸ ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, p. 6, fev. 1939. Utilizarei aqui a versão anotada de DAMASCENO DE SÁ, Marina. 2013, *Op. Cit.*, p. 50.

⁴⁰⁹ ANDRADE, Mário de. 2013. *Op. Cit.*, p. 51.

No final de 1939, a ausência de programas editoriais voltados ao gênero conto parecia se modificar. Em dezembro daquele ano, o jornal *Dom Casmurro* apresentou um balanço da produção literária nacional e convidou nomes em voga naquele quartel para avaliar a produção literária coetânea, bem como apresentar projetos para o ano seguinte. Opinaram no inquérito os seguintes autores: Jorge de Lima, Murilo Mendes, Magalhães Júnior, Jorge Amado, Joel Silveira, Dias da Costa, Carlos Lacerda, Omer Mont’Alegre, Silvio Peixoto, Clóvis Ramallete, Danilo Bastos e Brício de Abreu.⁴¹⁰

A maioria dos entrevistados afirmou que, no ano de 1939, o romance ainda predominava como modelo literário nacional, porém, muitos concordavam que o gênero parecia um tanto esgotado. Segundo Jorge Amado, por exemplo, o enfraquecimento do romance obrigava a constatar que “Talvez seja o fato mais significativo do ano literário de 39 esse ressurgimento do conto”.⁴¹¹ Outros, como Danilo Bastos, foram mais enfáticos:

O conto predominou em 1939. Pelo menos, os volumes de contos esgotaram edições. Já era tempo da gente descansar dos inesgotáveis romances. Se Luiz Jardim, Joel Silveira e Dias da Costa – inegavelmente os sucessos mais ruidosos do ano [que] finda – continuarem nesse rumo de ascensão, o conto será a atração da próxima temporada.⁴¹²

O crescente debate em torno do mérito do conto nacional, junto ao qual mencionava-se o desgaste do romance – em uma época que o mercado de edição de livros se mostrava propenso ao sucesso –, ajuda a compreender

⁴¹⁰ 1939 e os intelectuais: a literatura brasileira em 1939. *Dom Casmurro*, n. 131, 30 Dez. 1939, p. 07.

⁴¹¹ AMADO, Jorge. 1939 e os intelectuais: a literatura brasileira em 1939. *Dom Casmurro*, n. 131, p. 7, 30 dez. 1939.

⁴¹² *Ibidem*.

o projeto voltado para a literatura nacional da Editora Guairá. Protagonizado pela coleção *Contos Brasileiros*, tal programa editorial contou, no início de 1940, com forte promoção junto à imprensa especializada em literatura.

No jornal *Dom Casmurro*, coube ao sócio fundador da Editora Guairá, Moacyr Antônio Arcoverde, defender o gênero que, segundo o articulista, estava cercado de “ares de fatalidade” entre os autores nacionais:

[...] o caso do conto, entre nós, tomavam proporções ainda mais desastrosas, quanto à denúncia da sua decadência acompanhava a acusação de uma incompatibilidade do gênero literário com a nossa época, — incompatibilidade estabelecida que ao inimizá-lo com as gerações mais novas, condená-lo com mais razão ao desprezo, se a reação, pronta, não surgisse num desmentido.⁴¹³

Ao negar a incompatibilidade entre o conto, a nova geração literária nacional e as características do período, o autor do texto afirmou que a defesa do conto era posição assumida por “jornalistas, críticos, romancistas, poetas e o diabo a sete”. Autores como Dias da Costa, Joel Silveira, De Plácido e Silva, Luiz Jardim, Miroel Silveira, José Carlos Borges, entre outros, vinham comprovando o potencial artístico do gênero literário e tornavam evidente que não era ao mérito literário do conto que se devia tributar sua escassa produção. O que faltava era, segundo o articulista, uma empresa que negasse a tradição editorial e assumisse o compromisso de editar os contistas: “[...] assim, foi quando a Guairá lhe deu o seu braço forte, fazendo-o objeto de uma ação renascentista, que ele [o conto] adquiriu cidadania literária”.⁴¹⁴

⁴¹³ ARCOVERDE, Moacyr. À margem do movimento de reabilitação do conto. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 162, p. 7, 17 ago. 1940.

⁴¹⁴ *Ibidem.*, p. 07.

O texto de apresentação da coleção de *Contos Brasileiros* procurou enfatizar que, diferentemente de outros gêneros, o conto permitiria exercer a criatividade artística de forma livre. Para comprovar esse ponto, Arcoverde sugeriu, com base em uma espécie de trajetória intelectual dos literatos daquele período, que o gênero permitia aos seus produtores a ampliação das fronteiras literárias – um mesmo autor poderia escrever um conto social e um conto psicológico –, sem sofrer sanções por isso. Seria:

[...] o contrário do que acontece, por exemplo, com o nosso romance atual no Brasil. Tome-se um livro de José Américo de Almeida. Tome-se um livro de José Lins do Rego. Tome-se um livro de Graciliano Ramos. E tome-se um livro de Jorge Amado. Esses escritores são os únicos pontos de referência que podem ser tomados em consideração, até agora. Os que lhes vem sucedendo mais não tem feito senão bater nos mesmos e mesmíssimos temas, já batidos, pisados e repisados, mastigados e remoídos, sem outra vantagem além de si mesmos.⁴¹⁵

Gênero de “mesmíssimos temas”, “batidos, pisados e repisados”, o romance, tal qual se constituiu no Brasil da década de 1930, limitava a inventividade e viciava autores que ou compactuavam com as regras ou estavam fora do jogo. O conto, de outra parte, permitiria, conforme Arcoverde, que sujeitos com percursos completamente diferentes, como João Dornas Filho e José Carlos Borges, ou Joel Silveira e Dias da Costa, pudessem existir literariamente, sem “remoer” temáticas já desgastadas.⁴¹⁶

⁴¹⁵ ARCOVERDE, Moacyr. 1940, *Op. Cit.*, p. 07.

⁴¹⁶ O argumento sobre a liberdade criativa do conto não é uma excepcionalidade da crítica literária brasileira. Em *What is the short story?*, E. Current-García e W.R. Patrick avaliam o alentado debate sobre gênero conto no século XX e dividem os posicionamentos de teóricos em dois grupos: de um lado, existiriam aqueles cujos vínculos com as formas mais tradicionais de análise literária visam a definição do que é um conto e qual é a forma mais adequada para sua construção; para o segundo grupo

Todos esses nomes foram publicados na coleção *Contos Brasileiros*, que totalizou onze títulos na década de 1940. Como se pode perceber pela tabela abaixo, o projeto viveu seus melhores momentos no biênio de 1940-1941, quando sete títulos vieram a público, sendo possível afirmar que, em torno desse período, residiu a organicidade da coleção.

Quadro 1: Livros editados na coleção *Contos Brasileiros* - Editora Guaíra/ Década de 1940.

Título	Autor	Ano de publicação
<i>Canção do beco</i>	Dias da Costa	1940
<i>Roteiro da Margarida</i>	Joel Silveira	1940
<i>Neblina</i>	José Carlos Cavalcanti Borges	1940
<i>Paiquerê</i> ⁴¹⁷	Romário Martins	1940
<i>História de Macambira</i>	De Plácido e Silva	1940/41
<i>Bagana Apagada</i>	João Dornas Filho	1940
<i>História do irmão Sol</i>	Telmo Vergara	1941

de analistas, tão extenso quanto o primeiro, o conto teria como marca justamente a ausência de regras – o que, de um lado, impossibilitaria defini-lo, mas de outro, o tornaria tão plástico.

CURRENT-GARCÍA, Eugene. PATRICK, Walton R. Apud. GOTLIB, Nádía Batella. 2006. *Op. Cit.*

⁴¹⁷ Dos títulos lançados nos dois primeiros anos da coleção, *Paiquerê*, de Romário Martins, pode ser considerado um ponto de desequilíbrio, posto que o autor, pertencia a uma geração intelectual anterior a dos demais autores e seu nome e renome haviam sido construídos por conta da liderança nos movimentos regionalistas paranaenses. Mas, como Arcoverde havia defendido: os contos se prestavam à ampliação dos limites literários e, pelo sim pelo não, Romário Martins ainda era um nome importante no Paraná. A Guaíra o incluiu no catálogo, mas não parece ter se esforçado para promovê-lo.

<i>Carne Vil</i>	Gabriel Marques	1944
<i>Renúncia</i>	Tavares Franco	1946
<i>Onde os avós passaram</i>	Mário Sette	1947
<i>Seis destinos embalados pelo amor</i>	Luiz Silva Albuquerque	1948

Fonte: Elaborado pela autora com base nos catálogos da Editora Guáira.

A análise da coleção pode ser iniciada com *Histórias do Macambira* uma reedição do título lançado em 1938, sem selo editorial, por De Plácido e Silva. Naquela ocasião, o personagem sentiu na pele as dificuldades que autores iniciantes enfrentavam para ingressar no rol de escritores com circulação nacional.⁴¹⁸ É plausível supor que foi, em parte, com a intenção de superar essas dificuldades que Oscar Joseph decidiu fundar primeiro a Rumo Editora e, depois, a Guáira. Conforme afirmou em entrevista ao jornal *Dom Casmurro*:

Embora saibamos as dificuldades a vencer, miramos com satisfação o lançamento da juventude sempre relegado pelas editoras já feitas. A “Guáira” quer implantar uma confiança no estreante, que se firmará no escritor dos dias que virão, com os elementos marcantes das eras que se vão passando. Pode ser um arrojo sob o ponto de vista comercial, mas bem nos lembra o acerto da afirmativa – “do mundo nada se leva”. [...] Editora moça, a “Guáira” tem sua existência voltada para os moços”.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Ilegível. *Carta a Plácido e Silva*. Rio de Janeiro, 01 Mar. 1939. Arquivo sob responsabilidade de Julieta Miró.

⁴¹⁹ De Plácido e Silva fala de livros. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, nº 155, 26 Jun. 1940, p. 05.

A preocupação em criar espaço editorial para a juventude ajuda a compreender a relação de autores editados. Joel Silveira, por exemplo, era mais um dos muitos jovens que seguiram para o Rio de Janeiro com a intenção de ingressar no universo literário; desde 1937, quando chegou à capital brasileira, vinha em uma trajetória ascendente nos quadros da imprensa carioca, espaço que catalisou sua estreia literária.⁴²⁰ Silveira foi colaborador da revista *Moços* e do jornal *Roteiro* e, graças a esses contatos recebeu o convite para publicar *Onda Raivosa*, pela Rumo Editora.⁴²¹ No mesmo período, deixou acertada publicação de um segundo volume de contos.

No inquérito publicado pelo jornal *Dom Casmurro*, em dezembro de 1939, Joel Silveira esteve entre os entrevistados, justamente por ser um dos nomes do renascimento do conto nacional, e comentou a publicação de seu segundo livro: “[...] *Roteiro da Margarida*, edição da Guaíra Limitada, de Curitiba e daqui do Rio, continuação daquela literatura flor de laranja do meu primeiro livro. Naturalmente não será grande coisa, mas a gente deve ser teimoso, não é?”⁴²² Conquanto fizesse pouco de sua própria produção autoral, Joel Silveira havia se envolvido em diversas contendas intelectuais – ora contra os membros da Academia Brasileira de Letras, ora contra os modernistas – que sugerem as ambições de um autor iniciante.⁴²³ Desses combates, um merece comentários à parte, pois trata-se justamente da crítica feita por Mário de Andrade aos contos de Joel Silveira recentemente

⁴²⁰ FERRARI, Danilo Wenseslau. *A atuação de Joel Silveira na imprensa carioca (1937-1944)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

⁴²¹ SILVEIRA, Joel. Aconteceu nesta semana... *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 94, p. 8, 25 mar. 1939.

A citação está transcrita no capítulo anterior.

⁴²² 1939 e os intelectuais: a literatura brasileira em 1939. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1939, p. 7.

⁴²³ FERRARI, Danilo Wenseslau. 2012. *Op. Cit.*, pp. 112-134.

publicados. Em *A palavra em falso*, publicado no *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro, 1930-1974), Mário de Andrade teceu elogios ao estreante, mas não o perdoou pelo uso equivocado da palavra “perdida”.

Neste momento o sr. Joel Silveira escreve assim: “- Não tenho mais jeito. No dia em que eu estiver velha o que vai ser? Tenho que pedir esmola. Sair de mochila pelas ruas pedindo esmola. Soluçava como uma perdida”. Ao ler esta última palavra tive um sobressalto desagradável. Como é que o escritor delicado deixara escapar esta alusão grosseira ao que era a pobre da Margarida! A palavra soará em falso.”⁴²⁴

Mais do que apontar um erro definitivo na obra de Joel Silveira, a crítica de Mário de Andrade, que foi em seguida aquiescida por Graciliano Ramos, parece ter servido para ensinar uma lição ao iniciante: Joel Silveira teria que fazer muito mais para reorganizar as cadeiras da literatura nacional.⁴²⁵ Meses antes, Silveira havia atacado a Semana de Arte Moderna, referindo-se ao evento como uma “[...] má comédia, escrita por vários

⁴²⁴ ANDRADE, Mário de. *A palavra em falso*. In: ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1993. p. 90.

⁴²⁵ Álvaro Lins explicou, da seguinte forma, como procedia, em muitas situações, o crítico Mário de Andrade: “[...] Só era rigoroso, analítico, discriminador em face de livros ou autores dos quais gostava realmente e aos quais atribuía verdadeira importância. Aos mediócrs lançava alguns adjetivos amáveis, às vezes vagos e convencionais. Apanhava seguinte um trecho qualquer do livro e sobre ele escrevia um monólogo, esquecido do autor em foco na crítica, tão distante dele que só voltava a avistá-lo no fim para dirigir-lhe mais alguma gentileza verbal”. LINS, Álvaro. 1983. Apud.

CASTRO, Nelson Werneck de. *Mário de Andrade no Rio*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. [Formato e-book].

Outra perspectiva pode ser encontrada no texto de João Luiz Lafetá, onde o autor destaca a qualidade da crítica elaborada por Mário de Andrade.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

literatos que nada entendiam de teatro”.⁴²⁶ Pouco tempo depois, entrevistou Mário de Andrade para a *Vamos Ler!* (Rio de Janeiro, 1936-1948) e, por ocasião da publicação da entrevista, o repórter sergipano, novamente, colocou em suspensão a relevância do movimento modernista: “Hoje está provado que esta ‘Semana de Arte Moderna’ não resolveu lá grande coisa. Pelo se depreende agora, chega-se à conclusão triste e decepcionante que os discursos e o excesso de ideias atrapalharam tudo... Com ela ou sem ela, a literatura, seguiria, logicamente, este caminho que vem tomando”.⁴²⁷

Para Mário de Andrade que, à época, era considerado o maior nome do modernismo nacional, tais posicionamentos não eram novidade; Joel Silveira não estava sozinho e, possivelmente, não era o único a acreditar que, ao avançar sobre o território da geração de Mário de Andrade, pudesse colher melhores frutos do que aqueles que preferiam se manter à sombra dos presentes à Semana de 1922.⁴²⁸ Em abril de 1940, período em que *Roteiro da Margarida* foi editado, Joel Silveira voltou a defender seu gênero de estreia:

Todo mundo falou no que aconteceu ao conto, em 1939. Aconteceu que o conto acordou. Nós tínhamos bons contistas atrás, mas eram contistas, de um tempo em que o conto tinha seu prestígio. [...] Houve um descanso, uma grande pausa. Os entendidos nas bancas dos “cafês”, explicavam; conto é uma sub-

⁴²⁶ SILVEIRA, Joel. Aconteceu nesta semana... *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 100, p. 8, 06 maio 1939.

⁴²⁷ SILVEIRA, Joel. Encontro com Mário de Andrade (Revista *Vamos Ler*, Maio 1939). In: LOPEZ, Tele Porto Ancona. *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A., 1983. p. 55.

