

Livros, literatura & história
PASSAGENS BRASIL - FRANÇA



SANDRA REIMÃO | **MICHEL RIAUDEL**
organizadores

ESCRITÓRIO DO LIVRO

Livros, literatura & história

PASSAGENS BRASIL - FRANÇA



SANDRA REIMÃO | MICHEL RIAUDEL
organizadores

ESCRITÓRIO DO LIVRO

© Sandra Reimão, Michel Riaudel e autores.

Preparação:

Théo Bonin

Normatização e revisão:

Bianca Melyna Filgueira

Projeto gráfico e editoração:

Escritório do Livro

Imagem de capa:

Torre de Babel, Pieter Brueghel, c. 1563 (detalhe)

Vinhetas:

Detalhes de esboços de Van Gogh para *Barques de pêche aux Saintes-Maries* (1888).

Dados da Catalogação Anglo-American Cataloguing Rules – AACR2
Marcelo Diniz - Bibliotecário - CRB 2/1533

L784

Livros, literatura e história: passagens Brasil-França. / Organizadores, Sandra Reimão e Michel Riaudel; Colaboradores, Felipe Quintino [et al]. – Florianópolis: Escritório do Livro, 2017.
230 p.; il.

Coletânea de artigos

ISBN-13: 978-85-94157-00-3 (livro eletrônico)

1. Literatura - Brasil - França. 2. História - Cultura - Brasil e França. 3. História da literatura francesa e brasileira - Cultura. 4. Estudos literários comparados. I. Reimão, Sandra. II. Riaudel, Michel. III. Quintino, Felipe. IV. Passagens Brasil-França

CDU 82.091 (81+44)

CDU B869

840.9

ESCRITÓRIO DO LIVRO

Dorothee de Bruchard, editora

www.escritoriadolivro.com.br

 **SUMÁRIO**

Nota prévia	7
Teria havido um boom latino-americano? <i>Michel Riaudel</i>	11
Zuenir Ventura, história e cultura na França na década de 1960: jornalismo, relações de amizade e vivências na Casa do Brasil <i>Felipe Quintino</i>	49
A publicação de Guimarães Rosa na França dos anos 1960 <i>Márcia Valéria M. de Aguiar</i>	79
Da “ <i>Tireuse de cartes</i> ” à “ <i>Cartomancienne</i> ”, o bruxo do Rio retraduzido na França <i>Émilie Audigier</i>	103
Análise do papel e história do livro no século xx: considerações a partir do caso da Editora Brasiliense no Brasil do final da II Guerra Mundial <i>Paulo Teixeira Iumatti</i>	115

Coetzee, leitor de Barthes <i>Adriano Schwartz</i>	151
Cândido, ou o otimista multimidiático: da literatura francesa ao cinema e televisão brasileiros <i>Maria Cristina Palma Mungoli</i> <i>Daniela Jakubaszko</i> <i>Anderson Lopes da Silva</i>	163
França, 1971; Brasil, 2013: duas edições do livro <i>Pau de arara</i> e a memória da repressão <i>Sandra Reimão</i> <i>Flamarion Maués</i> <i>João Elias Nery</i>	195
Organizadores / Autores	228





NOTA PRÉVIA

A IMPRENSA NO BRASIL começou muito tardiamente. Até 1808, no Brasil, colônia de Portugal, eram proibidas pela metrópole a existência de oficinas tipográficas e a produção de qualquer tipo de impresso. Em 1808, a transferência da Família Real Portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro propiciou a instalação da Imprensa Régia, e, com ela, houve o início da produção de livros no Brasil. A Imprensa Régia deteve o monopólio do direito à impressão no país até 1821.

A partir de 1821, com o fim do monopólio real para impressão e uma nova legislação abolindo a censura prévia, começam a chegar ao Brasil estrangeiros que iniciam a indústria editorial no país. Entre os franceses, destaquemos Pierre François Plancher, que chegou em 1822 e editou alguns periódicos, pequenas novelas e o *Almanach Plancher*; Eduardo Laemmert, que veio, em 1827, para dirigir a filial brasileira da editora francesa Boussage e Aillaune, e depois fundou a Livraria Universal e a Laemmert editora; e Baptiste Louis Garnier, que chegou no Rio de Janeiro em 1844 para abrir uma filial da Livraria Garnier e acabou expandindo seus negócios, atuando também em edição. Por esses exemplos, vê-se como os editores franceses estiveram presentes na vida editorial brasileira desde seus primórdios.

Os estudos reunidos neste livro enfocam inter-relações culturais entre Brasil e França no âmbito da edição e da cultura impressa durante o século xx.

Abordando a tradução da literatura brasileira na França, Michel Riaudel analisa como nas décadas de 1950 a 1970 houve uma explosão editorial em torno da literatura latino-americana, destacadamente aquela vinculada ao realismo fantástico, e como esse boom deixou de lado a literatura brasileira naquele momento. O instigante título do artigo é: “Teria havido um boom latino-americano?”

Foi na França que Zuenir Ventura buscou formar-se como jornalista. O artigo de Felipe Quintino, “Zuenir Ventura, história e cultura na França na década de 1960: jornalismo, relações de amizade e vivências na Casa do Brasil” reconstitui o percurso de Zuenir Ventura na década de 1960, momento em que a França passa por profundas transformações. ganhador de uma bolsa do governo francês, o jornalista estudou por um ano no *Centre de formation des journalistes*, em Paris.

Os artigos “Da “*Tireuse de cartes*” à “*Cartomancienne*”, o bruxo do Rio retraduzido na França” e “A publicação de Guimarães Rosa na França dos anos 1960”, respectivamente de Émilie Audigier e Márcia Valéria M. de Aguiar, debruçam-se sobre questões relacionadas a traduções e edições francesas de obras de dois autores clássicos da literatura brasileira, Machado de Assis e Guimarães Rosa, e vinculam essas questões com os diferentes momentos históricos das publicações: início da I Guerra Mundial (1914), II Guerra Mundial (1939-1945) e início dos anos 1960.

Paulo Teixeira Iumatti, em “Análise do papel e história do livro no século xx: considerações a partir do caso da Editora Bra-

siliense no Brasil do final da II Guerra Mundial”, observa como informações laboratoriais das propriedades do papel podem ser utilizadas por historiadores do livro contemporâneo de qualquer continente como dados complementares às observações socioculturais e econômicas.

No artigo “Coetzee, leitor de Barthes”, o pesquisador Adriano Schwartz aborda o escritor sul-africano J. M. Coetzee, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 2003, cuja obra é traduzida no Brasil há muitos anos, tendo sido, inclusive, como é raro com autores estrangeiros entre nós, objeto de um volume de ensaios dedicado só a ele, com textos de vários pesquisadores locais. Adriano Schwartz aborda especificamente um romance do autor, *Diário de um ano ruim*, e demonstra como esse texto possui um inesperado vínculo com a obra do pensador Roland Barthes.

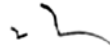
Duas releituras brasileiras para o cinema e a televisão da obra *Cândido, ou o Otimismo*, do filósofo e escritor francês Voltaire, são enfocadas no artigo: “Cândido, ou o otimista multimidiático: da literatura francesa ao cinema e à televisão brasileiros”, de autoria de Maria Cristina Palma Mungioli e equipe. As releituras analisadas são o filme *Candinho* (Vera Cruz, 1954), do diretor, produtor e ator Amácio Mazzaropi (1912-1981), e a telenovela *Êta mundo bom!* (Globo, 2016).

O último artigo da coletânea, “França, 1971; Brasil, 2013: duas edições do livro *Pau de arara* e a memória da repressão”, foi escrito a seis mãos por Sandra Reimão, Flamarion Maués e João Elias Nery. O estudo enfoca o livro *Pau de arara: la violence militaire au Brésil*, publicado em francês pela editora François Maspero em 1971, e que só veio a ser lançado no Brasil, em português, em 2013, mais de quarenta anos depois da edição francesa. O artigo

aborda a trajetória dos autores e a origem do material publicado, inserindo esta obra no conjunto das denúncias contra a tortura executada por agentes do regime ditatorial brasileiro.

Os estudos aqui reunidos analisam, por diferentes perspectivas, casos de correlações de cultura impressa entre Brasil e França no século xx — correlações estas que se inserem em uma longa história de permutas e passagens, na qual há muitos capítulos ainda a serem escritos.

Os organizadores





TERIA HAVIDO UM BOOM LATINO-AMERICANO?

Michel Riaudel

A EXPRESSÃO “BOOM LATINO-AMERICANO” esconde o desnível considerável existente entre a recepção, na França, de uma nova geração de escritores hispano-americanos nos anos 60, e o concomitante refluxo da literatura brasileira. Por razões conjunturais e estruturais, a edição francesa era então mais voltada para questões sociais e políticas. A única revelação do período, João Guimarães Rosa, do qual foram publicados quatro títulos naquela década, é também a história de um desencontro, precipitado pela morte do autor em 1967. Seria necessário, de fato, esperar os anos 80 para um real reconhecimento do campo literário, que, ainda hoje, é frágil.

Digamos desde já o quanto é abusiva e enganosa a expressão “boom latino-americano”, a não ser que não se considere o Brasil como um componente da América Latina. O exame do fluxo de traduções revela, com efeito, fortes disparidades entre um país e outro do subcontinente e, sobretudo, um nítido descompasso de recepção entre o mundo herdado da dominação hispânica e aquele originado da colonização portuguesa. Se é verdade que a literatura brasileira se beneficiou da primeira onda latino-americana do pós-

guerra, ela permaneceu alijada, no entanto, da grande virada representada pelo boom dos anos 60¹.

A expressão “boom latino-americano”, no que absolutiza uma unidade geoliterária bastante relativa, perpetua uma ilusão creditada notadamente pela trajetória francesa da invenção da América latina, construção que se viu reinvestida no pós-guerra, em um momento em que a região ocupava um lugar privilegiado no cruzamento das polaridades Leste-Oeste e Norte-Sul. Sobre ela repousavam então parte das esperanças revolucionárias dos socialistas mais ou menos ortodoxos e uma alternativa à hegemonia estadunidense no Ocidente. Espaço de uma descolonização percebida como inacabada, caída na órbita da doutrina Monroe após ter-se emancipado das tutelas europeias, mas também terra herdeira de uma longa história de utopias, a região inspirava aos intelectuais, majoritariamente “progressistas”, sonhos de um desenvolvimento socialmente equilibrado, menos predatório do humano que as precedentes revoluções industriais, e uma possível reconciliação entre as tradições, o primitivo e a modernidade; aparecia, além disso, como suscetível de reforçar a liga dos não alinhados, em um tempo em que o modelo soviético já havia, para muitos, mostrado os seus limites.

Um olhar macroscópico sobre as publicações vindas do Brasil ao longo dessas décadas permite confirmar esse interesse regional provisoriamente homogêneo por parte dos franceses, logo alterado, porém, por um diferencial considerável entre os autores brasileiros e seus vizinhos. Rigorosamente, deveríamos então falar de boom hispano-americano. Contudo, mais do que tentar corrigir uma “verdade” apressadamente formulada (que ainda tem, decerto, muito tempo pela frente e saberá sobreviver aos fatos, menos

teimosos que as ideias feitas), parece-nos útil transformar esse equívoco em uma alavanca para a compreensão dos respectivos mecanismos de recepção operantes, retrazendo a chegada da literatura brasileira na França no período que vai dos anos 40 aos 80².

Se a produção do período 1940-1945 é evidentemente muito fraca (seis obras de autores brasileiros lançadas em francês em seis anos), os anos 1946-1960 veem decolar as publicações: perto de quatro traduções por ano³, sendo mais de dois terços associados à literatura. A maré continuaria subindo nas décadas seguintes: mais de cinco títulos anuais nos anos 60, perto de doze no período 1971-1980, quase vinte entre 1981 e 1990. Mas essa expansão não contempla a produção literária, que passa ao segundo plano: já não representaria mais que um terço dos livros publicados na França nos anos 1961-1970 e não aumentaria substancialmente na década seguinte. Seria preciso esperar os anos 80 para que a literatura brasileira voltasse a ocupar a frente da cena, com quase dois terços dos lançamentos, como no pós-guerra. Em outras palavras, assistimos concomitantemente, nos anos 60, ao apogeu do boom hispano-americano e ao refluxo relativo da literatura brasileira no mercado francês. Uma evolução em sentidos contrários que uma análise detalhada vai permitir afinar e tentar compreender.



Em período de guerra, as condições editoriais e das circulações literárias são fatalmente muito atípicas. Entre 1940 e 1945, contam-se seis títulos traduzidos do português do Brasil — três dos quais, de maneira pouco surpreendente, envolvem discussões geoestratégicas ou de direito internacional. Graça Aranha, introduzido nos meios diplomáticos franceses no início do século, prefacia

uma coletânea de textos do pensador e estadista Joaquim Nabuco⁴. Publicada pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, antecessor da Unesco sediado em Paris, essa antologia, sem correspondente no Brasil⁵, resulta manifestamente de uma vontade política, transmitindo um sinal pró-aliados em um momento em que o Estado Novo de Getúlio Vargas ainda não escolhera oficialmente o seu lado. O *Traité de droit international public* de Hildebrando Acioli transcreve três volumes publicados poucos anos antes pela oficialíssima Imprensa Nacional⁶. Em 1943, é lançado quase simultaneamente em português e em francês o *Traité de délimitation de la frontière Nord du Brésil*, de Brás Dias de Aguiar⁷. Essa brochura de cerca de sessenta páginas talvez visasse as negociações do pós-guerra sobre a nova repartição do mundo, mas não aborda a fronteira franco-brasileira, cujo traçado fora decidido em 1900, após a arbitragem suíça encerrar um século de litígios. Em 1943-1944, algumas iniciativas atestam um esforço recíproco de estreitar os laços culturais entre franceses e brasileiros: de um lado, o opúsculo de Cláudio de Sousa sobre um dramaturgo emblemático do espírito de independência francês, Beaumarchais⁸. De outro, Charles Ofaire, um francês próximo dos meios da resistência gaullista, funda no Rio de Janeiro uma editora, a Atlântica, que edita Georges Bernanos e publica dois clássicos do romance brasileiro do século XIX: *Mémoires d'un sergent de la milice*⁹, traduzido pelo erudito húngaro refugiado no Brasil, Paulo Rónai; e *Mémoires d'outre-tombe de Brás Cubas*, do canônico Machado de Assis, em uma retradução do general Chadebec de Lavalade¹⁰. Sem surpresas, a troca se dá então principalmente em sentido único, do Brasil para a França, e é fortemente condicionada pelo pano de fundo geopolítico.

Esse quadro vai mudar completamente no período 1946-1960. Em um lapso de tempo decerto três vezes maior, o volume de circulações Brasil-França irá decuplicar, com cinquenta e sete títulos em vez dos seis da fase precedente. Ou seja, uma triplicação do ritmo anual das traduções. Mas vai sobretudo se tornar muito mais significativo do interesse francês.

Como vimos, dois terços das obras pertencem à literatura. Nove são coletâneas de poemas. Apesar do que escreveu Benjamin Péret¹¹ contra o engajamento de seus pares junto à resistência francesa, a poesia, instrumento épico-lírico de mobilização e consolo, era então um gênero para o grande público. O trabalho editorial de Pierre Seghers, ele próprio antigo resistente, mostra isso, mesmo porque sua coleção *Autour du monde* converge com a preocupação do Ministério das Relações Exteriores em trabalhar pela difusão da cultura francesa, o que pressupõe, a partir de então, tanto traduzir quanto ser traduzido.

Seghers abre o leitor francês para um grande nome do modernismo brasileiro, Manuel Bandeira¹². Publica Murilo Mendes¹³. Casado com Maria da Saudade Cortesão, filha do grande intelectual e historiador português Jaime Cortesão, Murilo Mendes se estabelece na Itália a partir de 1957, depois de ter percorrido a Europa de 1953 a 1955. De seus contatos decorrem alguns retratos-relâmpago de poetas franceses e, sem dúvida, a tradução de 1956. Três anos antes, Seghers conhecera Vinícius de Moraes, recentemente nomeado segundo secretário da embaixada em Paris, no ano da publicação de suas *Cinq élégies*¹⁴. Outra coletânea de seus poemas seria lançada em 1960, novamente pela Seghers¹⁵.

Modernista de segunda linha, Ribeiro Couto também mereceu, por duas vezes, a atenção dessa casa editora¹⁶. Ele já havia

publicado *Rive étrangère* em 1951, na Presses du Livre français, ilustrado à mão por ele mesmo. *Rive étrangère* e *Jeux de l'apprenti animalier* não possuem aparentemente correspondente brasileiro, o que pode ser explicado pela residência francesa desse poeta diplomata. Além disso, uma pequena brochura de Adalgisa Neri, *Au-delà de toi*, já havia sido adaptada pelo poeta editor a partir de uma tradução de Francette Rio Branco (Seghers, 1952). Paralelamente, Antonio Dias Tavares Bastos selecionava, prefaciava e traduzia uma *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*¹⁷. Em meio a esse fervilhar, duas peças de teatro menores também conseguem seu espaço¹⁸.

Mas essa expansão, evidentemente, beneficia em primeiro lugar o romance, um setor que parece depender menos de contatos e afinidades pessoais do que a poesia. Contam-se alguns clássicos patrimoniais: José de Alencar¹⁹, Aluísio Azevedo²⁰, Machado de Assis²¹, Euclides da Cunha²²; e também vários contemporâneos. Os romancistas “regionalistas” surgidos nos anos 30, sejam eles do Sul, como Érico Veríssimo²³ ou, mais ainda, do Nordeste, como José Lins do Rego²⁴ e Graciliano Ramos,²⁵ são bem representados, sinal de que prevalece um gosto pelo estranhamento tropical, uma busca do pitoresco. Os editores também apostam no romance social, mesmo que de qualidade medíocre²⁶. E a edição francesa permanece atenta à prosa mais jovem, em particular com o diário de Helena Morley²⁷ e *Près du cœur sauvage*, de Clarice Lispector²⁸. Os dois fenômenos marcantes do período são, contudo, a criação de La Croix du Sud e o sucesso considerável de Jorge Amado.

A coleção, planejada pela Gallimard²⁹ desde 1945 e inaugurada em 1952, confirma algumas constatações enunciadas acima. Estamos ainda em um quadro de recepção latino-americana em

que o Brasil é tratado paritariamente com o conjunto hispano-americano³⁰. A iniquidade das representações nacionais, às vezes criticada em seu diretor, Roger Caillois, cujo enraizamento argentino é conhecido, visa de fato outras áreas: a América Central, a Colômbia, a Bolívia... São apreciados os textos que fazem descobrir sociedades distantes e, como escreve Roger Bastide, trazem “materiais que serão retomados pelo sociólogo” ao mesmo tempo em que “nos levam da floresta tropical até os pampas varridos pelo vento da Antártica”³¹. Convivem, na coleção, literatura e ciências sociais. Até 1970, quando se encerra sua primeira fase, são publicadas cerca de cinquenta obras, sendo sete brasileiras: dois ensaios de Gilberto Freyre³² e um de Vianna Moog³³, assim como quatro romances, dois de Graciliano Ramos³⁴, um de Gerardo Mello Mourão³⁵ e outro de Jorge Amado³⁶. Três escritores que têm em comum a origem nordestina, e cujo engajamento político deu margem a tratamentos arbitrários e perseguições.

Traduzida em 1938³⁷, a obra do escritor baiano era publicada na França, após a guerra e até 1960, ao ritmo de cerca de dois livros a cada três anos³⁸. De maneira que sua presença em *La Croix du Sud*, tão prezada por outros escritores, é apenas uma etapa de sua carreira, peripécia que ele próprio não quis prolongar. Escritor popular, senão populista, temia ver-se enclausurado em um circuito demasiado local e elitista, preferindo falar à humanidade através dos canais que correspondiam a seu militância do momento: *Les Éditeurs français réunis*, da galáxia comunista, *Les Temps modernes*, Nagel... Eleito deputado pelo PCB em 1945, exilou-se na Europa no início de 1948, após a interdição de seu partido e a cassação dos deputados comunistas. Seu ativismo colocou-o no centro dos meios intelectuais parisienses:

Convivi também com Louis Aragon, trabalhei com ele em tarefas partidárias, Aragon fez traduzir e publicar dois livros meus. *Seara Vermelha*, antes da edição em livro saiu em *Lettres Françaises* com xilogravuras de Scliar; para o desconhecido escritor brasileiro, que eu era, uma glória. Com Aragon não fui além da estima literária e da convivência partidária, por mais de uma vez esbarramos um no outro: Aragon e sua corte, não nasci cortesão, nasci amigo.³⁹

Em 1949, seu novo cargo de secretário do Prêmio Mundial da Paz, financiado pela URSS, não é menos estratégico. O escritor nos conta também que, em 1950, Jean-Paul Sartre “publica *Cacao* em *Les Temps modernes*, em 1961 foi a vez de *Quinquin la Flotte*”⁴⁰. Percebe-se o efeito multiplicador dessas redes para a sua difusão. Mas sucesso não é reconhecimento, e a ação política também terá o seu preço: em 1950, ele é expulso e permanecerá proibido de entrar no território francês por dezesseis anos⁴¹. Amado encontra refúgio nos países do Leste, particularmente na Tchecoslováquia, onde recebe o prêmio Stálin em 1952, antes de romper com o seu engajamento político em meados dos anos 50 e voltar ao Brasil.

Se é importante observar de perto a recepção de Jorge Amado, é porque ela é exemplar e edificante a mais de um título. Sua obra não entrou na França pelos canais “latino-americanos”, apesar de ele os ter frequentado, naturalmente e quase pela força das coisas. A eficácia das afinidades políticas de que ele se beneficiou só encontrava então equivalente nos meios cristãos. Contudo, contrariamente à impressão que se possa ter de um reinado absoluto do escritor baiano entre os franceses, nessa segunda metade do século XX, as traduções de Jorge Amado sofreriam uma interrupção de uma década, sendo retomadas apenas em 1970 com *Les*

Pâtres de la nuit, dessa vez pela Stock⁴². Em outras palavras, os anos 60, precisamente os do boom, passam paradoxalmente em branco para o mais conhecido dos escritores brasileiros. A obra disponível de Jorge Amado continua evidentemente a circular, mas ele não está mais lá para promovê-la. Pode-se explicar esse refluxo momentâneo por seu desencajamento com o comunismo, ou pela inflexão em sua criação, menos panfletária e mais pitoresca a partir de *Gabriela, cravo e canela*. Ou pode-se observar que o boom diz respeito a uma nova geração de escritores e não aos nomes já reconhecidos.

No tocante às letras brasileiras, para além do caso Jorge Amado, a década marca a inversão dos centros de interesse: a vitrine literária do pós-guerra cede lugar ao documento. Aquilo que estava antes em segundo plano na produção, embora já bastante presente com os clássicos de Gilberto Freyre, mas também com os do geógrafo Josué de Castro⁴³, livros sobre a questão étnica e migratória⁴⁴, a fé nas comunidades camponesas⁴⁵, as relações internacionais⁴⁶ ou os debates políticos⁴⁷, passam a ocupar a frente da cena editorial francesa nos anos 60. Ao lado de curiosidades⁴⁸, algumas de caráter institucional⁴⁹, esses livros indicavam os temas que iriam crescer em importância na década seguinte, que seria tanto mais “política” pelo fato de haver na França uma mobilização contra o Golpe de Estado de 1964 e a subsequente ditadura militar.

Não que os anos 60 tenham virado as costas aos assuntos brasileiros: contam-se cerca de quarenta traduções, das quais apenas um quarto, porém, envolve a literatura *stricto sensu*. Seghers reduz o ritmo de seu trabalho desbravador com uma nova coletânea consagrada a Manuel Bandeira⁵⁰ e uma antologia de Cecília

Meireles⁵¹. A França permanece hermética às audácias do modernismo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond..., preferindo o lirismo, de qualidade, porém mais convencional. Entre Bandeira e Cecília Meireles vem esgueirar-se uma reedição panorâmica de *La Poésie brésilienne contemporaine*⁵². O editor abre-se à crônica sutil de Rubem Braga⁵³, mas ignora a densidade construtivista de seu amigo João Cabral de Melo Neto, de quem ainda hoje esperamos uma coletânea individual. E publica o musicólogo Vasco Mariz, especialista em Villa-Lobos⁵⁴.

A Michel Simon, tradutor habitual de Seghers, é que devemos a publicação do romance naturalista de Aluísio Azevedo, *Le Mulâtre*, traduzido por Pierre-Manoel Gahisto⁵⁵. Acrescentemos a esse clássico já antigo uma novidade romanesca, *La Barque des hommes*, do romancista mineiro Autran Dourado⁵⁶. Tradicionalmente voltada para a literatura estrangeira, a Stock publica seu primeiro título brasileiro em 1962, o qual, sintomaticamente, é o comovente depoimento de uma moradora de favela, Carolina Maria de Jesus⁵⁷. Diário de uma mulher que vive da cata do lixo na periferia norte de São Paulo, o livro tornou-se emblemático da literatura dos excluídos. O editor reincide dois anos mais tarde com *Ma vraie maison*⁵⁸. Mesma autora, mesma tradutora⁵⁹, a quem já devíamos a versão francesa de três romances de Jorge Amado nos anos 1950, e dois títulos da Croix du Sud. Gallimard a incumbiria do segundo romance de Clarice Lispector a ser publicado na França, *Le Bâtitseur de ruines*⁶⁰.

A grande aposta editorial da década ainda é, contudo, João Guimarães Rosa, que tem quatro livros publicados. Seu conto "*L'heure et la chance d'Augusto Matraga*" havia figurado, em 1958, em uma antologia latino-americana⁶¹. Seu tradutor, o mesmo do

Continent de Verissimo e do primeiro romance de Autran Dourado a cruzar o Atlântico, assina as três coletâneas de contos da Éditions du Seuil⁶², e o romance, cujos direitos haviam sido previamente adquiridos pela Albin Michel⁶³. Prova de que os profissionais experientes estão à espreita. Em janeiro de 1965, o crítico Antonio Candido escreve um bilhete ao romancista, quando se encontram ambos em Gênova para o congresso “Terceiro mundo e comunidade mundial”, promovido pelo Columbianum:

Meu caro Embaixador,
 Ontem conversando com o crítico uruguaio Monegal, ouvi dele que considera você o maior escritor em prosa da América Latina. Achei pouco. Mais tarde, conversando com o Ungaretti, disse-me ele que o Caillois considera você o maior escritor em prosa do mundo, neste momento. Como vê, a verdade progride. Mas eu lhe peço lembrar que o primeiro a dizê-lo foi este seu criado...⁶⁴

Como explicar que essas publicações não se tenham convertido em um reconhecimento público e durável? De fato, temos que admitir que Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Onetti, Sábato, García Marquez, citados assim ao acaso, são, em graus diversos, nomes bem mais evocadores para o leitor francês. As explicações não podem ser simples nem unívocas. O primeiro feixe de hipóteses diz respeito à diferença linguística. Tanto em matéria de tradutores quanto de recursos universitários, a comunidade hispanista é incomparavelmente mais bem representada na França que a dos lusitanistas⁶⁵. O nível de receptividade, de capacidade de intervir na imprensa, especializada ou não, a amplitude do boca a boca, a mutualização dos meios (tradução, mediação...) entre as

diversas áreas nacionais hispanófonas apresentam, comparativamente, um potencial de ressonância sem equivalente.

A língua é também uma fronteira cultural que define fraternidades mais ou menos fortes. A latino-americanidade é uma consciência sustentada por metanarrativas diferentemente partilhadas. A solidariedade hispano-americana representa um paliativo para a fragmentação do mundo hispânico em diversas nações, enquanto podemos citar vários exemplos de reações centrípetas, voltadas para o seu próprio país, por parte de escritores brasileiros. Ao contrário de viajeros como Oswald de Andrade ou Murilo Mendes, ou de diplomatas como Vinícius de Moraes ou João Cabral, o “turista aprendiz” Mário de Andrade não foi além de Iquitos e da fronteira amazônica Brasil-Bolívia. Carlos Drummond só viajou até a Argentina para ver sua filha, que ali fixara residência. Clarice Lispector desinteressou-se da tradução de 1954⁶⁶. Não se trata de uma verdade geral: Guimarães Rosa era extremamente atento à circulação de sua obra no exterior, como mostra a volumosa correspondência que manteve com seus tradutores alemão, italiano, francês, estadunidense... Poliglota, ele podia, além disso, apreciar as versões que lhe eram apresentadas. Mas essas trocas, espontâneas, não pressupõem a inserção em uma coalizão regional de escritores. O boom hispano-americano repousou também sobre o efeito coletivo, que pressupunha uma massa crítica suficiente para dar a impressão de um movimento geracional. Uma andorinha, mesmo chamada Guimarães Rosa, não basta para fazer verão.

No céu literário dos anos 60, Guimarães Rosa poderia ter sido a estrela brasileira da constelação latino-americana. Mas, além dos obstáculos anteriormente citados, o dispositivo do boom

passou por Barcelona, onde Carmen Barcells e Carlos Barral foram, para muitos, a porta de entrada na Europa. O elo francês, que ainda gozava de algum prestígio na república mundial das letras, veio dar repercussão a esses recém-chegados. Lisboa não podia servir de trampolim aos escritores brasileiros, quando mais não fosse pelas distâncias de todo tipo estabelecidas, de parte e outra, entre a antiga metrópole e a antiga colônia — ou da reserva de mercado que não permitia a circulação dos livros entre elas. A situação política de Portugal, uma ditadura mais antiga e mais estrita que a de Franco, afundada em uma guerra suja para defender o que lhe restava de império, sem Catalunha para deixar entrar um ar mais fresco, só podia seduzir intelectuais conservadores, como iria se tornar, de modo cada vez mais marcado, Gilberto Freyre⁶⁷.

Quem poderia ter encarnado a cor brasileira de um boom verdadeiramente latino-americano? A alma do modernismo, Mário de Andrade, partira em 1945, aos 52 anos. Graciliano Ramos estava morto havia onze anos quando, em 1964, saiu sua segunda tradução na Croix du Sud. Após um início promissor, a obra de Clarice Lispector, demasiado alheia aos lugares-comuns da literatura nacional, penava para ser editada e só começou a ser reconhecida no Brasil na segunda metade dos anos 60. Jorge Amado, como vimos, era *persona non grata* na França até 1966. O frêmito Guimarães Rosa foi mitigado pela dificuldade da obra, que exigia muito do tradutor e dos leitores. O monumento que era, já em seu título, *Grande sertão: veredas*, com a sua redundância aumentativa de superfície (*grande* + sufixo *-ão*), sua antítese (vastos espaços semidesérticos *vs* oásis⁶⁸) se viu popularizado na França sob a improvável redução de *Diadorim*. O que dá uma ideia dos desafios

com os quais se deparava o trabalho de transferência, em um contexto de recursos e mediações eruditas bastante limitados. Houve, além disso, entre os fatores incidentais, o falecimento precoce do escritor em 1967⁶⁹. Em um mundo literário em que crescia o papel da mídia, das entrevistas, dos eventos, em que escrever começava a não bastar, em que era bom assumir pessoalmente a divulgação dos próprios livros — é este outro traço do boom, facilitado pela presença em Paris de vários de seus autores —, Guimarães Rosa logo não estava mais lá para sustentar sua prosa, que permaneceu no limbo, por assim dizer, até os anos 90⁷⁰.

Além disso, nesses tempos, a cabeça do público era, no tocante ao Brasil, mais política do que literária; daí certas críticas a esse universo às vezes julgado demasiado etéreo⁷¹. Após a revolução cubana, as tensões recrudesceram e os Estados Unidos cuidavam de não deixar uma peça mestra de sua “boa vizinhança” passar para o lado socialista. Já em 1959, Fidel Castro havia sido recebido pelo presidente Juscelino Kubitschek e pelo deputado Jânio Quadros, destinado a sucedê-lo no comando da nação. Sinal de forte instabilidade, este último renunciou já em 1961, oito meses depois de tomar posse, deixando as rédeas do poder ao populista João Goulart. Enquanto se discutia a nacionalização dos setores estratégicos, enquanto os movimentos sociais agitavam o país, enquanto as ligas camponesas pressionavam o governo a proceder a uma reforma agrária, os militares e a ala conservadora preparavam um Golpe de Estado, entrando em ação em 31 de março de 1964. A ala progressista, hegemônica entre os intelectuais e os artistas, se mobilizou, alguns sendo forçados ao exílio e escolhendo o mais das vezes Paris como residência, e a atenção francesa tornou-se cada vez mais sensível à sua causa.

Aos quatro novos títulos de Josué de Castro⁷², vieram se somar, nessa década, duas traduções de Francisco Julião⁷³, líder das *Ligas camponesas*, duas do arquiteto comunista Oscar Niemeyer⁷⁴, duas do economista socialista Celso Furtado⁷⁵, um livro de Miguel Arraes⁷⁶ e outro do sociólogo da dependência, Fernando Henrique Cardoso⁷⁷. Em plena efervescência pós-68, e em um momento em que a resistência brasileira se radicalizava na luta armada, o manual de guerrilha urbana de Carlos Marighella foi apadrinhado por um coletivo de vinte e três editores, em resposta à censura gaullista⁷⁸.

Também encontraram espaço os ensaios de cristãos humanistas que antecedem o sucesso do popularíssimo dom Helder Câmara⁷⁹. O espectro é amplo, indo de Alceu Amoroso Lima⁸⁰ à Igreja dos oprimidos⁸¹. O dominicano Frei Betto⁸² e o franciscano Leonardo Boff⁸³ logo retomariam essa bandeira. Pode-se ver nisso um dos efeitos do Vaticano II, nessa que segue sendo uma terra de missão. Certos títulos desse universo, como os de Pierre Weil⁸⁴, situam-se na fronteira das ciências sociais. Na insistência dos temas etnográficos, na marca africana⁸⁵ ou no processo de urbanização se delineia um reconhecimento dos meios intelectuais, certos nomes assinalando um relativo enriquecimento das trocas universitárias⁸⁶.