⁴²⁸ “O principal, no entanto, ideia repetida até à náusea pelos escritores de 30, é a do caráter destruidor do movimento, incapaz de construir o que quer que fosse. Os verdadeiros construtores da arte nova, capazes de afrontar os preceitos da “nobre arte da escrita” ou ainda aqueles que fugiram das convenções linguísticas redutoras não foram os participantes do movimento modernista, mas os autores do romance de 30. A visão que confere aos modernistas o modesto papel de destruidores é aceita de forma geral ainda no decorrer da década de 30.” BUENO, Luís. 2001. *Op. Cit.*, p. 52.

literatura, conto não se vende, ninguém lê conto, a não ser em revista e em suplementos literários. Mas em 1939, Luiz Jardim e Dias da Costa provaram precisamente o contrário.⁴²⁹

Não é preciso muito esforço para adivinhar quem são especialistas “das bancas dos cafês” que estavam sendo contestados pela nova geração de contistas; reaparecem no negativo, no texto de Joel Silveira, justamente os argumentos utilizados por Mário de Andrade para se posicionar nas discussões sobre o conto nacional vistas anteriormente. Favorecido pelo contexto, Joel Silveira pode continuar a discordar de Mário de Andrade e demonstrar, com exemplos, como o conto poderia ser um gênero ativo no mercado editorial nacional. Provavam seu argumento, dois autores: Luís Jardim, autor que entrou para história da literatura por ter vencido Guimarães Rosa na II edição do prêmio Humberto de Campos, cuja láurea foi a publicação, em 1939, do volume *Maria Perigosa* pela José Olympio, casa editorial que apadrinhava o concurso.⁴³⁰ O outro exemplo citado era Dias da Costa que, segundo o jornalista de *Dom Casmurro*, tinha já o seu primeiro livro “[...] quase esgotado, com uma segunda edição no prelo”.⁴³¹

O livro não nomeado de Dias da Costa era *Canção do Beco*, título inaugural da coleção *Contos Brasileiros*, que já havia sido editado (e

⁴²⁹ SILVEIRA, Joel. Podia ser pior... *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 146, p. 2, 20 abr. 1939.

⁴³⁰ A II edição do concurso Humberto de Campos se tornou famosa na história da literatura justamente pela presença e (derrota) de Guimarães Rosa. O autor de *Grande Sertão Veredas* se inscreveu com um alentado volume intitulado simplesmente *Contos*, cuja avaliação ficou a cargo de Marques Rebelo, Prudente de Moraes Neto e Graciliano Ramos. Em 1946, já bastante reformulado, o volume de *Contos* foi publicado com o título de *Sagarana*. Sobre esse processo, ver:

MILANO, Gustavo; SALLA, Thiago Mio. Os Contos antes de Sagarana: desdobramentos da participação de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos no Prêmio Humberto de Campos. *Revista USP*, São Paulo, n. 115, Out./Nov./Dez., 2017.

⁴³¹ SILVEIRA, Joel. 1939. *Op. Cit.*, p. 02.

continuava sendo vendido) pela Rumo, como atestam as peças publicitárias veiculados no jornal *Dom Casmurro* até meados março de 1940. Mesmo com duas edições no mercado, *Canção do Beco* não foi suficiente para que seu autor alcançasse renome, nem à época nem com a passagem do tempo, como indicam as raras notas biográficas sobre o personagem. Oswaldo Dias da Costa nasceu em Salvador (BA), em 1907, e veio ao Rio de Janeiro em meados da década de 1930, atraído pelas rodas literárias da capital. Contou, assim como muitos outros, com o apoio de Jorge Amado, que o apresentou ao grupo de *Dom Casmurro* como “grande contista”.⁴³² Nas memórias de Joel Silveira, Dias da Costa é lembrado, ainda, como “comunista, senão membro do Partido, ao menos simpatizante extremado”.⁴³³ Em 1939, o autor tornou-se colaborador do jornal *Dom Casmurro* – antes disso, já havia publicado em *Moços* e era listado como redator do jornal *Roteiro*, no Distrito Federal.

A primeira edição do livro de contos recebeu críticas negativas que, pelo que se pode avaliar no auto retrato do autor publicado anos mais tarde, na revista *Leitura*, o marcaram profundamente.

Fui revisor de jornal, escrivão interino de coletoria, funcionário de companhia de seguros, secretário e redator-chefe de revistas diversas, tradutor de agências telegráficas, funcionário público... Não sou bacharel, nem médico, nem engenheiro, nem dentista, nem protético, nem perito-contador. Então, porque diabos devo escrever um autorretrato. Talvez porque publiquei um livro, um pobre e inocente livrinho, aí pelo ano de 1939. Mas, a obrinha, pelo que eu sei, não teve, nem no momento, nem depois, a menor importância.⁴³⁴

⁴³² SILVEIRA, Joel. 1998. *Op. Cit.*, p. 273.

⁴³³ *Ibidem.*, p. 496

⁴³⁴ DIAS DA COSTA. Autorretrato: Dias da Costa por Dias da Costa. *Leitura*, Rio de Janeiro, Out. 1943, p. 18.

Apesar de ter recebido avaliações positivas, inclusive, sendo citado como uma das personalidades responsáveis pelo renascimento do conto, Dias da Costa preferiu conformar seu limite literário ao que foi dito por Wilson Louzada⁴³⁵ e Mário de Andrade; este último baseado em sua “maioridade intelectual” afirmou: “Evidentemente, percebe-se que o autor é de uma inteligência por demais vigorosa para ‘ir na onda’ do livro que escreveu e se decidiu a publicar. Publicou-o assim como é e como ele quis que fosse: um livro triste, um livro errado, um realismo parvo, agudo”.⁴³⁶

Novamente, era de Mário de Andrade a voz crítica a delimitar os horizontes literários da nova geração de contistas. Tanto foi decisiva a crítica de Mário de Andrade que Dias da Costa não deu maior importância à segunda edição de seu livro e deixou de considerar a possibilidade de um futuro como literato;⁴³⁷ Joel Silveira, outro contista estreante criticado por Mário de Andrade, investiu na carreira como repórter.

Naquele ano, a *Guairá* publicou ainda *Bagana Apagada*, de João Dornas Filho.⁴³⁸ A obra estava prevista para ser publicada desde 1937, pela Edições Cultura Brasileira, iniciativa que reuniu Galeão Coutinho, Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Como aponta Laurence Hallewell, a empresa faliu

⁴³⁵ “Os seres do conto de Dias da Costa não impressionam ninguém. São frágeis, não possuem vida suficiente para a nossa memória, por mais sentimental que ele seja. Objetivo em excesso, imaginativo sem a nota lírica, o contista de ‘Canção do Beco’ raras vezes consegue fugir do convencional e do monótono”. Dias da Costa, 1943, *Op. Cit.*, p. 43.

⁴³⁶ ANDRADE, Mário de. Apud. Dias da Costa. 1943, *Op. Cit.*, p. 43.

⁴³⁷ DIAS DA COSTA. 1943, *Op. Cit.*

⁴³⁸ No Arquivo Público Mineiro há uma carta de Odilon Negrão, diretor das Edições Cultura Brasileira, informando que a Dornas Filho que o livro havia sido aprovado para publicação.

NEGRÃO, Odilon. Carta a João Dornas Filho. São Paulo, 04 Ago. 1937.

em meados de 1938, após a impacto da perseguição implantada pelo Estado Novo.⁴³⁹

João Dornas Filho era mineiro, nascido em 1902 em Itaúna, de onde mudou-se, na década de 1920, para Belo Horizonte; em seguida, passou a contribuir em jornais e revistas e se aproximou de intelectuais como Di Cavalcanti. Em 1928, João Dornas Filho, após conhecer a obra de Mário de Andrade, fundou, juntamente com Guilhermino César e Aquiles Vivacqua, o periódico *leite criôlo*,⁴⁴⁰ cuja intenção era promover o modernismo em Minas Gerais. Dornas Filho também pertencia ao grupo intelectual articulado em torno de *Roteiro* e era listado como redator do jornal em Minas Gerais. Quando seu livro de contos foi publicado, o autor já havia sido editado pela Guairá com *Apontamentos sobre a História da República*, obra que compunha a coleção Estante Guairacá.⁴⁴¹ Até o final da década de 1940, publicou outros três títulos pela editora, que integraram a *Coleção Caderno Azul*.⁴⁴²

Com este livro são cinco os volumes lançados pela Editora Guairá: “Histórias do Macambira”, “Canção do beco”, “Onda Raivosa”, “Roteiro de Margarida” - e “Bagana Apagada” [...] Prosseguindo na coleção virão depois José Carlos Cavalcanti Borges, Ézio Pinto Monteiro, Guilherme de Figueiredo e Fernando Góes. Trata-se, portanto, de uma coleção vitoriosa, que veio

⁴³⁹ HALLEWELL, Laurence. 2005. *Op. Cit.*, p. 457.

⁴⁴⁰ DUARTE, Miguel de Ávila. *leite criôlo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2011.

⁴⁴¹ “Instituindo a “Estante Guairacá”, teve a Guairá um gesto de pura brasilidade: divulgar estudos úteis sobre coisas, fatos e pessoas brasileiras, dignas assim, de serem integradas à cultura nativa. Firmam-se nomes sobejamente conhecidos nas letras pátrias”. Estante Guairacá (Orelha de Livro).

NEME, Mário. *Estudinhos Brasileiros*. Curitiba: Editora Guairá, 1946.

⁴⁴² *A influência social do negro brasileiro* (1942) e *Eça e Camilo* (1945); Antônio Torres (1946) foram os títulos publicados pelo autor na mais importante coleção da Editora Guairá, a *Caderno Azul*.

mostrar mais do que tudo, a improcedência da versão espalhada pelo Brasil inteiro, da decadência do conto.⁴⁴³

Dornas Filho, Joel Silveira, Dias da Costa e De Plácido e Silva formam uma espécie de núcleo da coleção. De Plácido e Silva e João Dornas Filho, embora já fossem reconhecidos como autores, não tinham a literatura como área preferencial. Visto desse ângulo, ambos, assim como Joel Silveira e Dias da Costa, representaram apostas sem lastro tanto para a Guaíra, que dadas suas associações com periódicos literários, anunciavam a intenção de se incluir no mercado literário. É possível que o propósito de incluir autores que já contassem com algum reconhecimento entre os pares tenha motivado a publicação dos dois títulos subsequentes da coleção.

O primeiro caso foi o do recifense José Carlos Cavalcanti Borges, autor de *Neblina*, estreante que venceu o concurso de contos promovido pelo jornal *Dom Casmurro*, o que lhe conferia certo prestígio. O concurso fazia parte de um projeto de intervenção cultural do jornal, cujos responsáveis, motivados pelo sucesso que vinham alcançando junto ao público e à crítica, propuseram um programa que incluía, “[...] conferências culturais e debates [...] ao que se deve somar a primeira (e única) sessão de cinema cultural [...]”.⁴⁴⁴

Os setecentos concorrentes inscritos no concurso são um indício do sucesso do jornal e também da atração que o gênero conto exercia sobre os literatos do período; ao final de um longo processo, José Carlos Cavalcanti Borges saiu vitorioso, com o primeiro e o segundo lugar no certame. O concurso não garantia que as obras premiadas fossem editadas na forma de

⁴⁴³ Livros novos. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 19 Jul. 1940, p. 04.

⁴⁴⁴ LUCA, Tania Regina de. Brício de Abreu e o jornal literário *Dom Casmurro*. *Varia História*, v. 29, n. 49, Belo Horizonte, Jan.-Abr. 2013, p. 290-291.

livro; oferecia, além dos prêmios (coleções das grandes editoras do período), a publicação no próprio jornal, o que significava alguma coisa em termos de circulação literária.⁴⁴⁵

A publicação, em forma de livro, foi facilitada por Joel Silveira; em sua coluna *Podia ser pior...*, Silveira afirmou ter ouvido falar do José Carlos Cavalcanti Borges através de Graciliano Ramos, jurado do concurso em *Dom Casmurro*, que afirmava ter encontrado ali um “conto definitivo” na literatura nacional. Graciliano Ramos era opinião abalizada no final de 1930, afinal, apesar dos percalços, saíra daquela década como um dos dez melhores romancistas da literatura nacional.⁴⁴⁶ A opinião de Ramos estimulou Joel Silveira a indicar o autor àqueles que eram os seus editores:⁴⁴⁷

Quando De Plácido e Silva e Moacyr Arcoverde, em 1939, me escreveram a propósito da fundação de editora nova, e me pediam que sugerisse alguns livros “novos” para edição futura me lembrei logo de José Carlos Borges. Achava que os rapazes de Curitiba deveriam mandar buscar “Neblina” e o editar imediatamente.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ LUCA, Tania Regina de. O Jornal literário Dom Casmurro: nota de pesquisa. *Historiae*, v. 02, n. 03, Rio Grande, 2011, p. 76.

⁴⁴⁶ BUENO, Luís. 2001. *Op. Cit.*, p. 290.

⁴⁴⁷ De acordo com Ieda Lebensztayn, Graciliano Ramos escreveu a Moacyr Antônio Arcoverde – que havia lhe pedido um prefácio para *Neblina* manifestando seu apoio ao projeto editorial de publicar contos. O autor de *Vidas Secas* teria “[...]destaca[do] o conto epistolar “Coração de d. Iaiá”, vencedor do concurso de contos de Dom Casmurro, cujo júri Graciliano integrou. *Neblina* saiu pela editora Guaira, em 1940, bem como *Um homem dentro do mundo*, de Oswaldo Alves, romance referido na carta. Tanto confiava na literatura dos dois escritores, Graciliano os incluiu na sua Seleção de contos brasileiros: José Carlos Cavalcanti Borges, com “Felicidade”, e Oswaldo Alves, com “Dorme, meu filho”.”

LEBENSZTAYN, Ieda. Cartas inéditas de Graciliano Ramos: estilo, amizades, bastidores da criação literária e da história. *Letras de hoje*, v. 49, n. 2, Porto Alegre, Abr.-Jun. 2014, p. 148-149.

⁴⁴⁸ SILVEIRA, Joel. Podia ser pior... *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 156, 6 Jun. 1940, p. 2.

Neblina foi editado ainda em 1940, e como previu Joel Silveira, teve boa recepção junto à crítica: “Contos há em “NEBLINA” que se distanciam originalmente da rotina sinuosa e caracolesca de certos contistas nacionais. [...] [...] Estou satisfeito com a leitura dos originais de “NEBLINA”. Mais ainda: com a escolha inteligente da “Guaíra” catalogando-a na safra literária de 1940”.⁴⁴⁹ Apesar da estreia auspiciosa que lhe valeram a inclusão em algumas coletâneas nacionais e internacionais de melhores contos,⁴⁵⁰ Cavalcanti Borges optou pela carreira na dramaturgia.⁴⁵¹

Pouco tempo depois, Telmo Vergara, autor riograndense, também foi publicado. O autor de *Histórias do irmão sol* havia sido o vencedor da primeira edição do prêmio Humberto Campos, realizado em 1936, pela Livraria José Olympio, em homenagem ao escritor maranhense homônimo, falecido em 1934.⁴⁵² Naquela oportunidade, José Olympio reforçou o caráter cívico-literário do projeto (e de sua empresa):

Basta notar que a nossa casa é a única no Brasil onde a literatura brasileira é a grande base editorial, onde o número de traduções é menor que o de livros originais brasileiros. E, ainda mais, fizemos esse concurso visando a incentivar o gênero literário atualmente mais abandonado no Brasil: o conto.⁴⁵³

⁴⁴⁹ CAVALCANTI, Paulo. Zé Carlos Borges e uma notícia. *Dom Casmurro*, n. 156, Rio de Janeiro, 6 Jul., p. 6, 1940.

⁴⁵⁰ José Carlos Cavalcanti Borges teve o seu “Coração de Dona Iaiá” incluído na coletânea organizada por William Leonard Grossman - *Modern brazilian short stories*. GROSSMAN, William Leonard. *Modern brazilian short stories*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967.

⁴⁵¹ BORGES, José Carlos Cavalcanti. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa403076/jose-carlos-cavalcanti-borges> Acesso em: 8 Dez. 2019.

⁴⁵² HALLEWELL, Laurence. 2005, *Op. Cit.*, pp. 436-439.

⁴⁵³ OLYMPIO, José. 1936. Apud. MILANO, Gustavo. SALLA, Thiago Mía. 2017. *Op. Cit.*, p. 78.

Na ocasião, Vergara venceu mais de oitenta concorrentes após ser avaliado por nomes como Peregrino Júnior, Prudente de Moraes Neto, Jorge Amado, Marques Rebelo e Arnaldo Tabaiá.⁴⁵⁴ Sinal das dificuldades enfrentadas pelo conto para se estabelecer na cultura literária nacional é o fato de que o concurso que foi anunciado como um projeto anual, só se realizou em outras duas ocasiões, em 1938 e 1942. Em 1941, por ocasião de uma visita de Vergara ao Rio de Janeiro, o jornal *Dom Casmurro* noticiou: “Como anunciamos, Telmo Vergara trouxe para uma importante editora do Rio mais um volume de contos: ‘Histórias do Irmão Sol’”.⁴⁵⁵ A obra foi publicada pela Guairá, em 1941.⁴⁵⁶

O livro recebeu críticas positivas no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 1891-2020)⁴⁵⁷ e em *Visão Brasileira* (Rio de Janeiro, 194? -1949), onde mais que os méritos do autor, se enalteceram as atividades da editora:

É sumamente agradável registrar-se as atividades editoriais da “Guairá”, de Curitiba que, embora surgida recentemente já se fez conhecida em todo o país, mercê seu belo esforço de concretizar vasto programa de ação, cujo objetivo principal é o de divulgar e prestigiar os valores novos da nossa literatura. Bem uma dezena ou mais de autores se fizeram difundidas através da nova empresa livreira que, dia a dia, evolui e melhor conceitua-se perante aqueles que verdadeiramente acompanham o movimento literário brasileiro.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ MILANO, Gustavo. SALLA, Thiago Mia. 2017. *Op. Cit.*, p. 80.

⁴⁵⁵ TELMO VERGARA CHEGOU. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 159 27 Jul. 1940, p. 11.

⁴⁵⁶ “Dentro de poucos dias lançaremos os contos de Telmo Vergara – História do Irmão Sol. Se lhe for possível faça um pouco de propaganda, principalmente entre os amigos da imprensa.”

REQUIÃO, Rubens. Carta a Luís Martins. Curitiba, 5 Maio, 1941.

⁴⁵⁷ Livros novos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 19621 Ago. 1941, p. 11.

⁴⁵⁸ Visão literária. *Visão brasileira*, Rio de Janeiro, n. 41, Dez. 1941. p. 31.

Aos poucos, junto à crítica, os autores da coleção se tornaram, por um breve instante, representantes da qualidade alcançada pelo conto nacional. Por exemplo, ao comentar o livro *Neblina* e os méritos dos contos nacionais, José Meneses Campos salientou quais seriam os nomes dos grandes contistas nacionais que estavam surgindo no período: Marques Rebelo, Telmo Vergara, José Carlos Cavalcanti Borges, Dias da Costa.⁴⁵⁹ Joel Silveira, outro contista da Guaíra, chegou, inclusive, a fazer uma conferência sobre conto no Recife.⁴⁶⁰

No final de 1940, a Editora Guaíra apresentou no jornal *Dom Casmurro* um balanço das atividades no seu primeiro ano de existência:

A ressurreição do conto foi a primeira vitória da editora. Este gênero de literatura, tão brasileiro, tinha, depois da morte de Humberto de Campos, sido banido das bancas de leitura, pois o romance estrangeiro açambarcava o mercado. A Guaíra enfrentou a decadência, elevou os ânimos, editou diversos livros de contos, ao ponto de seus autores, todos jovens ainda, tomarem rapidamente lugares de destaque na galeria de autores nacionais.⁴⁶¹

Apesar da presumida vitória, em 1941, a coleção de contos deixou de figurar entre as prioridades da Editora. Nos anos seguintes, a Guaíra publicaria, ainda, outros livros de contos como *Carne Vil*, de Gabriel Marques, editado em 1944; *Renúncia*, de Tavares Franco, publicado dois anos depois, em 1946; *Onde os avós passaram*, de autoria de Mário Sette, e *Seis destinos embalados pelo amor*, de Luiz Silva de Albuquerque, em 1947

⁴⁵⁹ CAMPOS, José Meneses. *Neblina*. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 163, 24 Ago. 1940, p. 06.

⁴⁶⁰ SILVEIRA, Joel. Lero-lero. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 163, 28 Set. 1940, p. 11.

⁴⁶¹ A Editora Guaíra LTDA e a literatura nacional. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 180, 28 Dez. 1940.

e 1948, respectivamente. Entretanto, tais títulos só foram incluídos na coleção de *Contos Brasileiros* nos catálogos elaborados no último ano da década de 1940.

Assim, é possível afirmar que os autores editados após 1941 não correspondiam ao projeto original da coleção e, se nela ingressaram, no final da década, foi como estratégia de retomada de um sucesso experimentado pela empresa nos seus primeiros instantes de funcionamento.

Tendo em vista o grupo de autores editados em 1940 e 1941 e os espaços por eles compartilhados se tornam possível algumas constatações. A coleção *Contos Brasileiros* parece ter resultado das afinidades estabelecidas nas lides da imprensa periódica, das quais se destacam os jornais e revistas mencionados anteriormente. Dos sete autores publicados entre 1940 e 1941, quatro estiveram diretamente ligados aos mesmos periódicos. De Plácido do e Silva, Dias da Costa e Joel Silveira em *Moços* (1938/1939); no jornal *Roteiro*, de 1939, os três também se fizeram presentes e, nesse caso, deve-se acrescentar, ainda, o nome de João Donas Filho.

Em ambos os periódicos, a articulação entre política e literatura marcava as opções editoriais – deve-se notar que *Moços* planejou a criação da Juventa Editora⁴⁶² e *Roteiro*, efetivou o projeto com a Rumo –; uniam-se, portanto, categorias essenciais do período: pensamento e ação, discussão

⁴⁶² Editora Juventa. *Moços*: revista mensal de literatura e crítica, n. 03, Curitiba, Fev.-Mar. 1939, p. 11. O texto citava os autores que seriam editados pela empresa: Corrêa Júnior, Moacir Arcoverde, De Plácido e Silva, Danilo Bastos, Herculano Torres, Dias da Costa, Josué Montelo, Lindolfo Campos Sobrinho, Carlos Garcia, Barreto de Araújo, Abelardo Romero, José Sampaio, Rossine Camargo Guarnieri. Com títulos já selecionadas, apareciam os seguintes nomes: Cais de Santos – Alberto Leal; A Derrocada – Rubem da Rocha; A noite ia longe – Nelson Lobo Barros; O espigão da samambaia – Leão Machado; A porteira do Brás – Almeida Lins; A noite vem caindo – Fernando Góes; História da Literatura Brasileira (seus fundamentos econômicos) – Nelson Werneck Sodré; Vida nua e crua – Fagundes Varela; Jovem sexagenário – Edgar Cavalheiro; Contos – Amadeu de Queiroz.

literária e efetivação de projetos editoriais – arte e política. No episódio histórico aqui analisado, a função estruturadora e agenciadora dos periódicos se torna evidente;⁴⁶³ contudo, o grupo, cujas afinidades sustentavam o projeto da coleção, não foi suficiente para fazê-la progredir.

Por que a coleção *Contos Brasileiros* deixou de ocupar papel de destaque nos projetos editoriais da Guaíra? Se até o momento as fontes não permitem afirmações com pretensões definitivas, algumas hipóteses podem ser formuladas. É plausível que a coleção tenha sentido o impacto da reorganização administrativas das atividades Oscar Joseph De Plácido e Silva: a fundação de uma nova editora, a organização de filiais no Rio de Janeiro e em São Paulo, a passagem do espólio da Rumo para a Guaíra e a possibilidade de uma eventual confusão de parte público que poderia encontrar nas prateleiras das livrarias um mesmo título com dois selos editoriais, podem ter pesado negativamente no desenvolvimento da coleção de contos.

Sem excluir esse processo, também é provável que a editora Guaíra tenha deixado a coleção de contos de lado por dois outros motivos, a saber: o sucesso da coleção *Caderno Azul* e as dificuldades para enfrentar o monopólio do campo editorial/literário brasileiro exercido pela Livraria José Olympio. Essa centralização sustentava-se na complexa trama de relações de

⁴⁶³ “Entre as estruturas mais elementares, duas, de natureza diferente, parecem essenciais. As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subentendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observador de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade [...]”.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René. (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 249.

José Olympio, personagem que cultivou laços de amizade com os poderes instituídos e com aqueles que lhe faziam concorrência, que soube atrair a crítica literária da capital e dos jornais de província, que mobilizava seus autores e autoras para traduções e para a captura de originais e que, em última instância, operava as definições do que era o padrão do campo literário/editorial nacional.

Para uma empresa como a Guaíra, com seus projetos de contos, essa foi uma barreira difícil de atravessar. Se a explicação das ações de um agente ou de uma instituição só podem ser aquilatadas tendo em vista as relações objetivas que se estabelecem dentro do campo com outros agentes – concorrentes ou complementares – o ingresso da Guaíra e de seu editor no mercado nacional, com suas escolhas e fracassos, ganham outra dimensão quando avaliadas no cenário editorial brasileiro período.⁴⁶⁴

Em 1940, graças ao processo de autonomização relativa do campo editorial nacional, os próprios editores haviam se constituído em instâncias legitimadoras de bens simbólicos. Se antes o que limitava a atividade dos editores eram fatores de ordem material, como os riscos de ingressar em um ramo que raramente oferecia chances de sucesso, agora, as coisas haviam se complexificado. O acúmulo de capitais culturais e sociais e sua conversão em capitais simbólicos ocupavam papel determinante nas clivagens do “gosto” nacional. Nesse universo, ofertar um produto ausente no mercado de bens simbólicos não garantia sucesso algum; pelo contrário, aumentavam os riscos se as instituições legitimadoras – editoras e críticos – não operassem os dispositivos necessários à passagem dos produtores ao público.

Observe-se, contudo, que a coleção não pode ser interpretada apenas pela chave do fracasso econômico. Alguns anos mais tarde, em meados da

⁴⁶⁴ BOURDIEU, Pierre. 1996. *Op. Cit.*, p. 207

década de 1950, os contos tornaram-se não somente um gênero rentável, mas respeitável e legítimo dentro do universo cultural brasileiro que se mostrava um pouco mais receptivo a representações da diversidade identitária do país. Assim, a coleção pode ser vista como precursora de modalidades literárias.

Por fim, ainda que a coleção *Contos Brasileiros* não tenha se estabelecido no mercado editorial nacional, é importante enfatizar o valor histórico da experiência, já que sua análise revela a existência de projetos paralelos para a identidade e cultura nacional naquele período, fortalecendo uma concepção de cultura como arena marcada por conflitos e consensos. É certo que a trajetória da coleção respondeu às articulações oblíquas que escapam a uma avaliação totalizadora; ainda assim, sua análise permite restituir a dimensão processual de projetos e eventos que constituíram, historicamente, a literatura brasileira.

A EDITORA ABRIL E SUA CONSOLIDAÇÃO NO MERCADO DE IMPRESSOS PERIÓDICOS BRASILEIROS – SÉCULO XX⁴⁶⁵

Aline de Jesus Nascimento

A trajetória da editora Abril no Brasil foi um empreendimento de sucesso mesmo diante do contexto histórico vivenciado na segunda metade do século XX, cuja dinâmica social e política foi instável. A experiência da Abril na federação não afetou apenas o campo econômico, mas também o cultural e o mercado de impressos foi transformado por essa editora.

O fundador da empresa, Victor Civita, levou às bancas o mais variado tipo de conteúdo que agradou diferentes leitores e interesses, o que permitiu à empresa construir um verdadeiro império no campo editorial e tornar as bancas de jornais locais de informação e entretenimento. O segredo da Abril consistia em colocar no mercado novos produtos com publicações diferenciadas e destinadas a determinadas faixas de consumidores, em uma velocidade imposta pelas nuances do mercado editorial.

A família Civita fez parte da estatística dos exilados que se espalharam nos territórios da América por causa dos regimes totalitários entre 1920 e da Segunda Guerra Mundial que eclodiram na Europa. Cabe lembrar que uma parcela desses exilados eram pertencentes à classe social média alta, com elevados recursos econômicos e culturais. A atividade editorial da família Civita dentro do território latino-americano iniciou-se na Argentina

⁴⁶⁵ O texto é derivado da dissertação de mestrado intitulada *O Esquadrão da Morte no clipping e nas revistas semanais da Editora Abril (1968-1985)* com o apoio Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº: 2017-15451-9.

com Cesare, empenhado em publicações de revistas em quadrinhos. Vittorio seguiu o caminho do irmão e, com os direitos autorais da Disney, publicou no Brasil, em junho de 1950, o *Pato Donald*, marcando o momento inicial da empresa que dominaria as bancas em poucos anos.

A sede da editora sempre foi São Paulo, estado que se destacava do ponto de vista econômico e que então contava pouco mais de dois milhões de habitantes. O mundo do jornalismo, assim como o da cultura e dos intelectuais, era largamente dominado pelo eixo Rio de Janeiro/São Paulo e a cidade foi uma aposta do fundador que acabou por se revelar bastante acertada.

A editora Abril foi responsável por importantes transformações na imprensa brasileira a partir de meados do século XX. A empresa lançou um conjunto diversificado de produtos, que não se limitaram às revistas, destinados aos mais diversos públicos, como também recorreram ao tradicional almanaque, que ganhou nova roupagem, e às mais diversas coleções de livros e discos, que diversificaram a bancas de jornais e as tornaram locais de informação e entretenimento.

A Abril foi responsável pela ampliação dos produtos disponíveis nas bancas de jornais brasileiras, a empresa foi responsável por grandes coleções e fascículos encadernados, entre os mais famosos podemos citar a *Bíblia mais bela do mundo* (1965) *Os Pensadores* (1974) e *Os economistas* (1982).⁴⁶⁶ Cabe lembrar que a empresa se desmembrou em nichos e a denominada Abril Cultural (1966-1982) que era responsável pela publicação desses produtos. Entre essas célebres publicações, é digno de nota *Os Imortais da Literatura Universal*, a coleção foi dedicada foi publicada em capa dura e com o texto integral de consagrados romances, contos clássicos e modernos. Entretanto,

⁴⁶⁶ REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro, 1960-1990*. São Paulo: COM-ARTE FAPESP, 1996. p.63.

esse majestoso projeto editorial teve problemas que interferiram em sua popularidade, tais como a inflação e problemas da empresa com a ditadura militar.⁴⁶⁷

Abril aventurou-se em mais meios de comunicação, foi responsável pelo primeiro canal segmentado da televisão brasileira, a MTV, também foi pioneira na operação da televisão por assinatura, a TVA, investimentos caros para o Grupo e que não trouxeram o retorno esperado. O grupo também se fez presente na educação, com diversos produtos da editora voltados para a área e utilizados em sistemas de ensino, colégios e cursos preparatórios.

O projeto de lançar revistas de informação, com matérias detalhadas e num registro ainda pouco usual no mercado brasileiro, demandava amplos recursos, inclusive um acervo que contivesse informações publicadas em outros órgãos de imprensa, fossem jornais ou revistas. Isso porque era necessário contar com dados que fundamentassem as matérias publicadas pelas diferentes revistas da Abril, fossem de informação, como *Realidade* e *Veja*, ou de outra natureza. A solução encontrada foi a criação do Departamento de Documentação (Dedoc) ao início dos anos de 1960, ideia ancorada na prática de revistas estadunidenses, que se valiam desta estratégia para municiar seus repórteres e redatores, o que dava origem a enormes acervos documentais.