Se os anos 60 constituíram um período de declínio para a literatura brasileira, as curvas iriam muito progressivamente se reequilibrar ao longo da década seguinte. Em proporção, a parte literária (*stricto sensu*) permanece sensivelmente a mesma, pouco mais de um quarto, mas a duplicação do volume de títulos associados ao Brasil faz com que aumente em números absolutos⁸⁷. A uma maior diversificação dos escritores corresponde um melhor

acompanhamento por parte da edição francesa, mais sintonizada com a atualidade brasileira. O fato marcante é o forte retorno de Jorge Amado. Tendo-se tornado a exclusividade do momento da Stock, esta recupera o tempo perdido com seis inéditos⁸⁸, uma reedição⁸⁹ e uma retradução⁹⁰. O percurso de Clarice Lispector continua um pouco caótico: a Gallimard assume um romance difícil⁹¹, prevê uma continuação com o magistral *Passion selon G. H.*, paga uma tradução que desistirá de publicar, escaldada por uma recepção tímida e pela incerteza econômica consecutiva aos dois choques petrolíferos de 1973 e de 1974. O livro passará para a Éditions des Femmes⁹², início de uma longa aventura. Dois romances de Osman Lins, obra exigente, são editados por Denoël⁹³, aos cuidados da mesma tradutora cujo nome iria contar nas décadas seguintes, associado ao de Clélia Pisa (que atua como uma espécie de agente) e ao de Alice Raillard, próxima de Amado e que conta agora com a confiança de Gallimard. É ela que introduz Antônio Olinto na Stock⁹⁴, Campos de Carvalho na Albin Michel⁹⁵ e João Ubaldo Ribeiro na rua Sébastien Bottin⁹⁶. Michel Simon-Brésil queima seus últimos cartuchos de passador com um ensaio, para a Seghers, do prolífico romancista maranhense Josué Montello⁹⁷ e, para a Gallimard, com a célebre peça de Ariano Suassuna⁹⁸, que entraria em cartaz no Théâtre de l'Odéon em 1971, antes de ser retomada no Festival de Avignon no ano seguinte. O romance central de Antonio Callado seria a terceira e última tradução de Conrad Detrez⁹⁹, um livro que se assemelha às rupturas e descobertas desse antigo seminarista belga no contato com o Brasil dos anos 1960. Paralelamente à Stock¹⁰⁰ e à Gallimard¹⁰¹, a Flammarion investe por sua vez nas letras brasileiras, particularmente com um autor de romance *noir* destinado a fazer sucesso,

Rubem Fonseca¹⁰² e, sobretudo, com o esforço pioneiro de Jacques Thiériot em dar a descobrir aos franceses alguns expoentes do modernismo¹⁰³.

A poesia é em parte tributária de uma lírica “devota” e engajada¹⁰⁴, ao passo que Maspero publica uma curiosidade de um médico leitor de Baudelaire e das *Mil e uma noites*, proibida no Brasil¹⁰⁵. Toma-se a liberdade de adaptar mais do que traduzir, de compor antologias¹⁰⁶. Única verdadeira exceção a essa lista, a coletânea preparada por Jean-Michel Massa¹⁰⁷, que anuncia a tardia atualização francesa, logo prolongada pelas traduções de Mário de Andrade e Oswald de Andrade na Flammarion.

O exílio do dramaturgo Augusto Boal, criador do teatro do oprimido, e sua particular colaboração com a CFDT [Confédération française démocratique du travail], sindicato que defendia na época uma linha autogestionária, nos valeram duas obras situadas na fronteira entre a criação e a intervenção política¹⁰⁸. Ao mesmo tempo, emerge um imaginário brasileiro suscitado pela literatura infantojuvenil, tendo à frente o imenso sucesso de José Mauro de Vasconcelos, que incentiva Stock a perseverar¹⁰⁹. Nada menos que dezesseis títulos recenseados¹¹⁰, o que faz lembrar que as temáticas brasileiras não estiveram ausentes da literatura juvenil francesa no século XIX¹¹¹. Essa voga beneficia alguns nomes canônicos no Brasil, como Monteiro Lobato¹¹², autor para adultos que também embalou gerações inteiras com seu “Sítio do Picapau amarelo” e suas adaptações de lendas do mundo inteiro. Ou o grande folclorista Luís da Câmara Cascudo¹¹³. Certos autores, às vezes estabelecidos na França, se tornariam familiares entre as crianças¹¹⁴.

Mencionemos rapidamente os cerca de sessenta documentos, ensaios e obras de ciências sociais, de que já citamos alguns títulos

em nota. A veia cristã¹¹⁵ continua a cruzar os caminhos da oposição ao regime militar¹¹⁶, em um tempo em que a Igreja Católica brasileira abriga inúmeras expressões da resistência à ditadura. Emergem novas vozes que irão conquistar renome internacional: o teórico da educação Paulo Freire¹¹⁷, o antropólogo Darcy Ribeiro, que alerta sobre a situação dos ameríndios¹¹⁸. Nesse período, muitos universitários brasileiros, exilados ou não, passam por Paris, onde realizam e publicam suas pesquisas, como Milton Santos¹¹⁹, Luciano Martins¹²⁰, Gerd Bornheim¹²¹ ou José Guilherme Merquior¹²². Kátia de Queirós Mattoso, que ocupará nos anos 1980-1990 a primeira cadeira de História do Brasil de Paris IV, escreve em francês sua primeira obra de referência¹²³.



1980 foi o ano da anistia política em Brasília, e da volta dos últimos exilados. Os militares continuavam no poder, mas tratava-se agora de encontrar um compromisso para o restabelecimento de um regime civil, uma transição que ainda iria durar cinco anos. A presença em Paris de muitos brasileiros fora sem dúvida um dos fatores que favoreceram o reconhecimento da produção intelectual e literária de seu país. Se os anos do boom foram para esses escritores uma sucessão de desencontros, os anos 80 seriam, de algum modo, o do boom “luso-americano”. A implantação do ensino do português passara por uma expansão significativa nos anos 70, preparando a estruturação de uma cadeia educativa mais consistente, do segundo grau ao ensino superior. Em 1984, teriam lugar as “Assises du portugais”, três dias intensos que mobilizaram em Paris todos os setores de atividade: economia, educação, cultura, diplomacia... As Assises prepararam os anos França-

Brasil (1986-1988), ao longo dos quais os poderes públicos e a equipe dirigida por Guy Martinière estimularam as trocas e a cooperação em todos os níveis. Por iniciativa do ministro Jack Lang e do governo socialista ocorrera a primeira edição do “Belles étrangères”*, em março de 1987, paralelamente ao Salon du Livre de Paris, homenageando os escritores brasileiros, cerca de trinta nomes tendo sido convidados para a ocasião.

Com a quase duplicação do ritmo anual de publicações de autores brasileiros entre os anos 70 e a década seguinte, a curva ascendente se prolongaria até o final do século. Pouco a pouco, recua a primazia social e política: dois terços das publicações concernem, de novo, à literatura. Anne-Marie Métaillé cria, com Mario Carelli, a primeira coleção de “Littérature brésilienne”, antes do surgimento da Éditions Chandeigne em 1992. As manifestas lacunas são progressivamente preenchidas: Machado de Assis, Lispector, novos autores aparecem...

Por motivos de diplomacia cultural, ou devido a uma mudança de olhar, a França dava a impressão (provisória? ilusória?) de ter superado os descompassos de estratégia, debate e interesse entre sua produção literária e a do Brasil. Talvez tenha sido necessário, neste sentido, que as letras brasileiras ganhassem autonomia, tanto em relação ao conjunto lusófono quanto ao bloco da América latina. O hiato do chamado boom “latino-americano” teria acaso preparado as condições de um divórcio que seriam também as de sua emancipação? E de futuras, e livres, concubinagens?

— Tradução

Márcia Valéria Martinez de Aguiar

NOTAS

1. Sem entrar nos debates historiográficos sobre os limites cronológicos do boom, acompanhamos aqui Emir Rodríguez Monegal (*El boom de la novela latinoamericana. Ensayo*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972), que identifica as publicações (1963) e as traduções francesas (1966) de *Rayuela* e de *La ciudad y los perros* como um momento central e decisivo do fenômeno. Assinalemos desde já, entre outros traços dessa fase, a inflexão literária do tratamento e das temáticas romanescas introduzida por uma nova geração de autores, assim como a reação quase imediata da recepção europeia, particularmente a francesa.

2. Tomamos por base o levantamento estabelecido por Estela dos Santos Abreu (*Ouvrages brésiliens traduits en France = Livros brasileiros traduzidos na França*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004), e o que nós mesmos realizamos para o boletim mensal *Infos Brésil* a partir de meados dos anos 80.

3. O ritmo das publicações francesas de obras de autores brasileiros no entreguerras era de dois livros a cada três anos. Esses dados, evidentemente, têm um valor apenas relativo e devem ser relacionados com o crescimento constante da produção editorial. Permitem, contudo, avaliar uma tendência. Para um estudo no longo prazo, ver nosso prefácio ao catálogo bibliográfico *France-Brésil* que organizamos (ADPF, 2005, hoje distribuído pela Documentation française) e nosso artigo “Literatura brasileira na França: veredas” (In: *D.O. Leitura*. São Paulo, ano XVIII, nº 10, out. 2000, p. 22-26, e nº 11, nov. 2000, p. 27-30).

4. NABUCO, Joaquim. *Pages choisies*. Tradução Victor Orban; Mathilde Pomès. Paris: Institut international de coopération intellectuelle, 1940.

5. Teremos ocasião de citar, a partir do levantamento de Estela dos Santos Abreu, alguns títulos que, apesar de terem sido aparentemente traduzidos, não o foram a partir de uma edição brasileira preexistente. O mais das vezes, contudo, levamo-los em conta, por diversos motivos. Um deles é que são testemunho de uma vontade por parte de quem os produz, ou atendem a um desejo daqueles a quem se dirigem. Em todos os casos, são sintomáticos de um quadro de

recepção. Às vezes, são escritos por brasileiros que residem na França. Uma edição brasileira pode tê-los sucedido, significando uma circulação às avessas, também ela rica de sentidos. Enfim, a partir dos anos 60, essas “traduções órfãs” se multiplicam: trata-se então de instrumentos de sensibilização que contornam a censura brasileira. O que é também eloquente do papel atribuído à França nesse contexto.

6. ACIOLI, Hildebrando. *Traité de droit international public*. Tradução Paul Goulé. Paris: Sirey, 1940-1942. 3 vol. [*Tratado de direito internacional público*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933-1935].

7. AGUIAR, Brás Dias de. *Traité de délimitation de la frontière Nord du Brésil*. Tradução La Méhauté. [s. l.]: [s. n.], 1943 [*Nas fronteiras da Venezuela e Guianas britânica e neerlandesa*, 1943].

8. SOUSA, Cláudio de. *Le Sieur de Beaumarchais*. Rio de Janeiro: Graf. Olímpica, 1943 (sem original brasileiro correspondente).

9. ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Mémoires d'un sergent de la milice*. Tradução Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Atlântica, 1944 [*Memórias de um sargento de milícias*, 1854-1855]. É provável que o livro tenha contado com uma recomendação de Bernanos, que apreciava particularmente esse romance.

10. MACHADO DE ASSIS. *Mémoires d'outre-tombe de Brás Cubas*. Tradução René de Chadebec de Lavalade. Rio de Janeiro: Atlântica [*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881]. A tradução seria reeditada pela Albin Michel em 1948, com um prefácio de Afrânio Coutinho e um estudo de André Maurois. A primeira tradução, publicada em 1911, era de Adrien Delpech.

11. Cf. PÉRET, Benjamin. *Le déshonneur des poètes*. Paris: Mille et une nuits, 2003 [1ª ed.: fevereiro de 1945].

12. BANDEIRA, Manuel. *Poèmes*. Tradução Manuel Bandeira; Aníbal Falcão; F. H. Blank-Simon. Paris: Seghers, 1960. A seleção foi feita pelo próprio poeta.

13. MENDES, Murilo. *Office humain*. Tradução Dominique Braya; Saudade Cortesão. Paris: Seghers, 1956. A seleção é feita a partir das coletâneas *As metamorfoses* (1944), *Mundo enigma* (1942) e *Poesia liberdade* (1947).

14. Tradução Jean-Georges Rueff. *Cinco elegias* foram publicadas no Brasil em 1943.

15. *Recette de femme et autres poèmes*. Tradução Jean-Georges Rueff. Paris: Seghers, 1960.

16. *Jeux de l'apprenti animalier*. Paris: Seghers, 1955 e *Le jour est long*. Paris: Seghers, 1958. A coletânea autotraduzida origina-se de uma edição portuguesa: *Dia longo*. Lisboa: 1944.

17. Paris: P. Tisé, 1954.

18. FIGUEIREDO, Guilherme. *Un dieu a dormi dans la maison*. Tradução Vivianne Izambard; Gérard Caillet. Paris: France Illustration, 1952. O original em três atos, *Um deus dormiu lá em casa*, data de 1945. E da autora para crianças, Maria Clara Machado, *Pluft, le petit fantôme*. Tradução Jean-Pierre Perret; Michel Simon-Brésil. Paris: L'Avant-scène, 1960. *Pluft, o fantasma* é de 1957.

19. ALENCAR, José de. *Le Guarany*. Tradução e adaptação Vasco de Lacerda. Paris: La Sixaine, 1947 [O *Guarani*, 1864].

20. AZEVEDO, Aluísio. *Botafogo, une cité ouvrière*. Tradução Henry Gunet. Paris: Club bibliophile de France, 1953 [O *cortiço*, 1890].

21. De Machado de Assis, além da já mencionada reedição de *Mémoires d'outre-tombe*, Alain de Acevedo produz um *Quincas Borba* para a Nagel em 1955 [*Quincas Borba*, 1891]; e Francis de Miomandre traduz *Dom Casmurro* para a Albin Michel em 1956 (tradução revisada por Ronald de Carvalho [*Dom Casmurro*, 1899]).

22. CUNHA, Euclides da. *Les Terres de Canudos*. Paris: Julliard, 1947, com um prefácio de Afrânio Peixoto [*Os sertões*, 1902]. A mesma tradução é publicada simultaneamente no Rio pelas edições Caravela. O crítico “oficial” Afrânio Peixoto recebe, além disso, as atenções de um reconhecido tradutor da prosa portuguesa do início do século: *Sinhazinha*. Tradução Pierre-Manoel Gahisto. Paris: Fasquelle, 1949 [*Sinhazinha*, 1929].

23. VERISSIMO, Érico. *L'Inconnu*. Tradução Armand Guibert. Paris: Plon, 1955 [*Noite*, 1954]; *Le Temps et le vent. Le Continent*. Tradução Jean-Jacques Villard. Paris: Julliard, 1955 [primeiro volume de *O tempo e o vento: O continente*, 1949].

24. REGO, José Lins do. *L'Enfant de la plantation*. Tradução Jeanne Worms-Reims. Paris: Les Deux Rives, 1953 [*Menino de engenho*, 1932]; e *Cangaceiros*. Tradução Denyse Chast. Paris: Plon, 1956 [*Cangaceiros*, 1953].

25. RAMOS, Graciliano. *Enfance*. Tradução G. Gougenheim. Paris: Gallimard, 1956 (La Croix du Sud) [*Infância*, 1945].

26. DUPRÉ, Leandro [Maria José Dupré passou a assinar pelo nome do

marido]. *Nous étions six*. Tradução Claude Le Lorrain. Paris: Éd. de la Paix, 1949 [Éramos seis, 1943]; QUEIROZ, Diná Silveira de. *L'Île aux démons*. Tradução Andrée Gama Fernandez. Paris: Julliard, 1952 [Margarida La Rocque, A ilha dos demônios, 1949]; LISBOA, Rosalina Coelho. *Les moissons de Caïn*. Paris: Plon, 1955 [A seara de Caim, romance da revolução no Brasil, 1952].

27. MORLEY, Helena. *Journal d'Helena Morley. Cahiers d'une petite provinciale à la fin du XIX^e siècle*. Tradução Marlyse Meyer. Paris: Calmann Lévy, 1960 [Minha vida de menina, cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX, 1942]. Georges Bernanos, que prefacia o livro, foi um intermediário decisivo (cf. MEYER, Marlyse. Uma tradução e suas circunstâncias. *Literatura e Sociedade*, n° 9, São Paulo, p. 278-290, 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/zyYX6T>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

28. LISPECTOR, Clarice. *Près du cœur sauvage*. Tradução Denise Moutonnier; Tereza Moutonnier. Paris: Plon-Julliard, 1954 [Perto do coração selvagem, 1942].

29. Um contrato assinado em 25 de outubro de 1945 estipula que “o senhor Gaston Gallimard encarrega o senhor Roger Caillois, que aceita, de compor uma coleção de obras espanholas e portuguesas e ibero-americanas cujo título será: “La Croix du Sud”, conforme programa a ser acordado entre eles.” Prevê-se um ritmo anual de pelo menos quatro traduções. Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. Jorge Amado na coleção “La Croix du Sud” de Roger Caillois. *Amerika*. Disponível em: <<http://amerika.revues.org/4992>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

30. Esta mesma convergência latino-americana preside à *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, estabelecida e traduzida por Federico de Onís, na Coleção Unesco de obras representativas (prefácio de Ventura Garcia Calderon, Nagel, “Série ibéro-américaine” n° 9, 1956, edição bilingue). Ali encontramos uma consistente seleção de poemas de Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt.

31. BASTIDE, Roger. Sous « La Croix du Sud » : L'Amérique latine dans le miroir de sa littérature. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 13^e année, n° 1, p. 31, 1958. Disponível em: <<https://goo.gl/sDanXU>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

32. FREYRE, Gilberto. *Maîtres & esclaves*. Tradução Roger Bastide, 1952 [Casa-grande e senzala, 1933] e *Terres du sucre*. Tradução Jean Orecchioni, 1956 [Nordeste, 1937].

33. MOOG, Viana. *Défricheurs et pionniers: Parallèle entre deux cultures*. Tradução Violante do Canto, 1963 [*Bandeirantes e pioneiros*, 1954].

34. A *Enfance*, já mencionado, deve-se acrescentar *Sécheresse*. Tradução Marie-Claude Roussel, 1964 [*Vidas secas*, 1938]

35. MOURÃO, Gerardo Mello. *Le valet de pique*. Tradução Wanda Pénicaut; Violante do Canto, 1966 [*O valete de espadas*, 1965].

36. *Capitaines des sables*. Tradução Vanina, 1952 [*Capitães de areia*, 1937].

37. *Bahia de tous les saints*. Tradução de Michel Berveiller; Pierre Hourcade. Paris: Gallimard [*Jubiabá*, 1935].

38. A *Capitaines des sables* vêm somar-se: *Terre violente*. Tradução Claude Pessis. Paris: Nagel, 1946 [*Terras do sem fim*, 1942]; *Le Chevalier de l'Espérance. Vie de Luís Carlos Prestes*. Tradução Julia Soria; Georges Soria. Paris: Éd. Français réunis, 1949 [*O cavaleiro da esperança: vida de Luís Carlos Prestes*, 1942]; *Mar morto*. Tradução Noël-A. François. Paris: Nagel, 1949 [*Mar morto*, 1936]; *Cacao*. Tradução Jean Orecchioni. Prefácio Jean-Paul Sartre. Paris: Les Temps modernes, 1954 (reeditado no ano seguinte por Nagel [*Cacau*, 1933]); *Les Chemins de la faim*. Tradução Violante do Canto. Paris: Éd. Français réunis, 1951 [*Seara vermelha*, 1946]; *La Terre aux fruits d'or*. Tradução Violante do Canto. Paris: Nagel, 1951 [*São Jorge dos Ilhéus*, 1944]; *Gabriela, fille du Brésil*. Tradução Violante do Canto; Maurice Roche. Paris: Seghers, 1959 [*Gabriela, cravo e canela*, 1958]; *Les Deux morts de Quinquin-la-Flotte*. Tradução Georges Boisvert. Paris: Les Temps Modernes, 1960 [*A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, 1961]. Ou seja, nove títulos no período 1946-1960.

39. AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem. Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 101. Ver também suas *Conversations avec Alice Raillard*. Paris: Gallimard, 1990.

40. AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*, op. cit., p. 209. Jorge Amado erra por um ano: como dissemos, *Quinquin la Flotte* é lançado em 1960.

41. *Ibid.*, p. 551.

42. AMADO, Jorge. *Les Pâtres de la nuit*. Tradução Conrad Detrez. Paris: Stock, 1970 [*Os pastores da noite*, 1964].

43. FREYRE, Gilberto. *Géographie de la faim: la faim au Brésil*. Prefácio André Mayer. Paris: Éd. ouvrières, 1949 [*Geografia da fome*, 1946]; *Les problèmes de*

l'alimentation en Amérique du Sud. Paris: Dunod, 1950 [Os problemas da alimentação da América do Sul, 1949]; *Géopolitique de la faim*. Tradução Viviane Izambard. Paris: Éd. ouvrières, 1952 [Geopolítica da fome, 1951].

44. RAMOS, Artur. *Le métissage au Brésil*. Tradução M. L. Modiano. Paris: Hermann, 1952 [A mestiçagem no Brasil, 2004]; AZEVEDO, Tales de. *Les élites de couleur dans une ville brésilienne*. Paris: Unesco, 1953 [As elites de cor numa cidade brasileira. Um estudo de ascensão social, 1955]; ÁVILA, Fernando Bastos de. *L'immigration au Brésil. Contribution à une théorie générale de l'immigration*. Genebra: Institut International Catholique de Recherches Socio-ecclésiales/Rio de Janeiro: Agir, 1956.

45. CHAVES, Maria de Melo. *Pionniers de la foi (établissement du protestantisme parmi les paysans du Brésil)*. Tradução Emile G. Léonard. Paris: La Cause, 1955 (sem correspondente no Brasil).

46. CASTRO, Sylvio Rangel de. *Discours prononcé à Athènes par l'ambassadeur, sous les auspices de l'Association hellénique pour les Nations-Unies*. Gráfica Chantenay, 1952. Ou VALLADÃO, Haroldo. *Message aux juristes de la paix*. Paris: Sirey, 1953 [Aos juristas da paz, 1947]. Também de H. Valladão, em 1962: *Démocratisation et socialisation du droit international: l'impact latino-américain et afro-asiatique*. Paris: Sirey, 1962 [Democratização e socialização do Direito Internacional: os impactos latino-americano e afro-asiático, 1961].

47. OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. *Révolution et contre-révolution*. Prefácio D. Pedro Henrique de Orléans e Bragança. São Paulo: ed. Catolicismo, 1960 [Revolução e contra-revolução, 1959]. E, em 1975, *L'Église et l'État communiste: la coexistence impossible*. Paris: éd. Tradition, famille, propriété [A liberdade da Igreja no Estado comunista, 1963].

48. Citaremos, entre elas, dois opúsculos sobre o pioneiro brasileiro da aviação: NAPOLEÃO, Aluizio. *Santos-Dumont et la conquête de l'air*. Tradução Hor-tencia Homoir Rio-Branco. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947; e VILLARES, Henrique Dumont. *Santos-Dumont, le père de l'aviation*. São Paulo: [s.n.], 1956 [Santos-Dumont, O pai da aviação, 1956, resumo de *Quem deu asas ao homem*, 1953]. Um *Guide d'Ouro Preto*, de autoria do poeta Manuel Bandedeira é lançado em 1948 (tradução Michel Simon-Brésil. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1948 [Guia de Ouro Preto, 1938]). E o livro de Paulo Emílio Salles Gomes sobre *Jean Vigo*, que será inicialmente escrito em francês e

depois traduzido no Brasil (Seuil, 1957 [*Jean Vigo*. Tradução Elisabeth Almeida, 1984]). O autor havia trabalhado na Cinémathèque française com Langlois, antes de fundar uma Cinemateca equivalente em São Paulo.

49. Esses livros, nascidos de uma manifesta vontade política, só têm, de fato, uma circulação restrita e marginal. Houve vários exemplos, vindos de organismos oficiais, do mundo diplomático, às vezes editados no Brasil mesmo. Sem leitores ou quase, são, em geral, fadados a um rápido esquecimento.

50. BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira, estudo, seleção de textos e bibliografia por Michel Simon*. Paris: Seghers, 1965.

51. MEIRELES, Cecília. *Poésies*. Tradução Gisèle Slesinger Tygel. Paris: Seghers, 1967.

52. Ainda dirigida, prefaciada e traduzida por Antonio Dias Tavares Bastos, essa nova edição, publicada inicialmente em 1954, é publicada em 1966 pela Seghers.

53. BRAGA, Rubem. *Chroniques de Copacabana, de Paris et d'ailleurs*. Tradução Michel Simon-Brésil. Paris: Seghers 1963 [*Ai de ti, Copacabana!*, 1960].

54. MARIZ, Vasco. *Hector Villa-Lobos: l'homme et son œuvre*. Paris: Seghers, 1967 [*Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*, 1989].

55. AZEVEDO, Aluísio. *Le mulâtre*. Paris: Plon, 1961 [*O mulato*, 1881]. Michel Simon complementa a tradução com um prefácio, uma nota bibliográfica e um glossário, o que é para ele um modo de prestar homenagem ao tradutor, falecido em 1948. Sobre Pierre-Manoel Gahisto, ver RIVAS, Pierre. *Encontros entre literaturas. França, Brasil, Portugal*. Tradução coordenada por Durval Ártico e Maria Letícia Guedes Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 153-160.

56. DOURADO, Autran. *La Barque des hommes*. Tradução Jean-Jacques Villard. Paris: Stock, 1966 [*A barca dos homens*, 1961].

57. JESUS, Carolina Maria de. *Le Dépotoir*. Tradução Violante do Canto. Paris: Stock, 1962 [*Quarto de despejo, diário de uma favelada*, 1960].

58. JESUS, Carolina Maria de. *Ma vraie maison*. Tradução Violante do Canto. Paris: Stock, 1964 [*Casa de alvenaria, diário de uma ex-favelada*, 1961].

59. Violante do Canto é então companheira de Maurice Roche, engajado, por seu lado, nas vanguardas parisienses: *Tel Quel*, Jean-Pierre Faye...

60. [A maçã no escuro, 1961]. Violante do Canto continuará a traduzir até o início dos anos 2000, assinando seus últimos trabalhos com Yves Coleman.

61. ROSA, João Guimarães. *Les vingt meilleures nouvelles de l'Amérique latine*. Seleção e prefácio Juan Liscano. Paris: Seghers, 1958. Do Brasil, encontra-se ainda “Nizia Figueira, pour vous servir”, de Mário de Andrade, conto também traduzido por Antonio e Georgette Tavares Bastos. O conto de Guimarães Rosa fecha sua primeira coletânea, *Sagarana*, publicada em 1946. Sobre a recepção francesa do escritor, remetemos ao estudo de AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. “A publicação de Guimarães Rosa na França dos anos 1960”, à p. 79 do presente volume.

62. ROSA, João Guimarães. *Buriti*. Paris: Seuil, 1961 [“Dão-lalalão”, “O recado do morro”, “Uma estória de amor” são emprestados de *Corpo de baile*, de 1956]. *Les nuits du sertão*. Tradução Jean-Jacques Villard, 1962 [“Buriti”, também de *Corpo de baile*]. E *Hautes Plaines*, 1969 [“A estória de Lélío e Lina”, “Cara-de-bronze”, “Campo geral”, sempre de *Corpo de baile*].

63. ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Paris: Albin Michel, 1965 [*Grande sertão: veredas*, 1956].

64. Correspondência do Fundo João Guimarães Rosa (Instituto de Estudos Brasileiros).

65. Hoje existem seis professores hispanistas para cada lusitanista no quadro da XIVª seção do CNU [Conseil national des universités] de línguas românicas.

66. À leitura das provas, ela ficou preocupada com os alongamentos e enobrecimentos de Denise Teresa-Moutonnier. A correspondência com o editor Pierre de Lescure também permite supor que algumas cartas não chegaram até ela. Ela dirá mais tarde lamentar sua indiferença do momento. Ver a cronologia de Nadia Gotlib no dossiê que organizamos sobre Clarice Lispector. (*Europe*, n° 1003-1004, Paris, p. 118-181, nov.-dez. 2012).

67. O que pode ser ilustrado por um dos ramos de seu lusotropicalismo: *Les Portugais et les tropiques. Considérations sur les méthodes portugaises d'intégration de peuples autochtones et de cultures différentes européennes dans un nouveau complexe de civilisation: la civilisation tropicale*. Tradução Jean Haupt. A obra é lançada justamente em Lisboa, editada pela Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante Dom Henrique, o

Navegador, em 1961. Paradoxalmente, no momento em que os intelectuais franceses de esquerda acolhiam-no abertamente, reconhecendo nele o inovador que ele era e um pensador da diversidade étnica, ele se põe a tecer louvores ao “Mundo que o português criou”, para imensa alegria da ditadura salazarista.

68. “Veredas”, termo pouco comum, mais frequentemente associado à ideia de trilhas. João Guimarães Rosa busca então duas vezes a raridade, brincando com as harmonias da palavra e evocando simultaneamente a passagem, a viagem, a travessia, outro conceito chave de seu universo. Sua morte também alterou consideravelmente as condições de gestão dos direitos autorais e de tradução da obra, agora nas mãos de seus herdeiros.

69. A jovem Éditions Métailié faria uma nova tentativa em 1982, aparentemente pouco conclusiva já que sem prosseguimento: ROSA, João Guimarães. *Premières Histoires*. Tradução Inês Oseki-Dépré [*Primeiras estórias*, 1962]. Ressurge um interesse na década seguinte, marcada pela nova tradução de *Diadorim* realizada por Maryvonne Lapouge-Pettorelli (Albin Michel, 1991), e a reedição de *Hautes plaines* pela Seuil no mesmo ano. E as três traduções de Jacques Thiériot: ROSA, João Guimarães. *Toutaméia. Troisièmes histoires*. Paris: Seuil, 1994 [*Tutaméia: terceiras estórias*, 1985]; *Sagarana*. Paris: Albin Michel, 1997 [*Sagarana*, 1946]; *Mon Oncle Le Jaguar*. Paris: Albin Michel, 1998 [“Meu tio o iauaretê”. In: *Estas estórias*, 1967]. Finalmente, a espécie de consagração que representam os formatos de bolso de *Diadorim* (tradução M. Lapouge-Pettorelli. Paris: 10/18, 1995) e de *Mon oncle Le Jaguar* (Paris: 10/18, 2000).

71. Ver, p. 79 do presente volume, AGUIAR, Márcia. “A publicação de Guimarães Rosa na França dos anos 1960”.

72. CASTRO, Josué de. *Le livre noir de la faim*. Paris: Éd. Ouvrières, 1961 [*O livro negro da fome*, 1957]; *Géographie de la faim. Le dilemme brésilien: pain ou acier*. Tradução Jean Dupont. Paris: Seuil, 1964, nova tradução [*Geografia da fome*, 1946]; *Une zone explosive: le Nordeste du Brésil*. Tradução Christiane Privat. Paris: Seuil, 1965 [*Sete palmos de terra e um caixão*, 1965]; *Des hommes et des crabes*. Tradução Christiane Privat. Paris: Seuil, 1966 [*Homens e caranguejos*, 1967]. Uma terceira edição de *Géographie de la faim*, revista e aumentada, em uma nova tradução de Léon Bourdon, será lançada em 1973, sempre pela Éditions Ouvrières, um dos canais da ação católica (de esquerda).

73. JULIÃO, Francisco. *Les Ligues paysannes au Brésil*. Paris: Maspero, 1966 [*Que são ligas camponesas?*, 1962]; “Cambão” (*le joug*). *La face cachée du Brésil*.

Tradução Anny Meyer. Paris: Maspero, 1968. Esse título não tem correspondente no Brasil: a edição estrangeira torna-se vital para tirar do isolamento a resistência ao Golpe de Estado.

74. NIEMEYER, Oscar. *Mon expérience à Brasilia*. Tradução Jean Petit. Paris: Forces Vives, 1963 [*Minha experiência em Brasília*, 1961]; *Textes et dessins pour Brasilia*. Tradução Jean Petit. Paris: Forces Vives, 1965. Dele serão publicados, mais tarde, sinal de uma presença duradoura: *Centre musical e Universités en Algérie*. Paris: Separc, 1973; *La forme en architecture*. Paris: Metropolis, 1978 [*A forma na arquitetura*, 1978].

75. FURTADO, Celso. *Le Brésil à l'heure du choix. La politique économique d'un pays en voie de développement*. Tradução Jean Chouard. Paris: Plon, 1964 [*A Pré-Revolução brasileira*, 1962]; *Développement et sous-développement*. Paris: PUF, 1966 [*Desenvolvimento e sub-desenvolvimento*, 1961]. Ministro do Planejamento de João Goulart, Celso Furtado defendera seu doutorado em economia na Sorbonne. Na década seguinte, ele publica na França: *L'Amérique latine*. Tradução Edouard Bailby. Paris: Sirey, 1970 [*A economia latino-americana* será publicada no Brasil em 1975]; *Les EUA et le sous-développement de l'Amérique latine*. Tradução Abílio Diniz da Silva. Paris: Calmann-Lévy, 1970 [*Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina / Projeto para o Brasil*, 1966 et 1968]; *Théorie du développement économique*. Tradução Abílio Diniz da Silva; Janine Peffau. Paris: PUF, 1970 [*Teoria e política do desenvolvimento econômico*, 1967]; *Politique économique de l'Amérique latine*. Tradução Edouard Bailby. Paris: Sirey, 1970; *La Formation économique du Brésil, de l'époque coloniale aux temps modernes*. Tradução Janine Peffau. Paris: Mouton/De Gruyter, 1973 [*Formação econômica do Brasil*, 1959]; *L'analyse du modèle brésilien*. Tradução Eddy Treves. Paris: Anthropos, 1974 [*Análise do "modelo" brasileiro*, 1972].

76. ARRAES, Miguel. *Le Brésil, le pouvoir et le peuple*. Tradução Roch Faturi. Paris: Maspero, 1969. Uma nova edição ampliada seria publicada no ano seguinte. O governador de Pernambuco fora destituído e preso pelos militares. Tendo a França se recusado a acolhê-lo, exilou-se na Argélia.

77. CARDOSO, Fernando Henrique. *Sociologie du développement en Amérique latine*. Paris: Anthropos, 1969 [*Mudanças sociais na América Latina*, 1969]. Seriam publicados a seguir *Politique et développement dans les sociétés dépendantes*. Tradução Mylène Berdoyes. Paris: Anthropos, 1971 [*Política e desenvolvimento em sociedades dependentes. Ideologias do empresariado industrial brasi-*

leiro e argentino, 1971] e *Dépendance et développement en Amérique latine*. Tradução Annie Morvan. Paris: PUF, 1978 [*Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica*, 1970]. O autor viveu alguns anos exilado em Paris, antes de voltar ao Brasil e se engajar na política. Foi presidente da República de 1995 a 2002.

78. MARIGHELLA, Carlos. *Pour la libération du Brésil*. Tradução Conrad Detrez. Paris: Flammarion, Robert Laffont, Minuit, Maspero, Gallimard, Grasset, Seuil... , 1969. Propondo uma versão urbana para a teoria guevarista do *foco*, esse militante da Aliança Libertadora Nacional foi pego em uma emboscada e abatido em 4 de novembro de 1969.