⁴⁶⁷ Para mais informações, consultar:

NOGUEIRA, Wesley Augusto. À venda em todas as bancas: relação entre produção e circulação de livros colecionáveis comercializados pela Editora Abril na década de 1970. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A origem da empresa e o contexto histórico do país

A importância da editora Abril para o mercado brasileiro pode ser avaliada quando se leva em conta que, antes da empresa, reinava soberana a publicação lançada por Assis Chateaubriand, *O Cruzeiro* (1928-1975):

O Cruzeiro foi a primeira revista de circulação nacional de fatos diversos a introduzir a linguagem da fotorreportagem. Criado em 1928 e reformulado em 1945, esse periódico revolucionou a técnica e o espírito do jornalismo ao romper com a influência das escolas europeias na imprensa brasileira. Dominou esse mercado por algumas décadas, uma vez que possuía uma excelente rede de distribuição. [...] A partir de 1952, a revista *Manchete* tornou-se a principal concorrente de *O Cruzeiro*. Ambas, afora serem publicadas na cidade do Rio de Janeiro, recorriam à linguagem da fotojornalismo, incluindo em todos os números bem elaboradas fotorreportagens, tal como a *Life* e a *Paris Match* o faziam. Não por coincidência, o processo de decadência de *O Cruzeiro* se iniciou quando a *Manchete*, em meados dessa década, contratou jornalistas que se demitiram da revista concorrente e aprimorou a qualidade gráfica para ficar cada vez mais colorida, atraente e fácil de ler.⁴⁶⁸

A editora foi fundada por Victor Civita em maio de 1950 e intitulava-se Editora Primavera. Sua primeira publicação foi revista em quadrinhos *Raio Vermelho*. Em julho do mesmo ano, o nome foi alterado para Editora Abril, momento em que também a empresa adquiriu o direito de reprodução da revista norte-americana *Pato Donald*. A mudança nesse quadro ocorreu

⁴⁶⁸ ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leadro Rocha. Aconteceu, virou manchete. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 41, p. 243-264, 2001.

quando o fundador da editora, Victor Civita,⁴⁶⁹ lançou, em junho de 1950, o *Pato Donald*: “nascia ali a empresa editorial que dominaria o mercado em poucos anos”.⁴⁷⁰ A sede da empresa sempre foi São Paulo, estado que se destacava do ponto de vista econômico e que então contava pouco mais de dois milhões de habitantes. O mundo do jornalismo, assim como o da cultura e da produção intelectual, era largamente dominado pelo eixo Rio de Janeiro/São Paulo e a capital paulista foi uma aposta do fundador que acabou por se revelar bastante acertada.

Civita normalmente é caracterizado como um empresário visionário ao perceber a potencialidade do mercado brasileiro direcionado para o público infantil e que ainda não contava com os personagens do Walt Disney, sucesso nos Estados Unidos. O personagem do Mickey Mouse fez sucesso no cinema desde o seu nascimento, em 1928 e tornou-se uma das marcas de sucesso que atravessam as fronteiras de espaço e tempo, até os dias atuais é uma marca cultural representativa com ampla gama de produtos: histórias em quadrinhos, álbuns de figurinhas, brinquedos, programas de televisão e outras derivações.⁴⁷¹

As aventuras do *Pato Donald*, publicadas mensalmente, obtiveram êxito imediato, tanto que a periodicidade logo tornou-se semanal. Outras personagens passaram a compor o mundo das histórias em quadrinhos da

⁴⁶⁹ Victor Civita nasceu em Nova Iorque, em 9 de fevereiro de 1907, mas foi criado na Itália. Chegou ao Brasil no final da década de 1940, a conselho do irmão mais velho, César, que já havia fundado na Argentina uma editora. Ao chegar ao Brasil, já tinha dois filhos, Roberto e Richard. Faleceu em São Paulo em 24 de agosto de 1990. Para a biografia completa de Victor Civita, consultar: TOLEDO, Roberto Pompeu de. *Victor Civita, o resolvidor de problemas*. Disponível em: <http://abril.assineabril.com.br/grupoabril/victorcivita.html>. Acesso em: 25 set. 2018.

⁴⁷⁰ CORRÊA, Thomaz Souto. A era das revistas de consumo. In: LUCA, Tania Regina de; MARTINS, Ana Luiza (org.). *HISTÓRIA da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 207.

⁴⁷¹ MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água, 2001. p.29.

Abril: *Mickey Mouse* (1952), *Zé Carioca* (1961), *Tio Patinhas* (1963). Não tardou para que a editora aumentasse a gama de revistas:

Em 1952, *O Pato Donald* tornou-se semanal e foi lançada a revista de fotonovelas *Capricho*, dirigida por uma colaboradora da Abril argentina, a fim de contribuir para o lançamento de novas revistas. *Capricho* obteve grande sucesso. Após uma mudança de formato e o início da publicação de histórias completas em cada número, chegou a uma tiragem de 500 mil cópias e uma versão em espanhol passou a ser distribuída na Argentina.⁴⁷²

A editora Abril não representou um grande empreendimento somente no contexto brasileiro, cabe ressaltar o papel que desempenhou na Argentina, sendo possível estabelecer traços comuns entre os dois países:

O desenvolvimento paralelo da editora Abril do Brasil e da editora Abril da Argentina prosseguiu por todos os anos de 1950. Em 1959, foi lançada em São Paulo a primeira revista de moda, *Manequim*, que utilizava material fotográfico proveniente de Buenos Aires [...] Em agosto de 1960, a Abril de São Paulo lançou a revista *Quatro Rodas*, uma publicação mensal especializada em turismo e automóveis e, como a *Parabrisas* argentina, relacionada ao desenvolvimento da indústria automobilística no país. O jornalista Mino Carta foi chamado para ser diretor. Enfim, em 1961 surgiu nas bancas, também sob a direção de Mino Carta, uma revista homônima àquela argentina, *Claudia*.⁴⁷³

Para garantir maior eficiência na distribuição de seus projetos grandiosos e inovadores, a editora criou uma rede própria, comprou bancas e

⁴⁷² SCARZANELLA, Eugenia. *Uma editora italiana na América Latina: O grupo Abril* (décadas de 1940 a 1970). Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 176.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 177.

financiou jornalheiros para os quais também organizou cursos de formação.⁴⁷⁴ A Abril brasileira soube inserir-se no mercado das concorrências públicas, cabendo destacar que, entre 1960 e 1963, ao lado das revistas de lazer para crianças, a editora também publicou revistinha destinada a apoiar as atividades escolares. O intuito da revistinha *Diversões Escolares*, segundo se declarou na época do lançamento, era tornar o estudo "mais instrutivo" e "mais divertido" para as crianças e ser útil para as pesquisas estudantis. Em 1962, o título foi alterado para *Diversões Juvenis*.⁴⁷⁵

A primeira revista sem fotonovelas e sem quadrinhos foi *Manequim* (1959), lançada num momento em que novos tecidos chegavam ao mercado brasileiro, fruto das inovações na produção têxtil, logo seguida de *Claudia* (1961), primeira revista feminina que trazia no título um nome próprio e que renovou o gênero, em sintonia com o crescimento da urbanização e das camadas médias. Destinada à mulher casada, deu origem a subprodutos como *Casa Cláudia* e ainda se mantém no mercado. No caso brasileiro, foi a primeira revista feminina que trouxe no título um nome. Os periódicos renovaram o gênero e sempre estiveram em sintonia com o crescimento da urbanização e das camadas médias. Porém, progressivamente ambas as revistas, brasileira e argentina, se distanciaram, ao adequar-se aos poucos cada qual a sua realidade nacional. Com grande sucesso até os dias atuais, no Brasil, *Cláudia*, destinada à mulher casada, deu origem a subprodutos como *Casa Cláudia*.

Segue como um dos esteios da editora e a despeito da crise que a companhia atravessa, a revista está entre as que continuam a compor o

⁴⁷⁴ SCARZANELLA, Eugenia. *Uma editora italiana na América Latina: O grupo Abril (décadas de 1940 a 1970)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 180.

⁴⁷⁵ SCARZANELLA, Eugenia. *Op. cit.* p. 181.

portfólio da Abril. A consolidação da década de 1960 garantiu à empresa lugar de destaque no mercado de impressos periódicos:

A Abril no Brasil conheceu, a partir dos anos de 1960, um processo de desenvolvimento rápido e ininterrupto que faz dela hoje uma das mais importantes editoras latino-americanas. Pode-se levantar a hipótese de que tenha podido usufruir da vantagem das melhores relações com o poder público, mesmo com as dificuldades ligadas à limitação da liberdade da imprensa. O regime militar brasileiro foi provavelmente para os empresários um interlocutor mais estável e mais hábil na gestão da economia em relação ao regime militar argentino.⁴⁷⁶

Outro investimento frutífero foi a *Quatro Rodas* (1960), destinada ao segmento masculino, lançada no contexto de instauração da indústria automobilística, que demandava investimentos nas estradas. Única no seu gênero quando lançada, de imediato captou um público que começava a se interessar por carros e aventuras.⁴⁷⁷

A Abril segmentou seus produtos e passou a levar às bancas revistas dos mais variados tipos, que iam do esporte à moda, do gerenciamento e decoração da casa à informação semanal, enfim, uma diversidade de páginas que acabavam por agradar diferentes leitores e interesses, o que permitiu à empresa construir um verdadeiro império no campo editorial.

A editora cujo símbolo é uma árvore estilizada, foi aos poucos aumentando sua importância no mercado brasileiro, cabendo ressaltar, ainda, dois grandes projetos da empresa que acabaram por alterar o conceito de informação no período, as revistas semanais *Realidade* e *Veja*, lançadas quando a empresa já estava solidamente instalada no ramo dos impressos

⁴⁷⁶ SCARZANELLA, Eugenia. *Uma editora italiana na América Latina: O grupo Abril (décadas de 1940 a 1970)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 236.

⁴⁷⁷ MIRA, Maria Celeste. *Op. cit.* p.42.

periódicos. A primeira circulou entre 1966 e 1976 e em suas páginas destacava-se a ousadia dos temas abordados, a investigação aprofundada, o texto elaborado e os ensaios fotográficos primorosos. Essas características eram inovadoras frente ao padrão das revistas do período. *Realidade*, de circulação mensal, tratou de questões tabus naquele momento: racismo, maconha, movimento estudantil, sexo e divórcio:

As reportagens longas e o texto cuidadosamente escrito fizeram de *Realidade* um marco na história da imprensa brasileira e revelam o interesse da revista em dialogar com o público capaz de compreender e repercutir tal expressão de um jornalismo inovador. Pesquisas para definição do público leitor – e *Realidade* também foi pioneira nessa prática – revelam que a revista dirigia-se predominantemente à elite nacional, ou seja, à chamada classe média, àqueles que além de poderem pagar por uma revista como *Realidade* tinham acesso à educação, às universidades, e participavam, enfim, dos grandes debates nacionais.⁴⁷⁸

A estrutura dos textos, com seus longos parágrafos, exigia do público-leitor maior capacidade leitora e pelos vários recursos de que o periódico se valeu, é possível afirmar que ela se destinava a conquistar leitores intelectualizados. Em vista das questões delicadas que abordava, era comum que se valesse de pesquisas de opinião, estratégia que visava convencer os interlocutores a respeito da pertinência da postura que preconizava, prática destacada pelos estudiosos da publicação.⁴⁷⁹ A ousadia, entretanto, não

⁴⁷⁸ MORAES, Leticia Nunes. *Leituras da revista Realidade: 1966-1968*. São Paulo: Alameda, 2007. p.18.

⁴⁷⁹ Idem, p.160. Para uma seleção dos textos publicados na revista, ver: MARÃO, José Carlos; RIBEIRO, José Hamilton. *Realidade*. A história e as melhores matérias da revista que marcou o jornalismo e influenciou mudanças no país. Santos, SP: Realejo Editora, 2010.

Especificamente sobre a prática jornalística levada a cabo na revista, ver:

conseguiu prosperar em plena ditadura militar e a revista, apesar de haver alcançado considerável sucesso editorial, sobreviveu apenas uma década e deixou de circular, em grande parte, em função das restrições impostas pela censura, pouco afeita aos temas polêmicos e que colocavam em evidência as contradições da sociedade brasileira. As tentativas de adaptar-se às limitações que vieram com os novos tempos acabou por empalidecer o seu brilho.⁴⁸⁰

Outro grande empreendimento foi *Veja* que, por alguns anos, circulou concomitantemente com *Realidade*. Dirigida por Roberto Civita⁴⁸¹ que começou suas atividades na Abril em outubro de 1958, recém-formado e aos 22 anos. Foi a partir de sua chegada que a editora lançou suas primeiras revistas jornalísticas. Esteve envolvido no lançamento de *Manequim*, *Quatro Rodas*, *Realidade* e *Veja*, *Playboy*. Assumiu a presidência do Grupo Abril em 1990, com a morte do pai e “sob o seu comando, a abril chegou ao cinquentenário, no ano 2000, com 219 títulos nas bancas, sete deles -*Veja*, *Playboy*, *Claudia*, *Manequim*, *Viva Mais!* *Superinteressante* e *Caras*- entre os dez mais vendidos do Brasil.⁴⁸²

FARO, J. S. *Revista Realidade* (1966-1968): tempo da reportagem na imprensa brasileira. Canoas, RS: Ed. da Ulbra: AGE Editora, 1999.

⁴⁸⁰ MIRA, Maria Celeste. *Op. cit.* p.74.

⁴⁸¹ Para a biografia completa, consultar. GRUPO ABRIL. Roberto Civita, uma vida dedicada à liberdade de expressão. Disponível em: <http://abril.assineabril.com.br/grupoabril/robertocivita.html>. Acesso em: 25 set. 2018. Recentemente, um ex-funcionário, que trabalhou mais de 40 anos na Abril, escreveu uma biografia de Roberto Civita, ver:

MARANHÃO, Carlos. *Roberto Civita: O Dono da Banca. A vida e as ideias do editor da Veja e da Abril*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁴⁸² ABRIL. *A Revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000.

A trajetória de *Veja* e as dificuldades do semanário com a Ditadura Militar

O primeiro número de *Veja* veio a público em 11 de setembro de 1968. O lançamento ficou sob a responsabilidade de Mino Carta.⁴⁸³ O lançamento contou com amplo aparato publicitário, que incluiu anúncios na televisão, o principal meio de comunicação de massa do período. Todo o *marketing* que cercou a revista demonstra o empenho da Abril em transformar a primeira revista brasileira de informação semanal num marco. Assim, não se mediram esforços para garantir a vendagem:

Igualmente inédito foi o esquema de distribuição, que lançou mão de todos os meios de transporte conhecidos, “frota de ônibus, caminhões, trens e aviões cargueiros especialmente fretados”, para fazer a nova revista chegar às bancas em quase todos os municípios brasileiros na segunda-feira, o primeiro dia útil da semana. Desde então, *Veja* passou a exigir de sua editora um esquema especial de impressão e distribuição, que deve agir com toda a rapidez da madrugada de sábado, dia do fechamento da revista, até a segunda-feira, quando já deverá tê-la entregue em 20 mil pontos de venda no país e nas casas de aproximadamente 800 mil assinantes.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Mino Carta é um jornalista célebre, responsável por dirigir equipes que lançaram publicações de grande vendagem e impacto na imprensa brasileira, como *Quatro Rodas* (1960), *Jornal da Tarde* (1966), *Veja* (1968), *IstoÉ* (1976) e *CartaCapital* (1994), da qual ainda é diretor de redação.

ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando, ROCHA, Dora (org.). *Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003. p. 184-193.

⁴⁸⁴ MIRA, Maria Celeste. *Op. cit* p.177.

Apesar da atenção dedicada à revista, as vendas de *Veja* não deslancharam e o triunfo do primeiro número não se repetiu e até mesmo o número de anúncios declinavam:

A edição nº1 fechou com 63 páginas de publicidade vendidas no escuro, sem os anunciantes saberem o que seria a revista. Dos 31 anunciantes programados para o segundo número, 20 desistiram, e dos 500 mil exemplares tirados, 250 mil foram vendidos: uma queda de quase 400 mil exemplares do primeiro para o segundo número. Durante cerca de 20 edições, a revista não vendeu mais do que 16 mil exemplares. Durante todo o ano de 1968 e boa parte de 1969, a quantidade de anúncios da revista era contada número a número até pelo pessoal da redação. Mas a contagem mal ultrapassava os dedos da mão.⁴⁸⁵

As matérias eram muito densas, com muito texto e poucas imagens, e o público ainda não estava acostumado com esse formato de revista. De fato, a publicação enfrentou muitas dificuldades para encontrar uma fórmula que agradasse o público ainda pouco habituado à leitura. Somente no sexto ano de publicação o semanário tornou-se lucrativo, enquanto isso, os prejuízos financeiros foram cobertos pelo pato e as fotonovelas.⁴⁸⁶

A *Veja*, na sua essência, foi imaginada como um periódico de informação, que deveria abordar diversos temas da atualidade, modelo esse que pretendia fazer da própria revista uma fonte de conhecimento, uma publicação que deveria ser um lugar privilegiado de saber frente a um suposto não-saber.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. *Veja sob censura: 1968-1976*. São Paulo: Jaboticaba, 2009. p.40.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 45 e 56.