79. Citemos, apenas nos anos 70: CÂMARA, Dom Helder. *Les conversions d'un évêque (entretiens avec José de Broucker)*. Paris: Seuil, 1970; *Pour arriver à temps*. Tradução anônima. Paris: Desclée de Brouwer, 1970; *Révolution dans la paix*. Tradução Conrad Detrez. Paris: Seuil, 1970 [*Revolução dentro da paz*, 1968]; *Spirale de violence*. Tradução anônima. Paris: Desclée de Brouwer [*Espiral de violência só é publicado no Brasil no ano seguinte*]; *Le désert est fertile. Feuilles de route pour les minorités abrahamiques*. Tradução anônima. Paris: Desclée de Brouwer, 1971 [*O deserto é fértil, roteiro para as minorias abraâmicas só é publicado em português em 1976*]; *Prière pour les riches*. Zurique: Pendo Verlag, 1972 (sem correspondente); *J'ai entendu les cris de mon peuple*. Tradução DIAL. Paris: La Procure-Croissance des Jeunes nations, 1975 [*Eu ouvi os clamores do meu povo (Êxodo, III, 7)*, Documentos dos Bispos e Superiores religiosos do Nordeste, 1973]. A partir de 1971, o Dial (Diffusion de l'information sur l'Amérique latine), animado por Charles Antoine, desempenhará um papel essencial na transmissão das notícias relativas ao Brasil e à Igreja engajada.

80. Uma pequena brochura assinada por Tristão de Ataíde (ou Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima), *L'Influence de la pensée française au Brésil*, é publicada em 1968 na Académie des sciences morales et politiques (Institut de France). Tendo passado pelo centro Dom Vital, reduto do conservantismo católico, A. Amoroso Lima evolui progressivamente para uma oposição moderada ao regime militar. Essa edição, assim como o discurso de *Remise de la médaille Machado de Assis de l'Académie Brésilienne de Lettres à l'Académie Française*, em 7 de junho de 1973, lançado pela Firmin-Didot no mesmo ano, mostra os laços entre acadêmicos, Amoroso Lima tendo sido eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1935.

81. FRAGOSO, Dom. *Évangile et révolution sociale*. Tradução P. J. P. Barruel de Lagenest. Paris: Le Cerf, 1969. Um ano antes nascera a “teologia da libertação”. Tendo em suas fileiras padres extremamente engajados, alguns dos quais foram torturados, a ordem dominicana foi, com a sua editora, um canal muito ativo para sensibilizar os franceses para a situação brasileira.

82. *L'Église des prisons*. Tradução Charles Antoine. Paris: Desclée de Brouwer, 1972 [*Das catacumbas: cartas da prisão, 1969-1971*, publicado no Brasil em 1978]. Nessa mesma órbita dominicana: ALVES, Márcio Moreira. *La paix est morte*. Tradução (do espanhol) Paule Escudier; Gilbert Manuel. Paris: Desclée de Brouwer, 1973 (não publicado no Brasil); *L'Église et la politique au Brésil*. Paris: Le Cerf, 1974 [*A Igreja e a política no Brasil*, Brasiliense, 1979]. Márcio Moreira Alves é também o autor de um livro sobre o Portugal dos Cravos, sem correspondente brasileiro: *Les Soldats socialistes du Portugal*. Paris: Gallimard, 1975.

83. BOFF, Leonardo. *Église en genèse: les communautés de base réinventent l'Église*. Tradução François Malley. Paris: Desclée de Brouwer, 1978 [*Eclesiogênese: as comunidades eclesiais de base reinventam a Igreja*, 1977].

84. WEIL, Pierre. *Relations humaines dans le travail et la famille*. Paris: Dunod, 1964 [*Relações humanas no trabalho e na família*. Civilização brasileira, 1958]; *Relations humaines entre les enfants, leurs parents et leurs maîtres*. Paris: Dunod, 1964 [*A criança, o lar, a escola*, 1959]. Depois, *Répression et libération sexuelle*. Paris: [s.n.], 1971 [*Mística do sexo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976]; *Le Sphinx: mystère et structure de l'homme*. Tradução Marie-Rose Grosjean. Paris: L'Épi; Desclée de Brouwer, 1972 [*A esfinge: mistério e estrutura do homem*, 1970].

85. DIEGUES JR., Manuel; CARNEIRO, Edison. *La contribution de l'Afrique à la civilisation brésilienne*. Tradução Michel Simon-Brésil; T. Tavares; G. Binon et alii. Marselha: Imprimerie Sopic, 1967. O texto relaciona-se com um congresso ocorrido em Paris. Edison Carneiro tem a tripla qualidade de ser um folclorista que trabalha sobre a herança afro-brasileira, um militante comunista e um amigo de Jorge Amado.

86. De Maria Isaura Pereira de Queiroz, que foi aluna de Roger Bastide, professor da USP de 1938 a 1954: *Os cangaceiros: les bandits d'honneur brésiliens*. Paris: Julliard, 1968 [manuscrito francês, *Os Cangaceiros*, 1977]; e, no mesmo ano, *Réforme et révolution dans les sociétés traditionnelles*. Paris: Anthropos (não publicado no Brasil). E a tese de Maria Luiza Marcílio, *La Ville de São Paulo: peuplement et population, 1750-1850*. Rouen: Éd. de l'Université de Rouen, 1968

[*A cidade de São Paulo: povoamento e população, 1750-1850*, 1973], que terá uma nova edição em 1973.

87. Trinta e dois títulos para cento e dezesseis livros de autores brasileiros.

88. AMADO, Jorge. *Les Pâtres de la nuit*. Tradução Conrad Detrez. Paris: Stock, 1970 [*Os pastores da noite*, 1964]; *Dona Flor et ses deux maris*. Tradução Georgette Tavares-Bastos. Paris: Stock, 1972 [*Dona Flor e seus dois maridos*, 1966]; *Tereza Batista*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1974 [*Tereza Batista cansada de guerra*, 1972]; *La boutique aux miracles*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1976 [*Tenda dos milagres*, 1969]; *Le vieux marin*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1978 [*Os velhos marinheiros*, 1961]; *Tieta d'Agreste ou Le retour de la fille prodigue*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1979 [*Tieta do Agreste*, 1977].

89. AMADO, Jorge. *Les deux morts de Quinquin-la-Flotte*. Tradução Georges Boisvert. Paris: Stock, 1971.

90. AMADO, Jorge. *Gabriela, girofle et cannelle*. Tradução Georges Boivert. Paris: Stock, 1971.

91. LISPECTOR, Clarice. *Le Bâtitteur de ruines*. Tradução Violante do Canto. Paris: Gallimard, 1970 [*A maçã no escuro*, 1961].

92. LISPECTOR, Clarice. *La passion selon G. H.* Tradução Claude Farny. Paris: Éd. des Femmes, 1978 [*A paixão segundo G. H.*, 1964]. Em 1977, Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge haviam dirigido uma coleção de retratos de brasileiras, um deles dedicado à escritora: des Brésiliennes. Paris: Éd. des Femmes. Clarice morre em dezembro de 1977.

93. LINS, Osman. *Retable de sainte Joanna Carolina*. Paris: Denoël, 1971 [*Nove, novena*, 1966]; *Avalovara*. Paris: Denoël, 1975 [*Avalovara*, 1973]. Ambos traduzidos por Maryvonne Lapouge.

94. OLINTO, Antônio. *La maison d'eau*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1973 [*A casa d'água*, 1969].

95. CARVALHO, Campos de. *La Lune vient d'Asie*. Tradução Alice Raillard. Paris: Albin Michel, 1976 [*A lua vem da Ásia*, 1956].

96. RIBEIRO, João Ubaldo. *Sergent Getúlio*. Tradução Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1978 [*Sargento Getúlio*, 1971].

* Na rue Sébastien Bottin, em Paris, encontra-se a sede da Gallimard (n. t.).

97. MONTELLO, Josué. *Un maître oublié de Stendhal, l'abbé de Saint-Réal*. Tradução Francette Rio Branco Deramond; Michel Simon-Brésil. Paris: Seghers, 1970.

98. SUASSUNA, Ariano. *Le Jeu de la miséricordieuse ou Le Testament du chien*. Tradução Michel Simon-Brésil. Paris: Gallimard, 1970 [O auto da compadecida, 1957]. Acrescentemos, de seu amigo Hermilo Borba Filho, o primeiro volume de uma tetralogia: *Un chevalier de la seconde décadence*. Tradução Maryvonne Lapouge. Paris: Stock, 1975 [Um cavaleiro da segunda decadência, vol. 1: Margem das lembranças, 1966].

99. CALLADO, Antônio. *Mon pays en croix*. Tradução Conrad Detrez. Paris: Seuil, 1971 [Quarup, 1967].

100. PIÑON, Nélda. *La maison de la passion*. Tradução Geneviève Leibrich. Paris: Stock, 1979 [A casa da paixão, 1973].

101. CARVALHO, José Cândido de. *Le Colonel et le loup-garou*. Tradução José Carlos Gonzales. Paris: Gallimard, 1978 [O coronel e o lobisomem, 1964].

102. FONSECA, Rubem. *Le Cas Morel*, seguido de *Bonne et heureuse année*. Tradução Marguerite Wünscher. Paris: Flammarion, 1979 [O caso Morel, 1973, Feliz ano novo, 1975]. O editor publica também o romance de Ivan Ângelo, *La fête inachevée*. Tradução Marguerite Wünscher. Paris: Flammarion, 1979 [A festa, 1976]. Em 1975, ele havia traduzido o pintor Juarez Machado, *Une aventure invisible* [Ida e volta, 1976].

103. ANDRADE, Mário de. *Macounaïma*. Tradução Jacques Thiériot. Paris: Flammarion, 1979 [Macunaïma, 1928]. Em 1982, o tradutor reúne uma antologia de grandes textos de Oswald de Andrade: *Anthropophagies; Mémoires sentimentaux de Janot Miramar; Séraphin Grand-Pont; Manifeste de la Poésie Bois Brésil; e Manifestes et textes anthropophages*. Tradução Jacques Thiériot [Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande; Do pau-brasil à antropofagia e às utopias].

104. De um bispo da libertação: CASALDÁLIGA, Dom Pedro. *Fleuve libre, ô mon peuple*. Tradução Charles Antoine. Paris: Le Cerf, 1976 (coletânea de poemas). E um pouco mais ao norte, MELLO, Thiago de. *Chant de l'amour armé*. Paris: Le Cerf, 1979 [seleção de A canção do amor armado, 1979; Faz escuro mas eu canto, 1965].

105. HADDAD, Jamil Almansour. *Avis aux navigateurs. Le premier livre des Sourates*. Paris: Maspero, 1977 [*Aviso aos navegantes ou A Bela Adormecida no Bosque. Primeiro livro das Suratatas*, 1980].

106. *Poésies du Brésil*. Transposição Noële Piot; André Piot. Paris: Presses du compagnonnage, 1972, inclui em versão bilíngue poemas de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Jorge de Lima, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Augusto Frederico Schmidt, Ascenso Ferreira, Joaquim Cardozo, Antonio Brasileiro..., e até um poema ameríndio. E Michel Claude Touchard associa uma coletânea de Vinícius de Moraes e Ferreira Gullar a fotografias de Bernard Hermann para ilustrar *Rio de Janeiro* (Papeete, Taiti: Éd. du Pacifique. Paris: Hachette, 1977). Poderíamos acrescentar as mediócras coletâneas de Pedro Vianna, *Changeons-en le rythme*. Autoedição, 1977; *Le Décret secret*. Tradução Denise Peyroche. Paris: J. Guyot, 1977, cujas obras hoje estão disponíveis *on-line*. E os poemas da artista Lília Aparecida Pereira da Silva: *Fleurs de Lília* e *Credo incroyable*, duas coletâneas traduzidas por Claude Cotti. La Varenne-Saint-Hilaire: Société académique des arts libéraux de Paris, 1971 e 1978.

107. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Réunion/Reunião*. Tradução Jean-Michel Massa. Paris: Aubier-Montaigne, 1973, ed. bilíngue [seleção de *Reunião*, 1969].

108. BOAL, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Tradução Dominique Lémann (espanhol). Paris: Maspero, 1977 [*Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, 1975]; e *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Tradução Régine Mellac. Paris: Maspero, 1978 [*200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*, 1977].

109. VASCONCELOS, José Mauro de. *Mon bel oranger*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1971 [*Meu pé de laranja lima*, 1968]; *Rosinha mon canoë*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1974 [*Rosinha, minha canoa*, 1963]; *Allons réveiller le soleil*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1975 [*Vamos aquecer o sol*, 1974]; *Banana brava*. Tradução Alice Raillard. Paris: Stock, 1979 [*Banana brava*, 1942].

110. Para o público jovem: FERRAZ, Enéias. *Symphonie enfantine*. Paris: d'Hal-luin et Cie, 1970. Para crianças, três títulos de Maria Antonieta Dias de Moraes, que já havia publicado em 1966 *La baguette de Caapora* pela La Farandole: *La Catharinette*, peça em um ato, adaptação Anne Bocquet-Roudy. Paris: Magnard, 1973 (inspirada no tema folclórico de *A nau catarineta*); *Trois garçons en Amazo-*

nie. Tradução Lúcia de Almeida Rodrigues. Paris: Nathan, 1973 [*Três garotos na Amazônia*, 1975]; *Tonico et le secret d'État*. Tradução Anne-Marie Métailié. Paris: Nathan, 1975 [*Tonico e o segredo de Estado*, 1980]. E também: NUNES, Lygia Bojunga. *Angélique a de bonnes idées*. Tradução Noémi. Paris: Messidor-La Farandole, 1979 [*Angélica*, 1975]. E OSTROVSKY, Vivian. *Les Oreillons*. Paris: J. P. Delarge, 1978 [*Caxumba!*, 1976].

111. Ver nossa nota “Le Brésil pour la jeunesse”, no portal *La France au Brésil* da Bibliothèque nationale de France e Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/francebr/frances/bresil_jeunesse.htm>. Acesso em: 30 ago. 2016.

112. *La Vengeance de l'arbre et autres contes*. Tradução Georgette Tavares-Bastos. Paris: Éd. Universitaires [*Urupês, Negrinha e outros contos*, 1918].

113. *Contes traditionnels du Brésil*. Tradução Bernard Alléguede. Paris: Maisonneuve et Larose, 1978 [*Contos tradicionais do Brasil: confrontos e notas*, 1946].

114. TANAKA, Béatrice. *La fille du grand serpent et autres contes du Brésil*. Paris: La Farandole, 1973; *Maya ou la 53^e semaine de l'année*. Paris: La Farandole, 1975 [*Maya ou a 53^a. semana do ano*, 1978]; *La Montagne aux trois questions*. Paris: La Farandole, 1976 [*A montanha das três perguntas*, 1987]; PEREIRA, Nunes; TANAKA, Béatrice *Bahira. Le sage Bahira et son fils*. Paris: La Farandole, 1979 [*Bahira*. Tradução Béatrice Tanaka, 1982]. Béatrice Tanaka fugiu da Romênia, país em que nasceu, no momento da ocupação alemã em 1944. Viveu na Palestina, depois morou por diversas vezes no Brasil, entre 1947 e 1960, onde estudou desenho. Tendo em seguida se tornado parisiense, contribuiu para popularizar junto às crianças francesas as culturas brasileira e vietnamita, entre outras. Da jornalista Leny Werneck, que viveu muitos anos na França: *Mandoline*. Paris: La Farandole, 1977 [*Bandolim*, 1980].

115. DE MESTERS, Carlos. *Adam: la condition humaine selon la Genèse*. Tradução Charles Antoine. Paris: Éd. du Chalet, 1970 [*Paraíso terrestre: saudade ou esperança?*, 1971] e *Dans les sous-sols d'humanité*. Tradução e prefácio Charles Antoine. Paris: Desclée de Brouwer, 1978 [*Seis dias nos porões da humanidade*, 1977]. A brochura coletiva *Marginalisation d'un peuple. Des évêques brésiliens prennent la parole*. Tradução DIAL. Paris: Faim et développement, 1973 [*Marginalização de um povo. Grito das Igrejas. Documento dos bispos do centro-oeste*, 1973]. E três obras de Cândido Mendes nascem na França, sem correspondente

brasileiro: *Justice, faim de l'Église*. Tradução Françoise Bonnal. Paris: Desclée de Brouwer, 1977; *Le Mythe du développement*. Tradução Françoise Bonnal. Paris: Seuil, 1977; *Contestation et développement en Amérique Latine*. Tradução Françoise Bonnal. Paris: PUF, 1979.

116. LOPES, Aderito. *L'Escadron de la mort. São Paulo 1968-1971*. Tradução e adaptação Antonio Tavares Teles. Paris: Casterman, 1973 (sem correspondente brasileiro) e BICUDO, Hélio. *Mon témoignage sur l'escadron de la mort*. Tradução Yves Materne. Prefácio Louis Joinet. Paris: Gamma, 1977 [*Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte*, 1976]. Não publicados no Brasil: Anônimo, *Pau de arara. La violence militaire au Brésil*. Paris: Maspero, 1971 (cf., p. 195 do presente volume, artigo de REIMÃO, Sandra, MAUÉS, Flamarion e NERY, João Elias, “França, 1971; Brasil, 2013: duas edições do livro *Pau de Arara* e a memória da repressão”); e o diário de Dinalva da Silva Ramos, *Dinalva, jeune travailleuse brésilienne*. Tradução Angelo. Paris: Éd. Ouvrières, 1971.

117. FREIRE, Paulo. *L'Éducation: pratique de la liberté*. Tradução sr. e sra. Martial Lesay. Paris: Le Cerf, 1971 [*Educação como prática da liberdade*, 1967]; *Pédagogie des opprimés*, seguido de *Conscientisation et révolution*. Tradução coletiva. Paris: Maspero, 1974 [*Pedagogia do oprimido*, 1974 e *Conscientização: teoria e prática da libertação*, 1979]; *Lettres à la Guinée-Bissau sur l'alphabétisation: une expérience en cours de réalisation*. Tradução Alfred Hervé-Guyer. Paris: Maspero, 1974 [*Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo*, 1977]. E CEDAL-Collectif Paulo Freire. *Multinationales et travailleurs au Brésil*. Paris: Maspero, 1977 [*Multinacionais e trabalhadores no Brasil*, 1979].

118. RIBEIRO, Darcy. *L'Enfantement des peuples*. Tradução François Malley (espanhol). Paris: Le Cerf, 1970 [*O dilema da América Latina*, Vozes, 1978]; e *Frontières indigènes de la civilisation*. Tradução Christiane Bricot-D'Ans. Paris: 10/18, 1979 [*Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*, 1970].

119. SANTOS, Milton. *Les Villes du tiers-monde*. Paris: M.-Th. Guénin, Librairies techniques, 1971 [*A urbanização desigual. A especificidade do fenômeno urbano em países subdesenvolvidos*. Tradução Antonia Déa Erdens; Maria Auxiliadora da Silva, 1980; depois, *Manual de geografia urbana*, 1981]; *L'Espace partagé. Les deux circuits de l'économie urbaine des pays sous-développés*. Paris: M.-Th. Guénin, Librairies techniques, 1975 [*O espaço dividido. Os dois circuitos da*

economia urbana dos países subdesenvolvidos, 1979]. Acrescentemos que Rivaldo Pinto de Gusmão escreve com Orlando Valverde e o geógrafo Raymond Pébayle, *Aspects de l'agriculture commerciale*. Talence: Centre d'études de géographie tropicale, 1973. E que o CICRED publica em 1975 um trabalho do CEBRAP (Instituição independente financiada pela Fundação Ford), *La Population du Brésil: monographie pour l'année mondiale*.

120. *Pouvoir et développement économique: formation et évolution des structures politiques au Brésil*. Paris: Anthropos, 1976.

121. BORNHEIM, Gerd Alberto. *Heidegger. L'Être et le temps*. Paris: Hatier, 1976.

122. MERQUIOR, José Guilherme. *L'Esthétique de Lévi-Strauss*. Paris: PUF, 1977 [*A estética de Lévi-Strauss*, 1975]. O crítico e filósofo serviu como diplomata na Embaixada do Brasil em Paris de 1966 a 1967. Foi em seguida embaixador junto à Unesco em 1990. Defendeu seu doutorado na Sorbonne em 1972.

123. MATTOSE, Kátia de Queirós. *Être esclave au Brésil, XVI^e-XIX^e siècles*. Paris: Hachette, 1979 [*Ser escravo no Brasil*, 1988].

* Programa do Ministério da Cultura, realizado através do Centre national du livre, que visa à promoção, na França, de diferentes literaturas nacionais. (n. t.)





ZUENIR VENTURA, HISTÓRIA E CULTURA NA FRANÇA

NA DÉCADA DE 1960: JORNALISMO, RELAÇÕES DE
AMIZADE E VIVÊNCIAS NA CASA DO BRASIL

Felipe Quintino

ESTE ESTUDO reconstitui o percurso do jornalista Zuenir Ventura na França na década de 1960, bem como as relações de amizade e experiências vividas por ele em momento de profundas transformações no país. Ganhador de uma bolsa do governo francês, Zuenir estudou por um ano no Centre de formation des journalistes, em Paris. Nesse período, enviou reportagens, como correspondente, para o jornal *Tribuna da Imprensa* sobre a política local, as produções culturais, temas do cotidiano e a passagem da comitiva do vice-presidente João Goulart na cidade. As vivências na Casa do Brasil, onde o jornalista morou, as descobertas da vida cultural e os impactos da Guerra da Argélia foram alguns pontos citados. A escolha de Zuenir por Paris tem relação direta com as diversas possibilidades e encontros que a cidade poderia proporcionar, como um grande centro de cultura e de irradiação de ideias.

Em seu estudo sobre o século xx na França, e em busca de uma reflexão sobre a historiografia desse período, o historiador Jean-François Sirinelli defende a hipótese de que o que se deu no país desde o início dos anos 1960 “provém de uma outra bacia de

escoamento e de decantação históricas”¹. Marcada por uma história de guerras por quase um século (de 1870 a 1962), a França passaria nos anos 60 por profundas transformações de ordem política, econômica e cultural. De acordo com Sirinelli, o país foi arrasado pela mutação mais rápida de sua história, abrindo caminho para uma fase ampla, de cerca de vinte anos,

em que essa mudança prossegue e produz seus efeitos em profundidade, a tal ponto que se pode falar de uma verdadeira metamorfose do país, em sua morfologia social, mas também nas regras e normas que regem e balizam em seu seio os comportamentos individuais e coletivos.²

Em 1958, era instituída na França a V República, assumindo a presidência o general Charles de Gaulle. Em 1959, foi criado o Ministério da Cultura, dirigido por André Malraux. A década de 1960 “marca o momento em que os valores e as práticas culturais sofrem uma reviravolta considerável”³. Alguns fatores, como o crescimento econômico, o impulso demográfico, o prolongamento da escolaridade e o modo de vida urbano contribuíram para o desenvolvimento do setor cultural e para a entrada do país na cultura de massa. Duas tendências foram percebidas notadamente: o desenvolvimento de uma cultura jovem e a ascensão da televisão⁴. Amparada pela chegada da geração *baby boomer* à adolescência e sua progressiva presença na sociedade de consumo, essa transformação do país beneficia também a imprensa cotidiana nacional e regional. Entre 1959 e 1968, a difusão total passa de 6,9 milhões de exemplares para mais de 8 milhões, na imprensa regional. Na nacional, chega a 5 milhões de exemplares⁵.

Em meio a essas várias mudanças, o jornalista Zuenir Ventura chegava em Paris em outubro de 1960, com 29 anos, para estudar no Centre de formation des journalistes (CFJ). Ele e o jornalista Roberto Muggiati ganharam, no mesmo ano, bolsa de estudos do governo francês para a formação no Centro. No ano anterior, o ganhador da bolsa no Brasil fora o jornalista Luis Edgar de Andrade, que atuou em *O Cruzeiro*, *Jornal do Brasil*, entre outros veículos de comunicação.

Criado em 1946 pelos jornalistas Philippe Viannay e Jacques Richet (que atuaram em um grupo de resistência durante a invasão nazista), o Centre de formation des journalistes se instalou em 1955 na rua do Louvre, onde funciona até hoje. Como estabelecimento de ensino técnico e profissional, o Centro era, na ocasião, uma das poucas escolas de jornalismo na França⁶. Considerada referência por seus compromissos de ética e dignidade, a escola tinha a tradição de receber inscrições de candidatos estrangeiros de várias partes do mundo. No ano da seleção de Zuenir e Maggiati, foram recebidas 580 inscrições, sendo 483 da França, e o restante, de entidades profissionais e do estrangeiro, principalmente de candidatos africanos. Os brasileiros tiveram como colegas de curso africanos do Togo, Costa do Marfim, Camarões e Alto Volta, países que tinham passado pela conquista de independência.

Em Paris, eles acompanharam as discussões pelo movimento de libertação da Argélia do domínio francês e também os atos violentos perpetrados pela Organização do Exército Secreto (OAS). Viram os impactos do “Manifesto dos 121”, em que intelectuais, escritores e artistas (Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, André Breton, Marguerite Duras, François Truffaut, entre outros) contestavam a política francesa e alertavam a opinião pública sobre a violência cometida pelas tropas francesas na Argélia.

O professor Bernard Voyenne foi um dos que ministraram aula para a turma. O programa do curso tinha as matérias Língua francesa e redação, Informação na sociedade contemporânea, Estudos práticos da imprensa, História, instituições e geografia econômica. Nesse período, a instituição era presidida pelo jornalista Raymond Manevy, que esteve à frente da escola de 1950 a 1961. Autor de livros sobre a história da imprensa francesa, Manevy morreu em 1961. Assumiu o jornalista Xavier Duguet, presidente da instituição de 1961 a 1973.

Na lista dos alunos estrangeiros que estudaram na escola, publicada pela Associação dos Estudantes (L'Association des anciens élèves du CFJ), além de Zuenir e Muggiati, constam os jornalistas brasileiros Luiz Amaral, Luís Edgar de Andrade, Sônia Araújo e José Rangel. A documentação da escola relata o desempenho de Zuenir nos semestres e as atividades que estavam programadas para as férias de Páscoa. Zuenir teve como tarefa uma pesquisa na região de Grenoble e estágio no jornal *Dauphiné Libéré*. Para Muggiati, a escola programou pesquisa na região de Montpellier e estágio no jornal *Midi Libre*.

Durante o período na França, Zuenir enviou matérias e reportagens para o jornal *Tribuna da Imprensa*, de propriedade do político Carlos Lacerda. Como correspondente do jornal, onde ele atuava antes da viagem, escreveu textos sobre política, esportes, cultura e cotidiano da França nos anos 60. O primeiro recebeu aviso do redator de plantão na edição de capa do dia 25 de outubro de 1960: “Zuenir Ventura, correspondente do seu jornal em Paris, mandou o seu primeiro artigo. Leia, hoje, na página 6”. Com o título “A força nuclear”, o artigo abordou a discussão, no Palácio Bourbon, do projeto do governo francês de execução de

um programa de defesa nacional que incluía o estudo e a fabricação de armas atômicas. Zuenir noticiava que, não fosse o general De Gaulle o inspirador do projeto, haveria poucas possibilidades de aprovação, já que a maioria, por motivos diversos, seria hostil às concepções de defesa do governo. O texto também apontou as divergências e resistências, além de sustentar que,

na verdade, o que o governo quer, com a aprovação do projeto de defesa, é aplicar a “teoria da persuasão”, que consiste no princípio de que para início de conversa o país deve estar forte, pois só assim estará em condições de “persuadir” um eventual inimigo que queira perturbar a ordem.⁷

Em novembro, Zuenir informava os leitores, no Segundo Caderno, sobre o lançamento em Paris do filme *Os bandeirantes*, dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus e com a participação no elenco das atrizes brasileiras Lourdes de Oliveira e Leila Garcia. Por conta do sucesso de público, na cidade, de *Orfeu Negro*, seu filme anterior, a nova produção era aguardada com interesse pela crítica. Segundo descrição de Zuenir, Lourdes e Leila, vestidas dos pés à cabeça por Dior e falando um francês que surpreendeu os locutores da Rádio e Televisão Francesa, foram a maior atração do coquetel que os realizadores do filme ofereceram à imprensa parisiense na Casa da América Latina para comemorar o lançamento. A estreia ocorreu no cinema Marignan, com a presença de mil e seiscentos convidados. Apesar de o filme ter sido recebido com entusiasmo pela plateia, que durante a projeção o aplaudiu três vezes, Zuenir apontou as fragilidades da produção:

Na saída, trechos da música (principalmente das brasileiras) — realmente a melhor coisa do filme — eram assoviadas e os comentários elogiavam sobretudo o aspecto exótico e pitoresco — as músicas, o costume, o folclore; que, no entanto, foi tratado com exagero e imprecisão, a ponto de dar uma falsa ideia do Brasil e de algumas regiões que o compõem e onde foram tomadas várias cenas, como Ceará, Bahia, Brasília. Aliás, esta preocupação quase que turística de querer mostrar a terra, transforma o filme numa sequência animada de cartões postais e transfere para um segundo plano o desenrolar da trama, já por si só sem muita consistência.⁸

Também na área de cinema, Zuenir escreveu logo depois sobre uma questão da *nouvelle vague*⁹, dizendo que a maioria das vedetes não frequentara aulas de escolas dramáticas, mas tinham em comum a passagem pelas fotografias e o ramo da publicidade, principalmente em anúncios de marcas de sabonetes. Segundo constatação de Zuenir,

há dez anos que essa instituição, conhecida como ‘conservatório do sabonete’, vem fornecendo artistas para o cinema e depois que isso aconteceu pela primeira vez, mal a moça-propaganda sai da banheira e um *metteur en scène* já a convida para o cinema.¹⁰

Para comprovar a tese, citava na matéria dados biográficos das atrizes Juliette Mayniel, Mylène Demongeot e Alexandra Stewart (com suas fotos publicadas na página), além de informar que a procura dos realizadores de cinema por esse perfil não chegou a criar problemas para os filmes publicitários porque “antes da ba-

nheira esvaziar uma outra mocinha já se apresenta para alardear as qualidades de tal ou qual sabonete”.

Realizada no Museu de Arte Moderna de Paris, a exposição “As fontes do século xx: as artes na Europa de 1884 a 1914” recebeu a atenção do jornalista em texto de dezembro de 1960. A exposição reuniu 1.346 telas, esculturas, objetos de arte, fotografias e obras raras de diversos países. Obras de Van Gogh, de Georges Seurat, Paul Gauguin e Pablo Picasso foram expostas. Segundo Zuenir,

a mostra conseguiu não só descobrir as raízes do estilo moderno, como ressaltar certos aspectos característicos que levam a aproximar alguns ângulos desse pré-modernismo com outra época não menos rica de manifestações do gênio humano, o Renascimento.¹¹

No início de 1961, ele explicava aos leitores da *Tribuna da Imprensa* as tendências do eleitorado francês às vésperas do *referendum* sobre a questão da Argélia. Os franceses responderiam sim ou não (*oui / non*) à pergunta se aprovavam o projeto de lei do governo referente à autodeterminação das populações argelinas. Zuenir dizia no texto que, se De Gaulle conseguisse a aprovação da sua política argelina, a vitória seria mais de sua pessoa do que das suas diretrizes. Em tom opinativo e se mostrando favorável ao projeto, Zuenir afirmou que

de qualquer maneira, o motivo dessa opção, que é também de alguns partidos que defendem o *oui*, é muito mais coerente que o dos partidários do *non*, porque aqueles, mesmo se contrários à política de-

gaullista, sabem que um não só serviria para afastar De Gaulle e levar o país a uma ditadura.¹²

O resultado da consulta (a maioria respondeu sim, quinze milhões de pessoas) foi notícia em outra matéria, explicando também os desafios de De Gaulle a partir dessa decisão dos franceses,

como a missão de já nas próximas semanas colocar em funcionamento as novas instituições da Argélia, que permitirão aos argelinos governarem em união com a França até que a paz lhes dê a autodeterminação, isto é, o direito de escolher livremente o destino do seu país.¹³

Outras matérias sobre a Argélia foram enviadas ao jornal, como as reações da ultradireita, a mobilização popular contra a ameaça de invasão da capital pelos revoltosos (“Os quatro dias que abalaram Paris”¹⁴) e a conferência, em maio de 1961, na cidade de Évian-les-Bains, onde representantes do governo francês e membros do governo provisório da República Argelina se reuniram para discutir a questão. Cerca de oitocentos jornalistas cobriram o encontro.

Na edição de capa, cuja manchete era “Lacerda apontará hoje os políticos contrabandistas”, Zuenir contava aos leitores um assunto do cotidiano da França que dividia opiniões: casais evitando ter filhos. A matéria citava uma lei de 1920 que estabelecia multa e prisão para quem descrevesse ou divulgasse processos que tivessem como finalidade evitar a gravidez. O texto deu grande destaque ao trabalho da médica Lagroua Weill-Halle, “responsável pelo recrudescimento da campanha anticoncepcional que no momen-

to está dividindo a opinião francesa”¹⁵. Sua intervenção nesse debate deu origem a projetos na Assembleia Nacional prevendo a revogação da lei, mas a médica sofreu forte resistência e oposição por parte de médicos, demógrafos, e da Igreja.

Ao lado dessa reportagem sobre a questão dos direitos reprodutivos na França, foi publicado o texto da entrevista de Zuenir com a cantora Juliette Gréco, que voltava aos palcos depois de quatro anos sem gravar uma música. Segundo descrição de Zuenir, Juliette Gréco, considerada a “musa do Existencialismo” e símbolo da juventude pós-guerra, “guarda hoje, dos anos em que escandalizou os burgueses de todo o mundo, somente a voz sensual e o vestido preto que a cobre do pescoço aos pés”. Descreveu o perfil da Gréco 1961: não espera mais o sol sair para dormir, não frequenta *caves* e sua grande preocupação é com a filha que mora com ela numa cidade a 70 quilômetros de Paris. Esse cenário fez o jornalista concluir: “em suma, ela hoje pertence àquela classe que tanto odiou quanto foi odiada por ela. Juliette Gréco aos 34 anos é uma pequena burguesa”¹⁶. Zuenir pergunta à cantora por que, nessa fase serena, ela só queria viver o presente tranquilamente. Gréco respondeu com um dos versos da música do repertório: “Não se esquece nada, ninguém; habitua-se”. Com base nessa resposta, Zuenir escreveu: “na verdade, a Gréco que ora se exhibe em Montparnasse dá a impressão que não esqueceu nada, apenas habituou-se, com relativa resignação, à transformação que o tempo operou nela e na sua vida”.

Na área esportiva, a vitória do Santos sobre o Benfica, em um jogo no *Parc des Princes*, em Paris, recebeu novo relato. Os santistas ganharam de goleada por 6 a 3, conquistando pela segunda vez o Torneio Internacional de Paris. De acordo com descrição de

Zuenir, “um público calculado em aproximadamente quarenta mil delirou com as jogadas dos santistas, e não foi uma nem duas vezes que se levantou para gritar os nomes de Pelé e Pepe”¹⁷. Lembrando o trabalho de comentaristas esportivos, o jornalista complementou: “tudo dava certo para o time praiano, que envolvia e deixava tonta a defesa portuguesa, com a velocidade e as deslocções de seus médios de apoio e atacantes”.