⁴⁸⁷ NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. *Op. cit.* p.175.

A partir das análises realizadas, julgamos que uma das principais características do discurso da *Veja* é pretender-se explicativo. A revista procura “explicar” as coisas do mundo para seus leitores e, para isso, recorre frequentemente ao “conhecimento legitimado”, por meio de vozes consideradas autorizadas (professores, especialistas em áreas específicas, universidades, institutos de pesquisa, etc.) e de dados comprobatórios (índices, porcentagens, gráficos, quantidades, datas). Explicar, adiantamos, é próprio de quem julga deter um saber.⁴⁸⁸

Ao longo dos anos 1970, *Veja* conseguiu conquistar espaço e atingir números de vendas mais significativos. Sem dúvidas a campanha de assinaturas desenvolvida a partir de 1971 foi fundamental para que o semanário conquistasse um espaço de prestígio na imprensa brasileira. De acordo com Conti:

“*Veja* começou a sair do buraco quando passou a vender assinaturas. Não se vendiam assinaturas de revistas porque os jornaleiros do Rio e de São Paulo não permitiam. Se uma publicação dava início a uma campanha de assinaturas, os jornaleiros a escondiam nas bancas, colocando-as embaixo de pilhas de concorrentes. [...] Roberto Civita organizou duas reuniões com capatazes, uma no Rio e outra em São Paulo. Nas duas, disse que *Veja* estava em dificuldade porque vendia pouco nas bancas. Perguntou se a Editora Abril não era uma grande empresa, cujas revistas proporcionavam a eles, capatazes, um bom faturamento. Todos concordaram. Explicou então que *Veja* era a sua revista preferida, a menina dos olhos de seu pai, e da Abril. Aí fez a proposta: queria a autorização deles para vender assinaturas de *Veja*, a única maneira de salvá-la. Se as assinaturas não a salvassem, fecharia a revista. Em troca da permissão, prometeu aos capatazes que nos dez anos seguintes

⁴⁸⁸ NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. *Op. cit.*, p.174.

não venderia assinaturas de nenhuma outra publicação da Abril.⁴⁸⁹

A Abril soube se apropriar dos espaços acadêmicos para ampliar seu público leitor, vendeu assinaturas de *Veja* em cursinhos de vestibulares e em universidades. Somente com essas ações que a *Veja* representou um lucro para a empresa. Outro instrumento que foi norte para que o semanário fosse adequado ao público-leitor foi as frequentes pesquisas:

Quem lê *Veja* ou suas competidoras não se contentam com *fait divers*. Pretende que a informação que a consome seja inteiramente relevante, absolutamente necessária para se manter em dia com a realidade e efetivamente útil no dia-a-dia. Tal como sugerido em algumas peças publicitárias- segundo as quais ler *Veja* é “essencial” -, o projeto editorial da nova revista se volta para um consumidor cuja a imagem é a de quem não tem tempo a perder, mas não pode se manter alheio ao que se passa na política, na cultura, na economia etc. Ler, nesse caso, nunca é mera atividade de lazer. A contrário, é uma ocupação sem dúvida prazerosa, mas intrinsecamente útil, parte de um movimento de autovalorização do leitor: um leitor “moderno”, inserido (ou a se inserir) num mercado de trabalho competitivo, num mundo em evolução constante, onde os desafios e as oportunidades se multiplicam e se abrem justamente em função da quantidade e da qualidade da informação que se possa acumular e processar.⁴⁹⁰

O momento de lançamento da *Veja* esteve longe de ser tranquilo do ponto de vista político. Em dezembro de 1968, ano de lançamento da revista, foi decretado o Ato Institucional n.5.

⁴⁸⁹ CONTI, Mário Sérgio. *Notícias do planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.78.

⁴⁹⁰ ABREU, Alzira Alves; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. *Op. cit*, p.181.

O AI-5 (13/12/1968) pode ser considerado como o mais emblemático, pois apesar de o golpe remontar a 1964, foi por meio deste que ocorreu de fato o endurecimento do regime, tanto que foi denominado de *golpe dentro do golpe*,⁴⁹¹ ou seja, momento em que a ditadura se fortaleceu institucionalmente e venceu divergências internas, “estaria estabelecido o início da fase mais dura do regime militar que prossegue de forma ininterrupta até o início do processo de “distensão/abertura” que começou no governo Geisel e teve continuidade no governo Figueiredo.”⁴⁹²

Os direitos de expressão e opinião foram suprimidos e, fundamentado neste ato de exceção, o executivo pôde fechar o Congresso Nacional por tempo indeterminado, dando ao regime poderes para agir sem limites impostos pela ordem democrática,⁴⁹³

Por meio dele, o presidente da República poderia (como de fato o fez) decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores (Art. 2.o); suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos

⁴⁹¹ Expressão utilizada com frequência para se referir à decretação do Ato Institucional nº 5. Entre os que a utilizam, ver: ARRAES, Miguel. *O Brasil, o povo e o poder*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade reformada: o golpe de 1964 e a modernização do ensino superior*. São Paulo: Editora: UNESP, 2007.

LIBANIO, João Batista. *As lógicas da cidade: o impacto sobre a fé e sob o impacto da fé*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

PONTE JUNIOR, Osmar de Sá. *Dualidade de poderes: um mal estar na cultura política da esquerda*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

⁴⁹² AQUINO, Maria Aparecida de. *A especificidade do Regime Militar*, p.279-280.

⁴⁹³ “A edição do AI-5 representa, para o regime inaugurado em 1964, uma guinada de posição. A partir desse momento, com o endurecimento político propugnado pelo Ato, torna-se claro que as rédeas da condução do país, no âmbito militar, haviam mudado definitivamente de posição. Deixando de lado os atritos, presentes nos governos de Castelo Branco e Costa e Silva, entre as alas militares da “Sorbonne” e da “linha-dura”, passava a haver agora claro predomínio destes últimos. AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa....* p.206.

e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais (Art. 4.o); suspender as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade (Art. 6.o); suspender a garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular (Art. 10).⁴⁹⁴

O terreno foi fértil para repressão, abusos policiais e de militares, prisões arbitrárias e perseguição de inimigos políticos, torturas e eliminação física de oponentes. Como assinala a historiografia sobre o tema, com a implantação do terror por parte do Estado, a partir do endurecimento político do governo Costa e Silva e da preponderância, cada vez maior, da linha dura no interior do aparelho do Estado, o controle sobre os meios de comunicação intensificou-se em escala até então inédita, mesmo quando se tem por parâmetro os momentos iniciais do regime.⁴⁹⁵ No caso da imprensa escrita, todo o conteúdo de jornais e revistas deveria obter prévia autorização. Não havia critérios claros sobre o que poderia ou não poderia ser vinculado, mas o fato é que qualquer pretexto era suficiente para punições e apreensões de edições.

Na perspectiva de Aquino, a vigência da censura comportou dois momentos distintos: de 1968 a 1972, a “fase inicial, em que há uma estruturação da censura, do ponto de vista legal e profissional, e em que o procedimento se restringe a telefonemas e bilhetes enviados às redações”, enquanto que na outra, de 1972 a 1975, ocorreu “uma radicalização da atuação da censória, com institucionalização da censura prévia aos órgãos de

⁴⁹⁴ CODATO, A. O golpe de 64 e o regime de 68. *História, Questões e Debates*, Curitiba, n.40, p.17, 2004.

⁴⁹⁵ CARDOSO, Irene de A. R. *Memória de 68: terror e interdição do passado. Tempo social. Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 106, 1990. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84805>. Acesso em: 01 jul. 2017.

divulgação que oferecem resistência”⁴⁹⁶ Segundo o depoimento de importante jornalista político, que vivia o cotidiano das redações:

A censura foi ficando pior a partir de agosto de 1972. Em setembro, nada de importância política podia ser publicado. Sucessão, abertura, aprimoramento do regime, divergências no governo, opiniões militares contrárias às diretrizes oficiais, guerrilhas, atuação das esquerdas, críticas à política econômica, reproduções de jornais estrangeiros infensos ao regime brasileiro e quanta coisa a mais era substituída por espaços em branco, depois cartas dos leitores, em seguida fotos e textos de flores, mais tarde poesias libertárias e finalmente *Os Lusíadas de Camões*, no *Estadão*. Receitas de bolos e doces, no *Jornal da Tarde*. Logotipos das revistas da editora Abril. Propaganda de ser a *Tribuna da Imprensa* o jornal que melhor informava. E mais uns poucos, porque a maioria de nossos meios de comunicação aceitava ordens telefônicas e alguns diretores até acrescentavam: “Só isso? Não tem mais nada?”⁴⁹⁷

Logo na semana da promulgação do AI-5, o semanário enfrentou problemas. O número 15 foi apreendido nas bancas por trazer uma fotografia do General Costa e Silva sentado, sozinho, no plenário vazio da Câmara,⁴⁹⁸ o que era bastante incômodo para um regime autoritário, sobretudo porque escancarava o esvaziamento do legislativo.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, imprensa....* 1999, p. 212.

⁴⁹⁷ CHAGAS, Carlos. *A ditadura militar e a longa noite dos generais*. Rio de Janeiro: Record, 2015. p.25.

⁴⁹⁸ *Veja*, 18/12/1968. Edição 15.

⁴⁹⁹ GAZZOTTI, Juliana. A Revista *Veja* e o Obstáculo da Censura. *Revista Olhar*. v. 3, p. 1-9, jan.-dez./2001. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/artcensura.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2018.

PILAGALLO, Oscar. *História da Imprensa Paulista*. Jornalismo e Poder de D. Pedro a Dilma. São Paulo: Três Estrelas, 2012. p.185

A revista tentou se esquivar da presença direta de censores na sua redação, tanto que se submeteu à autocensura, pelo menos num primeiro momento, tal como fizeram outros veículos de informação, atitude que nem sempre os livrava da tesoura da censura. A autocensura diz respeito à aceitação, por parte das direções de jornais e de todos aqueles ligados na produção de matérias, das ordens transmitidas pelos organismos governamentais.⁵⁰⁰ Numa segunda fase, *Veja* foi particularmente perseguida e teve que se submeter à censura prévia.⁵⁰¹ Assim,

A censura à *Veja* teve duas fases: a primeira de 1968 a 1973, e a segunda de 1974 a 1976. Nos primeiros anos a censura foi intermitente e não tão rigorosa como a que era imposta aos demais jornais e revistas. Entretanto, exatamente durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), no momento em que se iniciava uma fase de abrandamento da censura, *Veja* foi severamente cerceada, no sentido de ter um censor que lia todas as edições antes de seu envio para publicação.⁵⁰²

Deste modo, a revista conseguiu passar relativamente incólume pelos censores, até o final de 1973, o que não significa que não tivesse enfrentado problemas nesse período, conforme se destacou.

Em 1969, a revista teve problemas quando trouxe duas capas sobre a tortura (vol. 65 e vol. 66),⁵⁰³ sendo que a segunda não passou pela censura. O volume 91 também incomodou por trazer uma matéria cujo o assunto era

⁵⁰⁰ AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário* (1968-1978). Bauru, SP: EDUSC, 1999. p. 22.

⁵⁰¹ Entre os outros periódicos grandes de São Paulo que sofreram censura prévia *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*. PILAGALLO, Oscar. *Op. cit.*

⁵⁰² ABREU, Alzira Alves de. Os anjos e os demônios da revista *Veja*. Um discurso contra a censura. IN: Menezes, Lena M. (org.). *História e violência*. ANPUH- RJ. Rio de Janeiro: CCS-UERJ, 1996. p.1.

⁵⁰³ *Veja*, 03/12/1969. Edição 65: O presidente não admite torturas; 10/12/1969. Edição 66: Torturas.

Carlos Lamarca,⁵⁰⁴ dois mil exemplares foram apreendidos.⁵⁰⁵ No final de 1971, a edição que abordou a renúncia de Haroldo Leon Peres, governador do Paraná acusado de corrupção, também apreendida (vol. 169).⁵⁰⁶ *Veja* recebia bilhetes e telefonemas com os assuntos proibidos e que não deveriam ser publicados, assim como toda a imprensa durante o período da ditadura. Em março de 1973, uma matéria sobre sucessão presidencial (vol. 237) desagradou o poder,⁵⁰⁷ como resposta, *Veja* teve que submeter qualquer matéria sobre esse assunto à censura prévia.⁵⁰⁸

Apesar das apreensões e dos telefonemas, a revista conseguiu se manter no mercado, sem suspender sua circulação.⁵⁰⁹ Uma explicação para os poucos números apreendidos, se comparados com outros periódicos, pode estar na pretensa neutralidade defendida pela revista e por ser um momento em que *Veja* está se firmando no mercado e, com isso, não poderia sofrer perdas constantes com edições apreendidas.⁵¹⁰ Foi a partir de 1974, com recrudescimento da censura em *Veja*, que os leitores foram informados do controle exercido pela censura, a partir da publicação de uma série de

⁵⁰⁴ *Veja*, 03/06/1970. Edição 91: Segredos do terror.

⁵⁰⁵ “A matéria havia sido considerada incômoda e de algum modo promocional ao ex-capitão do Exército. Tal justificativa poderia ser aceita se não fosse um pequeno detalhe: a edição tinha passado pelo crivo do censor e sido autorizada pelo Primeiro Exército.” ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. *Op. cit.* p.114.

⁵⁰⁶ *Veja*, 01/12/1971. Edição 169: A queda do governador Haroldo Leon Peres.

⁵⁰⁷ *Veja*, 07/03/1973. Edição 237: A volta do setembro negro.

⁵⁰⁸ GAZZOTTI, Juliana. *Op. cit.* p.2.

⁵⁰⁹ Em análise parcial, pois não trata de todas as edições censuradas, Paolo Marconi demonstrou a eficiência da censura em coibir determinados temas: “Durante 119 edições (do nº 285 ao nº 404 as últimas que estiveram sob censura prévia) a revista teve 10.352 linhas cortadas, 60 matérias vetadas na íntegra, assim como 44 fotografias e 20 desenhos e charges. Até mesmo peças publicitárias foram vítimas da censura: os censores vetaram um anúncio que falava do tecido Terbrim, outro sobre a revista *Nova* (também da Abril e também sob censura), um de um curso por correspondência e um último que enaltecia as qualidades do novo absorvente higiênico feminino O.B.” MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira* (1968-1978). São Paulo: Global, 1980. p.84.

⁵¹⁰ Idem.

desenhos que faziam analogias entre anjos e demônios, estratégia que evidenciava o corte dos conteúdos.

A revista desenvolveu formas de resistência à censura, a exemplo da charge do humorista Millôr Fernandes, que desenhou um prisioneiro torturado cheio de carimbos oficiais (“cancelado”, “pago”, “confidencial”, “lançado”, “urgente”, etc.) e abaixo o escrito “Nada consta”. *Veja* também usou o recurso de histórias metafóricas, com o uso dos *anjos* e *demônios*. A *volta anjos* se referia ao pedido do fim da censura e os *demônios* os censores. Outro recurso utilizado foi o logo da editora em forma de anúncio, em que se citava a história e o compromisso da Abril com o futuro da federação e com seu público leitor. Por vezes, era o logo da empresa que aparecia no interior das matérias:⁵¹¹

Os recursos gráficos e a utilização de linguagem metafórica foram os meios utilizados por *Veja* para tentar driblar a censura e mostrar o seu posicionamento diante das circunstâncias pelas quais passava o país. No entanto, como vimos, o que parecia um grande feito jornalístico, na verdade, revelou-se a vitória dos censores no sentido de cortar reportagens da revista relatando importantes acontecimentos daquele momento.⁵¹²

Em 1975, houve pressão sobre a direção, levada a efeito pelos militares, para que a revista abandonasse seu modelo de jornalismo crítico. A saída de Mino Carta, diretor de redação, pode ter sido uma exigência do regime,⁵¹³ como revelou o próprio jornalista em entrevista. Outros colegas,

⁵¹¹ ABREU, Alzira Alves de. *Op. cit.* p.215; GAZZOTTI, Juliana. *Op. cit.* p.3; ABREU, Alzira Alves; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. *Op. cit.* p.186; ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. *Op. cit.* p.137.