Em junho, Zuenir cobriu para a *Tribuna da Imprensa* o encontro que reuniu o presidente americano John Kennedy e o dirigente soviético Nikita Krushev, em Viena. Foi chamado pela imprensa do “encontro do século”. Na ocasião, Kennedy estava com sua imagem desgastada pela fracassada tentativa de invasão da Baía dos Porcos, em Cuba. Enquanto que Krushev passava por um grande problema: o agravamento da situação na Berlim dividida, com seus críticos dizendo que ele estava deixando piorar a ferida mais perigosa do mundo comunista. Com o título “Encontro de K & K foi útil, franco, sério e cordial”, a matéria relatou todo o esquema de segurança, a avaliação dos observadores políticos e os cenários de acordo político entre os dois países protagonistas da Guerra Fria. Segundo Zuenir, treze cautelosas linhas resumiram as conversas dos dois líderes em um comunicado,

por isso, o resultado máximo que se pode dar é um “empate” já que se trata de dois briosos adversários que se defrontam em campo neutro, mantendo firmemente suas posições sem ceder virtualmente em nada.¹⁸

Nas palavras do jornalista, a “verdadeira vedete” do encontro foi a mulher do presidente americano, Jacqueline Kennedy, “que era sempre seguida por uma multidão de vienenses”.

Em agosto de 1961, a passagem do vice-presidente João Goulart por Paris foi o tema de outra notícia. O momento político era bastante delicado: o presidente Jânio Quadros havia renunciado, abrindo caminho de crise e de incertezas no país. Os ministros militares manifestaram-se contra a posse do vice devido a suas posições políticas. Os jornalistas da imprensa francesa queriam saber sobre o retorno de Goulart ao Brasil e se ele assumiria a presidência. A matéria destacava uma nota de Goulart distribuída à imprensa, depois de longa conversa com o embaixador Alves de Souza, afirmando que estava disposto a cumprir seus deveres constitucionais e aberto a qualquer entendimento no sentido da “preservação da legalidade e da defesa dos sagrados ideais da pátria”.

A *Tribuna da Imprensa*, de uma forma um tanto exagerada, deu destaque ao papel de Zuenir na cobertura política de Goulart e nessa relação com a imprensa francesa, colocando uma foto com o vice-presidente em primeiro plano e Zuenir um pouco atrás, com o título “Zuenir e Jango”. O jornal dizia que Zuenir era “o único repórter brasileiro que acompanha o sr. João Goulart em Paris”, além de ter conseguido “dois pronunciamentos exclusivos de Jango para o Brasil” e servido como intérprete do vice-presidente para os jornalistas estrangeiros. Zuenir recorda essa situação:

Essa história de intérprete foi meio folclórica. Surgiu num dia em que o nosso vice-presidente, que não falava francês, se viu diante de um pelotão de jornalistas que não falavam português. A exceção era eu, que podia atender às duas partes. Contemplado com a tarefa improvisada, me senti de repente com o poder de mudar o destino do país. Uma palavra mal

traduzida, uma frase inventada, qualquer coisa que eu pusesse na boca do presidente, e estaria armada a confusão. Eu poderia, por exemplo, atribuir a ele uma declaração como essa, que seria distribuída pelas agências para o Brasil: “Volto e quero ver se algum milico tem peito de impedir minha posse”. Até ser desmentida, a declaração provocaria muito provavelmente um começo de guerra civil. Foi talvez pensando numa hipótese dessas que um colega francês resolveu fazer intriga numa nota de jornal: “O intérprete e o contato de Goulart com a imprensa é um empregado de Lacerda, maior inimigo de Goulart”. [...] Na verdade, a função me dera mais trabalho do que furo de reportagem. Passei três dias e três noites sem tomar banho, o que em Paris na verdade não chegava a ser novidade. Me diverti muito com o *entourage* presidencial, aquela gente que vive em redor de qualquer presidente.¹⁹

No seu período de estudos no Centre de formation des journalistes e como correspondente da *Tribuna da Imprensa*, Zuenir residiu, a maior parte do tempo, na Maison du Brésil. Inaugurada em junho de 1959 na Cidade Universitária de Paris, a Casa do Brasil teve seu projeto de arquitetura desenvolvido por Le Corbusier e Lúcio Costa, com espaço composto por noventa quartos (de 16 m²), teatro, biblioteca e grande hall de recepção. Os móveis dos quartos foram desenhados por Charlotte Perriand, a pedido de Lucio Costa, um dos responsáveis por consolidar a arquitetura moderna brasileira.

Em sua história, a casa recebeu muitos alunos, professores, pesquisadores, artistas e profissionais brasileiros em aperfeiçoamento. Um ano e três meses depois da inauguração, Zuenir chega-

va ao local, residindo no apartamento 309. Para ser admitido na Cidade Universitária, enviou um pedido²⁰ contendo seus dados de escolaridade, estado civil, situação universitária, informações da família e detalhes de sua formação no Brasil. Em francês, o documento, assinado por Zuenir e com sua foto no alto da página, data de 3 de junho de 1960, quatro meses antes do início das aulas.

Nos arquivos da Cidade Universitária, sob a guarda do Centro de Valorização do Patrimônio, constam informações sobre a história da Casa do Brasil, o projeto do prédio, fotos da inauguração e registros das reformas efetuadas no local ao longo do tempo. O prédio sofreu sérios problemas de deterioração. Uma folha, em avulso, identifica os “residentes célebres” em ordem alfabética (*ancien résidents célèbres de la Maison du Brésil*). Zuenir é um dos citados, ao lado de Antônio Abujamra (ator), Arthur Moreira Lima (pianista), Cláudio Santoro (maestro), Francisco Resek (jurista), Jaime Lerner (arquiteto e político), Joaquim Pedro de Andrade (cineasta), Walter Zanini (arquiteto) e Zózimo Barroso do Amaral (jornalista).

Um dos presentes nessa lista, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade (nome da videoteca que funcionou em certo momento na Casa) teve grande contato com Zuenir em Paris. Além de morarem inicialmente em apartamentos próximos e serem da mesma geração, eles estreitaram os vínculos de amizade em razão do interesse pela cultura e, com maior ênfase, das produções de cinema. Joaquim Pedro crescera em contato direto com representantes da elite intelectual e artística brasileira, amigos do seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Este último, por indicação dos escritores Mário de Andrade e Manuel Bandeira, fora convidado, em 1936, para organizar o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional (SPHAN). Assumiu a direção desde o período de funcionamento provisório e manteve-se nesse trabalho até 1967. Para a difícil tarefa de dar efetividade ao órgão, inclusive com o necessário caráter nacional, contou com a contribuição de destacados profissionais das mais diversas áreas, como arquitetos, historiadores, engenheiros, juristas e literatos.²¹

Formado em Física na Faculdade Nacional de Filosofia, em 1955, Joaquim Pedro mostrara interesse pelo cinema nas discussões do cineclube da faculdade, quando lhe surgiram as primeiras ideias de filmagem. Quando chegou em Paris, já havia lançado no Brasil *O poeta do castelo*, sobre o poeta Manuel Bandeira, e *O mestre de Apipucos*, que documenta a trajetória do sociólogo Gilberto Freyre. Também começara a filmagem de *Couro de gato*, que se tornaria um dos episódios de *Cinco vezes favela*. Joaquim Pedro viu em *Couro de gato* o projeto que poderia viabilizar uma desejada temporada de estudos no exterior, enquanto que essa, por sua vez, representaria a oportunidade de finalizar o filme²². Assim, foi graças a *Couro de Gato* e *O poeta do castelo* que ele conseguiu uma bolsa do governo francês. Durante cerca de um ano, Joaquim Pedro realizou um programa que incluiu estágio no Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) e na Cinemateca Francesa. Ao longo de toda a temporada parisiense, dedicou-se à finalização de *Couro de Gato*, concluído entre julho e agosto de 1961. Chegou à França no final de 1960, quando Zuenir já estava lá, e retornou ao Brasil em julho de 1962, depois de estudar também em Londres e Nova York. Em 1969, lançou o filme *Macunaíma*, adaptação da obra de mesmo nome do escritor Mário de Andrade. Com *Macunaíma*, de grande sucesso de público, o cineasta “atualiza, pelo modernismo e pela contracultura, a questão do nacional”²³.

As ideias de Joaquim Pedro tiveram grande influência sobre Zuenir, principalmente nos campos político e cultural. Zuenir lembra que Joaquim Pedro foi a primeira pessoa que lhe falou sobre o cubano Fidel Castro e seus posicionamentos na ilha. O cineasta também desfez algumas avaliações precipitadas de Zuenir em relação à poesia de Vinícius de Moraes, considerado inicialmente pelo jornalista como um poeta “meio oportunista, meio fácil”²⁴.

Impactos da cidade: leituras, cinema e Guerra da Argélia

Nesse início dos anos 60, Zuenir conheceu a vida cultural e urbana de Paris: a descoberta da *nouvelle vague*, a leitura dos *Cahiers du Cinéma*, visitas aos museus, almoços na Île Saint-Louis, idas ao Café de Flore e ao Deux Magots, passeios em outros lugares um dia frequentados por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus. Além de Joaquim Pedro, também acompanharam Zuenir nessa descoberta pela cidade o ator Antônio Pedro e os arquitetos Cláudio Cavalcanti, Jorge Lacleiti e Ítalo Campofiorito. A esses amigos, segundo ele mais cultos, cosmopolitas e informados, Zuenir deve a sua iniciação cultural na cidade.

O primeiro impacto veio com o filme *À bout de souffle* (Acossado), de Jean-Luc Godard, com Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg. Zuenir viu o filme mais de uma vez, não para entender, mas para absorver o impacto que esse lhe causou. Rodado fora do estúdio, o filme “tinha um frescor de linguagem e de estilo como eu não me lembrava ter visto antes nas telas”²⁵. Na literatura, um dos primeiros livros que comprou na cidade, na livraria da Éditions de Minuit, em Saint Michel, foi *A questão*, do jornalista e

escritor comunista Henri Alleg. Com prefácio de Jean-Paul Sartre, o livro fora proibido e estava sendo relançado com grande repercussão. Diretor do jornal *Alger Républicain*, que apoiava a luta do povo argelino pela sua independência, Alleg relatou no livro a tortura e as humilhações que ele e outros colegas sofreram nas mãos dos oficiais franceses.

Colega de turma de Zuenir no *Centre* de formation des journalistes e partilhando da amizade com Joaquim Pedro, o jornalista Roberto Muggiati também teve várias surpresas e encantamentos em Paris do início da década de 1960. Ele embarcou em um avião da Panair rumo à Europa no dia em que fazia 23 anos. Curitibano, iniciou a carreira no jornal *Gazeta do Povo*. Fez também estágio no jornal *Diário Carioca*, no Rio. Quando ganhou a bolsa para estudar em Paris, já havia terminado os cursos de francês e inglês no Brasil, cogitando seguir mais tarde a carreira da diplomacia. Logo na chegada, leu no jornal que aconteceria naquela tarde um concerto de jazz do pianista Bud Powell, no teatro da *Champs Elysées*, o mesmo local que em 1913 recebeu a apresentação do balé *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. Muggiati deixou então as malas na Casa do Brasil e foi direto para o teatro ver o concerto do pianista.

Numa manhã, por meio do jornalista Luis Edgar de Andrade, também morador da Casa do Brasil, Muggiati soube da notícia da morte da atriz Vera Amado Clouzot, que fez os filmes *As diabólicas* e *O Salário do medo*. Vítima de um ataque cardíaco, aos 46 anos, a brasileira era casada com o diretor de cinema francês Henri-Georges Clouzot. Luís Edgar contou ao jovem jornalista que haveria uma missa de corpo presente. Muggiati foi então ao local, imaginando que encontraria as musas do cinema francês. Não só

encontrou a atriz Brigitte Bardot como também apareceu em fotos em jornais franceses perto dela e de outras atrizes que foram se despedir de Vera Clouzot.

O clima de apreensão por toda a situação política da Argélia também ficou presente nas recordações de Muggiati. Ao lembrar do fracassado golpe organizado por generais no que ficou conhecido como “Putsch de Argel”, em abril de 1961, Muggiati cita uma situação que viveu perto desses dias. Ele foi ao lançamento do livro *The American Express*, do escritor Gregory Corso, um dos autores da Geração Beat. Na volta, as pontes estavam fechadas e havia a todo momento inspeção pela polícia. Depois do fim do curso, fez viagens pela Europa e voltou ao Brasil. Mas, pouco tempo depois, viveu nova temporada no exterior em razão do seu contrato de trabalho na BBC de Londres. Em 1965, começou a trabalhar na revista *Manchete*, da editora Bloch, onde ficou por mais de trinta anos, vendo todo o trágico fim das empresas de Adolpho Bloch. Teve uma rápida passagem na primeira equipe da revista *Veja*, em São Paulo, mas voltou a atuar em *Manchete*, no Rio.

Já no final da temporada na França, um passeio de verão de Zuenir em Saint-Tropez rendeu uma divertida crônica, publicada na revista *Senhor* em dezembro de 1961. Ilustrada com desenhos de Jaguar, a crônica “Como não ser provinciano em Saint-Tropez” relatou as curiosidades, os costumes na praia e a moda do lugar badalado da Côte d’Azur que deve muito da sua fama à atriz Brigitte Bardot. Mas algo ganhou atenção do jornalista: o umbigo, o “personagem principal” da crônica e que seria, mais tarde, bem mais valorizado com o uso, pelas mulheres, da calça que veio a se chamar de “saint-tropez”.

O umbigo — ah, o umbigo! — é a pedra de toque da estação. Nada mais sensacional para a estação que um umbigo, “esta pequenina joia”, etc., como já cantam os poetas seresteiros de Saint-Tropez. Se a parteira se descuidou na hora de cortar o cordão, as consequências se farão se sentir agora. Essa moda parece que foi inventada para mostrar a variedade que existe de umbigos, matéria que nunca foi motivo de grandes atenções. Ou, como querem outros, para provar que todas as tropezianas nasceram sem as novidades de laboratório. O objetivo foi alcançado. Neste momento está sendo organizado um concurso para escolher “Miss Umbigo”, o primeiro concurso do gênero, desde que umbigo é umbigo, logo depois de Eva. Os critérios de seleção ainda não foram revelados e os organizadores estão encontrando grandes dificuldades: o problema jamais havia se apresentado antes. Qual o padrão ideal de beleza para o umbigo? O barroco, retorcido, verdadeiro labirinto de espirais, rico, volumoso, heroico? O clássico, redondo, profundo, misterioso? Ou o umbigo em relevo, saliente, herniado? Em defesa dele diz-se que “o triângulo de relevos era o ideal de beleza dos gregos para a face anterior do corpo humano”. Mas há ainda os que se extasiam com o umbigo oriental: um olho de Sophia Loren colocado no meio da barriga, em sentido inverso. Umbigo que já tem o veto dos freudianos, cujos argumentos têm a força de serem impublicáveis.²⁶

A crônica foi publicada no número 12 da revista *Senhor*²⁷, então dirigida pelo jornalista Odylo Costa, filho. Na mesma edição, o leitor contou também com textos de Rachel de Queiroz,

Roberto Alvim Corrêa, Décio de Almeida Prado e Salvyano Cavalcanti de Paiva. A revista reuniu nesse número os depoimentos de três pessoas que abordavam, a pedido da publicação, a questão do alto preço do livro importado: os editores Ênio Silveira e Jorge Zahar, e o diretor de livraria Ernst Fromm. Um único texto era assinado com iniciais (JRF): o conto “Teoria do consumo conspícuo - nunca tire a máscara”. O editor justificava a posição do autor: “JRF prefere ficar incógnito”. Ficou por um tempo. Tempos depois, se soube sua identidade: José Rubem Fonseca, que escrevia então para a revista os seus primeiros contos. Em 1963, dois anos depois desse texto em *Senhor*, foi publicado o seu livro de contos de estreia: *Os prisioneiros*.

Em 1964, após o golpe, Zuenir voltou à França com Mary, jornalista que atuava em *Tribuna da Imprensa* e com quem se casou em 1962, pouco tempo depois da sua primeira temporada em Paris. Os dois tiveram conhecimento de que estavam sendo procurados pela polícia por motivos políticos e considerados como “subversivos”. Assim, amigos aconselharam o casal a deixar o país por um tempo. Tendo contatos no Itamaraty, onde cobriu pautas como jornalista, Mary (grávida de quatro meses) conseguiu passaporte especial para que os dois fossem para a França. Na ocasião, ela recebeu o convite de um representante do cinema francês no Brasil para o Festival de Cannes. A viagem foi providencial diante do momento político brasileiro.

Naquele ano, e pela primeira vez em toda a história²⁸ do Festival de Cannes, o Brasil tinha dois filmes inscritos: *Deus e o diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha, escolhido pelo Itamaraty como representante oficial, e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, convidado pela comissão organizadora. Já o filme *Ganga Zumba*,

de Cacá Diegues, concorria a um prêmio paralelo, o Festival da Crítica, organizado pela Associação Internacional dos Críticos Cinematográficos. Dois anos antes, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, havia conquistado a Palma de Ouro em Cannes. Aos poucos, o Cinema Novo ganhava projeção na França, conquistando a atenção de críticos e revistas especializadas. O “encontro entre o cinema novo e a crítica francesa foi a ocasião de uma reproximação entre as duas culturas, tendo os filmes como elementos de convergência”²⁹.

Filmado na Bahia e com o ator Othon Bastos no papel de Corisco, *Deus e o diabo na terra do sol* foi apresentado no Brasil a amigos e colaboradores em 13 de março de 1964 (dia do comício de João Goulart pelas reformas de base) em uma sessão no cinema Vitória, na Cinelândia. Dali, muitos foram ao comício e depois, já tarde da noite, ao aniversário de Glauber, que fazia 25 anos no dia 14 de março. Também antes do golpe, outra exibição ocorreu para convidados, à meia noite, no antigo cinema Ópera, na Praia de Botafogo, e a plateia entrou em delírio ao final da apresentação. Os aplausos começaram no início da sequência final e foram ouvidos gritos de “gênio”³⁰. Pouco tempo antes de embarcar para a Europa a fim de preparar o filme para sua apresentação em Cannes, Glauber participou de um debate promovido pela Federação dos Clubes de Cinema do Brasil e pelo Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes³¹.

No dia 11 de maio, *Deus e o diabo na terra do sol* foi exibido em Cannes, com a presença de Glauber. No período da noite aconteceria, como de praxe, a entrevista coletiva oficial à imprensa internacional, mas Glauber, se sentindo indisposto, não compareceu. Presente à exibição do filme, Zuenir conta que Glauber temeu a

reação dos críticos e, com um súbito desarranjo intestinal, voltou para o hotel às pressas. Glauber pediu a Zuenir que falasse com Nelson Pereira para que este o substituísse na entrevista.

Nelson já havia apresentado o seu próprio filme, *Vidas secas*, baseado na obra do escritor Graciliano Ramos. Fora pressionado pela direção do festival a cortar a cena da morte da cachorra “Baleia”, considerada de forte impacto, mas que foi afinal preservada. A própria cadela, por sinal, foi a sensação do festival, chegando de viagem em um avião da Air France. A ida da cachorra era uma resposta aos protestos endereçados ao Festival pela Associação Protetora dos Animais, alegando crueldade de Nelson Pereira em relação a “Baleia”³².

Zuenir recorda o clima de espanto dos franceses e dos jornalistas diante do filme de Glauber. Um jornalista francês chegou a lhe perguntar “quem era deus e quem era o diabo no filme”. Outro tentava achar uma analogia entre a saga do beato e do cangaço e as canções de gesta. Também se perguntavam o que pretendia o diretor com aquela ideia de que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Segundo Zuenir, “estavam inteiramente baratinados, ninguém entendia direito”³³.

Apesar das boas avaliações de críticos da Europa, o filme não saiu vencedor em Cannes, mas passaria para a cinematografia brasileira como pilar do Cinema Novo, discutindo questões da vida no sertão, a luta pela terra e o misticismo. Uma cena também se tornaria emblemática: o encontro e o beijo do casal Corisco e Rosa (Yoná Magalhães), ao som da ária das Bachianas nº 5, do compositor Heitor Villa-Lobos.

Para Ismail Xavier³⁴, ao assistir a *Deus e o diabo na terra do sol* o espectador sente a forte ressonância da fórmula da transfor-

mação radical reiterada em diferentes momentos, com a presença do líder messiânico, o cangaceiro místico e a canção do narrador ao final dizendo “o sertão vai viver mar e o mar vai virar sertão”. Essa transformação condensa, segundo Xavier, um princípio básico do filme:

A recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é o destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência.³⁵

O filme ganhador em 64 foi *Les Parapluies de Cherbourg* (em português recebeu o nome de *Os guarda-chuvas do amor*), do diretor Jacques Demy e com a atriz Catherine Deneuve no papel principal. Na avaliação de Zuenir, que assistiu à exibição no local, “era um filme engraçado, legal, levezinho. Mas era outra coisa. Era o filme mais alienado, para usar uma categoria da época. Mas *Deus e o diabo* era outra coisa, uma obra-prima mesmo”³⁶. Também estavam na competição naquele ano *A passageira*, de Andrzej Munk, *Um só pecado*, de François Truffaut, *Seduzida e abandonada*, de Pietro Germi, entre outros. Na volta ao Brasil, Glauber disse aos jornalistas que o seu filme fora derrubado por conta de campanha exercida pelos soviéticos junto aos membros do júri³⁷. Em 1969, com o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, apresentado na França sob o título *Antônio das Mortes*, Glauber ganharia o prêmio de direção em Cannes. O filme foi exibido nos cinemas parisienses e divulgado pela televisão francesa em preto e branco.

Considerações finais

O período de Zuenir na França foi marcado por descobertas culturais, aprendizados e laços de amizades construídos ao longo do tempo em Paris. Ao lado do espírito de diversão, das viagens inesquecíveis, das conversas com os amigos de curso e dos encantos da cidade onde tudo acontecia, o jornalista também esteve diante das repercussões de um fato que marcaria a história francesa e toda uma geração: a guerra da Argélia. Os traumas dessa guerra influenciaram na ação dos intelectuais sensíveis às teses terceiro-mundistas. Para o jornal *Tribuna da Imprensa*, Zuenir escreveu vários textos sobre o assunto, alguns deles com forte marca de apoio à independência da Argélia.

A escolha de Zuenir por Paris tinha relação com as diversas possibilidades e encontros que essa cidade poderia lhe proporcionar enquanto grande centro de cultura e irradiação de ideias. Na defesa de Paris como a capital literária da América Latina, Pierre Rivas sustenta que as fontes do imaginário latino-americano se encontram na capital francesa. Esse “exílio” parisiense seria, segundo ele, descoberta das origens, mas também da diferença: “é em Paris que o latino-americano descobre sua alteridade americana face ao fantasma de sua latinidade e, portanto, sua comunidade latino-americana, sua irredutível diferença”³⁸.

Essa questão ajuda a explicar não só o fascínio de Zuenir por Paris, mas também todo o seu convívio com outros latino-americanos fortemente influenciados pelas heranças do modelo francês. As menções que faz aos artistas, escritores, filósofos existencialistas e cineastas da *Nouvelle Vague* são alguns indícios de

suas “fontes” nessa viagem cultural que deixaria vestígios na sua trajetória de vida. Para Zuenir, essa estada na França significou bem mais que a descoberta dos comportamentos, costumes e valores desse país.

A rede de amizades contribuiu nessa construção de latinidade, principalmente o seu convívio com o cineasta Joaquim Pedro de Andrade e suas ideias sobre a cultura brasileira. Antes mesmo de Zuenir conhecer Paris, as rotinas e temas da cidade faziam parte das suas leituras prévias, tanto na faculdade (estudou língua e literatura francesa na Faculdade Nacional de Filosofia) quanto em suas escolhas individuais. O impacto de Paris, as novidades, o ambiente político e as informações que ele já possuía se somaram às várias reminiscências que constam em seu livro de memórias, na entrevista concedida para este trabalho e no seu *1968: o ano que não terminou*, publicado pela editora Nova Fronteira vinte anos depois dos acontecimentos de 1968. Acontecimentos que Zuenir testemunhou no Brasil, mas também quando de sua rápida passagem pela França no momento de deflagração do movimento de contestação da ordem vigente.

↳ Entrevistas

Roberto Muggiati, Rio de Janeiro, 14 jul. 2016.

Zuenir Ventura, Rio de Janeiro, 04 jul. 2016.

NOTAS

1. SIRINELLI, Jean-François. *Abrir a história: novos olhares sobre o século xx francês*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 22.

2. *Ibid.*, p.25.

3. GARETS, Françoise Taliano des. *Metrópoles regionais e a cultura: o caso francês, 1945-2000*. São Paulo: Iluminuras; Observatório Itaú Cultural, 2014, p.65.

4. RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Histoire culturelle de la France*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 303.

5. CHUPIN, Ivan; HUBÉ, Nicolas; KACIAF, Nicolas. *Histoire politique et économique des médias en France*. Paris: La Découverte, 2012, p. 70.

6. Em 1935, o debate sobre o estatuto dos jornalistas na França levou à votação da lei Brachard, uma definição jurídica da profissão. A questão da formação dos jornalistas não foi abordada na lei, mas virou pauta de discussão nos anos 1930. Contudo, a existência de escolas de jornalismo reconhecidas pela profissão e destinadas a formar jovens tem origem mais antiga, no século XIX. A primeira escola de jornalismo no país foi a École supérieure de journalisme de Paris, fundada em 1899, no contexto das práticas jornalísticas derivadas do caso Dreyfus (1894) — durante o qual os meios de comunicação tinham se instituído em arena privilegiada de debates políticos. Em 1924, foi criada a École supérieure de journalisme de Lille, numa iniciativa da imprensa católica que pretendia formar jornalistas para suas publicações. Somente vinte anos mais tarde, quando a profissão estava em reconfiguração, foram fundados o Centre de formation des journalistes (CFJ), em 1946, e o Institut français de presse (IFP), em 1951. Atualmente, há treze escolas de jornalismo na França.

7. Trecho do artigo “A força nuclear”, publicado em *Tribuna da Imprensa* em 25 de outubro de 1960.

8. Trecho da matéria sobre a estreia do filme “Os bandeirantes”, publicada no Segundo Caderno da *Tribuna da Imprensa* em 3 de novembro de 1960.

9. No livro *La nouvelle vague*, o professor Michel Marie explica que a expressão “*nouvelle vague*” esteve associada inicialmente a uma pesquisa de opinião

publicada em 1957 no jornal *L'Express* sobre a juventude francesa. Buscava refletir sobre os fenômenos da nova geração daquele momento. O resultado da pesquisa apareceu no jornal com o slogan “*La nouvelle vague arrive*” [“está chegando a nova onda”]. A expressão começa a se deslocar para o campo do cinema, principalmente depois de uma investigação do editor da revista *Cinéma 58*, Pierre Billard, que elaborou, em fevereiro daquele ano, um balanço da nova geração do cinema francês — cujos diretores passaram, em sua maioria, pela experiência nos *Cahiers du Cinéma*, como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut.

10. Trecho da matéria “As mocinhas da nouvelle vague saíram da banheira”, publicada em *Tribuna da Imprensa* em 4 de novembro de 1960.

11. Trecho da reportagem “As artes na Europa de 1884 a 1914, numa exposição em Paris”, publicada em *Tribuna da Imprensa* em 26 de dezembro de 1960.

12. Trecho da matéria “Oui ou non decidem amanhã o futuro da França e da Argélia”. Foi publicada em 7 janeiro de 1961 no Segundo Caderno da *Tribuna da Imprensa*.

13. Trecho da matéria “Como e o que foi o referendun e o que será agora da Argélia”, publicada na *Tribuna da Imprensa* em 13 de janeiro de 1961.

14. Título da matéria escrita por Zuenir Ventura e publicada na *Tribuna da Imprensa* em 29 de abril de 1961.

15. Trecho da matéria “França se pergunta: vale evitar filhos?”, publicada na *Tribuna da Imprensa* em 24 de março de 1961.

16. Trecho da matéria “De bem com a burguesia a Gréco brilha outra vez”, publicada em 24 de março de 1961 na *Tribuna da Imprensa*.

17. Trecho da matéria “Santos deslumbrou Paris goleando ao Benfica: é campeão”, publicada em 16 de junho de 1961 na *Tribuna da Imprensa*.

18. Trecho da matéria “Encontro de κ & κ foi útil, franco, sincero e cordial”, publicada na *Tribuna da Imprensa* em 5 de junho de 1961.

19. VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005, p. 58.

20. A ficha de admissão do jornalista Zuenir Ventura foi consultada na Casa do Brasil, em Paris. O material foi gentilmente cedido pela diretora adjunta da Casa do Brasil, Denise Leitão.

21. CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 25.

22. ARAÚJO, Luciana Correa. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

23. BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996, p. 88.

24. Entrevista concedida ao autor.

25. VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005, p. 46.

26. Crônica “Como não ser provinciano em Saint-Tropez”, publicada na revista *Senhor* em dezembro de 1961.

27. Com sede no Rio de Janeiro, a revista *Senhor* foi fundada em março de 1959. O primeiro número (dividido nas seções de artigos, reportagens, contos, poemas, especiais, serviços e humor) contou com textos de Otto Maria Carpeaux, Carlos Lacerda, Reynaldo Jardim, Flávio Rangel, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, entre outros. O quadro de colaboradores não era fixo. No primeiro número, a revista tinha a seguinte composição: Naum Sirotsky (redator-chefe), Paulo Francis (editor-assistente), Luiz Lobo (editor-assistente executivo), Adirson Barros (redator), Carlos Scliar (diretor do depto. de arte), Glauco Rodrigues e Jaguar (assistentes) e Sylvio Cruz de Oliveira (revisor). Em edições seguintes, os jornalistas Ivan Lessa e Newton Rodrigues também passaram a fazer parte da equipe, assim como Michel Burton e Renato Viana no departamento de arte. Em agosto de 1961, o jornalista Odylo Costa, filho assumiu o comando da revista. Ficou até março de 1962, sendo substituído por Reynaldo Jardim. A publicação se encerrou em março de 1964.

28. No livro *Le Festival de Cannes* (BILLARD, Pierre. Paris: Gallimard, 1997), o crítico Pierre Billard explica que a primeira edição do festival aconteceu em 1946, mas as ideias do seu surgimento estão ligadas ao período da década de 30 e à história do festival de Veneza, na Itália. Em 1938, a Mostra de Veneza se desenvolveu em clima de tensão por conta do fascismo. Segundo Billard, incidentes e problemas dessa realização, como a ingerência do governo, vão conduzir ao processo de criação do Festival de Cannes. Percebendo a crise da Mostra de Veneza, representantes da França iriam pensar no projeto do Festival de Cannes. Em 1955, foi instituída a Palma de Ouro.

29. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 18. O autor traçou as relações entre a crítica francesa das revistas especializadas e o Cinema Novo, evidenciando o papel dos redatores dessas publicações em sua difusão. Constatou que o apoio acordado ao Cinema Novo foi em parte resultado do interesse dos redatores por filmes etnográficos e experiências do cinema direto, e da necessidade de colocar em ação um diálogo entre a cultura dos realizadores e a cultura europeia, para apagar os traços do colonialismo econômico e cultural existente desde décadas. Segundo Figueirôa, o Cinema Novo tornou-se de fato um bom instrumento para a ação empreendida pela crítica francesa de revistas especializadas em sua missão de promover a renovação cultural da arte cinematográfica nos anos 1960. A importância do Cinema Novo no cenário cinematográfico francês fortaleceu-se, em 1966, com a publicação de dossiês especiais na revista *Positif* em fevereiro, e no mês seguinte, na *Cahiers du Cinéma*.

30. ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água: pensamento do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 73.

31. AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 7.

32. Informações sobre o planejamento e a viagem da cadela “Baleia”, do filme *Vidas Secas*, para o Festival de Cannes foram publicadas no *Jornal do Brasil* (“Baleia vai ao Festival de Cannes e já tem cartaz ao lado de Sofia e Jane Fonda”, 5 maio 1964, p. 5). Segundo o jornal, um cartaz foi colocado no quadro de avisos do Festival informando a chegada da cachorra de avião e que ela seria “hóspede de Pierre Seghers, editor de romancistas e poetas brasileiros em Paris”.

33. Entrevista concedida ao autor.

34. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 129.

35. *Ibid.*, p. 129.

36. Entrevista concedida ao autor.

37. Em maio de 1964, o *Jornal do Brasil* noticiava o retorno de Glauber Rocha do Festival de Cannes com a nota: “Glauber volta enfezado” (26 maio 1964, p. 7). O cineasta disse que os soviéticos, liderados por Alexandre Karaganov, boicota-

ram o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, influenciando o júri do festival através de “uma violenta cabala”. Segundo a nota, embora descontente por não ter trazido o prêmio, Glauber se mostrava satisfeito com a repercussão do seu filme e com os elogios dos críticos da Europa.

38. RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.





A PUBLICAÇÃO DE GUIMARÃES ROSA

NA FRANÇA DOS ANOS 1960

Márcia Valéria Martinez de Aguiar

A PUBLICAÇÃO DAS OBRAS de Guimarães Rosa na França dos anos 1960 se inscreve no contexto favorável do pós-guerra, quando os diferentes países da Europa e os Estados Unidos se abrem às culturas estrangeiras. É nesse período que editoras como Pierre Seghers ou Seuil, entre outras, criam coleções como *Autour du monde* e *Cadre vert*, com o objetivo de tornar acessíveis aos leitores franceses obras de escritores de todos os continentes. É nesse ambiente de abertura à literatura mundial que muitos escritores latino-americanos são traduzidos, constituindo o que ficou conhecido como o boom da literatura latino-americana nesse período.

O processo de edição do primeiro livro de Guimarães Rosa publicado na França, que se inicia em 1958 e culmina com a publicação de *Buriti* em 1961, mostra que a subsunção de um escritor sob esse nome comum não explica, por si só, uma decisão editorial.

É o que apresentaremos neste artigo, apoiando-nos tanto nos relatórios dos leitores da Éditions du Seuil que avaliaram os textos de Guimarães Rosa quanto nas características da coleção que acolhe o seu livro.

Os anos compreendidos entre 1945 e 1970 viram crescer, na Europa e nos Estados Unidos, em função das conjunturas políticas e econômicas que seguiram o fim da 2ª Guerra mundial, o interesse pela América Latina. No tocante à literatura, esse fascínio traduziu-se pela publicação de muitos autores latino-americanos, dando lugar, na França, ao fenômeno que ficou conhecido como o *boom* da literatura latino-americana.

Que a época tenha sido favorável não basta, contudo, para explicar a escolha dos autores que foram efetivamente traduzidos e publicados. As decisões que determinam a publicação de um autor e de uma obra são o coroamento de um processo que coloca em jogo uma multiplicidade de fatores: políticas editoriais, relações literárias entre os países envolvidos e, sobretudo, a recepção crítica de uma obra em seu país de origem e o modo como ela será recebida pelos leitores das editoras estrangeiras. Em outras palavras, as obras traduzidas também participam daquilo que H. R. Jauss chamou de “horizonte de expectativa”.