⁵¹² GAZZOTTI, Juliana. *Op. cit.* p.5

⁵¹³ Maria Fernanda Lopes. *Op. cit.* p.151.

em solidariedade, também se demitiram.⁵¹⁴ Entretanto, de acordo com Roberto Civita, a saída de Mino Carta pouco teve a ver com a exigência dos militares:

Não houve nenhuma negociação com ninguém fora da Abril a respeito disso. Era uma questão de palavra, de promessa, de compromissos assumidos e rompidos unilateralmente. Não tinha nada a ver com censura. Nunca houve uma única palavra sobre isso. Uma vez o governo exigiu a cabeça dele para mim. Disseram: “Por que você não tira aquele cara da direção da redação?”. Eu devo ter contado para ele [Mino] inclusive, porque eu contava tudo. Mas que eu recusei, recusei.

Apesar da controvérsia, o fato é que a editora precisava de um empréstimo do Governo Federal, que acabou sendo concedido e em junho de 1976, a censura já não se fazia mais presente em *Veja*.⁵¹⁵

Considerações Finais

Esse texto teve por objetivo analisar a trajetória da editora Abril e as estratégias mobilizadas pela empresa para consolidar-se e assumir a liderança do mercado brasileiro de impressos periódicos, o que aconteceu sob a batuta de seu fundador, Victor Civita. Um dos projetos mais audaciosos foi o

⁵¹⁴ “Após [Mino Carta] comunicar sua saída definitiva de *Veja*, Carmo Chagas, José Roberto Guzzo, Sérgio Pompeu, Angela Ziroldo, Luis Nassif e Almyr Gajardoni ficaram. Paulo Totti foi para *O Globo*, no Rio de Janeiro. Dorrit Harazim havia recebido proposta do Jornal do Brasil e se mudou para o Rio. Armando Salém e Sívio Lacellototti saíram. Tão Gomes Pinto, que estava passando férias em Ribeirão Preto, interrompeu seu descanso, chegou no dia seguinte na redação, escreveu sua carta de demissão, limpou sua gaveta e foi embora. Com a demissão de Mino Carta, o cargo de diretor da redação foi ocupado por José Roberto Guzzo e Sérgio Pompeu, até então redatores-chefes.”Ibidem, p. 153-154.

⁵¹⁵ Para um quadro comparativo da censura imposta em *Veja*, *O Estado de S. Paulo*, *Movimento*, *Opinião*, *Folha de S. Paulo* e *Visão* (1968-1978), ver Anexo III.

lançamento de uma revista semanal de informação, que conheceu um primeiro ensaio com *Realidade* e se consubstanciou com *Veja*. Esta última, não sem dificuldades, acabou por encontrar a fórmula ideal e tornar-se a principal revista brasileira no seu gênero. Para colocar em prática tal proposta, houve significativo investimentos de capitais e de esforços, entre os quais merece destaque a existência de um setor dedicado a selecionar, organizar e colocar à disposição, de editores e repórteres da casa, notícias as mais diversas, provenientes de outros órgão de imprensa, do Brasil e do exterior, suporte para a fatura de *Veja*.

O caminho percorrido pela empresa não foi livre de obstáculos, em 1982 os herdeiros de Victor Civita, Roberto e Richard, dividiram o império. Na divisão ficou sob responsabilidade Roberto as revistas, os fascículos e livros e a parte não-editorial do grupo, como hotéis e frigoríficos ao filho mais novo, Richard.⁵¹⁶

Pode-se levantar hipóteses de que a Abril brasileira pôde usufruir da vantagem de melhores relações com o poder público, mesmo com as dificuldades ligadas à limitação da liberdade da imprensa. No final do século passado, a tiragem da revista estava em torno de 1 milhão e 100 mil exemplares, o que a tornava uma das revistas mais conhecidas no mercado editorial brasileiro. Nos meses de maio a junho de 1997, *Veja* representava 79% do segmento das revistas semanais de informação no que respeita à circulação de exemplares. No ano seguinte (1998), com a entrada no mercado da revista *Época*, da Editora Globo, esse percentual caiu para 66%, mas ainda se manteve em primeiro lugar.⁵¹⁷

⁵¹⁶ CABRAL, Eula Dantas Taveira. Internacionalização da mídia brasileira: análise do Grupo Abril. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 3, p. 142-152, 2006.

⁵¹⁷ NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. *Jornalismo em Revistas no Brasil: Um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete*. São Paulo: Annablume, 2002, p.23.

No ano de 2000, em seu cinquentenário, a empresa contava com 219 títulos nas bancas. Destarte, uma obra que demonstra as relações sociais e os empreendimentos na imprensa latino-americano dentro da família Civita, se caracteriza como uma leitura imprescindível. Em 2007, os produtos da editora Abril contavam com cerca de 30 milhões de leitores. A empresa respondia pela publicação de 48 revistas, sendo que sete delas figuravam entre as mais lidas do país, com destaque para *Veja*, a principal revista de informação semanal brasileira em termos de exemplares vendidos.⁵¹⁸ Entretanto, sabe-se que, desde 2013, a empresa enfrenta uma série de dificuldades que se agravaram em 2018, tanto que seus proprietários entraram com pedido de recuperação judicial. Várias de suas publicações foram encerradas, muitos funcionários demitidos e a suntuosa sede foi trocada por outra bem mais modesta.

⁵¹⁸ GRUPO ABRIL. *Quem somos*. Disponível em: <http://www.grupoabril.com.br/pt/o-que-fazemos/midia/marcas-e-empresas/>. Acesso em: 20 jul. 2017. Consultar: <https://economia.estadao.com.br/noticias/negocios/editora-abril-anuncia-fechamento-de-titulos-e-demissoes,70002434015>, <https://oglobo.globo.com/economia/editora-abril-decide-encerrar-dez-publicacoes22955548#ixzz5O9piWJTQ>. Acesso em: 4 set 2018.

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CAPAS DO JORNAL *NÓS MULHERES* A PARTIR DO PENSAMENTO DE ROLAND BARTHES

Daniela Emilena Santiago

Introdução

O jornal *Nós Mulheres* foi um impresso de grande relevância no Brasil, uma vez que é reconhecidamente o primeiro jornal a se auto intitular como “feminista”. Criado em 1976 e tendo publicado, até 1978, oito edições, é uma fonte extremamente importante e relevante para o estudo do pensamento feminista e também para a compreensão das configurações do impresso nos mais variados contextos. Com o objetivo de ampliar o conhecimento sobre esse periódico, partindo do entendimento dos signos que esse impresso buscava construir junto ao público leitor, é que elaboramos o presente manuscrito. Optamos, assim, por identificar e discutir quais são as mensagens conferidas pelas capas do *Nós Mulheres* e também ressaltar aspectos relacionados à história, à intencionalidade e à ideologia presentes no periódico.

Para uma análise desse tipo de impresso, há várias referências teóricas que podem ser utilizadas, porém, neste artigo, recorreremos ao pensamento de Roland Barthes, importante escritor, sociólogo, filósofo, crítico literário e semiótico francês. A escolha da semiótica de Barthes adveio das possibilidades oferecidas pelo autor no sentido de construir uma análise da imagem que, a nosso ver, mostrou-se capaz de viabilizar maior aproximação ao objeto estudado, construindo, assim, uma compreensão sólida acerca das capas usadas pelo jornal e do signo por elas expresso. Além

disso, é necessário reforçar que, apesar de haver vários estudos sobre o *Nós Mulheres*, conforme os resultados de consulta ao site *Scielo*⁵¹⁹, observamos que não há textos que buscaram aplicar o pensamento de Barthes ao conteúdo do periódico. Dessa maneira, o presente texto é extremamente relevante para o conhecimento científico, até porque recorreu a um método de análise do objeto que não tem sido amplamente utilizado no espaço acadêmico. Isso porque consideramos o site *Scielo* representativo da produção acadêmica nacional.

Metodologicamente, optamos por realizar um estudo das capas que foram produzidas pelo jornal. Dentre os oito números editados, apenas sete possuíam capa, em cuja análise aplicados os estudos de Barthes - em especial, os vinculados à “Retórica da Imagem”. A escolha pela capa deveu-se ao fato de que, no jornal, nesse período, ela era usada como uma forma de atrair o leitor, portanto era algo extremamente importante. A exemplo do *Nós*

⁵¹⁹ Em consulta ao site Scielo (disponível em www.scielo.br, acessado em 15 de maio de 2020), utilizando o termo para busca por assunto “Nós Mulheres”, não identificamos nenhum texto. A consulta por assunto, no mesmo site, usando o indicador “Imprensa Feminista”, apresentou-nos dois textos. Um deles, de CARDOSO, E. Imprensa feminista brasileira pós-1974. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 12, n. spe, p. 37-55, dez. 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000300004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 14 dez. 2020.

Discute o periódico juntamente com outro jornal feminista do mesmo período, o *Brasil Mulher*, mas não recorre a Barthes para analisar os impressos. Além desse texto, a pesquisa por assunto também identificou o trabalho de GARCIA, Miliandre. Desarquivando a ditadura. *Estud. av.*, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 315-322, abril de 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100022&lng=en&nrm=iso. Acesso em 14 dez. 2020.

que discute a violação de direitos durante a ditadura, partindo do que fora publicado pela imprensa britânica. Ambos os textos são extremamente relevantes ao entendimento do impresso, e o texto de Cardoso (2004) é igualmente importante ao entendimento do *Nós Mulheres*, porém, mesmo nele, não temos o aporte ao pensamento de Barthes. O texto em questão também não faz análise das capas do periódico.

Mulheres, o *Brasil Mulher*, outro jornal para o público feminino do período, também surgiu e usava capas em suas edições. Para tanto, a análise das capas do *Nós Mulheres*, estará presente neste artigo no último item. Isso porque a aproximação ao pensamento do autor é basal e será por onde iniciaremos a nossa discussão. Após aproximações ao pensamento de Barthes, também apresentaremos dados sobre a nossa fonte de pesquisa, a fim de viabilizar maior conhecimento e caracterização de nosso objeto de estudo.

Dessa forma, consideramos que será possível a construção de um texto relevante academicamente, ao passo que irá abordar o pensamento de Barthes e um impresso extremamente relevante ao feminismo. Esperamos, assim, colaborar tanto com a reflexão sobre o pensamento de tal autor quanto com estudos diferenciados sobre o feminismo e os impressos a ele vinculados. Este texto importa, portanto, a estudiosos que manifestem interesse pelo pensamento de Barthes ou então àqueles que estudem impressos ou feminismo.

Barthes e conceitos semióticos

Barthes⁵²⁰ parte da discussão sobre os signos, também descritos por ele como “mitos” que corresponderiam a uma mensagem, algo que é transmitido aos homens por meio de um sistema de comunicação. Para ele, o mito ou o signo é um modo de significação que é construído social e historicamente. Os mitos se expressam de forma oral, escrita ou mesmo por representações. Para que o mito se apresente como signo, é basal que ele tenha sentido ao receptor, motivo pelo qual o autor ressalta que é essencial a consciência do significante e do significado.

⁵²⁰ BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.

Em tese, a semiótica de Barthes é assentada no entendimento da construção do signo. Este, por sua vez, advém da relação dialeticamente formada entre significante e significado. O significante é o termo, a expressão que usamos para designar tudo aquilo com que nos relacionamos e com que temos contato. O significado, por outro lado, é o conteúdo, a representação psíquica que construímos de um dado significante. A título de exemplo podemos indicar o significante “bola”, que é como nomeamos um objeto esférico usado para brincadeiras e jogos. Porém, o significado se expressa à medida que conseguimos reconstruir o objeto em nossa mente, mesmo que ele não esteja presente.

Nesse sentido, Barthes⁵²¹ indica que os signos ou mitos são historicamente construídos. Portanto, para entender um dado signo é necessário que o homem compreenda o mundo. O signo só pode ser apropriado pelo ser humano se tiver sentido a ele. O signo não corresponde apenas à palavra, mas faz menção à escrita, imagens e tudo o mais que tenha sentido para o ser humano em um dado contexto histórico e social. Disso, apreendemos uma outra característica que é apontada por Barthes⁵²² em relação ao signo ou mito e que corresponde a entendê-lo como algo que é intencional. O signo busca transmitir ou conferir um sentido específico ao homem.

Quando realizamos uma análise de um signo usando como referência o pensamento de Barthes, há que se considerar então que o mesmo pode ser expresso, dentre vários aspectos, por meio de uma imagem. A análise de imagem é apresentada por Barthes⁵²³ com riqueza de detalhes em “A Retórica da Imagem”. Nesse texto, o autor estabelece que a imagem é

⁵²¹ BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ BARTHES, R. A Retórica da Imagem. In: BARTHES, R. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

uma representação analógica de dados sistemas de signos. Para ele, a imagem pode apresentar um suporte linguístico que busca orientar o receptor na apreensão de um conteúdo explícito. Assim, legendas, etiquetas ou informações marginais podem colaborar para que o receptor consiga compreender plenamente a mensagem da imagem.

A imagem pode, segundo Barthes⁵²⁴, assim como os demais signos, construir sentidos conotativos ou denotativos. O sentido conotativo é aquele em que prevalece a construção subjetiva que fazemos sobre um dado signo, ou seja, na conotação temos a construção subjetiva que fazemos sobre um dado signo. Assim, o sentido conotativo nem sempre corresponde ao significante, ao termo que usamos para designar algo. Já o sentido denotativo estaria denotativo estaria ligado ao sentido literal que atribuímos a algo.

Portanto, a imagem pode ser expressa por meio da fotografia, do desenho, da charge ou de outra representação que assuma essas características. O autor cita como exemplo a fotografia e faz uma análise com base em peças publicitárias nela assentadas. Para ele, a fotografia, mesmo que ajustada para atingir determinados ângulos, reproduz a realidade fotografada tal como ela se apresenta. O desenho, por outro lado, diferente da fotografia, seria uma forma de “transposição regulamentada”⁵²⁵ de um signo. Isso porque o desenho não reproduz tudo, mas somente o que é relevante a quem o produziu. A denotação, no desenho, é mínima, e advém do significado que foi atribuído a dado fenômeno retratado, ao passo que, na fotografia, a denotação pode ser maior. Além do desenho, o autor ainda cita a história em quadrinhos e as charges como dispositivos de construção de

⁵²⁴ BARTHES, R. A Retórica da Imagem. In: BARTHES, R. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

⁵²⁵ Barthes, op. cit., p.35.

signos, porém, nesses últimos, temos a junção da mensagem literal ao desenho, resultando em um signo.

Para analisar o signo construído por meio de imagens, no caso, de fotografia, Barthes (2009) indica que podemos apreender três tipos de mensagens. Dentre essas mensagens, podemos citar a linguística ou literal, presente em imagens que trazem textos as acompanhando. Temos, ainda, a mensagem icônica codificada, que seria a mensagem simbólica construída com base em códigos culturais e ideológicos, e a mensagem icônica não codificada, que corresponderia à mensagem literal e livre de conotação ou a percepção natural da imagem. No texto que segue, pretendemos analisar as capas apresentadas considerando as mensagens por ela conferidas. Temos ciência de que a proposta de Barthes⁵²⁶ foi inicialmente orientada para o estudo da fotografia, porém consideramos que tais conceitos podem ser aplicados às capas de *Nós Mulheres*. Quando avançamos em identificar a mensagem icônica codificada, torna-se possível reconhecer o sentido literal da imagem, mas sobretudo o seu sentido conotativo, a retórica da imagem. Buscamos, no decurso do texto, apresentar as mensagens retratadas (e outros dados afins) nas capas de *Nós Mulheres*, porém, para fazê-lo, é basal o conhecimento de dados relacionados à fonte da pesquisa.

O jornal *Nós Mulheres*

Tal como destacamos acima, todo signo, em Barthes⁵²⁷ é histórica e culturalmente construído. Para Roland Barthes, compreender o signo demanda entender sua historicidade e o contexto em que o mesmo foi

⁵²⁶ BARTHES, R. A Retórica da Imagem. In: BARTHES, R. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

⁵²⁷ BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.

produzido. No sentido em pauta, cabe ressaltar que *Nós Mulheres* foi produzido no período de 1976 a 1978, contexto da distensão da ditadura no Brasil. Nesse momento, em São Paulo, teremos uma série de movimentos de manifestação popular. Surgiram assim “[...] clubes de mães, movimento de custo de vida, reivindicações de creches, postos de saúde que iam fermentando e produzindo alguns resultados”⁵²⁸ nos quais se passou a destacar a importância da participação da mulher frente ao cenário nacional. Associada a esse tipo de manifestação, temos também a ampliação do número de mulheres vinculadas ao Movimento Feminista no Brasil.

Entender o aspecto histórico que demarca o surgimento do *Nós Mulheres* também evoca a compreensão das mudanças na constituição dos impressos destinados para esse público. Nesse momento, temos a consolidação da chamada “imprensa alternativa feminina”⁵²⁹, uma vez que, até o momento, o impresso feminino estava voltado a mulheres de classe média e alta e era expresso, essencialmente, por meio das revistas *Claudia* e *Nova*. *Nós Mulheres* não era revista, mas um jornal, e se constitui como uma imprensa alternativa devido ao fato de que agora aparece em suas matérias e discussões a mulher comum, pobre, que passa a ser a protagonista do impresso.

Buitoni⁵³⁰ coloca, ainda, que, nesse tipo de impresso, assuntos como carestia e outros que estavam ligados à vida cotidiana das mulheres passam a ser tratados, algo que era até então negligenciado nas demais publicações femininas. A utilização de uma linguagem popular, a discussão de problemas femininos e a apresentação de mulheres simples, incluindo-as nas imagens do

⁵²⁸ BUITONI, D. S. *Mulher de Papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009, p. 135.

⁵²⁹ Buitoni, op. cit., p.123

⁵³⁰ Ibidem.

jornal também tornou esse impresso representativo de uma imprensa de fato alternativa àquela que já circulava no país.

As matérias também passam a ser jornalísticas, mas com forte caráter opinativo. Isso nos dá a saber, então, da função ideológica, ou da intencionalidade que está presente nos signos conforme Barthes⁵³¹ sinaliza. Nesse sentido, é nítido que *Nós Mulheres* advém do feminismo. Sabemos que o jornal foi fundado por mulheres que há tempos estavam fora do país. Mulheres essas que tinham fugido ou sido exiladas tempos antes por oposição ao governo, portanto se tratava de mulheres pertencentes a uma elite intelectualizada, mas que buscavam falar às mulheres pobres. As responsáveis pelo jornal integravam coletivos e, partindo desses coletivos, criaram a chamada Associação das Mulheres, responsável pelo jornal. Porém, a vinculação ao feminismo está expressa nos artigos que sempre buscam defender a igualdade de gêneros.

O fato de estar vinculado ao Movimento Feminista e de expor claramente em seus textos que se tratava de um jornal feminista também nos diz de um outro componente basal para a análise semiótica em Barthes⁵³² e que está vinculado à questão da ideologia do signo. Nesse sentido, a ideologia é clara, ou seja, nas páginas do periódico vemos que os textos buscam informar as mulheres sobre seus direitos, inclusive trabalhistas, e que tem como intenção ou finalidade conscientizar a mulher de seu estado de opressão na sociedade brasileira. O jornal não é despretensioso, antes essas intenções são bem claras em toda a estrutura do jornal. Analisando-se artigos veiculados pelo impresso, podemos observar claramente menções que

⁵³¹ BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.

⁵³² BARTHES, R. A Retórica da Imagem. In: BARTHES, R. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

buscam relacionar as mulheres leitoras aos ideais de maior igualdade defendidos pelo feminismo, buscando, assim, sua adesão a tais valores.

A leitura dos artigos de *Nós Mulheres* nos dá a conhecer um rol amplo de dados sobre os signos construídos no jornal. No entanto, a análise das capas do impresso também nos permite conhecer ainda mais sobre os signos e mensagens correspondentes que estão presentes no jornal. Dessa forma, passamos à discussão e à análise das capas.

As Mensagens transmitidas pelas capas do *Nós Mulheres*

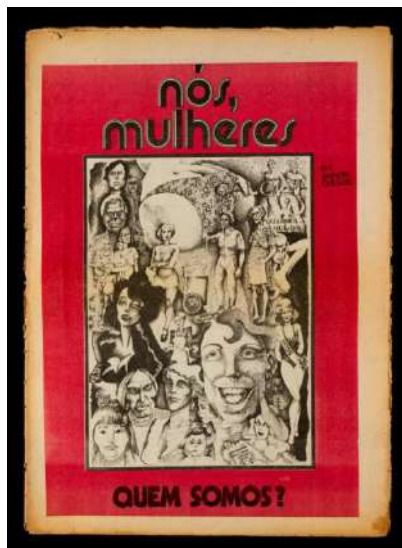
Para a construção desse item, realizamos a análise das capas do *Nós Mulheres*⁵³³ e a leitura de todos os artigos contidos no jornal. No entanto, aqui destacaremos apenas o estudo das capas. Para isso, iniciamos com a exposição e a análise de cada uma delas. Ressaltamos que, para cada capa, usando as categorias de Barthes⁵³⁴, elencaremos as mensagens linguísticas, icônica codificada e icônica não codificada, além de destacarmos também outros dados que consideramos importantes e que nos permitam compreender, de forma plena, o signo construído por meio das capas.

Foram produzidas sete capas, uma vez que a última edição de *Nós Mulheres* não possuía capa. Somente a primeira e a sétima possuem alguma cor, já que as demais são em branco e preto e aparentemente impressas em papel jornal no tamanho A4. Abaixo, a primeira capa, da edição de número 01, de junho de 1976, e a capa da segunda edição, de setembro e outubro de 1976.

⁵³³ Site: <https://www.fcc.org.br/conteudos/especiais/nosmulheres/>. Acesso em 19 de maio de 2020.

⁵³⁴ Barthes, op. cit.

Figura 1: Capa de *Nós Mulheres*



Fonte: NÓS MULHERES⁵³⁵

Figura 2: Capa de *Nós Mulheres*



Fonte: NÓS MULHERES⁵³⁶

Na figura 1, temos a primeira capa do jornal. Ela não é totalmente colorida, mas apresenta uma borda em vermelho. Nela, temos mais de 25 mulheres representadas e, na parte superior central, uma nádega grande com um biquíni. As mulheres são desenhadas em preto e branco, contrastando com a borda vermelha. Acima, temos o título do periódico, em caixa baixa, dizendo: “nós, mulheres” e, abaixo, na página há uma interrogação: “Quem Somos?”. Nesse caso, vemos que a imagem tem na mensagem escrita “Quem Somos?” um suporte linguístico que está a ela conectado. Assim, à pergunta “Quem Somos?” temos a imagem como uma resposta. Somos mulheres que assumimos várias funções, dentre as quais trabalhadora, catadora de lixo,

⁵³⁵ NÓS MULHERES. *Quem Somos?* São Paulo, n. 1, jun. 1976.

⁵³⁶ NÓS MULHERES. *Dona de Casa: qual é o reino dessa rainha?* São Paulo, n. 2, set./out.1976.

miss, freira, indígena, idosa, mulher com criança no colo e outra com o que supomos ser um jornal. Nesse caso, a nosso ver, o suporte linguístico é basal para cumprir uma função da imagem apontada por Barthes ⁵³⁷ como intencionalidade. É o suporte linguístico que orientaria o leitor na compreensão do signo que a imagem busca fortalecer. Na figura 1, ainda temos as letras: “CALCINH” e abaixo “VO”, porém em decorrência da digitalização da fonte, não foi possível identificar o que esses termos queriam dizer. Abaixo, no entanto, temos a sentença: “Valoriza a Mulher”, o que, por sua vez, não parece estar muito conectado à imagem da capa, mas sim à ideologia do jornal, que também requeria valorização feminina.

Aplicando o conceito de Barthes ⁵³⁸ à figura 1, podemos considerar que temos aí os três tipos de mensagens, sendo essas a linguística, a icônica codificada e icônica não codificada. À mensagem linguística temos a menção: “Valorize-a”, em uma franca asserção indicando a necessidade de valorização feminina. Por outro lado, o suporte linguístico: “Quem Somos?” e a imagem das mulheres que ilustra a capa funcionam conjuntamente como imagem icônica codificada e não codificada. Não codificada, presente na sentença “Quem Somos?”, ou seja, uma interrogação compreensível a todos que tenham domínio da língua portuguesa, mas que se torna icônica codificada quando recorre à imagem completando um signo que pode ser expresso pela diversidade das mulheres brasileiras. Porém, esse signo só pode ser construído com a junção do sentido denotativo da frase e sua associação à imagem.

Já a figura 2, essa sem qualquer cor, apresenta uma mulher entre dois prédios. Um deles apresenta em caixa alta a palavra escola. Do outro lado, temos uma representação de uma igreja. A mulher segura em sua mão

⁵³⁷ Barthes, op.cit.

⁵³⁸ Barthes, op. cit.

direita um homem no estilo hippie, um senhor com uma pasta e vestido com um terno e também um bebê. No outro braço, aparecem uma mulher mais velha com um avental e uma jovem bem trajada e com um livro à mão. A mulher também segura um prego em sua mão esquerda. A imagem ocupa 70% da página, localizada à esquerda da capa. À direita, aparecem os textos: “Quem abandona o menor abandonado?”; “Saindo para o trabalho: onde deixar nossos filhos?”; “A oportunidade de votar de novo”; “Condução, casa, comida: o dinheiro está dando?”, todos em caixa alta preta. Abaixo, também em preto, mas em caixa baixa, aparecem os termos: “Os direitos da mulher”; “Depoimentos de prostitutas”; “A mulher na música e na literatura”. E, ao final da capa, abaixo, o termo: “Dona de casa: qual o reino dessa rainha?”, também em caixa alta, preta.

Podemos, assim, inferir que, também nesse caso, temos a imagem associada ao suporte linguístico, com a finalidade de orientar a construção do signo, como indica Barthes⁵³⁹. No entanto, nesse caso, estão relacionados o termo “Dona de casa: qual o reino dessa rainha?” e a imagem da capa. Ao que parece, também nesse caso, a pergunta da capa é respondida pela imagem inserida. A frase questiona sobre qual seria o reino dessa rainha, e vemos que a imagem apresenta uma mulher com um lenço na cabeça, sem joias, simbolizando uma dona de casa. A forma de apresentação dos elementos, como o hippie, o homem de terno, o bebê, a moça jovem, pode corroborar essa colocação, dando a ideia de que caberia à dona de casa cuidar dos filhos retratados na moça com livros, no rapaz em estilo hippie e no bebê, além de criar condições para que o marido pudesse trabalhar. Isso porque é a mulher que retém todos esses elementos em seus braços, como se os estivesse carregando. Essa perspectiva é corroborada quando analisamos o interior do

⁵³⁹ Barthes, op.cit.

jornal e observamos uma matéria intitulada: “A Rainha do Lar – Não tem cetro nem coroa”, em que vemos várias críticas ao fato de ser atribuído somente à mulher o desempenho de atividades domésticas. Aliás, o prego em sua mão esquerda pode salientar a dificuldade da vida da mulher que exerce essa função. Dessa forma, a pergunta é respondida pela imagem e pelo conteúdo interno do jornal.

Sendo assim, aqui temos a função ideológica do jornal claramente explicitada, ou seja, uma crítica nada velada à limitação da mulher ao espaço doméstico. Temos na segunda imagem o suporte linguístico que confere uma mensagem literal, expressa na sentença: “Dona de casa: qual o reino dessa rainha?”, ou seja, é fácil a qualquer pessoa que domine a língua portuguesa compreender essa pergunta. A mensagem icônica não codificada é então expressa por meio do texto literal, porém a mensagem icônica codificada só é possível quando fazemos a junção do suporte linguístico à imagem. Somente quando buscamos responder à pergunta “Dona de casa: qual o reino dessa rainha?” e recorremos à imagem é que podemos construir um dado sentido, um signo daquilo em que a capa nos quer levar a pensar. Interessante pensar como esse número do jornal inseriu junto a imagem de capa termos como: “Quem abandona o menor abandonado?” ; “Saindo para o trabalho: onde deixar nossos filhos?”; “A oportunidade de votar de novo”; “Condução, casa, comida: o dinheiro está dando?”, que não possuem tanta relação com a imagem, mas que anunciam o conteúdo do jornal. Por meio da leitura do periódico, vemos que todas as inscrições da capa são de assuntos abordados posteriormente pelo jornal.

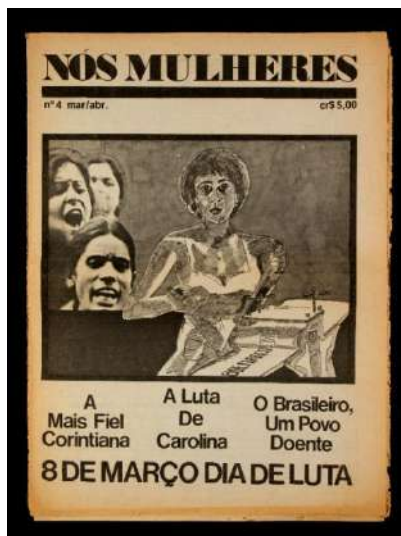
Abaixo, capas dos demais jornais editados posteriormente. A figura 3 está na edição de número 3, publicada em novembro e dezembro de 1976, e a figura 4 foi a capa da edição de número 4, de março e abril de 1977.

Figura 3: Capa de *Nós Mulheres*



Fonte: NÓS MULHERES⁵⁴⁰

Figura 4: Capa de *Nós Mulheres*



Fonte: NÓS MULHERES⁵⁴¹

Na figura 3, temos na capa a imagem em branco e preto de uma mulher e, em sua frente, mãos que se chocam. Acima, o título do periódico em negrito e em maiúsculo, *Nós Mulheres*. Abaixo do título, além das inscrições de número de jornal e preço, do lado superior em caixa baixa, os dizeres: “História de um parto e Metalúrgicas na ordem do dia”. Abaixo da imagem, há duas frases, sendo a primeira: “Como se vive na periferia leste”, em caixa baixa, seguida pelo termo: “Mulher e política” já em caixa alta, também em preto. Nessa capa, também temos o suporte linguístico para complementar o sentido da imagem. No entanto, aqui não temos uma indagação na capa como nas edições 1 e 2, apresentadas acima. A imagem e a

⁵⁴⁰ NÓS MULHERES. Mulher e Política. São Paulo, n. 3, nov./dez., 1976.

⁵⁴¹ NÓS MULHERES. 8 de Março Dia de Luta. São Paulo, n. 4, mar./abr., 1977.

frase: “Mulher” no entanto, se complementam. As mãos desenhadas à frente da mulher nos dão uma ideia de luta, de embate, mas também de partilha entre os iguais, de concordância entre os pares. De tal maneira, associando esses conceitos à imagem da mulher ao fundo, podemos então inferir que é um chamado da mulher à luta, à reivindicação dos direitos.

Essa perspectiva é fortalecida pelo suporte linguístico expresso no termo: “Mulher e Política”, ou seja, há um chamado da mulher à participação política. Nesse sentido, temos a mensagem linguística basal para a construção da mensagem icônica codificada, algo que não está explícito, mas que é construído partindo da interpretação do leitor conferida com base na imagem e no que está escrito. A mensagem icônica não codificada também é importante na construção desse signo, pois é ela que nos transmite aspectos que integram a capa. Salientamos que, também nessa capa, temos as frases: “História de um parto”, “Metalúrgicas na ordem do dia” e “Como se vive na periferia leste”, porém são termos que evocam as matérias que estão dispostas no interior do jornal. Essas frases não apresentam tanta relação com a imagem de capa e com o tema da participação política evocada, mas salientam a especificidade do jornal em abordar temas relacionados ao cotidiano das mulheres trabalhadoras e pobres. O artigo “História de um parto”, no entanto, relata o parto de uma prostituta. Assim, eram temas comuns ao jornal, mas que estariam ligados aos artigos e não à capa. No mesmo jornal, vemos que há textos que buscam fortalecer a participação da mulher no sindicato.