Em sua teoria da recepção, Jauss considera que uma obra só se atualiza através das leituras que dela se fazem, o que exige que se tente discernir as diferentes interpretações que suscitou, particularmente no momento de seu lançamento. Essas interpretações, contudo, não são simples impressões subjetivas: feitas a partir das expectativas de um público no âmbito de certa cultura, elas se efetuem no universo de suas tradições literárias, que a própria obra, enquanto “tecido novo de citações, oriundas dos mil focos da cultura”¹, como explica Barthes, irá reafirmar ou contestar.

As leituras de uma obra estão assim, de certa maneira, inscritas na própria obra, que supõe e cria os seus leitores ao mesmo tempo que é criada por eles. Isso significa, como nota J. Starobinski,

que o que Jauss propõe é a consideração da relação dinâmica da pluralidade dos termos tanto históricos quanto imanentes que compõem uma obra e sua recepção. Desse modo, deve-se levar em conta, no estudo das obras de arte, “todas as *personae dramatis*, todos os atores cuja ação recíproca é necessária para que haja criação e transformação no domínio literário, ou invenção de novas formas na prática social”².

Neste artigo procuraremos justamente recensear todas as *personae dramatis* — culturas, instituições, relações — que participaram da publicação de *Corpo de baile* nos anos 1960 na França. Pouco a pouco veremos entrar em cena, no Brasil e na França, as figuras que construíram, sob o encanto da poética de Guimarães Rosa, o pequeno boom do autor nessa época.

1. As *Éditions du Seuil* e a coleção *Cadre vert*

Um dos atores fundamentais na divulgação da obra de Guimarães Rosa na França dos anos 1960 foi a *Éditions du Seuil*. Será essa editora que publicará, com o título de *Buriti*, o primeiro livro do escritor lançado em um país estrangeiro. Reunindo três novelas de *Corpo de Baile* — “Dão-Lalalão”, “O recado do morro” e “Uma estória de amor” — *Buriti* integrará, em 1961, uma coleção denominada *Cadre vert*. É, assim, importante traçar o perfil dessa editora e conhecer o projeto editorial que norteava a sua escolha dos autores estrangeiros.

A *Seuil* fazia parte das editoras francesas oriundas da Resistência. No contexto dos anos 1950-1970, marcados pelos planos de reconstrução da Europa, pela Guerra Fria, pelo impacto da Revo-

lução Cubana, pelas guerras de independência das colônias, essa casa nutria o ideal de formar um novo homem.

Este objetivo se traduziu, ao longo dos anos, por uma grande abertura a projetos que visavam a vulgarização da literatura e da ciência e, simultaneamente, pela publicação de ensaios inovadores, como *O grau zero da escrita* de Roland Barthes (1953), *Obra aberta* de Umberto Eco (1965), *Escritos* de Jacques Lacan (1966), entre muitos outros.

No domínio literário, a Seuil se caracteriza, com outros editores como Pierre Seghers e Gallimard, pelo sonho de uma literatura sem fronteiras. Assim, a jovem editora investirá, simultaneamente, em jovens escritores franceses como Philippe Sollers e Claude Durand, em autores francófonos engajados nas lutas de descolonização, como Léopold Sédar Senghor, Kateb Yacine, Édouard Glissant e, o que nos interessa mais de perto, em autores estrangeiros europeus e não europeus.

A escolha dos autores estrangeiros se fará, como para os escritores franceses e francófonos, por razões ao mesmo tempo literárias e políticas, e contará com uma grande rede de colaboradores. Assim, Paul Flamand, diretor literário da Éditions du Seuil, guiado por Joseph Rovin, especialista da literatura alemã, é um dos primeiros editores franceses a frequentar a Feira do Livro de Frankfurt e a publicar “a jovem literatura da nova Alemanha”³, representada por Peter Weiss, Heinrich Böll, Günther Grass, Robert Musil. A literatura italiana é também privilegiada, e a Seuil publica, graças a François Wahl, autores como Italo Svevo, Giuseppe Lampedusa, Italo Calvino, Umberto Eco. Mas, paralelamente, outro colaborador da Seuil, Pierre Leyris, mais ligado à poesia, traduz uma coletânea de poemas de T. S. Eliot, publica o poeta

húngaro Endre Ady, um volume de autores russos, Alexandre Puchkin, Djuna Barnes, Rainer Maria Rilke, enquanto Monique Nathan se consagra a lançar autores anglo-saxões, como John Updike. Pouco a pouco, autores de outras nacionalidades e línguas verão suas obras lançadas pela Seuil.

A partir de 1958, os autores estrangeiros contemporâneos são reunidos na *Cadre vert*, coleção que se singularizava visualmente pela capa branca emoldurada por uma faixa verde, desenhada por Pierre Faucheux⁴. Ela juntará escritores já presentes em outras coleções, como *Méditerranée* ou *Le Don des langues*, e vai constituir ao longo dos anos um panorama da literatura contemporânea mundial.

Hervé Serry recenseia seiscentas traduções entre 1946 e 1999. Se as literaturas mais representadas são a alemã, a italiana, a espanhola, a americana e a inglesa, a coleção contará igualmente com livros traduzidos de vinte outros idiomas, principalmente do russo, do húngaro, do neerlandês e do japonês:

Fora essas cinco línguas mais representadas, o catálogo é composto de vinte outros idiomas; entre aqueles que atingem ao menos dez obras publicadas estão o russo (27 títulos, desde 1947), o húngaro (18, desde 1957), o grego (15, desde 1957), o neerlandês (11, desde 1964) e o japonês (11, desde 1990).⁵

Escritores de outras nacionalidades ou línguas serão diversamente representados. Segundo o levantamento de Hervé Serry, encontramos os seguintes números:

As outras línguas são o árabe, o polonês, o romeno (8 títulos cada), o brasileiro, o português, o servo-croata (7), o tcheco (6), o hebreu (5), o dinamarquês (4), o chinês e o turco (3), o catalão (2) e uma obra para o armênio, o bengali e o finlandês.⁶

Guimarães Rosa é o primeiro escritor da América Latina publicado nessa coleção. Alguns anos mais tarde vêm juntar-se a ele Ernesto Sábato com *Alejandra* (1967) e Gabriel García Márquez, com *Cent ans de solitude* (1968). Mas Guimarães Rosa permanecerá o único brasileiro a fazer parte dessa coleção.

Não se trata de falta de interesse pela literatura brasileira. O exame dos casos das línguas menos traduzidas, como observa Hervé Serry, pode revelar “muito da política global do editor”, mas permite, simultaneamente, “constatar a complexidade da seleção e, assim, a dificuldade de sistematizar a análise desse tipo de transferência cultural”⁷. O caso de Guimarães Rosa, por sua particularidade, pode de fato nos revelar uma política editorial singular e o papel que as relações literárias entre dois países, construídas graças à mediação de importantes passadores, pode desempenhar na publicação de um autor em um país estrangeiro.

2. *Relações literárias de longa data*

No final de 1958, quando Michel Chodkiewicz, na época um dos jovens editores da Seuil, está buscando um escritor brasileiro que possa figurar na Cadre vert, a história das relações literárias entre a França e o Brasil já era longa. No século XVI, a natureza e os “selvagens” do Brasil se fazem presentes na França nos relatos de viajantes como André Thévet ou Jean de Léry, ou nos *Ensaio*s de

Michel de Montaigne. O século XIX marcará um aprofundamento dessas relações, tanto do lado da formação, no Brasil, de uma literatura nacional que se inspirará no modelo francês, quanto da vinda da primeira missão artística francesa ao país em 1816. No século XX, a presença de escritores como Bernanos, Paul Claudel ou Blaise Cendrars, e a fundação da Universidade do Rio e da Universidade de São Paulo por missões universitárias francesas intensificam a circulação literária entre os dois países⁸.

Nesse sentido, é preciso ressaltar o papel de dois professores que integraram essas missões, e que foram agentes particularmente eficazes na divulgação da literatura brasileira na França: Pierre Hourcade e Roger Bastide. O gosto de Pierre Hourcade pela literatura de língua portuguesa fez dele o tradutor dos primeiros poemas de Fernando Pessoa traduzidos para o francês e, após a sua permanência de 1935 a 1937 na Universidade de São Paulo, de *Jubiabá*⁹, de Jorge Amado, escritor que ele estimava particularmente. Publicou inúmeros artigos sobre literatura brasileira em *Les Cahiers du Sud* e no *Bulletin des Études Portugaises*. Pierre Hourcade mostra-se, além disso, um grande urdidor de relações. Em suas temporadas em Portugal e no Brasil, estabelece contato com diversos escritores e editores, e acaba por formar uma rede literária entre esses três países, interligando direta ou indiretamente Fernando Pessoa, Ribeiro Couto, Supervielle, Michaux, Jean Ballard, Adolfo Casais Monteiro e Armand Guibert¹⁰.

Mas foi Roger Bastide, professor de sociologia na Universidade de São Paulo de 1938 a 1954, que mais contribuiu para a difusão da cultura e da literatura brasileiras na França e que, além disso, elaborou uma importante reflexão sobre as relações literárias entre os dois países. Um breve olhar sobre os seus textos de crítica

literária, reunidos por Gloria Carneiro do Amaral em sua obra *Navette literária França-Brasil*, mostra a extensão de seu interesse nesse domínio. Apaixonado por literatura, ele publica em revistas e jornais brasileiros e franceses artigos em que se dedica a pensar a situação das letras francesas- examinando, paralelamente, a produção dos autores brasileiros cujas obras formam então a paisagem da literatura brasileira: Machado de Assis, Jorge Amado, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto. Roger Bastide foi um intérprete importante da literatura brasileira, inaugurando novas maneiras de pensá-la¹¹.

A grande quantidade de artigos publicados por ele no *Mercurie de France* e na revista *Anhembi* constitui, como nos mostra Gloria Carneiro do Amaral, a demonstração mais evidente da transferência entre culturas. No *Mercurie de France* ele assina, de 1948 a 1965, vinte artigos de crítica literária na rubrica “Lettres brési-liennes”. Paralelamente, de 1950 a 1962, ele apresenta na revista *Anhembi* obras recentemente lançadas na França, assim como espetáculos e exposições em cartaz em Paris¹².

Para além das missões universitárias, outros atores fazem circular a literatura brasileira na França. Assim, Roger Caillois que, uma década depois, dirigirá a célebre coleção *La Croix du Sud* na Gallimard, desembarca no Brasil em 1939, travando conhecimento, entre outros, com Mário de Andrade e João Guimarães Rosa¹². Ou Pierre Seghers, que vem ao Brasil após a guerra e manifesta sua admiração por esse país cheio de música e de modernidade¹³; é em uma coletânea de contos da América Latina publicada por Seghers em 1959 que encontramos a primeira es-

tória de Guimarães Rosa traduzida para o francês, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, ao lado de um conto de Mário de Andrade, *Nizia Figueira, sua criada*, e de narrativas de Borges, Mallea, Icaza, Asturias, Roa Bastos, Arguedas¹⁴. Seghers publicará também Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Cecília Meireles¹⁵ e uma coletânea de poesia brasileira contemporânea que reunirá, entre outros, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima e Aníbal Machado¹⁶.

Essa circulação de professores, escritores, editores, críticos entre a França e o Brasil constitui assim, junto com a época propícia, outro elemento que alimenta o interesse pela literatura brasileira. Provavelmente é isso que incita Michel Chodkiewicz a escrever a um dos principais editores brasileiros de literatura contemporânea da época, José Olympio, para aconselhar-se sobre autores suscetíveis de serem publicados na França. As indicações feitas por José Olympio relacionam-se, por sua vez, a outro fator determinante para a publicação de um autor em um país estrangeiro, a recepção favorável que este obtém em seu próprio país.

3. *A recepção de Guimarães Rosa no Brasil:* *“um excepcional acontecimento”*

É a recepção de um autor em seu próprio país que faz com que seu nome comece a circular na rede dos passadores literários. A esse respeito, Hervé Serry observa que:

[...] antes de ser submetido aos editores franceses, para uma eventual tradução, pelos diferentes participantes do circuito de transferência (editores estran-

geiros detentores dos direitos, agentes e agências literárias, leitores...), essas obras sofreram uma primeira seleção no país de origem.¹⁷

Assim, José Olympio indica a Michel Chodkiewicz três autores que haviam sido acolhidos de maneira positiva pela crítica nacional: Antonio Callado, Mário Palmério e João Guimarães Rosa. Este último suscita particularmente o entusiasmo dos críticos já no lançamento de seu primeiro livro, *Sagarana*, em 1946. Álvaro Lins exprime sua alegria face ao “excepcional acontecimento” que é receber “uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura”. Obra que acrescenta de modo indelével ao panorama literário o nome de um escritor “até ontem ignorado do público” e que “penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares”¹⁸.

Esse julgamento favorável vai se reproduzir em outros críticos a respeito de *Sagarana* e, dez anos depois, se confirmar com *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Quase todos destacarão sua originalidade com relação aos romances regionalistas *stricto sensu* e o trabalho sobre a linguagem, que permite que o sertão de Guimarães Rosa seja ao mesmo tempo, como exprime Benedito Nunes, “uma região natural e social”, “uma região ética” e uma “região espiritual, religiosa ou mística”¹⁹.

Do mesmo modo, Eduardo Coutinho afirma que enquanto os romances regionalistas “se preocuparam exclusivamente com os aspectos físicos e sociais da região que estão enfocando”, Guimarães Rosa “penetrou muito mais fundo na realidade humana”²⁰. Oswaldino Marques destaca, por sua vez, que apesar de Guimarães Rosa ser um “escritor regionalista”, essa característica é, nele, apenas “uma faceta de sua individualidade” e que “nunca

será demasiado ressaltar, num país onde regionalismo é sinônimo de repentismo, a sua incomparável *artistry* e perfeita sintonia com as conquistas de vanguarda no tocante aos problemas da expressão²¹. Pedro Xisto insiste na indissociabilidade de forma e conteúdo na escrita de Guimarães Rosa, notando que

os vocábulos do nosso romancista-poeta, não se restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências²²,

o que mostrarão, sob outros ângulos Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Antonio Candido, entre muitos outros hoje reunidos na fortuna crítica do autor, organizada por Eduardo Coutinho²³.

Se a escrita de Guimarães Rosa captura seus leitores a esse ponto, é porque ela permite ver, de outro ponto de vista, a discussão que, de José de Alencar a Mário de Andrade e aos modernistas, atravessa a cena literária nacional, apresentando-se também nos romances regionalistas, a da produção de uma literatura autenticamente brasileira a partir da utilização da língua portuguesa tal como falada no Brasil.

Guimarães Rosa consegue realizar um feito aparentemente impossível: escapar ao regionalismo e ao exotismo, empregando, ao mesmo tempo, uma abundância de elementos regionais e exóticos. Seu leitor é imediatamente mergulhado em um universo de plantas, animais, pessoas, paisagens que pertencem indubitavelmente ao sertão brasileiro. Mas, contrariamente ao que acontece nos romances “regionalistas”, no sentido estrito do termo, não nos encontramos diante de uma descrição de uma região brasilei-

ra, mas diante de uma “região da arte”, como assinala Antonio Candido à época do lançamento de *Sagarana*. Isso porque, continua esse mesmo crítico, em Guimarães Rosa, sua região, o sertão, não se põe como um objeto curioso ou pitoresco examinado de fora, mas se impõe ela própria como sujeito:

O Sr. Guimarães Rosa *construiu* um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência.²⁴

Esse efeito é obtido graças a um manejo não convencional da língua, o que faz de Guimarães Rosa o mais legítimo herdeiro dos escritores modernistas. É mais uma vez Antonio Candido que comenta:

Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua.²⁵

Pedro Xisto também acentua esse aspecto:

A linguagem de João Guimarães Rosa provirá, portanto, dos “Gerais”, em boa parte. Mas nas serranias ecoam vozes de toda parte. Vozes arcaicas, desde aquelas com que ‘vocavit Adam animae viventis’. Vozes exóticas. Vozes ecumênicas. Vozes eruditas. Vozes

requintadas. De circunstâncias. De essências. De quinta-essências.²⁶

Em suma, o “regionalismo universal” de Guimarães Rosa agitava então a cena literária nacional.

4. *Recepção na França: “À leitura de João Guimarães Rosa, ficamos tomados de admiração”*²⁷

Se a recepção em seu próprio país é essencial para que o rumor de suas obras chegue aos ouvidos dos passadores, a publicação de um escritor em um país estrangeiro dependerá igualmente da maneira como as suas histórias e a sua escrita serão sentidas em certo país e certa época e, mais especificamente, no âmbito da editora que se propõe a publicá-lo.

As primeiras leituras atestadas que temos dos livros de Guimarães Rosa na França são os relatórios de leitura dos leitores da Seuil e, após a publicação de *Buriti* (1961), de *Nuits du sertão* (1962), de *Diadorim* (1965) e de *Hautes plaines* (1969)²⁸, as críticas publicadas na imprensa. Suas novelas surpreendem duplamente. Inicialmente porque contrariam a imagem que se fazia então da literatura brasileira, associada a um certo regionalismo. Em seguida, pela potência de sua escrita, cuja originalidade fará com que ele seja muitas vezes comparado a Jean Giono, pela inovação literária operada por ambos.

4.1. *Uma imagem contrariada*

O autor brasileiro mais conhecido na França naquele momento é, sem dúvida, Jorge Amado. Seus romances se centram, segundo o

próprio autor, no tema da mestiçagem e do sincretismo religioso, e ressaltam a presença fundamental da cultura negra no Brasil. Essas obras propalam a ideia do Brasil como caldeirão de uma sociedade mestiça, tese igualmente sustentada pela antropologia de Gilberto Freyre, cujo livro *Casa grande e senzala*²⁹ havia sido lançado na França, com tradução de Roger Bastide, em 1952. Explicando a razão pela qual as pessoas no Brasil nunca se deprimem, apesar de sua pobreza, Jorge Amado afirma:

As pessoas são oprimidas pela miséria, pelas dificuldades da vida, mas somos um povo mestiço e dessa mestiçagem resulta uma incrível vitalidade. A mistura dos sangues dá muita força. Não somente de vida, mas de reação. A música brasileira, a dança, a capoeira, são a expressão de um povo mestiço.³⁰

Desenrolando-se assim no Nordeste brasileiro, obras como *Enfants de plantations* (1952) e *Cangaceiros* (1956), de José Lins do Rego³¹, *Enfance* (1956) e *Sécheresse* (1964), de Graciliano Ramos³², confirmavam, cada uma à sua maneira, a ideia de uma literatura mais “sociológica”, que pintaria as personagens da miséria brasileira no quadro rural.

Os filmes são igualmente importantes na formação dessa imagem. A representação de um povo mestiço e pobre, mas também transbordante de alegria de viver, pronto a cantar e a dançar em todas as oportunidades, havia sido reforçada por *Orfeu negro* de Marcel Camus, Palma de Ouro em Cannes em 1959. Outras películas, depois dele, abordam o sincretismo religioso, a pobreza, exibindo personagens do sertão, entre elas jagunços, cangaceiros e coronéis, que concentravam então a atenção dos artistas e da crítica.

ca no Brasil e no exterior. Em 1962, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, ganha a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, é o premiado da terceira edição da Mostra internazionale del cinema libero realizada em Porreta, Itália, e em 1965, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, recebe o *Giano D'Oro* da V Rasegna del Cinema Latinoamericano do Instituto Columbianum, consagrada ao Cinema Novo³³.

Ora, as estórias de Guimarães Rosa, em que circulam as mesmas personagens, vão apresentá-las, em pleno sertão, de um modo que impedirá qualquer leitura histórica ou sociológica³⁴. Essa particularidade será apreendida tanto pelos leitores da Seuil quanto pelos primeiros críticos de *Corpo de baile*. Robert Juffé, leitor da Seuil, afirmando que Guimarães Rosa “é um poeta que escreve em prosa”, comenta: “o autor se situa em plano poético, o que explica que ele negligencie um pouco, por preterição, a tragédia econômica do campo brasileiro”³⁵.

Após a publicação de *Buriti*, alguns críticos, como Guy Dumar, observando que o mundo de “carne e sonhos” de Guimarães Rosa “tem o mérito e o defeito de nos desnortear”, exprimirão seu descontentamento frente a esse caráter “apolítico” do universo retratado pelo autor, que impediria o leitor de se aproximar da realidade brasileira:

Sem querer que se caia nas simplificações brasileiras dos filmes de Marcel Camus, mas lembrando de Machado de Assis e mesmo de Jorge Amado, desejaríamos conhecer um Brasil talvez menos lírico, mas mais real.³⁶

Contudo, para a maior parte dos críticos, a surpresa de encontrar uma literatura diferente da esperada será positiva. René Lefèvre, do *Canard Enchaîné*, escreve a respeito de *Buriti*:

Dizem-nos que esse livro é um “acontecimento”. A palavra é talvez um pouco forte. Em todo caso, é uma agradabilíssima surpresa. Pois estamos tão privados de escritores sul-americanos, que chegamos ao ponto de acreditar que esse continente só exportava violeiros e dançarinos.³⁷

Marcel Brion, comparando *Buriti* a *Le Mulâtre* de Aluizio Azevedo, publicado na França no mesmo ano, 1961, nota o apagamento das reivindicações sociais em Guimarães Rosa: “o problema posto em *Buriti* não se refere mais à condição do indivíduo na sociedade, mas ao seu pertencimento a um mundo no qual, espiritualmente e mesmo materialmente, não há mais lugar para ele.”³⁸

Javier Domingo, em seu relatório de leitura de *Grande sertão: veredas*, constata imediatamente que a novidade de Guimarães Rosa reside em sua “facilidade de entrar no universal pelo particular”. Apesar de ligada à sua terra, a sua literatura não é “nacionalista, politizável”, mas essencialmente mítica. Esse caráter universal da literatura de Guimarães Rosa é sublinhado igualmente pelo crítico Edmond Vandercamenn a respeito de *Buriti*:

João Guimarães Rosa beira por vezes o pitoresco, mas nunca cai em um excesso de regionalismo; seus protagonistas conseguem sempre universalizar suas alegrias, suas dores, suas esperanças, seus temores, face ao mundo mítico ao qual pertencem de corpo e alma.³⁹

Dessa maneira, constata-se que a literatura de Guimarães Rosa surpreendeu os críticos franceses pelas mesmas razões que capturou seus colegas brasileiros: sua capacidade de universalizar o regional e se afastar assim do exotismo e do regionalismo a partir dos próprios elementos que compõem o regionalismo. Em artigo sobre *Les nuits du sertão*, Hubert Juin exprime, como já o fizera Antonio Candido, seu espanto em ver um autor forjar uma obra-prima a partir de ingredientes que deveriam votá-la ao fracasso:

Romance rural e romance exótico, é realmente colocar muitas más chances contra si, e encarniçar-se em destruir muitos preconceitos que, como sabemos, se ligam tanto a um quanto a outro desses dois gêneros. Ora, nenhum leitor de língua francesa deverá torcer o nariz diante de *Les Nuits du sertão*. É um belo êxito.⁴⁰

4.2. *Uma linguagem da contemplação*

O trabalho sobre a linguagem, responsável por essa universalização do particular e sublinhado pelos críticos brasileiros, também não passa despercebido. Javier Domingo, em seu prefácio a *Buriti*, assinala que a unidade de um livro tão vasto quanto *Corpo de baile* não reside no sertão, seu protagonista principal, mas em “uma certa concepção da escrita”, em uma língua que não é “uma roupagem, um ornamento, mas a expressão, necessária em todos os seus detalhes, de uma contemplação interior”. É graças a essa linguagem, que Domingo chama de “linguagem da contemplação”, que Guimarães Rosa

[...] não resolve apenas o problema técnico da unidade, mas escapa à armadilha que sempre espreita a literatura da América Latina — o regionalismo, o abuso da cor local (e isso apesar de, por outro lado, Guimarães Rosa utilizar abundantemente e com felicidade a gíria sertaneja e alimentar algumas de suas narrativas com empréstimos da poesia popular — autêntica ou reinventada). Ele atinge assim o universal *e* o particular, o universal *no* particular.⁴¹

A análise de Domingo será reafirmada por muitos críticos, que destacarão esse aspecto da escrita de Guimarães Rosa. Assim, por exemplo, o *Nouveau journal* de Montreal comenta, a respeito de *Buriti*, que “o tom é poético, e a beleza da língua, que se identifica estreitamente às coisas, apaga-lhes o regionalismo; ela se torna palpável e visível”⁴², e Vandercammen, no artigo já citado, afirma que a linguagem do escritor é “intuitiva”, exprimindo “toda a magia cósmica”.

Compreende-se, pois, que Guimarães Rosa seja frequentemente comparado a Jean Giono, que foi, ele também, um “regionalista” inovador da escrita literária. “Como o de Jean Giono, o verbo de Guimarães Rosa une céu e terra”, declara Christian Dedet⁴³. Mas Javier Domingo se pergunta igualmente se não se deveria aproximar a poética de Guimarães Rosa, justamente por sua novidade, da de um Joyce ou de um Céline, para concluir sobre a sua absoluta singularidade:

É extremamente difícil situar o autor com relação a qualquer autor de nossas terras. Ele é tão brasileiro quanto o sertão. Joyce? Não, não se trata disso. Joyce permanece um *arquitecto*. Um Céline do jângal? Tam-

bém não. Pois Guimarães Rosa é tão *religioso* quanto as suas personagens.⁴⁴

Essa novidade da escrita de Guimarães Rosa, indicada de modo metafórico pelos críticos franceses e de maneira mais precisa pelos críticos brasileiros, o inclui no universo de inquietação literária da época. Se no Brasil seus textos reavivavam a discussão sobre o “autêntico” e o “nacional”, sobre o regionalismo, sobre a utilização da “língua falada”, na França eles vêm incrementar o debate sobre o engajamento da literatura, mas igualmente, como no Brasil, a discussão, que se impõe desde o início do século xx a inúmeros escritores do mundo ocidental, a respeito da oralidade como um meio de renovar a literatura. Na França, autores como Jean Giono, Paul Claudel, Blaise Cendrars, Poulaille, Barbusse, Céline apostavam, cada um à sua maneira, na “língua comum” para se libertar da estreiteza das regras acadêmicas, protestando, na expressão de Ramuz, contra “o francês de conserva”⁴⁵, para reivindicar um francês liberado das regras da boa escrita.

Nesse sentido, a presença de *Corpo de baile* na coleção Cadre vert da Seuil, ao lado dos novos autores de língua francesa e dos escritores contemporâneos de todos os países, se justifica pela própria natureza de sua escrita, que reacendia o debate sobre as novas formas possíveis do literário.

Conclusão: ligando os pontos

A publicação de *Corpo de baile* na França dos anos 1960 produziu-se como resultado das relações dinâmicas, para retomar a expressão de Starobinski, entre diversos fatores. O período de efervescência editorial e de abertura para o outro que se seguiu à Segun-

da Guerra, o projeto particular das Éditions du Seuil, que pretendia divulgar novas formas de pensar o mundo contemporâneo e novas formas de escrita literária; as relações de longa data associando a França e o Brasil, as problemáticas literárias que agitavam então os dois países, a boa recepção das obras de Guimarães Rosa no Brasil e, posteriormente, junto aos leitores da Seuil, são outros tantos fatores que participaram da decisão de publicação do escritor na França.

Contudo, essa complexa rede de relações só pode se formar na presença de um catalisador, de uma obra de arte singular capaz de aglutinar os debates que interessam a uma época. Pois, longe de ser uma coisa, uma obra é um diálogo vivo com um ambiente literário particular que se constitui, por sua vez, do entrecruzamento das tradições literárias de um país, de sua história, de sua cultura, de seus desejos de ruptura ou de continuidade com relação a modos de escrita já consagrados. É por essa razão, nos explica ainda uma vez Starobinski, que uma obra, na visão de Jauss, não é exterior a um horizonte de expectativa, mas o constitui, carregando em si “a figura de seu destinatário e da recepção da obra”⁴⁶.

Ao longo dos anos 1950-1960, os livros de Guimarães Rosa se mostram como um desses catalisadores. Sua escrita, que não deixa que o leitor “repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas”, é o centro a partir do qual se pôde tecer a grande teia de relações que produziu, não apenas na França, mas também na Alemanha, na Itália, em Portugal, na Espanha e nos Estados Unidos, o que se poderia chamar de um pequeno boom Guimarães Rosa.

NOTAS

1. BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 62.
2. STAROBINSKI, J. Prefácio. In: JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2007, p. 12. Todas as traduções de passagens de obras estrangeiras, salvo indicação em contrário, são nossas.
3. SERRY, Hervé. *Les Éditions du Seuil, 70 ans d'histoires*. Paris: Seuil/IMEC, 2008, p. 42. É desse livro que extraímos as principais informações sobre as Éditions du Seuil às quais nos referimos neste artigo.
4. SERRY, Hervé. Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil. *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 144, p. 75, 2002.
5. *Ibid.*, p. 73.
6. *Ibid.*, p. 73, nota 17.
7. *Ibid.*, p. 73.
8. Cf. a esse respeito, o prefácio de Michel Riaudel ao catálogo *Brésil, Brésils*. Paris: Ministère des Affaires étrangères. Direction générale de la Coopération internationale et du Développement, 2005.
9. AMADO, Jorge. *Bahia de tous les saints*. Tradução Michel Berveiller; Pierre Hourcade. Paris: Gallimard, 1938.
10. Cf. o artigo de RIVAS, Pierre. Les amitiés françaises d'Adolfo Casais Monteiro. *Navegações*, v. 3, nº 1, p. 69-75, jan./jun. 2010.
11. Cf. CANDIDO, Antonio. Roger Bastide e a literatura brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 1978.
12. Para mais detalhes sobre a atividade de crítico literário de Roger Bastide, ver AMARAL, Gloria Carneiro do. *Navette littéraire França-Brasil*. Tomo I. São Paulo: Edusp, 2010, cujo capítulo 8 é inteiramente dedicado à colaboração de Roger Bastide no *Mercure de France* e na revista *Anhembi*.
13. Cf. o artigo "Le Brésil et la France" de Roger Caillois na *Revue des deux mondes* de dezembro de 1972, p. 605-607.

14. Cf. a entrevista de Pierre Seghers a José Pivin no programa “*Tous les plaisirs du jour sont dans la matinée*”, 17 out. 1959. Disponível em: <<http://goo.gl/GZFrik>>. Acesso em: 22 out. 2016.

15. “L’Heure et la chance d’Augusto Matraga” e “Nizia Figueira, pour vous servir”. Tradução Antonio; Georgette Tavares Bastos. In: *Les vingt meilleures nouvelles de l’Amérique Latine*. Seleção e prefácio Juan Liscano. Paris: Seghers, 1958.

16. Cf. RIAUDEL, Michel. Por um exame crítico do comparatismo francês. *Revista da PUC*, nº 13, 2013.

17. *La poésie brésilienne contemporaine*. Paris: Seghers, 1966.

18. SERRY, Constituer un catalogue littéraire, op. cit., p. 71.

19. LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: FARIA DE COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Coleção Fortuna Crítica, p. 237-238.

20. NUNES, Benedito. A Rosa o que é de Rosa. *O Estado de São Paulo*, 22 mar. 1969.

21. COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: FARIA DE COUTINHO, op. cit., p. 224.

22. MARQUES, Oswaldino. O repertório verbal. In: FARIA DE COUTINHO, op. cit., p. 101.

23. XISTO, Pedro. A busca da poesia. In: FARIA DE COUTINHO, op. cit., p. 119.

24. CAMPOS, Augusto de. Um lance de dês no Grande sertão; CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do iauaretê. CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: FARIA DE COUTINHO, op. cit.

25. CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: FARIA DE COUTINHO, op. cit., p. 245.

26. *Ibid.*, p. 245.

27. XISTO, Pedro. A busca da poesia. In: FARIA DE COUTINHO, op. cit., p. 125.

28. DOMINGO, Javier. *Rapport de lecture de Grande sertão: veredas*. Paris: Fondo das Éditions du Seuil, IMEC, 1959.

29. *Buriti, Les nuits du sertão e Hautes plaines*, trazem as novelas de *Corpo de baile*, publicadas pelas Éditions du Seuil. *Diadorim [Grande sertão: veredas]* foi lançado pelas Éditions Albin Michel. Jean-Jacques Villard assina a tradução das quatro obras.

30. FREYRE, Gilberto. *Maîtres et esclaves* [*Casa grande e senzala*]. Tradução Roger Bastide. Paris: Gallimard, 1952, 1978 (reed. “Tel”).

31. AMADO, Jorge. Entrevista. Entrevistadora: Marie-Thérèse de Brosses. Paris Match, 5 out. 1989.

32. *L'Enfant de la Plantation* [*Menino de Engenho*]. Tradução Jeanne Worms-Reims. Paris: Deux Rives, 1953. *Cangaceiros*. Tradução Denyse Chast. Paris: Plon, 1956.

33. RAMOS, Graciliano. *Sécheresse* [*Vidas secas*]. Tradução Marie-Claude Roussel. Paris: Gallimard, 1964; *Enfance* [*Infância*]. Tradução G. Gougenheim. Paris: Gallimard, 1956 (Du monde entier).

34. Para um quadro mais afinado da recepção da literatura brasileira na França nesse período, cf., no presente volume, RIAUDEL, Michel. “Teria havia um boom latino-americano?”.

35. Cf. CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 114. Devemos notar que um livro como *Vidas secas*, por exemplo, não se limita de modo algum a pintar o quadro da miséria dos trabalhadores rurais do sertão, tendo também um caráter fortemente subjetivo. Mas pode-se lê-lo dessa maneira, o que é muito mais difícil de realizar com as estórias de Guimarães Rosa.

36. JUFFE, Robert. *Rapport de lecture de Corpo de baile*. Paris: Fundo des Éditions du Seuil, IMEC, 13 fev. 1959. Grifo do autor.

37. DUMUR, Guy. Buriti. Un monde de chair et de rêves. *France Observateur*, 4 mai. 1961.

38. “On nous dit que ce livre est un «événement». Le mot est peut-être un peu fort. En tout cas, c’est une très agréable surprise. Car nous sommes sevrés d’écrivains sud-américains au point de croire que ce continent n’exporte que des guitaristes et des danseurs.” LEFÈVRE, René. Buriti. *Le Canard Enchaîné*, 1961.

39. *Le Mulâtre* [O Mulato]. Tradução Manoel Gahisto. Prefácio, nota bibliográfica e glossário Michel Simon. Paris: Plon, 1961.

40. *Les Nouvelles Littéraires*, 11 jan. 1962.

41. “João Guimarães Rosa frôle parfois le pittoresque, mais jamais il ne tombe dans un excès de régionalisme; ses protagonistes parviennent toujours à universaliser leurs joies, leurs douleurs, leurs espoirs, leurs craintes, face au monde mythique

auquel ils appartiennent corps et âme.” VANDERCAMMEN, Edmond. Buriti. *Le Soir*, 21 jan. 1961.

42. “Roman paysan et roman exotique, c’est vraiment mettre beaucoup de mauvaises chances contre soi, et s’acharner à détruire bien des préjugés qui, on le sait, s’attachent à l’un et à l’autre de ces deux genres. Or, aucun lecteur de langue française n’aurait à faire la fine bouche, devant *Les Nuits du Sertão*. C’est une belle réussite.” HUIN, Hubert. Tous ces bruits dont la nuit est tissée. *Les Lettres françaises*, n. 968, 7-13 mar. 1963.

43. “[...] ne résout pas seulement le problème technique de l’unité, mais échappe au piège qui guette toujours la littérature d’Amérique latine — le régionalisme, l’abus de la couleur locale (et cela bien que, d’autre part, Guimarães Rosa utilise abondamment et avec bonheur l’argot sertanejo et nourrisse certains de ses récits d’emprunts à la poésie populaire — authentique ou réinventée). Il atteint ainsi l’universel et le particulier, l’universel dans le particulier.” (Grifos do autor). DOMINGO, Javier. Prefácio. In: ROSA, João Guimarães. *Buriti*. Paris: Seuil, 1961, p. 8.

44. Buriti. *Le Nouveau Journal*, Montréal, 30 set. 1961.

45. DEDET, Christian. Buriti. *Arts*, 13 set. 1961.

46. “Il est extrêmement difficile de situer l’auteur par rapport à n’importe quel auteur de nos terres. Il est aussi brésilien que le sertão. Joyce ? Non ce n’est pas ça. Joyce reste un architecte. Un Céline de la jungle ? Non plus. Car Guimarães Rosa est aussi croyant que ses personnages.” DOMINGO, Javier. Relatório de leitura de *Grande sertão: veredas*. Paris: Fundo das Edições du Seuil, IMEC. Grifos do autor.

47. RAMUZ, C. F. apud MEIZOZ, Jérôme. *L’Âge du roman parlant*. Genebra: Droz, 2001, p. 52. Para mais detalhes a respeito da reivindicação do oral na literatura, cf. AGUIAR, Márcia V. M. de. *Traduzir é muito perigoso. As duas versões francesas de Grande sertão: veredas – historicidade e ritmo*. Tese (doutorado), FFLCH, Universidade de São Paulo, 2011, p. 40-64. Disponível em: <<https://goo.gl/mghpCE>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

48. STAROBINSKI, J. In: JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 14.

49. ROSA, João Guimarães [Carta] 2 maio 1959 para ONís, Harriet de. São Paulo: Fundo João Guimarães Rosa, IEB, USP.



DA “TIREUSE DE CARTES” À “CARTOMANCIENNE”

O BRUXO DO RIO RETRADUZIDO NA FRANÇA

Émilie Audigier

A LITERATURA, e particularmente no caso da literatura traduzida, necessita de um leitor “ruminante”, da mesma maneira como o tradutor o foi, já que a tradução é a forma mais exigente de leitura. Este convite a uma postura ativa é reivindicado desta forma por Machado de Assis: é, necessário “[um] leitor atento, verdadeiramente ruminante, [com] quatro estômagos no cérebro, e [que] por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade, que estava, ou parecia estar escondida”. No conto “A cartomante” do livro *Várias histórias*, publicado em 1884, as variantes das retraduições são essenciais porque revelam os sentidos finais do enredo do conto, iluminando zonas de sombra nas quais Machado não se pronuncia, deixando o leitor interpretar, à maneira da novela policial. Nessas passagens, o papel do tradutor é especialmente fundamental e as diversas versões põem em relevo detalhes de uma história, trazendo diferenças essenciais, como veremos.

Premissas teóricas

Partimos dos pressupostos de que a retradução de contos de Machado é uma releitura essencial, que contesta as várias leituras anteriores lançando sobre elas um novo olhar, e pode ser considerada uma das chaves da interpretação literária. Como todo leitor, cada tradutor realiza evidentemente uma nova leitura. A retradução pode se alimentar das traduções anteriores, ou marcar uma ruptura em relação a elas. Ela é sempre uma variante, graças à amplitude das possibilidades de expressão de uma língua, mas também em razão dos gostos de sua época, dos modos de traduzir. Ela sempre dá lugar a uma leitura singular de seu tradutor.

Desse modo, se as primeiras traduções se esforçam para “naturalizar” o texto, para introduzir a obra estrangeira, como diz Paul Bensimon, elas às vezes efetuam mudanças consideráveis a fim de que o texto seja recebido por um novo público em outra cultura. A retradução, por sua vez, se esforça, de maneira geral, para diminuir as diferenças estruturais do romance, mostrando-se mais atenta aos aspectos estilísticos, à forma, ao tom e ao relevo do texto original. Esses elementos teóricos acaso se confirmam nas retraduições da *Cartomante*?

Temos quatro diferentes traduções do conto “A cartomante”, por quatro diferentes tradutores: a de Adrien Delpech, de 1910 (AD (1910)), uma realizada por um casal de tradutores, Philéas Lebesgue e Manoel Gahisto, publicada em 1928 (PL&MG (1928)), a de Maryvonne Lapouge Petorelli, de 1997 (MLP (1987)), e uma retradução atualizada de Adrien Delpech (AD (1997)).

Na análise de “A cartomante”, partimos do seguinte postulado: Machado de Assis quer ilustrar a ideia, contida na tese de Shakespeare, de que há no mundo algo de sobrenatural, e afirma,

citando Hamlet, que “há mais coisas neste mundo e no céu que a nossa filosofia imagina”. Mas de que modo os tradutores franceses desse conto se afastam ou se aproximam dessa ideia inicial do fantástico? Vamos fundar nossa reflexão¹ no estudo de quatro elementos narrativos determinantes e sobre os quais divergem as traduções: a natureza das personagens, o mistério das cartas anônimas, a geografia do Rio e a existência do destino.

Natureza das personagens

A natureza e a apresentação das personagens define o que estas são capazes de fazer no conto, e isso pode mudar a interpretação final, trágica, a vingança de Vilela e o crime passionnal de Rita.

MA	AD (1910)	PL&MG (1928)	AD (1997)	MLP (1987)
No princípio de 1869, voltou V da província, onde casara com uma <i>dama formosa e tonta</i> .	Vilela revint de sa province où il s'était marié avec une <i>personne jolie et frivole</i> .	Vilela était revenu de province où il avait épousé <i>une belle étourdie</i> .	Vilela revint de sa province, où il s'était marié avec une <i>femme ravissante et frivole</i> .	Vilela revint de sa province, où il avait épousé une <i>femme ravissante et un peu folle</i> .

Para MLP, Rita é “*un peu folle*” (um pouco louca), não apenas “*frivole*” (frívola), ou seja, traidora, mas já ganha na última tradução a característica de uma mulher que perde a razão. Se Rita é “*frivole*”, significa claramente que é leviana e traiu seu marido; mas se é um pouco louca (*un peu folle*), mesmo em pequeno grau, isso pode levar a outros distúrbios de comportamento que fogem

totalmente à razão. Esses elementos irão definir as zonas de sombra ao final do conto. O que acontece no momento em que Vilela e Rita estão juntos, e quem escreveu as cartas anônimas?

Cartas anônimas: subjetividade das personagens

Um dos primeiros mistérios do texto está em saber quem é o autor das cartas: Vilela, ou uma pretendente de Camilo, que se pode imaginar com ciúmes da história de amor entre Rita e Camilo? Existe de fato uma pretendente de Camilo, ou este seria apenas um pretexto para esconder a verdade de Vilela? Rita chega a duvidar do que realmente fez, já que vai consultar a cartomante, na cena inicial do conto. Duas opções se opõem então; será possível que Camilo ignore a existência de uma pretendente, como sugere Alberto Mussa, ou o narrador procura simplesmente instilar uma dúvida no leitor? Se Vilela fosse o autor das cartas, não iria reconhecer a escrita dos outros bilhetes com esta escrita tremida?

MA	AD (1910)	PL& MG (1928)	MLP (1987)
<p>C saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa?</p> <p>Tudo indicava matéria especial, e a letra fosse realidade ou ilusão, <i>afigurou-se lhe trêmula.</i></p>	<p>Dans la rue, il pensa qu'il eût été plus naturel que V le fit <i>appeler à son bureau.</i> Pourquoi chez lui ? c'était extraordinaire ; et l'écriture à tort ou à raison, lui parut <i>tremblée.</i></p>	<p>Tout indiquait une affaire spéciale, et l'écriture, était-ce illusion ou réalité, il <i>se la figurait tremblée.</i> Il combina tous les détails avec la nouvelle de la veille.</p>	<p>Voilà qui laissait supposer un événement sortant de l'ordinaire et, illusion ou réalité, l'écriture sur le billet <i>lui parut tremblée.</i> Il associa la chose aux nouvelles de la veille.</p>

Entre Philéas Lebesgue e Adrien Delpech, a maior diferença reside na intensidade da dúvida, apenas subjetiva aos olhos da personagem, ou totalmente real: “a letra [...] afigurou-se trêmula”. Fica uma dúvida: será ilusório apenas na cabeça da personagem, ou está realmente trêmula? Já na versão de Philéas Lebesgue, “*il se la figurait tremblée*”, ele confirma a ilusão, só Camilo vê a letra trêmula, e a percepção se torna subjetiva. Com essa interpretação, podemos assim supor que, na realidade, Vilela escreveu a carta sem nervosismo, e dá para imaginar que não sabia de nada, só descobre depois, quando sua esposa confessa tudo no gabinete, e não no momento em que escreveu a carta.

MA	AD (1910)	PL& MG	MLP (1987)
[...] <i>podia ser que Vilela conhecesse agora tudo.</i>	<i>Villela était peut-être au courant de tout .</i>	<i>Il était probable que V savait tout à présent.</i>	<i>Vilela, à la même heure, était probablement au courant de tout.</i>

As diferenças são perceptíveis e sutis entre cada versão: Adrien Delpech deixa mais uma vez um lugar importante para a dúvida da personagem com o uso de *peut-être*, enquanto Philéas Lebesgue opta por *il est probable que*. A diferença parece pouca, mas é considerável porque em francês a afirmação *il est probable que* contém muito mais certeza que o adverbio *peut-être*, e fica menos forte que *il était probablement au courant de tout*. No final das contas, na versão de Philéas Lebesgue, a proposta é quase sinônima de *é certo que Vilela sabia*. E temos mais indícios de certeza do conhecimento do marido traído do que no próprio original de MA, “podia ser que Vilela conhecesse agora tudo”, apontando a dúvida.

Essas diferenças nos trazem novas hipóteses quanto ao próprio enredo do conto: há duas alternativas. A primeira escolha seria imaginar que Vilela recebeu as cartas, as leu antes que Rita as lesse, e descobriu o crime. Ou, segunda opção, Vilela é o autor das cartas, porque o leitor não sabe, a essa altura, onde fica o escritório de Vilela, o lugar onde escreveria as cartas anônimas, e onde acontecerá o crime final. Esse ponto nos leva a outro elemento primordial do conto: a geografia do Rio e dos lugares enunciados do conto.

Geografia do Rio

Na geografia do conto, existe a variante da localização da casa da Cartomante: “Onde é a casa? Pergunta R; aqui perto, na rua da Guarda Velha”. Não indica nada, além de uma sequência narrativa muito estranha: Rita entra na rua das Mangueiras em direção a Botafogo, enquanto Camilo desce pela Guarda Velha, olhando a passagem para a casa da Cartomante.”

MA	AD (1910)	PL& MG (1928)	MLP (1987)
<p>No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, <i>à esquerda, ao pé do tilbury</i>, ficava a casa da cartomante, a quem R consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas [...] Dir-se-ia a morada <i>do indiferente Destino</i>.</p>	<p>Au bout de cinq minutes, il <i>remarque</i> à son côté, <i>à droite</i>, devant le fiacre, la maison de la tireuse de cartes à qui R. s'était adressée et jamais il ne désira tant croire aux <i>prophéties</i>. [...] On eût dit la demeure de <i>l'indifférent</i> destin.</p>	<p>Au bout de cinq minutes, il s'aperçut que près de lui, <i>à gauche</i>, au pied du tilbury, se trouvait la maison de la cartomancienne que R avait consultée une fois, et il eut envie comme jamais il ne lui était arrivé de croire aux <i>indications des cartes</i>. [...] On eut dit la demeure de <i>l'aveugle</i> Destin.</p>	<p>Cinq bonnes minutes s'écoulèrent avant qu'il ne se rende compte que la maison sur sa gauche, au pied du tilbury, était celle de la cartomancienne, chez laquelle R était allée consulter une fois, et jamais de sa vie il n'eut une aussi forte envie de croire <i>à la leçon des cartes</i>. [...] On aurait cru la demeure du Destin, <i>indifférent aux aléas du monde</i>.</p>

Aqui, a grande surpresa é a inversão na direção da casa: Adrien Delpech propõe *à droite*, sendo que Machado de Assis escreve *à gauche*, mudando a posição da casa da cartomante na história. É provável que se trate de um erro de distração do primeiro tradutor. Porém, sabemos que, do ponto de vista simbólico, a casa do Destino ficar do lado direito (AD) significa haver mais chance de o destino dar certo e, do lado esquerdo, (MA), dar errado. Desse modo, Adrien Delpech, ao cometer essa troca, dá ao leitor uma chance maior de acreditar que Camilo não vai morrer e que tudo vai acabar bem.

Outro elemento: sendo que a Rua Guarda Velha é a atual 13 de maio, como Camilo reconheceu a casa da cartomante? Além do mais, quer a casa fique à direita ou esquerda da rua, o que soa estranho é o fato de Camilo saber onde ela fica sem ter tido explicações mais detalhadas de Rita. Pode ser que a casa fosse famosa na cidade toda, ou que ele a reconheceu por ter as janelas fechadas. Porém, não podemos negar que o conto adquire aqui, mais uma vez, uma dimensão fantástica.

Um destino indifférent ou aveugle?

O ponto decisivo do conto está na personagem da cartomante, que simboliza a adivinhação do destino. O destino é apresentado como “indiferente” ou “cego” pelos tradutores, o que traz uma diferença fundamental. Se o destino é cego, como o amor, ele se torna inconsciente, não dá importância à justiça. E Machado, a esse propósito, cita Shakespeare: “Há mais coisas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia”. Descrença no sobrenatural ou existência efetiva de fenômenos sobrenaturais?

MA	AD (1910)	PL& MG	MLP (1987)
Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.	Hamlet fait observer à Horatio qu'il y a plus de choses <i>sur la terre et sous les cieux</i> que n'en imagine notre philosophie.	Hamlet observait à Horatio qu'il y a plus de choses <i>dans le ciel et sur la terre</i> que n'en peut rêver notre philosophie. .	Hamlet fait à Horatio cette observation qu'il y a <i>dans le ciel et sur terre</i> infiniment plus de choses que n'en peut rêver notre philosophie.

Adrien Delpech aponta a dimensão terrestre, e não a metafísica, pois na terra ou *sous les cieux* significa o mesmo. Com efeito, *sur la terre* equivale a *sous les cieux* (citando Shakespeare, Hamlet, ato I, cena 5). No entanto, uma das chaves fundamentais de interpretação do texto é entender se a cartomante mente ou fala a verdade. Se ela realmente adivinha o presente, e o futuro, como pensou Camilo, tentando se convencer de que ela diz a verdade. Ou se MA, que é cético, simplesmente mostra a ironia da situação. Como essa dimensão foi tratada por cada tradutor? A cartomante pode até falar a verdade, é o destino que muda misteriosamente de direção antes do momento em que Camilo sai da casa da cartomante e chega na casa de Vilela.

Como Camilo vai para a casa da cartomante sem saber o endereço, é a existência do sobrenatural *a priori* (mesmo que não seja da mesma tradição em que Machado de Assis se inspira), “as forças além da terra e do céu que nossa filosofia desconhece”. Na tradução de MLP: *le destin indifférent aux aléas du monde* [destino indiferente às áleas do mundo] é excessivo em relação ao original, ao indiferente Destino, enquanto o *aveugle destin* [destino cego] (PL) se aproxima dos trágicos gregos, está predeterminado e as personagens são simples bonecos. De fato, o que acontece enquanto Camilo vai para a casa de Vilela? Várias hipóteses de enredos aparecem: na primeira possibilidade, se for “indiferente” (AD), tem por consequência Vilela saber, e matar, intencionalmente desde o início. Segunda possibilidade: se for *aveugle* (PL), então Vilela não sabia da traição e a descobre enquanto aguarda o amigo no seu escritório, enquanto a esposa *frivole* (PL) ou *un peu folle* (MLP) perde o sangue frio e confessa tudo ao ver a arma, que leva para resolver um negócio. Ele entende nessa altura o crime, e

mata a mulher, o que não estava planejado. A prova de que Vilela não sabe é que as cartas não chegam ao seu escritório, mas em casa, sendo interceptadas por Rita, e ela não descobre nenhuma carta com a mesma escrita no escritório do Vilela.

Uma nova visão do destino

Nossa análise confirma que toda nova tradução se constrói em oposição, ou renovação do estilo, na sua interpretação, trazendo uma perspectiva mais literal. Na escolha do título, por exemplo, Philéas Lebesgue, talvez o tradutor mais “livre”, e seguindo a linha das Belas Infieis, se diferencia com o título “*La Tireuse de cartes*”, mostrando a perspectiva puramente prática, uma simples *tireuse de cartes* e não “uma cartomante”, maga das cartas, valorizando o aspecto mais mágico e instável da vida. Quanto ao destino, torna-se central no conto “A cartomante”: como se tratasse da vitória de uma simples coincidência contra o Destino. Nisso reside toda a modernidade do conto e a ironia de Machado. O sentido simbólico da cartomante mostra que o destino é uma necessidade contestada. A intervenção de um destino que vem de cima, e provocado pelas personagens, e não de um destino “cego” (predeterminado), como nas tragédias. A cartomante talvez tenha errado sem querer, e certamente falou a verdade mas, apesar disto, as forças do universo e o destino dos personagens não escapam ao mistério do mundo.

↳ *Obras consultadas:*

ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

FISCHER, Luis Augusto. *Machado e Borges, e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

ORBAN, Victor. *Machado de Assis, une œuvre littéraire, une vie*. Paris: Garnier Frères, 1917.

↳ *Traduções citadas:*

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quelques contes*. Tradução Adrien Delpech. Paris: Garnier Frères, 1910.

_____. *La Montre en or*. Tradução Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Métailié (coll. Bibliothèque brésilienne); UNESCO (Collection d'œuvres représentatives, Série brésilienne), 1987.

_____. *La Cartomancienne*. Tradução Adrien Delpech. Toulouse: Éditions de l'ombre, 1997.

_____. *La Théorie du médaillon et autres contes*. Tradução Florent Kohler. Paris: Métailié, 2002.





ANÁLISE DO PAPEL E HISTÓRIA DO LIVRO NO SÉCULO XX

CONSIDERAÇÕES A PARTIR DO CASO DA EDITORA BRASILIENSE
NO BRASIL DO FINAL DA II GUERRA MUNDIAL¹

Paulo Teixeira Iumatti

NESTE TEXTO, PROCURO mostrar que a análise laboratorial das propriedades do papel pode ser útil para os historiadores do livro em épocas contemporâneas, e não apenas para estudiosos de manuscritos de épocas remotas ou para a solução de questões técnicas pertinentes à preservação e ao restauro de acervos em suporte de papel. Para tanto, exponho minha experiência de pesquisa envolvendo a colaboração de especialistas das ciências naturais, bem como alguns exemplos de meu estudo sobre um pequeno conjunto de livros publicados no final da II Guerra Mundial no Brasil. Argumento que os procedimentos laboratoriais podem ser, sobretudo, *complementares* a uma pesquisa que tenha como foco a história do livro no século XX (ou mesmo no XIX), de forma geral. Há motivos, porém, para acreditar que em países periféricos ou semiperiféricos, como o Brasil, eles sejam particularmente pertinentes.

O estudo das propriedades físico-químicas do papel tem sido empregado em diversos trabalhos que lhe investigam a história e, particularmente, a de sua fabricação a partir de sua invenção na China. A sofisticação das discussões e pesquisas em torno da pró-

pria invenção do papel, que combinam procedimentos arqueológicos, fontes manuscritas e formas de análise experimental, é característica de trabalhos da área, que possui seus círculos de debates e publicações em âmbito internacional². Em meio a esse universo, o estudo descritivo da composição das fibras é um procedimento básico, tanto para a “simples” datação quanto para a história da fabricação, tendo implicações na formulação de hipóteses e na sustentação de argumentos, com desdobramentos em várias áreas.

Tal estudo aparece também ligado tanto à memória da indústria quanto à necessidade de conservação e restauro de acervos bibliográficos e arquivísticos e de coleções de arte em diversas instituições de guarda pelo mundo afora. Nestas, uma parte significativa dos trabalhos se caracteriza pela concentração em aspectos técnicos que envolvem o binômio “conservar e restaurar”, mas que têm grande potencial para serem apropriados e reinterpretados por pesquisas com motivações substancialmente distintas. Pode-se dizer, porém, que tais aspectos são praticamente ignorados por áreas que nos parecem, após um exame mais detido, correlatas, para além da história econômica, da cultura escrita e da arte: penso, por exemplo, e particularmente, em lacunas na história dos livros e das edições em século mais recentes — e isso mesmo quando consideramos, ao menos em um centro importante como a França, trabalhos que têm procurado, cada vez mais, uma abordagem a partir do estudo da *materialidade* do livro. Entre os muitos que seguem uma linha que se fortaleceu sobretudo a partir do começo dos anos 1990³, destaco aqui a sofisticada leitura de Évanghélia Stead do livro francês *fin-de-siècle*, que o insere em perspectiva europeia e integra dimensões as mais diversas (ima-

ginário, poética, materialidade etc.). Em meio a essa leitura, os diferentes tipos de papel utilizados nas edições são considerados em suas características específicas⁴. Todavia, o acesso aos dados técnicos relativos às características do papel, e a própria riqueza da indústria editorial e da erudição francesas aparentemente não tornaram necessário o tipo de análise do papel que sugeriremos aqui.

Vou me deter nesse exemplo. Correndo o risco de fazer uma generalização excessiva, parece-me que, se pudéssemos fazer um levantamento de todos os trabalhos que utilizam análises experimentais das propriedades materiais do papel, chegaríamos a uma estatística diretamente proporcional à distância no tempo: quanto mais recuado o período estudado, maior a probabilidade de utilização desse tipo de procedimento. O que é compreensível: como já foi observado em trabalhos antigos e recentes de metodologia da pesquisa em História, quanto mais nos aproximamos da contemporaneidade, maior a quantidade e a qualidade das fontes primárias e secundárias (inclusive, em alguns casos, orais) para o estudo de quase qualquer aspecto da produção cultural e da vida social⁵. Por outro lado, a disponibilização de grandes repertórios documentais em plataformas digitais parece incrementar a tendência de reforço das análises que se distanciam de procedimentos “invasivos” (que podem, inclusive, chegar a violar a integridade física dos materiais), como aqueles requeridos por uma análise microscópica.

Assim, podemos imaginar que uma grande parte dos historiadores que estudam o livro e o impresso⁶ no século xx — ou mesmo, no xix — fique aliviada por não ter de entrar em contato com o universo de laboratórios e linguagens técnicas com os quais está, por formação, muito pouco familiarizada. E, de fato, para

uma enorme quantidade de tópicos da história editorial, da leitura, da dimensão gráfica e de diferentes aspectos do universo de editores, livreiros, impressores, artistas, leitores etc., a natureza dos objetos estudados — embora também construída, é verdade, pelas próprias opções metodológicas — não comporta, à primeira vista, o estudo das propriedades físicas ou químicas do papel. Mesmo porque, aqueles que se debruçam sobre a materialidade das edições se valem em geral de informações disponíveis nas próprias obras, ou em catálogos e outros documentos como cartas, e que dizem respeito a especificações técnicas (que podem, porém, corresponder ou não à “realidade”, o que, por sua vez, pode ter envolvido toda uma série de nuances, conflitos e negociações), obtidas, assim, de formas as mais diversas, e outras características que muitas vezes podem ser apreendidas pela simples observação (auxiliada ou não por instrumentos de medição) — livro de capa dura; presença de orelhas; papel de maior ou menor gramatura ou de evidente melhor qualidade, brilho etc.

Ora, estou longe de querer duvidar de que se possam obter alguns resultados confiáveis dessa forma. Todavia, acredito que os estudiosos — e, em particular, os estudiosos brasileiros — têm se fiado demasiado em uma análise alicerçada no olho, no tato, no olfato. Ignorando ou tendendo a negligenciar o fato de que, para uma grande quantidade de edições, e com variações dependendo da época em que foram publicadas, há nuances e formalizações que, por motivos a serem investigados — e aí está, sem dúvida, uma “caixa de pandora” relativa à especificidade das instituições e da produção do livro em um país “dependente” ou semiperiférico⁷, de industrialização precária e, de certo modo, marginal —, deixaram de ser registradas e não podem ser hoje detectadas a

olho nu ou, de forma geral, pelo nosso sistema sensorial. E isto sem contar o problema, não pequeno, das possíveis discrepâncias entre os dados fornecidos pelas próprias empresas (e outras fontes ainda mais imprecisas...) e a sua prática efetiva, algo que parece evidente para estudiosos de sociedades capitalistas com grau elevado de informalidade⁸ (mas que talvez também possa ser uma possibilidade fecunda, ainda não testada, quando se estuda o livro europeu contemporâneo).

Assim, acredito que a exclusão metodológica *a priori*, e mesmo que inconsciente, desse viés deixa de lado procedimentos que poderiam ser, em certos casos, úteis, se combinados com outras técnicas e métodos de escrutínio e interpretação. A naturalização da ciência e da tecnologia como algo que “vem de fora” — e insisto aqui na especificidade da experiência cotidiana e inconsciente dos países de fora do(s) eixo(s) hegemônico(s) do capitalismo mundial, ainda hoje grandes importadores de teorias e modelos de pesquisa em vários ramos das Humanidades — e a visão das questões técnicas como pertencendo a uma espécie de bolha acrílica da sociedade, isolada das grandes teorias das Humanidades, devem ter, possivelmente, algum papel nessa exclusão que, em muitos casos, não contribui para a construção de respostas qualificadas a questões históricas pertinentes, fazendo com que, além disso, grande parte do esforço social cristalizado nos corpos de erudição desenvolvidos em laboratórios, museus e instituições de guarda de acervos permaneça, em determinado plano, separado do pensamento crítico geral. E, o que é mais grave, tal exclusão parece teimar em persistir justamente num momento em que a humanidade precisa, com urgência, repensar a separação entre “natureza” e “cultura”, em que o pensamento crítico desnuda,

justamente, os vários nexos entre setores há muito tidos como antípodas, tais como, por exemplo, o das pesquisas em “ciências naturais” e o da política⁹. Felizmente, o campo da história do livro abrange vertentes como, por exemplo, a dos livros didáticos, em que a reflexão sobre tais ciências se coloca e abre perspectivas interdisciplinares. Todavia, parece-nos que o tipo de estudo que nos poderia levar a imaginar esta reflexão filosófica sobre a separação entre natureza e cultura e sobre as propriedades físico-químicas dos materiais no caso específico do livro seria substancialmente diverso daqueles que vêm sendo desenvolvidos atualmente no âmbito restrito da história do livro, das edições e da educação.

De toda forma, meu objetivo, neste texto, é bem mais restrito. Trata-se, em suma, de fazer uma defesa do emprego de métodos de análise experimental em algumas situações contemporâneas, a partir do exemplo de meu estudo sobre a produção do livro e os trabalhadores gráficos em São Paulo na primeira metade do século xx.

Devo, neste momento, falar da minha própria formação de historiador, marcada pela busca dos meios para a realização de um estudo de história intelectual que ao mesmo tempo olhasse para a sua inserção em contextos mais amplos — fossem eles sociais, culturais ou econômicos. Ao me debruçar sobre a trajetória intelectual de Caio Prado Jr. (1907-1990), objeto tanto de minha iniciação científica quanto de meu doutorado, sua atuação como editor na Brasiliense, que se desdobrava de 1944 a meados dos anos 1970, pareceu-me um caminho interessante e factível para alcançar esse estudo do “texto no contexto”. Para tanto, mergulhei também, na ocasião, na bibliografia tida como mais importante sobre o mundo do livro e das edições — em particular, os estudos de Robert Darnton e Roger Chartier.

Ao mesmo tempo, meu interesse pela história da arte desaguou na atenção à dimensão gráfica das edições (dimensão que aquela mesma bibliografia também mencionava). O que me levou a estudar, por outro lado, a história dos trabalhadores gráficos e, mais tarde, também seu papel na definição das características materiais dos livros, em um momento — os anos 1940 — em que o mercado editorial se “nacionalizava”, e em que os livros adquiriam, simultaneamente, uma feição mais padronizada¹⁰.

Nesse estudo, procurei investigar algumas propriedades físicas do papel motivado por, basicamente, dois fatores. Em primeiro lugar, a impossibilidade de localização dos catálogos da editora. Com efeito, embora eu tivesse conseguido entrevistar alguns antigos funcionários e pessoas próximas a Caio Prado, a principal fonte a que tive acesso, além de sua correspondência pessoal e editorial, de alguma publicidade que consegui localizar, bem como dos livros de contas correntes da empresa, foram os próprios livros publicados. Destes, a editora mantinha, em seu depósito, exemplares encadernados. Em 1993, tive acesso a esse acervo por aproximadamente uma semana.

Embora curto, tal acesso possibilitou um importante primeiro contato com os livros — no que fui auxiliado por um antigo funcionário da editora, o simpático e gentil Lázaro Borges. Pude assim, ao menos, partir de uma descrição inicial dos mesmos. Contudo, depois, para voltar a eles, fui obrigado a recorrer às bibliotecas públicas — infelizmente incompletas. Como último recurso, comecei a percorrer sebos, visando a compra das edições. O que, convenhamos, com o tempo, foi muito facilitado pela existência dos sebos virtuais¹¹.

Mesmo tendo chegado, no final de todo esse percurso, a possuir parte significativa dos livros, e tendo logrado dispor, portan-

to, de uma massa de dados que podia cruzar com análises bibliográficas e outras fontes que fui consultando ao longo do tempo — beneficiando-me, por exemplo, de pesquisas na Biblioteca Infantil Monteiro Lobato e no próprio Acervo Caio Prado, adquirido pela USP em 2002 —, percebi que *nada disso era suficiente* para estabelecer com clareza algumas escolhas editoriais (algo a que não estou seguro de que teria tido acesso mesmo no caso de ter tido em mãos outros documentos, como os catálogos da editora). Tal insuficiência foi sem dúvida determinante para que eu me lançasse em minha empreitada de tipo “laboratorial”.

O outro fator que me levou a ela foi minha vivência do IEB-USP. Com efeito, meu trabalho no Instituto, a partir de 2002, colocou-me em contato quase cotidiano com esse universo das análises laboratoriais. Destaco, aqui, minha proximidade em relação ao Laboratório de Conservação e Restauro de Papel da instituição. Foi enquanto eu colaborava para diversos projetos no laboratório, algo que se dava paralelamente ao meu estudo dos livros do ponto de vista gráfico e editorial, que me ocorreu a ideia de saber se as informações advindas de uma análise microscópica poderiam, ou não, auxiliar tal estudo.

Devo confessar que a simples ideia de conjugar um trabalho de história intelectual e do livro com uma análise desse tipo apresentou-se, na ocasião, como algo um tanto lúdico, na medida em que o papel que eu queria submeter a sofisticado escrutínio era famoso por ser um dos de pior qualidade que jamais teriam existido: algo como o “pior papel do mundo”. Motivado, e mesmo sem saber se aquela era uma boa ou má ideia, fui apresentado, pela especialista em restauro de papel do IEB, Lúcia Thomé, à equipe do Laboratório de Papel e Celulose do Instituto de Pesquisas Tecno-

lógicas de São Paulo — em particular, à pesquisadora Mariza Eiko Koga, que foi quem, de fato, realizou toda a análise microscópica da composição das fibras do papel. No IPT, fui orientado quanto aos procedimentos necessários para uma tal análise, que integraria a minha tese de livre docência, defendida em 2010¹². Posteriormente, a pesquisa me levou a entrar em contato com outros pesquisadores dos museus da USP — mais habituados a esse tipo de trabalho —, e, particularmente, com a professora do Instituto de Física da Universidade, prof^a Marcia Rizzutto. Passei, então, a integrar o seu Núcleo de Apoio à Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico (NAP-FAEPAH).

Essa foi, sem muitos detalhes, a “crônica social” de minha aventura. Ela envolveu, porém, outros enredos, muito mais silenciosos, relacionados aos diálogos que eu tecia com a bibliografia pertinente à história do livro no Brasil na primeira metade do século xx.

A história da produção do papel tem sido incorporada de diversas formas pelos estudiosos da história do livro brasileiro. Tal incorporação não surpreende, uma vez que o problema do papel está presente, de forma bastante evidente, nas próprias fontes, tendo marcado o próprio cotidiano de todos aqueles que se ocuparam do livro até pelo menos recentemente. Encontramos, então, páginas importantes que contextualizam a produção do papel e seus dilemas em autores como Laurence Hallewell, Ana Luiza Martins, Alice Koshyiama, Gustavo Sorá, entre outros. Estudiosos da história econômica, como Nelson Hideki Nozoe e Wilson Suzigan, têm fornecido, também, importantes subsídios aos que se ocupam do assunto¹³.

No entanto, minha tarefa, além de analisar a produção do

papel e sua relação com a história do livro e, particularmente, da indústria gráfica na primeira metade do século xx, era a de colocar uma lupa sobre um período em que tal produção teria se dado, aparentemente, em condições excepcionalmente precárias. Assim, em um documento conhecido — um “rápido inquérito” feito junto a editores, tipógrafos, litógrafos e fotogravadores paulistas em 1940 —, Arthur Neves obteve a informação de que, dentre os inúmeros problemas que assolavam a edição e a impressão de livros, avultava o da “escassez e da alta dos preços do papel”¹⁴. Ora, tal problema perpassa quase todas as discussões sobre a indústria do livro ao longo da II Guerra, marcada também, por outro lado, por um notável crescimento do mercado editorial. São Paulo possuía então dezesseis fábricas de papel, cerca de metade das fábricas brasileiras¹⁵. A dificuldade de importar celulose, proveniente dos Estados Unidos e do Canadá e não mais dos mercados do Báltico¹⁶, levava os fabricantes de papel a utilizar a chamada “pasta mecânica”, um sucedâneo de qualidade muito inferior, que possibilitava o trabalho de impressão, mas também podia chegar a danificar suas máquinas¹⁷.

Tais fatos foram apontados por jornalistas e escritores que se concentraram em seus efeitos sobre o preço e a qualidade das edições¹⁸. A propósito, é possível que as dificuldades impostas à importação de papel para livros, em oposição às facilidades à importação de papel para a imprensa, possam ter feito parte dos mecanismos de controle da produção intelectual utilizados pelo Estado Novo¹⁹.