Já na figura 4, novamente aparece o título com o nome do jornal, em letra preta, caixa alta. Logo abaixo do título, temos uma imagem composta por uma mulher desenhada, ao que parece, trabalhando em uma estampanaria, e, ao seu lado, há imagens em preto e branco de rostos de mulheres. São fotos de outras três mulheres que aparentemente estão gritando. Abaixo da

imagem, temos os termos: “A mais fiel corintiana”, “A luta de Carolina” e “O Brasileiro, um povo doente”. Ao fim da capa, em caixa alta, cor preta, aparece: “8 de março dia de luta”. Nesse caso, temos uma junção de um desenho de uma tecelã, uma vez que, historicamente, foi a greve das tecelãs russas no século XIX, que tem como marco o dia 08 de março de 1857. Como sabemos, as mulheres foram aprisionadas no interior da fábrica e foram mortas, carbonizadas. Portanto, o dia 08 de março é, essencialmente, um dia de luta pelos direitos das mulheres. Ao lado, como uma espécie de ligação à realidade daquele momento histórico, temos a imagem de mulheres, provavelmente em eventos de reivindicação e luta.

Nesse caso, vemos que há uma junção do suporte linguístico, da mensagem linguística conferida pelo termo: “8 de março”, à imagem das lutas femininas do século XIX e das lutas contemporâneas. Portanto, o suporte linguístico é expresso na frase ao passo que a mensagem icônica não codificada é representada tanto na frase quanto na imagem imediata de mulheres que estão em reivindicação e da mulher tecelã. No entanto, a construção de uma mensagem codificada só é possível se o leitor tiver informação sobre a luta das tecelãs e também possuir ao menos ciência das organizações de mulheres existentes no Brasil naquele período. Assim, a nosso ver, a mensagem não codificada, conforme Barthes⁵⁴² sugestiona, seria a construção de um signo que reforce a importância da luta das mulheres no século XIX por direitos, reforçando, no entanto, que o dia 8 de março ainda é momento de organização das mulheres, especialmente das mulheres brasileiras. Dessa forma, só é possível a construção do signo se o leitor tiver noção de fenômenos que ocorreram e estariam acontecendo ainda em dados contextos históricos e culturais.

⁵⁴² Barthes, op. cit.

Passamos às próximas imagens de capas. Na sequência temos a capa da edição de número 05, de junho e julho de 1977. Na figura 5, temos ainda a capa da edição 6, também publicada em 1977, porém em agosto e setembro.

Figura 5: Capa de *Nós Mulheres*



Fonte: NÓS MULHERES⁵⁴³

Figura 6: Capa de *Nós Mulheres*



Fonte: NÓS MULHERES⁵⁴⁴

Na figura 5, vemos novamente, em caixa alta, na cor preta, o nome do jornal. No canto superior esquerdo da página, o título: “Salário: Só pondo mais água no feijão”, também em caixa alta. O texto tem na sequência a imagem de uma nota de um cruzeiro, com a imagem de uma mulher negra. Abaixo da foto, lemos a frase: “Racismo, Uma Opressão a mais”, em caixa alta. E ao final da capa consta o texto: “Depois das reformas, os estudantes

⁵⁴³ NÓS MULHERES. Salário: Só Pondo Mais Água no Feijão. São Paulo, n. 5, jun./jul., 1977.

⁵⁴⁴ NÓS MULHERES. Mulheres em Cartaz. São Paulo, n. 6, ago./set., 1977.

estão nas ruas (mas fora do rádio e da t.v.)”, sendo que todo esse texto também está em letra preta, em caixa alta.

Nesse caso, o tema do jornal estará orientado à questão da dificuldade para a manutenção das despesas de uma família. Por isso, o destaque para o texto: “Salário: Só pondo mais água no feijão” e, abaixo, a nota de cruzeiro. No período em questão, havia mais de 13 modelos de notas de cruzeiro que circulavam no país. O modelo representado no jornal tem muita relação com o original. No entanto, no original, no local da foto, tínhamos a efigie da República, um símbolo da liberdade da República Francesa e que foi usada nas notas em questão no nosso país. Aqui, temos, então, o suporte linguístico que confere a mensagem literal expresso na frase: “Salário: Só pondo mais água no feijão”, que pode ser lida por qualquer pessoa com domínio culto da língua. Porém, a noção de carestia e de fazer com que a desvalorização monetária afete o mínimo possível a atenção das necessidades básicas já constitui a mensagem icônica codificada. A imagem icônica não codificada é expressa na cédula de cruzeiro, mas torna-se não codificada à medida que é inserida a imagem de uma mulher negra, em substituição à efigie.

Interessante que nesse caso também há a frase “Racismo, Uma Opressão a mais” bem próxima à imagem, evocando que, além da dificuldade financeira para a manutenção da família, os negros ainda sofrem uma outra opressão em decorrência do preconceito. Por analogia, as mulheres negras sofreriam com a pobreza e com o preconceito, além de toda a submissão inerente ao gênero feminino. Esse título, assentado na imagem da cédula, constitui a mensagem icônica não codificada, afinal qualquer pessoa que vivesse naquela época e que possuísse noção do dinheiro que estaria em circulação conseguiria identificar tais elementos. Porém, a relação entre a pobreza da população, sua dificuldade para atender às necessidades mais

básicas e o preconceito que assolava a mulher negra são mensagens icônicas codificadas e que são possíveis de interpretação somente se o leitor possuir alguma informação mínima do assunto. Demais textos inseridos na capa evocam títulos de artigos que são apresentados no jornal.

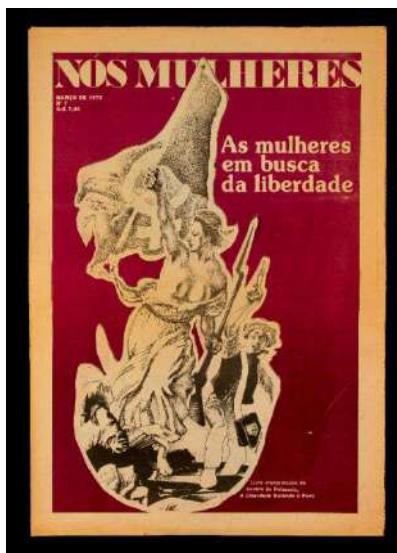
Já na figura 6, a imagem foi posicionada do lado esquerdo da capa, e, ao lado direito, aparecem os títulos: “Fabricar enceradeira não é mole!”; “Sexo também pra nós”; “O Divórcio chegou e daí?” e “Brinquedos: cada macaco no seu galho”, sendo que todas as sentenças estão em caixa alta, na cor preta. Essas sentenças estão vinculadas a artigos que irão compor o jornal. Embaixo da imagem, em caixa alta, cor preta, porém com efeito que deixa todas as letras preenchidas e destacadas em relação ao restante do texto, lemos: “Mulheres em Cartaz”, que, por sua vez, também evoca um artigo em que temos várias críticas às propagandas e à publicidade que converte mulheres diferentes em iguais e nas quais era vendido um ideal de mulher. Nessa capa, temos a imagem de duas pessoas, aparentemente, um homem e uma mulher, porém a baixa resolução dificulta em muito uma análise crítica da mesma. De forma que, nesse tipo de imagem, a nosso ver, só teremos a presença de mensagem icônica não codificada, pois, segundo Barthes⁵⁴⁵, esse tipo de imagem nos apresenta apenas a percepção natural, sem conotação.

E, por fim, a última capa do jornal de número 7, publicada em março de 1978, traz o costureiro título do periódico, porém, dessa vez, na cor branca, em caixa alta e centralizado na página. Possivelmente, a cor branca foi escolhida para contrastar com o fundo vermelho e a borda branca, usadas especificamente nesse exemplar. Aliás, necessário reforçar que somente a edição de número 7 e a edição de número 1 possuem algumas cores, uma vez que as demais são todas em preto e branco. Nesse caso, a imagem está

⁵⁴⁵ Barthes, op.cit.

inserida do lado esquerdo, porém ocupa 70,0% da página. Ao lado da imagem, temos o título: “As mulheres em busca da liberdade” em fonte minúscula e na cor branca, também para contrastar com o fundo vermelho sobre o qual está escrito. Próximo à imagem, no canto inferior, também em letra minúscula, mas com fonte branca reduzida, temos a frase: “Livre interpretação do quadro de Delacroix – a Liberdade guiando o povo”.

Figura 7: Capa de Nós Mulheres



Fonte: NÓS MULHERES ⁵⁴⁶

Nesse caso, temos o suporte linguístico de que nos fala Barthes⁵⁴⁷ expresso na frase: “As mulheres em busca da liberdade”, afinal, qualquer pessoa que leia em português conseguirá entender essa frase. Aqui, temos

⁵⁴⁶ NÓS MULHERES. As mulheres em busca da liberdade. São Paulo, n. 7, mar., 1978.

⁵⁴⁷ Barthes, op.cit.

também a mensagem icônica não codificada, posta pela frase em questão. Já a imagem, por outro lado, apesar de ser algo não codificado, pois quem a olha vê que se trata de uma mulher, só é compreensível para aqueles que tenham o mínimo conhecimento do que a mesma está buscando retratar. Torna-se imagem codificada a partir do momento que o receptor da mesma conhece o contexto em que foi produzida. A imagem original foi pintada em óleo sobre tela por Eugène Delacroix⁵⁴⁸ em 1830, como comemoração à Revolução de 1830 na França. Nela, temos uma mulher que representa a liberdade, que é a mesma que tem seu rosto representado na nota de cruzeiro, como indicamos acima.. Na imagem original, a Liberdade passa por cima dos vencidos e guia um pequeno grupo. Em suas mãos, carrega uma bandeira com as cores azul, vermelha e branca que eram símbolos da Revolução.

Na adaptação , temos um recorte do quadro de Delacroix, captando apenas a Liberdade e mais dois personagens da obra original. No entanto, a maior inovação está na bandeira, em que foi inserido o símbolo feminino ao invés da bandeira representativa da revolução. E, partindo disso, ou seja, da bandeira em que vemos o símbolo do feminino nas mãos da liberdade, é possível, então, a construção da mensagem icônica codificada, afinal, podemos inferir que a imagem nos remete a compreender que cabe à mulher a luta pela liberdade. Associada à imagem, temos também o suporte linguístico expresso na sentença: “As mulheres em busca da liberdade”, reforçando ainda mais o que a imagem deseja destacar. Afinal, a igualdade de gêneros não é dada à mulher livremente, mas resulta de muitas lutas. A analogia da luta do feminismo brasileiro, da mulher brasileira à imagem da liberdade de Delacroix só é possível a um grupo que conhece a história, ou

⁵⁴⁸ DADOS sobre a obra de Delacroix. Disponível em: <http://www.ieij.com.br/CULTieij.2017/Semana30/CULTieij.2017.Semana30.HArte.Ano8o.pdf>. Acesso em: 19 de maio de 2020.

seja, somente um grupo seletivo iria conseguir se apropriar dessa mensagem icônica codificada. Isso nos mostra certa intelectualidade dos responsáveis pelo jornal, afinal, essa não é uma tela conhecida por todas as parcelas da população brasileira. Necessário pontuar que não há no jornal, em seus artigos, qualquer menção explicativa à capa.

Via de regra, observamos que em nenhuma das publicações temos a indicação do responsável ou responsáveis pela capa. Mas, em todas as capas, temos a imagem e o recurso linguístico. Dessa maneira, temos a possibilidade de a imagem alcançar a finalidade a que se propôs, conseguindo, assim, fixação dos signos idealizados. A premissa inversa também procede, uma vez que o texto também pode ser esclarecido por meio da imagem. Afinal, “A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita”⁵⁴⁹. Nesse rol de produção de signos, vemos que é forte e latente a presença dos pilares do feminismo expressos por meio das capas do *Nós Mulheres*, deixando claro, a nosso ver, sob quais pressupostos o jornal foi escrito e quais seriam as suas finalidades.

Considerações Finais

Após o estudo das capas, foi possível inferir que a fundamentação de Barthes em relação à análise da imagem foi extremamente válida para orientar o processo de estudo. Dessa forma, as indicações do autor nos orientaram na utilização de uma metodologia que permite ir além dos textos literais e das imagens que integram as capas, captando os signos ou mitos que

⁵⁴⁹ Barthes, op. cit., p.31

estão presentes nas capas. Portanto, esse método mostra-se capaz de analisar qualquer tipo de imagem.

A análise das capas de *Nós Mulheres* nos permitiu entender que as principais mensagens emitidas estão ligadas aos ideais do movimento feminista brasileiro, principal idealizador do jornal. Assim, temos o reforço à diversidade da mulher brasileira e o destaque para fortalecer seu papel de protagonista na sociedade, sobretudo por meio da participação política. Nesse sentido, símbolos que indicam a busca pela liberdade e a necessidade de organização e de luta feminina estão presentes nas capas do periódico.

Observamos, ainda, que as capas sempre estão relacionadas ao tema do jornal e aos artigos que irão compô-lo, portanto tanto as capas quanto o jornal trazem um caráter essencialmente político e crítico. Consideramos, entretanto, que o jornal busca, por meio da capa, motivar a mulher a lê-lo e, dessa forma, visa à ampliação da vinculação da mulher aos ideais feministas, tentando, assim, funcionar como um dispositivo de educação e motivação feminina.

SOBRE OS AUTORES

Alex Rogério Silva – Graduado (Lic/Bac) e Mestre em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Franca) e doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Servidor Técnico-Administrativo na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Aline de Jesus Nascimento - Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP-Assis), e mestra em História pela mesma instituição. Docente do Centro Cultural Peruano Brasileiro - Arequipa- PE.

André Figueiredo Rodrigues – Graduado, Mestre e Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Assis).

Camila Rodrigues – Graduada em História, mestra e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutora em História Cultural do Humor pela Universidade de São Paulo (USP).

Daniela Emilena Santiago - Graduada em Serviço Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), mestra em Psicologia e em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Assis) e atualmente cursa Doutorado em História pela mesma universidade. Docente dos cursos de Pedagogia e Psicologia da Universidade Paulista (UNIP-Assis).

Gabriel Freitas Reis - Graduado (Lic/Bac) e Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e doutorando em História pela mesma instituição.

Gilvana de Fátima Figueiredo Gomes – Graduada em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR), mestra em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

(UNESP-Assis) e doutoranda em História pela mesma instituição. Docente do Departamento de História da UNICENTRO/PR.

Paula Ferreira Vermeersch - Bacharel e licenciada em Sociologia e Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestra em História da Arte e da Cultura e em Sociologia e Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutora em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP. Docente de História da Arte e da Arquitetura no departamento de Geografia da Faculdade de Ciências e Tecnologia, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, FCT-UNESP, câmpus de Presidente Prudente.

Sandra Aparecida Ferreira - Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), mestra em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutora em Letras (Teoria Literária) pela Universidade de Coimbra. Docente assistente de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” na Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP-Assis).

Wilton Carlos Lima da Silva - Mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP- Assis). Livre-Docente em Metodologia da Pesquisa Histórica pela UNESP-Assis. Docente associado da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Assis).

“A palavra inglesa “patchwork”, traduzida de forma literal como “trabalho com retalho”, é uma forma de artesanato têxtil na qual pela união de diferentes tecidos, com uma infinidade de formatos e padrões variados, resultam em peças decorativas e funcionais acolchoadas. A heterogenidade dos materiais somada à criatividade e ao talento do artesão resultam em produtos originais e exclusivos, que encantam pela beleza e tem finalidade prática.

A presente publicação assemelha-se à um “patchwork” entre a Literatura e a História, no qual os doze trabalhos de jovens e promissores pesquisadores, em uma perspectiva multidisciplinar, apresentam-se de forma ampla, profunda e diversa, tal qual um cuidadoso artesanato, aquele conjunto de práticas que mesclam técnica, dedicação e talento individual, resultando em grandes possibilidades de encantamento e utilidade.

O “patchwork” que se apresenta neste volume tem em si uma arte, técnica e beleza, ao juntar de forma coesa e harmônica questões que, mesmo distantes temporal ou tematicamente, confluem como caminhos de explicação da condição humana, da vida em sociedade e de suas manifestações no mundo letrado e artístico.”

Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)