Em meio a esse contexto — repleto de incertezas e lacunas, posto que marcado por grandes conflitos de interesses econômicos e posições políticas e ideológicas —, e do qual traço, neste tex-

to, apenas um pálido esboço, eu procurava compreender o papel — ao lado da não reposição do maquinário, da dificuldade de importação de outros insumos etc. — como um elemento fundamental a prejudicar e, ao mesmo tempo, *desafiar* a qualidade do trabalho nas oficinas gráficas²⁰. Esse aspecto sempre me interessou e passou a ocupar, com o tempo, enquanto possibilidade de contar a história da participação ativa dos operários e artesãos gráficos na história do livro, um lugar importante em meu estudo. A partir de leituras bibliográficas e de pesquisas em arquivos como o Edgard Leuenroth, da Unicamp, comecei a procurar compreender o trabalho dos operários gráficos como realidade vivida e horizonte de possibilidades individuais e coletivas²¹, algo essencial na escala de valores que moldavam a sua autoimagem, em um momento em que ainda repercutiam transformações tecnológicas e abalos nas hierarquias em que se estruturava o trabalho, intensificadas a partir dos anos 1910 e 1920. Era justamente essa dimensão — que dizia respeito, também, de certa forma, a desenhistas, ilustradores e capistas — que se via atacada e desafiada nas circunstâncias da II Guerra. Ao mesmo tempo, o papel aparecia como um dos elementos em torno dos quais se dava o processo mais amplo de negociação da forma do livro.

Diante disso, o que uma análise mais aprofundada das características do papel poderia trazer? Para quais níveis de discussão ela poderia contribuir? Evidentemente, dados concretos talvez pudessem, inicialmente, nuançar as avaliações que o papel havia recebido de jornalistas e escritores e que pareciam ter sido repetidas, ao longo dos anos, pelos estudiosos. Afinal, e para além dos casos mais óbvios das edições luxuosas etc., aquele papel de tão má reputação teria sido, em todos os casos, igualmente mau? Não

teria havido nuances em sua suposta “ruindade”? Exceções que passaram despercebidas, porventura? Essas questões levavam a outras, que diziam respeito aos problemas mais complexos relativos aos “nós interpretativos” que eu procurava elaborar: tais nuances e exceções poderiam dizer algo sobre as prioridades e o próprio pensamento dos editores, ou ainda sobre o trabalho realizado nas oficinas gráficas?

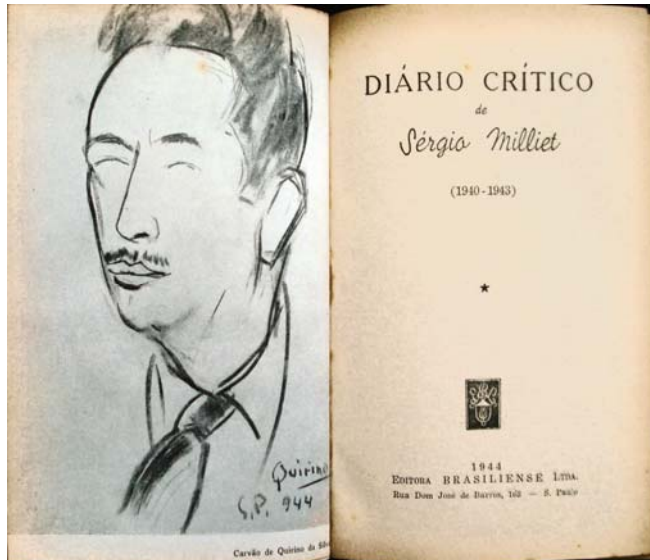
Quando a pesquisa ficou pronta, o conjunto de conhecimentos que eu já vinha acumulando sobre aquele *corpus* documental passou a se rearticular, em maior ou menor grau, em função do acesso aos dados precisos — que possibilitaram uma avaliação *qualitativa* circunstanciada das propriedades do papel, a partir da qual percebi possibilidades e limites, procurando responder, conforme cada livro ou conjunto de livros analisados, àquelas questões.

Um exemplo bastante significativo do quanto essa análise me foi valiosa pode ser visto no caso do livro de Nelson Palma Travassos, *Nos bastidores da literatura*, o qual, por vários motivos, tornou-se estratégico em minha leitura a partir dos resultados da análise microscópica. Com efeito, antes de tal análise, eu não lhe havia dado muita atenção. Todavia, nos resultados da pesquisa laboratorial revelou-se não apenas um livro bem editado, mas “o” livro cuidadosamente produzido pela Brasiliense no período da II Guerra. Além disso, havia sido impresso, como a esmagadora maioria dos outros livros da editora, pela maior gráfica brasileira de então — a Revista dos Tribunais, de *propriedade do mesmo Travassos*.

É importante salientar que a excepcional qualidade do papel utilizado naquela edição estava parcialmente escondida — ao menos, nos exemplares a que tive acesso — sob uma espessa camada

de manchas de sujidade e fungos (o que, sem exageros, quase me custou a vida²²). No entanto, olhando com mais atenção para aquele pequeno volume, várias outras qualidades saltavam aos olhos. Com efeito, os tipos de corpo maior e melhor impressos, o rigor e a generosidade nas proporções da mancha, e as ilustrações do prestigiado pintor Clóvis Graciano no frontispício e no pequeno retângulo da capa faziam de *Nos bastidores da literatura* uma edição de resolução e acabamento nada menos que primorosos.

Além disso, o fato de aquele ser o primeiro livro de autoria do dono da maior gráfica do Brasil, impresso, ainda por cima, em sua própria gráfica, e editado por um de seus antigos funcionários (Artur Neves, que se tornara especialista justamente na área de *produção*), em uma editora da qual Travassos era sem dúvida um



À esquerda, retrato de Nelson Palma Travassos por Clóvis Graciano, constante da cuidadosa edição de *Nos bastidores da literatura*.

dos “padrinhos” (oferecendo-lhe, por exemplo, créditos), me levou a pensar se tal livro não poderia refletir, além de um extremo cuidado em relação aos materiais e máquinas empregados, o grau máximo de habilidade e conhecimento dos mais experientes e hábeis operários e artesãos gráficos, revelando também, por outro lado, os limites técnicos de toda uma época. Era possível mesmo imaginar que, se o livro tivesse sido executado por um único mestre — que seria, evidentemente, Bruno Di Tolla²³ —, nem por isso deixaria de refletir uma dimensão profundamente coletiva.

O acesso às propriedades materiais do papel, a partir da observação microscópica de suas fibras, foi minha porta de entrada para essas reflexões. Isso porque, na análise microscópica, *Nos bastidores da literatura* foi o único livro de minha amostragem em que as proporções de pasta mecânica e pasta química das páginas internas se inverteram, o que inequivocamente apontava o extremo esmero com que fora preparada a edição. E, com efeito, sem que destoasse das demais publicações da Brasiliense, ou mesmo das suas congêneres publicadas em outras editoras, percebe-se nesse livro uma maior regularidade e precisão na impressão, facilitada talvez pela qualidade do papel, e, ainda, uma grande atenção às proporções entre tamanho da fonte, entrelinha, margens, formato etc. O que resultou, por exemplo, em páginas não apenas mais leves, mas, de uma forma geral, mais cuidadas.

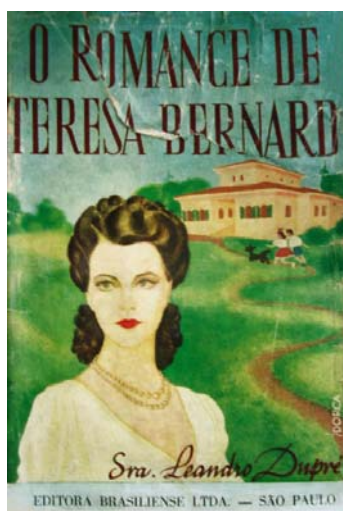
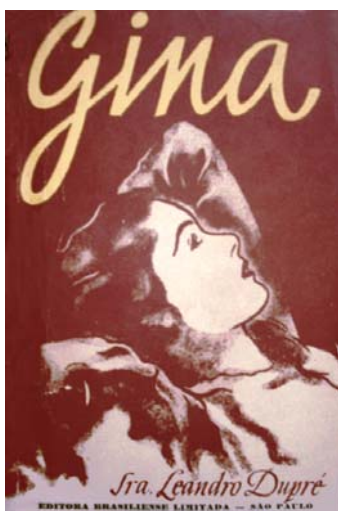
Observe-se que as proporções presentes na obra evocavam, em parte, tradições que deitavam raízes em épocas longínquas²⁴. Sem serem seguidas de forma ortodoxa, elas eram parte, nesse período, ao lado dos ideais de popularização e de venda para o mercado, dos modelos disponíveis para o trabalho. Todavia, havia naquele livro uma *aproximação maior* em relação a tais modelos.

Assim, a proporção entre o tamanho da altura da mancha (embora descontando o cabeçalho) e a largura da página atingia, em *Nos bastidores da literatura*, o ideal de igualdade (no caso medindo 12,5 cm); a progressão das margens era, aproximadamente, a tradicional, sendo que a diferença entre a margem interna e a margem inferior era de um centímetro, uma das maiores verificadas em nossa amostragem (deve-se considerar, porém, que em *Nos bastidores da literatura* essa distância produzia maior impacto, já que o livro possuía formato menor, aproximando-se daqueles cujo tamanho era pensado em termos de sua utilidade prática no mundo “moderno” — tal era o caso dos livros das coleções *Ontem e Hoje* e *Problemas Brasileiros*).

No livro, Travassos afirmava: “Nós entendemos que a crítica deve ser uma obra de arte, um trabalho que, baseado numa ideia, num assunto, num estilo de outrem, crie qualquer coisa de belo e harmônico.”²⁵ Essa concepção de “arte”, que conjugava o “belo” e o “harmônico” (ao que se poderia somar, sem dúvida, o “útil”), parece essencial para compreendermos certos princípios que podem ter presidido à construção da materialidade dos livros no período. E, com efeito, o livro trazia uma série de artigos em que Travassos expunha seus pontos de vista — *patronais* — sobre o universo da produção de livros e a própria indústria gráfica — algo que procurei explorar também ao máximo, investigando seus embates e interseções com os pontos de vista de trabalhadores de situações extremamente diversificadas. Mas, sobretudo, o estudo da apresentação gráfica de *Nos bastidores da literatura* fornecia uma preciosa chave para a compreensão daquilo que se entendia por “belo” e “harmônico” na principal gráfica brasileira dos anos 1930 aos anos 1950.

Assim, a análise laboratorial foi para mim decisiva para que eu percebesse a importância e a singularidade dessa edição, levando-me a explorar aspectos aos quais foram integrados os dados relativos às propriedades do papel. Acredito que, com isso, estabeleci uma argumentação que poderá ser aproveitada/discutida/retificada por outras pesquisas no futuro.

No caso da maioria dos livros que compuseram meu *corpus*, porém, a observação microscópica das fibras do papel foi menos decisiva — embora tenha sido igualmente importante para ajudar a qualificar minhas análises, lançando a atenção para aspectos antes ignorados, colaborando para enriquecê-las (e, por vezes, corrigi-las). Este foi o caso dos livros da sra. Leandro Dupré — bastante estratégicos para a Brasiliense em seus primeiros anos, na medida em que, tal como os de Monteiro Lobato, tinham grande



Capa de *Gina* e jaqueta de *O romance de Teresa Bernard*, ambas elaboradas por Dorca.

sucesso comercial. A análise microscópica revelou que, em 1944, três obras da autora apresentavam uma qualidade do papel que sugeria um grande investimento pelos editores: *Luz e sombra*, *Gina* e *O romance de Teresa Bernard*. Todas traziam, também, em sua apresentação gráfica, a exploração de linguagem comercial, mas com especificidades em cada caso. Além disso, possuíam o formato de 22 cm x 14,5 cm, adotado para os livros de maior projeção de vendas da editora²⁶. A propósito, em sua correspondência com Monteiro Lobato, Artur Neves revelava que esse formato contava, naquele momento, com a “maior simpatia do público”²⁷.

Luz e sombra trazia uma capa feita por Clóvis Graciano — pintor que, além de ilustrar livros para a Brasiliense, parece ter sido uma figura bastante presente em sua livraria²⁸, tendo participado intensamente da vida intelectual paulistana nesses anos e militado no Partido Comunista²⁹. Significativamente, Graciano foi o autor das capas ou ilustrações de alguns dos livros de maior prestígio publicados ou distribuídos pela editora nesses anos — além de *Luz e sombra*, o próprio *Nos bastidores da literatura*, como observamos, dentre outros.

A capa de Clóvis Graciano para *Luz e sombra* contrastava com os desenhos mais comerciais das capas de *O romance de Teresa Bernard* e *Gina*, ambas feitas por Dorca, e que representavam o estereótipo da beleza feminina (embora não só), estando possivelmente próximas dos anúncios de propaganda ou cartazes cinematográficos. Em *Luz e sombra*, na ilustração de cores chapadas e fundo bege, três mulheres simetricamente dispostas formavam uma única massa que dominava o centro, com uma figura humana menor, em segundo plano, em cada lado. No desenho altamente estilizado constatava-se uma presença diluída do cubismo. As



Capa de *Luz e sombra*, por Clóvis Graciano.

figuras das mulheres se interpenetravam e passavam a compor formas geométricas triangulares. As cores participavam do jogo das formas, no limite entre o figurativo e o abstrato.

Como asseverou Mário de Andrade, em palavras que se aplicam em parte à composição:

Cabe aqui denunciar ainda a simplificação rítmica preferida por Clóvis Graciano. As suas composições são ritmicamente muito simplificadas. É constante o emprego da binaridade e sobretudo a ternaridade das figuras, esta ternaridade quase um sistema, como nas “Três Cabeças”, nos “Três Homens”, nos quadros de três “Mulheres Implorantes” e em numerosos dos quadros com bailarinos. [...] E toda essa rítmica da composição pictórica ainda é sublinhada pela perfilação dos torsos e membros muito rijamente marcados, numerosamente retílineos, ríspidos até, quando necessário à expressão do salto coreográfico que sobe, ou à brutalidade da dor.³⁰

A simetria que dominava a concepção da ilustração da capa de *Luz e sombra*, bem como suas supersimplificações, eram significativas da atmosfera cultural dos anos 1940. Observando-se o conjunto da ilustração, que se espraia da capa à quarta capa, percebe-se também a intenção de realçar o contraste na hierarquia social, na temática talvez marcada pelo chamado “realismo social”, o que explica o modo de representação dos elementos figurativos. Evidentemente, a ilustração dialogava com o conteúdo do romance, que se passava no Brasil escravista do século XIX. Era uma interpretação desse conteúdo, a qual, do ponto de vista dos editores, talvez ajudasse a sugerir ao leitor um livro à esquerda no espectro político e ideológico.

É difícil avaliar a qualidade do trabalho de impressão da obra, levando em consideração fatores como o seu acabamento. Sublinhe-se, porém, a ausência de vinhetas e outros detalhes, caracterizando-se a publicação por sua sobriedade e simplicidade, parecendo seguir o princípio do “mínimo necessário”. Ademais, diferentemente dos livros da escritora direcionados ao público infantil, este, tal como *Gina* e *O romance de Teresa Bernard*, não possuía ilustrações internas. As duas orelhas e a contracapa destinavam-se à propaganda, cujo *leitmotiv* era: “Um grande romance para a estréia de uma nova casa editora”.

À primeira vista, uma análise das características gráficas de *Luz e sombra* o colocaria em patamar muito diferente em relação aos outros dois livros publicados pela sra. Leandro Dupré na Brasileira, em 1944. Todavia, os dados relativos à análise do papel das três edições nos trazem informações nada desprezíveis, que ajudam a corrigir uma primeira tendência a negligenciar *Gina* e *O romance de Teresa Bernard*: a análise microscópica revela que a

qualidade das capas de *Gina* e *Luz e sombra* era aproximadamente a mesma. Ambas eram feitas de papel constituído pelos materiais mais nobres da época — pasta química e algodão — *Gina* talvez levando, inclusive, vantagem sobre *Luz e sombra* no quesito. Dadas as difíceis circunstâncias da guerra, tal escolha é muito digna de nota, posto que reveladora de um *grande investimento editorial*. O miolo seguia o padrão geral da época, combinando as pastas química e mecânica.

Assim, pode-se dizer que, *mesmo no período da II Guerra*, capas ilustradas e de papel de melhor qualidade marcaram uma atenção especial à apresentação gráfica de livros vistos como tendo potencial comercial ou cujo alcance cultural era, por algum motivo, especialmente valorizado (o que nos ajuda a *relativizar* a dramaticidade com que os representantes de editores e impressores pintavam a situação da indústria do livro, no calor do momento). Mas não todos da mesma forma. Enquanto *Luz e sombra* tinha uma capa que talvez possa ser vista pela ótica do esquema de “rotinização das inovações modernistas” e dos rumos da “arte engajada”, *Gina* e *O romance de Teresa Bernard* tinham outros apelos, visando, possivelmente, a outros públicos, e cumprindo funções diferentes do ponto de vista das justificativas e estratégias editoriais/ideológicas.

Tudo isso pode parecer, em parte, bastante óbvio, mas o que interessa realçar, nesse caso, são as nuances e, por vezes, “lembretes” que a concretude dos dados fornecidos pela análise laboratorial franqueou — ainda que, para “fazê-los falar”, tenha sido imprescindível cruzá-los com toda uma outra massa de dados, hipóteses e interpretações.

Note-se que a presença de diferenciações no que tange ao

emprego do papel pode ser percebida, em meio a outros fatores e características, em outros conjuntos como, por exemplo, os ensaios publicados pela Brasiliense em 1944, classificados em sua propaganda no *Anuário brasileiro de literatura* como “Diversos”: *Notas à história recente*, de José Maria dos Santos; *Notas à vida brasileira*, de Hermes Lima; *Meu testamento de Fuehrer*, de Anselmo Paranaense (este, apenas distribuído pela editora); *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, e *O descobrimento da América*, de Thomaz O. M. de Souza. Percebemos dois grupos nesse conjunto: de um lado, livros que trazem uma apresentação extremamente simples (as obras de Santos, Lima e Paranaense); de outro, aqueles que revelam um maior cuidado ou elaboração (as obras de Prado e Souza).

No que tange ao primeiro grupo, suas capas eram tipográficas, não havendo, no miolo, ilustrações ou qualquer atavio. Nele se percebe, talvez, o modelo de publicações comunistas dos 1920 e 1930, como as da *Éditions sociales internationales* (editora que se torna, a partir de sua fundação em 1927, a principal editora do Komintern na França, tendo como missão editar, nesse país, de um lado, os textos de referência (obras, discursos), e, de outro, os textos mais importantes da edição soviética contemporânea)³¹. Pequenas variações, sobretudo nas fontes utilizadas nas capas, na construção das páginas de rosto, nos títulos, subtítulos, capitulares (por vezes ausentes) e numeração dos capítulos, permeavam a ascética apresentação gráfica dessas obras. Em nossa pesquisa, vimos que, tendo em vista os esquemas de divisão do trabalho na Revista dos Tribunais, seria perfeitamente possível imaginar que algumas dessas variações, como as fontes empregadas nas capas, fossem expressivas de opções de operários gráficos como marca-dores e/ou mestres gráficos, em interação com, ou diante de, de-

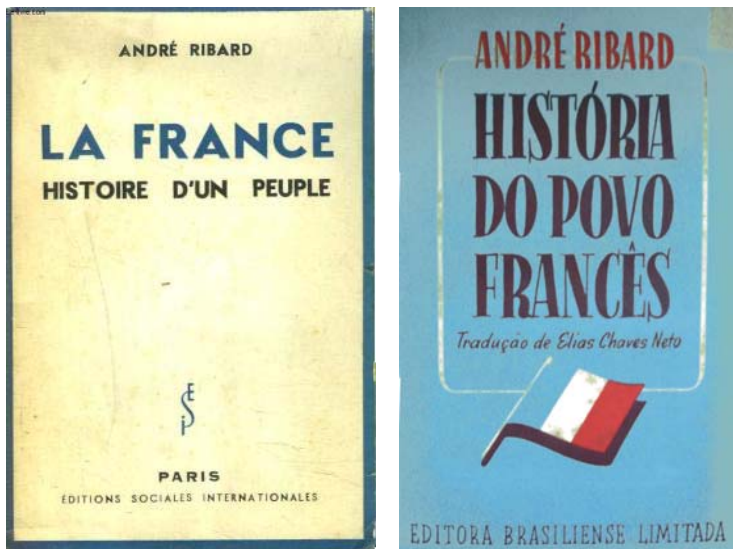
terminações mais gerais provenientes da editora. Seja como for, em meio a esses livros, *Notas à história recente* tinha formato relativamente maior (20 cm x 13,5 cm), margens mais generosas, e parecia mais bem construído no que se refere a proporções e capa. Esta, além disso, fora certamente feita *com papel de percentagem maior de pasta química* — o que nos foi revelado pela análise laboratorial.



Já as obras de Paulo Prado e Marcondes de Souza receberam grande atenção editorial — o que está, aliás, em pleno acordo com o maior capital social e simbólico de ambos os autores —, e se reflete não só na presença de apresentações, índices, ilustrações etc., mas, também, *no papel empregado*.

Uma última palavra com relação aos “modelos” adotados pela Brasiliense nesse período. Tais modelos parecem ter sido seguidos de forma um tanto livre. Em outro trabalho, observamos que as capas dos livros da coleção *Ontem e Hoje*, publicados pela editora, misturavam a estética do “realismo socialista” com uma apresentação gráfica bastante próxima à dos projetos iniciais de Santa Rosa para os livros da editora José Olympio³². Ora, esse tipo de mescla parece ter sido bastante comum nas edições da Brasiliense. Um outro exemplo se nos afigura também revelador. Mencionamos, acima, ser possível notar, em livros como *Notas à história recente*, de José Maria dos Santos, certa semelhança visual em relação a publicações com a chancela das *Éditions sociales inter-*

nationales. Compare-se, assim, a capa desse livro com a de *La France: histoire d'un peuple*, de André Ribard, publicado em 1938 pelas ESI. No entanto, é interessante observar que este último foi traduzido e publicado pela Brasiliense em 1945, com uma capa bastante diferente em relação à original, trazendo uma pequena bandeira francesa e explorando cores. Aliás, nota-se, na editora, ao lado de modelos próximos à estética do “realismo socialista” e das edições comunistas, também a presença difusa de um modelo comercial norte-americano (mesmo que um dos ilustradores da editora fosse o francês André Le Blanc...) —, apropriado pelos editores comunistas em sua *estratégia de conquista do mercado*, e presente também, como vimos, na edição de livros de autoria da



Note-se, no canto superior direito da obra de André Ribard, *História do povo francês*, publicada pela Brasiliense em 1945, a perda de suporte decorrente da retirada de amostra para análise laboratorial.

sra. Leandro Dupré. Significativamente, a *História do povo francês* apareceria, mais tarde, ao lado de obras de Mark Twain, Louis Bromfield e Betty Smith, em uma coleção — intitulada A Marcha do Tempo — cujos livros tinham uma apresentação visual em que se percebe a ostensiva intenção comercial.

Ainda no que se refere à complexidade das mesclas e modelos adotados, a história da edição brasileira de *História do povo francês* é particularmente reveladora. A obra foi publicada na França, como já assinalamos, em 1938, ano em que Caio Prado lá esteve exilado. Todavia, uma carta de Elyeser Magalhães, amigo do intelectual e seu companheiro de Aliança Nacional Libertadora, nos revela um outro circuito para o livro. Em 1938, Elyeser estava exilado na Argentina, e escrevia a Caio Prado:

Meu caro Caio,

Acabei de ler hoje um livro magnífico e confesso-te que me lembrei muito de ti. Trata-se de “La France. Histoire d'un peuple”, de André Ribard.

Se a impressão que tiveres confirmar a minha, vê se poderás mandar para a terra alguns exemplares. O volume que trouxe comigo seguirá hoje mesmo para lá.

Estimaria muito ter notícias da tua absolução pois acho que tua presença no Brasil poderia ser muito útil, nesse momento de confusão extrema.

Agradeço-te mais uma vez todas as tuas atenções.³³

Não tivemos acesso à resposta de Caio Prado Jr. e, portanto, não sabemos se ele já conhecia o livro. No entanto, a leitura de uma edição do Komintern na França por um intelectual brasileiro exilado na Argentina, no mesmo ano de sua aparição, e o envio de seu comentário para outro intelectual brasileiro exilado na Fran-

ça, com a sugestão de que o livro fosse divulgado no Brasil, nos informa sobre a amplitude e a complexidade das redes de informação e difusão envolvendo os circuitos França-Brasil, as quais transcendem as relações entre ambos os países³⁴.

Considerações finais

Espero ter conseguido mostrar, neste texto, que a análise laboratorial das propriedades do papel pode ser útil para os historiadores do livro em épocas contemporâneas. Com efeito, meu exemplo de estudo de um pequeno conjunto de livros publicados na II Guerra no Brasil evidencia que, de forma geral, a fecundidade desse tipo de pesquisa não está restrita a estudos de manuscritos de épocas remotas ou a questões técnicas de preservação e restauro de acervos em instituições de guarda. Quis deixar claro, também, que vejo esses procedimentos como sobretudo *complementares*, ou antes, *auxiliares* em uma pesquisa que tenha como foco a história do livro no século xx (ou mesmo no xix) — no Brasil, na América Latina e, talvez, na Europa ou em qualquer lugar. Há motivos, porém, para acreditar que em países como o Brasil eles sejam, como sugerimos, particularmente pertinentes. A especificidade da experiência histórica — e, no caso, da produção industrial — em países periféricos ou semiperiféricos pode trazer também necessidades particulares no que se refere aos procedimentos metodológicos.

Minha experiência de pesquisa me leva também a crer que, dependendo do caso, os resultados de uma pesquisa mais sistemática das propriedades materiais do papel podem render surpresas, colaborando para a renovação dos conhecimentos na área e para o acesso a camadas de informação certamente ocultas ao nosso sistema sensorial, tendo em vista a documentação hoje disponível.

Enfim, espero que esse tipo de procedimento possa fazer parte de uma colaboração cada vez maior entre pesquisas nos vários ramos das Ciências, ajudando no desenvolvimento e avanço da reflexão crítica sobre os princípios de separação disciplinar e hierarquias que regem nossa vida hoje ameaçada.

No Laboratório do IPT

Em uma tarde de sol, levei minha amostragem de livros à sede do Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo. A amostragem compunha-se do máximo de volumes que consegui reunir ao longo de toda a minha pesquisa: trinta e quatro, ou seja, pouco menos da metade dos cerca de oitenta títulos publicados pela editora entre 1944 e 1945. Note-se que incluí na amostragem alguns títulos datados de anos posteriores — algo que programei para que pudesse ter um mínimo de dados de controle para fins de comparação. Com efeito, eu caminhava no escuro, já que *nenhuma obra* sobre a história do livro brasileiro (ou mesmo sobre a história do livro no século xx em qualquer parte do mundo — ao menos, que eu conhecesse) dispunha de dados semelhantes.

No instituto, depois de me receber com extrema gentileza, a química Mariza Koga conduziu-me para uma sala com microscópios, onde começou seus “procedimentos”. Estes consistiram em cortar um pequeno fragmento do miolo e da capa (*quando possível*, pois, para minha decepção, alguns livros encomendados junto aos “sebos virtuais” estavam encadernados ou sem as capas originais) de cada volume, e, em seguida, em aplicar, em cada fragmento, um reagente químico que possibilitava, na análise microscópica, identificar os tipos de fibras que compunham os papéis,

bem como seus processos de fabricação e as eventuais misturas entre processos e fibras de características diferentes.

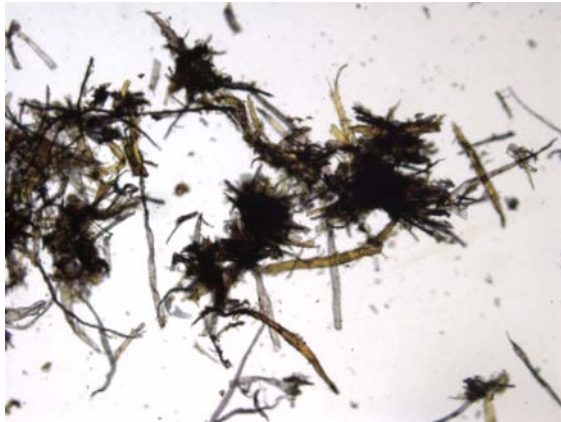
Em relação ao processo de fabricação, foram identificadas, no papel de cada livro — com diferenças, também, no que se refere ao miolo e à capa —, diferentes proporções de “Pasta Química” e “Pasta Mecânica” — sendo que a “Pasta Mecânica” era, como vimos, um substituto da celulose, típico da II Guerra. Em relação às fibras, houve uma classificação principal entre: coníferas, folhosas e algodão. Dessas, as fibras folhosas e de algodão eram indicativas de um papel de melhor qualidade.

Assim, a analista pôde identificar esses elementos e dizer-me qual a proporção entre os mesmos, exclusivamente através da análise microscópica. Os fragmentos foram arquivados em envelopes — em que anotei as informações respectivas auferidas. Posteriormente, a experiência foi refeita, para confirmação e padronização de todos os dados obtidos. Ao final, e dispondo já de todas

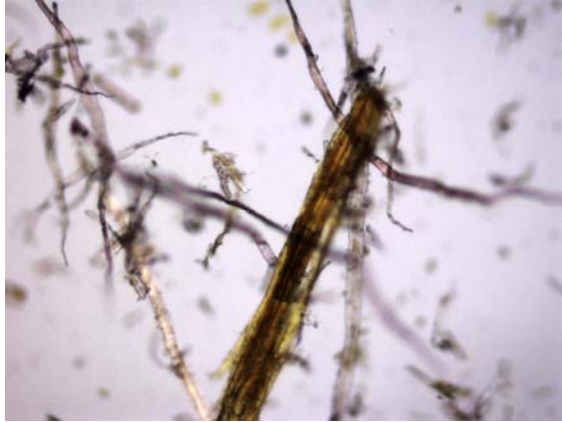


A pesquisadora Mariza Koga realizando a observação microscópica das fibras do papel dos livros da editora Brasiliense.

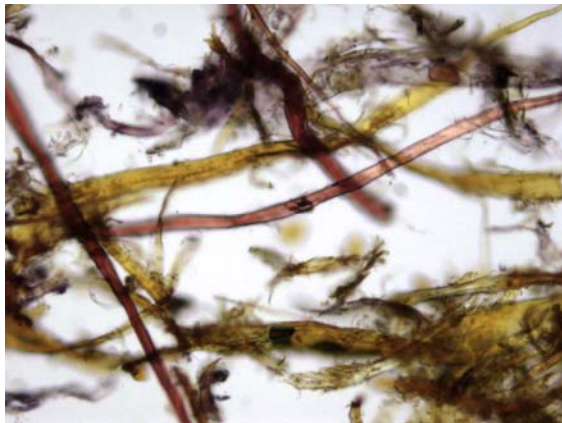
as informações, procurei fazer uma tabela que me permitisse cruzar os dados relativos à qualidade do papel (a) livros com porcentagens variáveis de pastas mecânica e química; b) livros com melhor qualidade de papel apenas na capa; c) livros com melhor qualidade de papel no miolo e na capa) com aqueles pertinentes ao enquadramento dos livros nas diferentes “coleções” da editora — vali-me, para tanto, das classificações obtidas nos próprios livros e na publicidade da empresa³⁵.



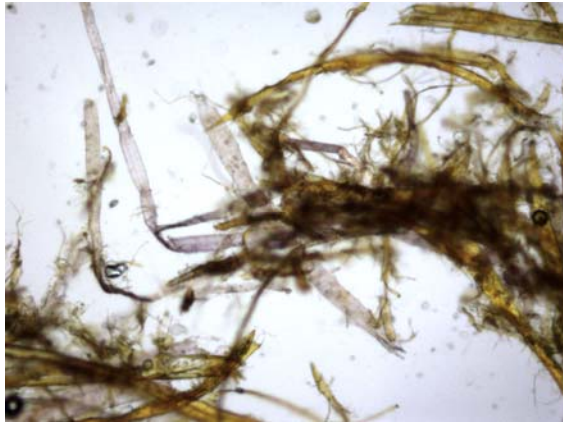
Fibras da capa de *Nos bastidores da literatura*, em que se vê a mistura entre, de um lado, pasta química (coníferas e folhosas), e, de outro, uma pequena porcentagem de pasta mecânica. Imagem aumentada 200 vezes, elaborada pela pesquisadora Mariza Koga (IPT).



Fibras do miolo de *Nos bastidores da literatura*, contendo a mesma mistura de pastas química (predominante) e mecânica (em pequena quantidade). Imagem aumentada 200 vezes, elaborada pela pesquisadora Mariza Koga (IPT).



Fibras da capa de *O romance de Teresa Bernard*, contendo mistura de pasta mecânica e pasta química (coníferas e algodão). Imagem aumentada 200 vezes, elaborada pela pesquisadora Mariza Koga (IPT).



Fibras do miolo do livro *O romance de Teresa Bernard*, contendo mistura das pastas mecânica e química (coníferas). Imagem aumentada 200 vezes, elaborada pela pesquisadora Mariza Koga (IPT).

NOTAS

1. Uma primeira versão deste texto foi publicada na revista *Fontes* n. 3, p. 29-39, 2015-2.

2. Ver, por exemplo, as publicações da International Association of Paper Historians. Ver também PICHOL, Karl. Further Remarks on the Invention of Paper — or has paper invention its own Roots?. In: *Paper History*, v. XVII, 1, p. 11-18, 2013. Disponível em: <www.paperhistory.org/Archive/iph1-2013.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2014.

3. Ver, por exemplo, RIFFAUD Alain (dir.). *L'Écrivain et l'imprimeur*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, em particular os textos de Dominique Varry e, principalmente, SCHLUP, Michel. Samuel Fauche (1732-1803) imprimeur de Charles Bonnet (1720-1793): un face à face qui tourne à l'affrontement. In: RIFFAUD, *L'Écrivain et l'imprimeur*, op. cit., p. 231-244.

4. STEAD, Évanghélia. *La Chair du livre – matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012. Por outro lado, ignoro se os muitos trabalhos de uma outra grande tradição de estudos sobre o livro — a “bibliografia analítica” anglo-saxã —, para a qual a descrição física do papel é um procedimento básico, utilizam métodos de análise laboratorial no estudo histórico do livro em épocas contemporâneas. Em uma coletânea recente — que aborda, porém, um período relativamente distante (séculos XVI e XVII) — esse tipo de metodologia não é utilizado. Ver KING, John N. (Ed.) *Tudor books and readers: materiality and the construction of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, em particular os capítulos escritos por J. Dane e A. Gillespie (“The myth of the cheap quarto”, p. 25-45) e S. K. Galbraith (“English literary folios 1593-1623: studying shifts in format”, p. 46-67), que chamam a atenção para a importância da questão da qualidade do papel.

5. A multiplicação (e criação) de objetos e “documentos” na sociedade capitalista colocará a História e a Arquivística diante de sucessivas crises e reformulações, das quais a ocasionada pelo desafio de arquivamento dos registros digitais são apenas o último exemplo. Sobre o assunto, ver LE GOFF, Jacques; NORA,

Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976 (lembra-se que dentre os “novos objetos” comentados na obra estava o próprio livro); ver também SILVA, Armando; RIBEIRO, Fernanda; RAMOS, Júlio; REAL, Manuel. *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. Porto: Afrontamento, 1999, p. 114 e ss.

6. Propositamente, deixo de lado, aqui, a discussão relativa aos que trabalharam, prioritariamente, com fontes manuscritas.

7. WALLERSTEIN, Immanuel. *World-system analysis: an introduction*. Durham e Londres: Duke University Press, 2004.

8. Ver OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

9. Ver LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011. Embora sem mencionar essa minha pesquisa específica, devo às conversas com o colega Stelio Marras, bem como às leituras por ele indicadas, no âmbito do Laboratório Interdisciplinar do IEB-USP, a atenção a esses aspectos — os quais necessitariam, sem dúvida, futuramente, maior desenvolvimento.

10. Mencionei aqui apenas alguns dos autores que deram contribuições para o conhecimento desses processos: HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2005; MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; SORÁ, Gustavo. *Brasílianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp/Com-Arte, 2010; CARDOSO, Rafael. O início do *design* de livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael. (ed.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 160-196.

11. Lembro-me muito bem, a propósito, de um livreiro ambulante que conheci em São Paulo, na região da Paulista, no começo de minha pesquisa. Ao saber de meu interesse pela II Guerra — ele por acaso estava vendendo um livro de 1944, editado pela Brasiliense, o qual adquiri imediatamente —, sugeriu, com olhar persecutório, que poderia obter livros antisemitas, começando por um célebre título de Gustavo Barroso. Ante meu completo desinteresse e repulsa, combinamos que ele passaria a me trazer tão somente o que eu solicitava: mais títulos publicados pela Brasiliense. Algo que, todavia, não seguiu adiante, já que seus preços se tornaram, já na segunda compra, proibitivos. Fiquei aliviado, e fingi não o ver numa ocasião em que o percebi — magro, cabelos negros e olhos muito azuis —, na saída de um cinema.

12. IUMATTI, Paulo Teixeira. *Gráficos, editores e intelectuais: elementos para o estudo da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. Tese de livre-docência em História: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2010; publicada como *Arte e trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2016.

13. Assim, por exemplo, uma síntese da história da indústria do papel e pasta (ou celulose), particularmente de 1870 a 1940, pode ser encontrada em SUZIGAN, Wilson. *Indústria Brasileira: origem e desenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 284-298. Ver também HALLEWELL, *O livro no Brasil*, op. cit., p. 351-354, dentre outros. Seguindo as pistas de Lobato, Koshyiama é uma autora que deu especial atenção à questão do papel. KOSHYIAMA, Alice M. *Monteiro Lobato*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. Para o período de 1880 a 1920, ver MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República (1890-1922)*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008, p. 209-222. Gustavo Sorá leva em consideração a questão da qualidade do papel no contexto de diversificação e profissionalização do campo editorial nos anos 1940, e, em particular, durante a II Guerra, abordando, por exemplo, as luxuosas edições da editora Martins. SORÁ, *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*, op. cit., p. 359-387.

14. NEVES, Artur. Indústria do livro. *O observador econômico e financeiro*, 81 (out. 1942), p. 44.

15. Um pouco antes da guerra, em 1937, mais da metade da capacidade de produção estava no Estado de São Paulo, onde se localizavam as três maiores fábricas: a Klabin, a Melhoramentos e uma fábrica pertencente à Cia. Santista de Papel. Todavia, ainda em 1937, “as importações de papel de imprensa e de pasta de madeira eram maiores que nunca; a produção interna de papel e a indústria editorial e gráfica ainda dependiam grandemente dessas importações”. SUZIGAN, op. cit., p. 296-7.

16. “Em curso importantes discussões relativas à qualidade do Papel Nacional”. *Folha da Manhã*. 21 set. 1944, p. 10.

17. Ver TRAVASSOS, Nelson Palma. *Nos bastidores da literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1944, p. 187-189.

18. “Em curso importantes discussões relativas à qualidade do Papel Nacional”, op. cit., p.10; NEVES, Indústria do Livro, op. cit.; A Questão do Papel. O

observador econômico e financeiro, 82 (nov. 1942), p. 37-40; Mercado de Livros. *O observador econômico e financeiro* (nov. 1944), p. 41; Indústria do livro. *Revista da Academia Paulista de Letras*, 20, 20 dez. 1942), p. 177.

19. Ver SORÁ, *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*, op. cit.

20. Ver WEINSTEIN, Barbara. *For social peace in Brazil: industrialists and the remaking of the working class in São Paulo, 1920-1964*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 1996; VITORINO, Artur José Renda. *Máquinas e operários: mudança técnica e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

21. DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. São Paulo, *Projeto História*, nº 17, p. 223-258, nov. 1998.

22. Não tendo me protegido, ao longo da pesquisa com esse e outros livros adquiridos em sebos de todo o Brasil, contraí uma pneumonite fúngica que se manifestou sorrateiramente até me levar a uma internação hospitalar de uma semana. Desconhecida, durante dois meses, a causa de constantes febres, fui objeto de novas “pesquisas laboratoriais”, sem o sucesso das quais o trabalho jamais teria sido concluído... Por coincidência, a médica que me atendeu era neta de um dos mestres gráficos que estudei — Savério D’Agostino. De certa forma, então, fui salvo por um de meus próprios personagens!

Quando saí do hospital, a restauradora Lúcia Thomé sugeriu que os livros fossem bombardeados por radiação por cobalto 60 — o que foi feito na sede do Instituto de Pesquisas Energéticas Nucleares (IPEN), situada também na USP. Assim, de certa forma, o final da minha história de pesquisa sobre os livros brasileiros do final da II Guerra mimetizava o ocorrido no próprio final da guerra...

Minha digressão pode ir mais longe — e talvez deva. Eu diria então ser interessante que os *sebos* possam ser vistos como um tipo de prisão ou cemitério aberto aos agentes de decomposição do papel. Nesse caso, minha asfixia poderia ser lida como uma espécie de prolongamento de uma “doença” maior — afinal, materialmente, os livros podem ser vistos como pequenas porções de natureza fatiada e industrialmente processada, ao mesmo tempo em que simbolizam e condensam o saber humano e agem (ou agiram, durante muito tempo), com humanos, enquanto elementos de pensamento e ação do sonho iluminista (e destrutivo) de domínio sobre a própria natureza (vide nota 5, *supra*). O que era, diga-se de passagem, especialmente o caso dos livros da editora de Caio Prado, Monteiro Lobato

e Artur Neves: qualquer um que leia os seus “paratextos editoriais” ou mesmo alguns de seus nomes de coleção (A Conquista da Terra, A Marcha do Tempo), repletos de senso comum iluminista e positivismo, haverá de o constatar.

23. Ver TRAVASSOS, Nelson Palma. *Minhas memórias dos Monteiro Lobatos*. São Paulo: Edart, 1964, pp. 124-126; e CABRINI, C. A.; GUEDES, M. do C.. *Flávio Aderaldo*. São Paulo: Com-Arte/Edusp, 1992 (Editando o editor), p. 42.

24. TSCHICHOLD, J. *A forma do livro: ensaio sobre tipografia e estética do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007; E. Araújo. *A construção do livro: princípios da técnica da editoração*. 2. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro/São Paulo: Lexicon/Editora Unesp, 2008.

25. TRAVASSOS, *Minhas memórias dos Monteiro Lobatos*, op. cit., p. 168-169.

26. Para as Obras Completas de Monteiro Lobato, porém, foi adotado um formato próprio, ligeiramente diferente (22 x 15,5 cm), o que mostra, para além de qualquer dúvida, o *status* especial que a editora a elas conferia. Vide as especificações técnicas que constam do *Catálogo das Obras Completas de Monteiro Lobato*, publicado no final dos anos 1940 (Acervo da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato).

27. NEVES, A. [Carta] para LOBATO, M. São Paulo: 7 jun. 1945. Acervo da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato. P23A 2795.

28. Ver as memórias de GATTAI, Zélia. *Um chapéu para viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1982 e AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

29. “[...] Ainda durante o Estado Novo, em meados de 1945, a polícia política de São Paulo montou uma armadilha na sede do Comitê de Ajuda às Nações Unidas, leia-se União Soviética, sala que pouco a pouco se transformara em sede de todos os organismos, alguns fantasmas, ligados ao Partido Comunista. Todas as tardes eu lá aparecia para encontros políticos, pequenas reuniões, receber e transmitir tarefas. Ao chegar naquele dia encontrei a polícia [...] Na sede do Comitê ou em suas residências foram presas cerca de quinhentas pessoas, intelectuais, sindicalistas, ativistas. Caio Prado Jr. e eu, após breve passagem na Central, fomos mandados para a Casa de Detenção, ocupamos a cela onde Monteiro Lobato cumprira pena por ter afirmado que existia petróleo no Brasil. Numa sala enorme, o assoalho coberto de colchões, encontramos preso único o pintor Clóvis Graciano [...]” J. AMADO, *Navegação de cabotagem*, op. cit., p. 155-157.

30. ANDRADE apud MOTA, F. L. A família artística paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 10 (1971), p. 173.

31. BOUJU, Marie-Cécile. Les maisons d'édition du PCF, 1920-1956. *Nouvelles Fondations* 3/2007 (n. 7-8), p. 260-265. Contribui para a hipótese desses livros seguirem o modelo gráfico das *Éditions sociales internationales* o fato de a editora Brasiliense ter à sua frente dois comunistas notórios — Caio Prado Jr. e Artur Neves, tendo o primeiro uma relação bastante próxima com a França, onde estivera exilado entre 1937 e 1939.

32. IUMATTI, P. T. *Arte & trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2016, p. 221-224.

33. MAGALHÃES, Elyser [Carta] para PRADO JR., Caio. Buenos Aires, Argentina: 18 abr. 1938. Código do documento: CPJ-CP-MAG001. Arquivo Caio Prado Jr. IEB-USP.

34. Ver também SANTOS JR., Valdir Donizete dos. *A trama das ideias: intelectuais, ensaios e construção de identidades na América Latina (1898-1914)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: FFLCH, USP, 2013.

35. Com efeito, para a análise das características gráficas e materiais dos livros, apresentou-se-nos, em primeiro lugar, a necessidade de adotar um critério de classificação. Na ausência dos catálogos da editora, que nos poderiam ter dado, mais facilmente, uma escala confiável de suas hierarquias e prioridades, procuramos encontrar tal critério nos próprios princípios de classificação que pudemos vislumbrar nas propagandas, apresentações, informações sobre tiragens e venda dos livros, e que obtivemos de diferentes fontes. Dessa forma, dividimos as publicações da seguinte maneira: 1) Livros de Lobato e sra. Leandro Dupré; 2) Coleção A Marcha do Tempo; 3) Ensaios; 4) Coleção Ontem e Hoje; 5) Coleção Problemas Brasileiros; 6) Coleção Grandes Estudos Brasilienses.



COETZEE, LEITOR DE BARTHES¹

Adriano Schwartz

J. M. COETZEE VEM SENDO há muitos anos traduzido e estudado no Brasil, tendo inclusive, como é raro com autores estrangeiros entre nós, sido objeto de um volume de ensaios dedicado só a ele, com textos de vários pesquisadores locais².

O propósito deste artigo é estabelecer uma conexão África do Sul-França, via Brasil, mostrando como um romance do autor, *Diário de um ano ruim*, possui um inesperado vínculo com a obra do crítico literário Roland Barthes.

O nome de Barthes não aparece com muita frequência nos textos de Coetzee. Ele o cita na introdução de seu estudo sobre a censura, *Giving offense*, em meio a uma discussão sobre pornografia e propaganda:

Como Roland Barthes nota, o vislumbre tem mais carga erótica que a coisa desnuda. A natureza do desejo é a promessa, não a entrega. A propaganda utiliza o desejo de um modo que a pornografia não usa (a pornografia desperdiça o desejo). Desse modo, a propaganda é central ao negócio do desejo; a pornografia, periférica.³

A citação vem de *O prazer do texto*: “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?”⁴.

Na coletânea de artigos e entrevistas *Doubling the point*, Barthes aparece três vezes. Na primeira, em uma resposta sobre o que chama de “*poetics of failure*”, Coetzee diz que:

Um caminho mais interessante a explorar seria perguntar por quê, digamos, o amor no romance pós-moderno — já que estamos falando de amor — é tratado como a figura de um relacionamento (o Fragmento de um discurso amoroso, de Roland Barthes, é a ars amatória dos tempos pós-modernos) em vez de como relacionamento em si.⁵

Depois, no ensaio chamado “*A Note on writing*”, ele parte do autor francês (“Escrever, verbo intransitivo”, em *O rumor da língua*) para discutir a questão da “*middle voice*”:

Roland Barthes discute o verbo “escrever” em termos das oposições gramaticais passado x não passado, transitividade x não transitividade e ativo x passivo. O que Barthes (seguindo Benveniste) tem a dizer sobre tempo e pessoa não é relevante para o meu objetivo aqui, mas eu vou resumir o que ele tem a dizer sobre voz.⁶

Por fim, em uma entrevista, comentando seus próprios artigos, ele afirma que Barthes certamente teve um papel ali e não deixa de tecer certa ironia:

Desmistificação: sim, Barthes certamente está em ação, muito como um crítico cultural que brinca com ideias (há ideias em Barthes, quase ideias demais, mas nada que eu chamaria de teoria).⁷

Mesmo que alguma menção tenha escapado a este pesquisador, não é de fato um nome a quem o autor sul-africano recorra usualmente. Por outro lado, a crítica vem já há algum tempo colocando Barthes como uma das mais importantes referências de Coetzee.

David Attwell, talvez o principal analista da obra de Coetzee, afirma de modo direto em *J. M. Coetzee and the life of writing* que duas das maiores influências de Coetzee são T. S. Eliot e Barthes⁸ e depois, citando os cadernos de anotação do escritor australiano, mostra que ele vinha conduzindo uma “discussão privada” com o crítico francês:

Em sua autobiografia, Roland Barthes por Roland Barthes, Coetzee diz, Barthes é uma figura paterna que não apenas escreveu o tipo de autobiografia que ele, Coetzee, deseja agora escrever, mas que também é um obstáculo para ele.⁹

Existe aí, portanto, um certo descompasso, uma ausência talvez significativa: o escritor com larga produção teórica e profundo conhecimento da teoria e das discussões na literatura das últimas décadas dá aparentemente pouca atenção, e com um tanto de desdém, a um autor a quem, por outro lado, seu principal crítico o associa de modo bastante enfático. Este artigo tentará propor que a presença de Barthes na obra de Coetzee pode ser encontrada

de outros modos, não no “pequeno”, na menção direta, na discussão acadêmica, mas quem sabe, por exemplo, na transfiguração romanesca de suas ideias.

Essa percepção vai na linha do que Patrick Hayes constata, ao retomar¹⁰ uma relação entre os dois autores já bastante apontada, aquela que parte do impacto nos romancistas contemporâneos do texto “A morte do autor”, relação que já fora feita antes por Judith Ryan, em seu estudo *The novel after theory*, no qual discute a presença desse texto em obras como *Diário de um ano ruim* ou *Verão*¹¹.

Desta vez, contudo, buscar-se-á mostrar que essa relação não se limita ao aproveitamento romanesco de um conceito ou de uma ideia, mas que talvez tenha um alcance mais amplo. Barthes morreu em março de 1980. Nos anos anteriores, vinha trabalhando em uma série de artigos e diários e ministrando, no Collège de France, um curso que recebeu o título geral de “A preparação do romance” e se tornou disponível para pesquisadores no início deste século. É esse conjunto de textos, principalmente as aulas iniciais do curso, que já haviam tido uma versão publicada anteriormente em *O rumor da língua*, “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, que nos interessa aqui. É com esse conjunto de textos que, tentaremos mostrar, se relaciona de modo bastante intrincado o romance *Diário de um ano ruim*.

Ali, Barthes parte do verso inicial da *Divina comédia*, de Dante, “no meio do caminho da minha vida”, para anunciar que havia constatado (adquirira a “consciência”, em suas palavras) que estava na parte final de sua vida, que precisava colocar o trabalho que restava a ele fazer em um “escaninho estreito e finito”¹², o “último escaninho”, e que também percebera que não aguentava

mais fazer o que viera fazendo nas últimas décadas, escrever artigos, preparar aulas e conferências, não aguentava mais a repetição. Às duas “consciências”, junta-se um acontecimento, o luto pela morte da mãe, que divide a vida em uma “dobra decisiva”¹³. Barthes resolve, assim, que precisa dedicar a sua vida nova (“vita nuova”), que é também a última parte de sua vida, à descoberta de uma nova prática de escrita; em seu “último escaninho”, Barthes pretende “preparar um romance”.

Em “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, o plano ainda é hipotético. Barthes se pergunta “será que tudo isso significa que vou escrever um romance?” e responde: “Não sei.”¹⁴ Mas nesse texto já está proposta, a partir do comentário sobre as páginas iniciais de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, a necessidade de um novo tipo de narrativa, que abolisse a distinção entre romance e ensaio, que se baseasse na desorganização do tempo e que tivesse como consequência disso a quebra da lógica ilusória da biografia: a vida que passaria para o texto é de fato a vida do autor, mas uma “vida desorientada”¹⁵. Essa obra lidaria com afetos que não se escondem e não faria pressão sobre seus leitores: estaria do lado da verdade desses afetos, não de ideias; da arte, não do sacerdócio; de quem faz alguma coisa, não de quem fala de alguma coisa.

Em *Preparação para o romance*, na aula de 9 de dezembro, surge uma pergunta fundamental, logo seguida da recusa estratégica da pergunta:

Também não me deixarei impressionar — pelo menos por enquanto — pela questão de saber se é possível hoje (isto é, histórica e literariamente) escrever um ro-

mance: eles são certamente escritos, mas por um lado eles se vendem com certa dificuldade (suplantados pelos “testemunhos” e “estudos”) e, por outro lado, nenhum deles, para dizer a verdade, grosso modo desde Proust, parece “abafar”, aceder à categoria do Grande Romance, do Monumento romanesco [...]. Portanto, historicamente, a pergunta: o Romance ainda é possível? é legítima. Mas ingenuamente (a ingenuidade da Fantasia), não me farei essa pergunta.¹⁶

Já na aula seguinte, do dia 16, Barthes comenta a noção de que a “literatura” se faz sempre com a “vida”, mas de novo anuncia um problema, uma vez que ele não tem acesso à sua vida passada, pois ela está na “bruma” de sua memória frágil. Ele precisa recorrer então à intensidade do presente, um presente que pode ser anotado. Será preciso aí passar do descontínuo, da nota, ao fluxo, o romance¹⁷, do fragmento ao não fragmento.

E, por fim, uma última consideração de Barthes. A sua preparação, o seu romance talvez por vir, está “na articulação indecível do Técnico e do Ético”¹⁸. Como o técnico, em literatura, é indissociável do estético, o seu projeto se situa no “entroncamento” do ético e do estético. O professor se pergunta então se seus alunos, que talvez não tenham planos de escrever qualquer coisa, se interessarão por esse assunto e julga que uma experiência pessoal pode indicar que sim:

Nunca me aborreço quando as pessoas falam de seu ofício, dos problemas de seu ofício, qualquer que seja ele [...]. Em particular, os intelectuais nunca falam de seu ofício, como se eles não tivessem um: eles têm ideias, posições, sem ofício!¹⁹

Essa rápida recapitulação de alguns dos planos e problemas com que Barthes estava lidando naquele momento já deve fazer qualquer leitor do *Diário de um ano ruim* perceber pontos de contato. Comento a seguir, muito brevemente, sete desses pontos, ou, para usar um termo mais adequado, dessas transfigurações que Coetzee faz dos textos e ideias do crítico francês:

- 1) o “último escaninho” – o sr. C., protagonista do *Diário de um ano ruim*, está doente e cansado de escrever ficção, diz não ter mais tempo para “intrigas”, daí resolver escrever uma coleção de “opiniões fortes” sobre assuntos variados; a “trilogia australiana”, de Coetzee, aliás, também se enquadraria aqui, uma vez que marca profundas alterações na obra do autor e segue a difícil decisão “biográfica” de deixar seu país natal, a África do Sul, e se mudar para a Austrália;
- 2) a indistinção de romance e ensaio – *Diário de um ano ruim* é um romance composto de camadas ensaísticas e camadas romanescas que também propõe, em seu conjunto, como tentei mostrar em outro artigo, uma rigorosa defesa ensaística do valor e do lugar da ficção²⁰;
- 3) os afetos que não se escondem – em sua parte propriamente romanescas, o livro lida com a construção de afetos difíceis e improváveis, que não se consumam, mas que se tornam explícitos e mudam profundamente as vidas dos envolvidos, de Anya e do sr. C;
- 4) a “vida desorientada” – como afirmava Barthes, a vida que passa para o texto em *Diário de um ano ruim* é e não é a vida de Coetzee, existem inúmeras coincidências biográficas e inúmeras distorções dessas coincidências;

5) a defesa da arte e do ofício, não das ideias – a passagem das “opiniões fortes” para as “opiniões brandas”, que materializa no texto a transformação do protagonista sob o impacto de Anya, é, talvez, o evento mais importante do livro, e é todo construído a partir de reiteradas constatações de que a arte, a literatura, não é veículo de transmissão de ideias, que as ideias, retiradas de seu contexto, se tornam muitas vezes óbvias, banais, que o valor do texto literário reside em outros lugares. Isso leva diretamente para o próximo item, que é:

6) o “entroncamento” do ético e do estético – o romance termina exatamente fazendo essa conexão, ao relacionar Tolstói, Dostoiévski e o trabalho do artista. Aqui vale a pena citar literalmente o final do texto:

Com os exemplos deles somos artistas melhores; e com melhores não quero dizer mais hábeis, mas eticamente melhores. Eles aniquilam nossas pretensões mais impuras; eles esclarecem nossa visão; eles fortalecem nosso braço.²¹

Repare que é o braço, aquele que contém a mão que escreve, que torna viável o ofício do escritor, que se torna forte;

7) a possibilidade de escrever um romance hoje – Barthes se fazia essa pergunta em 1979 e ela é, atualmente, ainda mais válida. É talvez a principal questão com que vem lidando Coetzee desde pelo menos *Desonra*, de modo menos evidente, e com certeza de modo claríssimo em *Elizabeth Costello* e *Diário de um ano ruim*. Neste, a resposta inicial é aparentemente negativa, não dá mais para escrever um romance nesta nossa

“nova idade das trevas” para, em seguida, ser revertida em uma espetacular defesa da ficção.

Como se nota, pelo acúmulo de “evidências”, estamos além da possibilidade de essas relações serem entendidas como meramente circunstanciais. Há mais um elemento, contudo, a acrescentar. Para isso, é preciso lembrar que nunca saberemos se o “romance” planejado por Barthes chegaria algum dia a existir. Mas sabemos, graças a pesquisadores que tiveram acesso, mesmo que ainda parcial, aos papéis do escritor, como recentemente Claudia Amigo Pino²², que existiam planos concretos a respeito do conteúdo desse livro. Esses planos mostram que dele deveriam fazer parte pelo menos três textos já existentes: o *Diário de luto*, *Incidentes* e *Noites de Paris*. São, portanto, três diários, assim como também se chama “diário” — um diário específico, de um “ano ruim” — esse conjunto de textos composto por dois outros diários e uma série de opiniões, fortes e brandas, criado por Coetzee.

Em “Deliberação” (*O rumor da língua*), um dos últimos artigos que escreveu, no qual coloca lado a lado reflexões sobre a forma “diário” e trechos de um diário, Barthes se propõe duas questões práticas: “devo manter um diário com vista à sua publicação? Posso fazer do “diário” uma obra?”²³ Na sequência do texto, ele tenta responder essas perguntas. Parece-me que, a seu modo, Coetzee também buscou respondê-las.

NOTAS

1. Este texto foi produzido no âmbito de um projeto de pesquisa financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2015/02207-7.

2. ROSENFELD, Kathrin; PEREIRA, Lawrence Flores. *Lendo Coetzee*. Santa Maria: Editora da Universidade de Santa Maria, 2015.

3. “As Roland Barthes observes, the glimpse is more erotically charged than the thing bared. The nature of desire is promise, not delivery. Advertising employs desire in a way that pornography does not (pornography wastes desire). To this extent advertising is central to the business of desire, pornography peripheral.” Ver COETZEE, J. M. *Giving offense*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 33. As traduções dos textos não ficcionais de Coetzee neste artigo são de minha responsabilidade.

4. Ver BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 15.

5. “A more interesting avenue to explore would be to ask why, let us say, love in the postmodernist novel —since we are talking about love— is treated as the figure of a relationship (Roland Barthes’s *a Love Discourse is the ars amatória of post-modern times*) rather than as relationship *per se*.” Ver COETZEE, J. M. *Doubling the point*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 62.

6. “Roland Barthes discusses the verb ‘to write’ in terms of the grammatical oppositions past versus nonpast, transitivity versus nontransitivity, and active versus passive. What Barthes (following Benveniste) has to say about time and person is not relevant to my purpose here, but I will summarize what he has to say about voice.” Ver COETZEE, *Doubling the point*, op. cit., p. 94.

7. “Demystification: yes, Barthes is certainly at work, not least as a cultural critic who plays with ideas (there are ideas in Barthes, almost too many ideas, but nothing I would call theory).” *Ibid.*, p. 105.

8. Ver ATTWELL, David. *J. M. Coetzee and the life of writing*. Nova York: Viking, 2015, p. 3.

9. "In his autobiography, Roland Barthes par Roland Barthes, Coetzee says, Barthes is a father figure who not only wrote the kind of autobiography he, Coetzee, now wishes to write, but who also stands in his way." Ibid., p. 4.

10. Ver HAYES, Patrick. *J. M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 159.

11. Ver RYAN, Judith. *The novel after theory*. Nova York: Columbia University Press, 2012, p. 48.

12. Ver BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 6.

13. Ibid., p. 8.

14. Ver BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 362.-

15. Ibid., p. 355.

16. Ver BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 24-25.

17. Ibid., p. 37.

18. Ibid., p. 44.

19. Ibid., p. 45.

20. Ver SCHWARTZ, Adriano. A vida da ficção na nova idade das trevas. In: ROSENFELD, Kathrin; PEREIRA, Lawrence Flores. *Lendo Coetzee*. Santa Maria: Editora da Universidade de Santa Maria, 2015.

21. Ver COETZEE, J. M. *Diary of a bad year*. Londres: Vintage books, 2007, p. 236 (tradução: *Diário de um ano ruim*. Companhia das Letras, 2007).

22. PINO, Claudia Amigo. *Roland Barthes, a aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

23. Ver BARTHES, *O rumor da língua*, op. cit., p. 446.





CÂNDIDO, OU O OTIMISTA MULTIMIDIÁTICO

DA LITERATURA FRANCESA AO CINEMA E
TELEVISÃO BRASILEIROS

Maria Cristina Palma Mungioli

Anderson Lopes da Silva

Daniela Jakubaszko

O PRESENTE ESTUDO analisa duas releituras brasileiras (para cinema e televisão) da obra *Cândido, ou o otimismo*, do filósofo e escritor francês Voltaire. São elas: o filme *Candinho*¹ (produtora Vera Cruz, 1954), protagonizado por Amácio Mazzaropi (1912-1981), e a telenovela *Êta mundo bom!* (Rede Globo, 2016)², escrita por Walcyr Carrasco³.

O objetivo principal do estudo é analisar possíveis correlações e interdiscursos que se constroem entre as três obras, enfocando a adaptação do texto-fonte aos formatos audiovisuais. Nesse sentido, o texto detém-se no estudo de temas, personagens e das inter-relações tempo-espço como elementos-chave para a produção de sentidos nas duas obras audiovisuais analisadas. Integram ainda o presente texto discussões em torno das adaptações de obras literárias para o formato telenovela, assim como reflexões em torno do melodrama e folhetim considerados como matrizes da telenovela brasileira.

1. *A literatura como fonte de inspiração para a telenovela:
um olhar panorâmico*

A utilização de obras literárias como fonte de inspiração para a realização de produções ficcionais brasileiras mostra-se como uma característica marcante da ficção televisiva nacional, conforme destacam Ortiz, Borelli e Ramos, Guimarães e Reimão⁴, sobretudo na fase de implantação da televisão no Brasil. Resumindo esse período, Mungioli afirma que:

O uso sistemático de obras literárias como fonte de inspiração atendia a três anseios: fornecer uma estrutura narrativa com grandes possibilidades de adaptação para o novo meio; favorecer a valorização da produção, uma vez que a telenovela se impregnava do valor e prestígio cultural do autor e da obra literária; favorecer o reconhecimento, por parte do público, de um produto sem precisar fazer grandes investimentos em propaganda [...].⁵

Esse cenário começa a mudar a partir de 1963, quando a TV Excelsior apresenta a primeira telenovela diária: *2-5499 Ocupado*⁶. No período entre 1963 e 1969, cai a quantidade de adaptações de textos literários e começam a surgir experimentações em busca de uma “fórmula”⁷. Ganham destaque nesse período as adaptações de radionovelas brasileiras e latino-americanas, mas também de filmes nacionais e internacionais de sucesso que, por sua vez, derivam em boa parte de obras literárias⁸. As adaptações de obras literárias sofrem certo revés em meados da década de 1960, principalmente a partir da veiculação da telenovela *Beto Rockefeller*, de

Bráulio Pedroso (TV Tupi, 1968). Situação que começa a ser parcialmente revertida com a determinação do Plano Nacional de Cultura⁹ elaborado sob o governo do General Geisel, que propõe a valorização da cultura nacional também por intermédio dos meios de comunicação de massa e, em especial, da televisão. Ao mesmo tempo, a Rede Globo, que começava a trajetória que iria fazer dela a principal emissora no cenário televisivo brasileiro, adota a tele-dramaturgia como espinha dorsal de sua programação. A emissora propõe, em resposta à determinação governamental, a criação do horário das 18 horas para telenovelas adaptadas de clássicos da literatura nacional¹⁰. Tal característica, mesmo atualmente, marca o horário das 18 horas como sendo aquele em que mais adaptações literárias são veiculadas, embora esse número tenha decaído ao longo das três últimas décadas, como salienta Reimão.

2. *“Cândido, o otimista”*: alguns apontamentos sobre a obra seminal de Voltaire

Cândido, ou o Otimismo narra a saga de um rapaz inexperiente e ingênuo que vai descobrir um mundo perverso. É, nas palavras de Voltaire:

[...] um jovem a quem a natureza dotara da índole mais suave. Sua fisionomia lhe anunciava a alma. Era reto de juízo e simples de espírito, razão pela qual, creio eu, o chamavam de Cândido. [...] Suspeitavam os velhos criados que fosse filho da irmã do senhor barão e de um bom e honrado gentil-homem da vizinhança, com quem esta jamais consentiria em casar-se, porque ele só pudera alegar setenta e uma gera-

ções, havendo as injúrias do tempo destruído o resto da sua árvore genealógica.¹¹

Cândido e Cunegundes se apaixonam, mas a união é impossível. O primeiro beijo entre os jovens apaixonados, flagrado pelo Barão de Thunder-tem-tronckh, motiva a expulsão do jovem do rico castelo: “Cândido, expulso do paraíso terrestre, caminhou muito tempo sem saber por onde andava, chorando, erguendo os olhos ao céu, voltando-os seguidamente para o mais lindo dos castelos que encerrava a mais linda das baronesinhas”.

O herói parte para o mundo levando como único consolo a filosofia otimista de Pangloss, o preceptor de Cunegundes, personagem que representa a filosofia leibniziana criticada por Voltaire, segundo a qual estamos sempre no melhor dos mundos e o bem sempre triunfa sobre o mal — e da qual falaremos mais adiante. Entretanto, desventura após desventura, Cândido só conhece a desgraça, a exploração e a violência nas mãos dos invasores búlgaros. Por fim, reencontra o mestre Pangloss e descobre que o castelo fora destruído pelos búlgaros. Vê seu mestre ser enforcado em praça pública e é informado que os búlgaros aprisionaram a bela Cunegundes. Em seguida, reencontra Cunegundes e fica sabendo que desde a tomada do castelo ela vem sendo violentada e explorada pelos homens.

Separaram-se novamente e Cândido segue seu destino de conhecer as (des)venturas desse mundo. Voltaire mistura a fictícia história de suas personagens com o contexto geopolítico da Europa e do mundo nos anos 1700. Passando pelo terremoto que arrasou Lisboa em 1755 e a Guerra dos Sete Anos (1756-63), as guerras do Marrocos, a exploração espanhola na América, critica

os colonizadores; sempre com bom humor e ironia, denuncia as regalias da nobreza, os abusos da Igreja e da intolerância religiosa. Cria imagens marcantes desses eventos em uma narrativa veloz e poderosa, notabilizando-se, destaca Calvino¹², como um “grande cinematógrafo mundial” que consegue projetar “fulminantes fotografamas” numa quase volta ao mundo em oitenta páginas, colocando Cândido nos mais diversos locais do mundo. Em todos, presencia a pobreza de espírito dos seres humanos, “um mundo que caminha, em que ninguém se salva em lugar nenhum”¹³, mas Cândido se mantém firme na convicção de que “as coisas não podem ser de outro modo: porque tudo sendo feito visando a um fim, tudo está necessariamente ordenado ao melhor fim”.

Bakhtin considera que “Voltaire no seu *Cândido* criou uma paródia do romance de aventuras do tipo grego”. Nele estão presentes os elementos típicos do romance grego de aventuras e seu cronotopo¹⁴, marcado por “um mundo estrangeiro no tempo de aventuras”, cujo ponto de partida é o encontro entre os heróis e a explosão repentina da paixão entre eles. Para chegarem à união definitiva, os jovens apaixonados vão ter de separar-se e viver muitas desventuras. Segundo Bakhtin, o tempo de aventuras no romance grego caracteriza-se por enfocar mais as ações que ocorrem no intervalo de tempo em que os amantes estão separados. As aventuras que se desenrolam entre os dois pontos, inicial e final, parecem não modificar os jovens amantes em relação a seus valores e interesses pessoais; enfim, “não deixa nenhum vestígio no caráter e na vida dos heróis”¹⁵. Assim, os amantes no romance grego encontram-se jovens e belos mesmo depois de todas as aventuras pelas quais passaram. Para o estudioso russo, em *Cândido*, a paródia de Voltaire caracteriza-se por ter incorporado à

aparência dos protagonistas as marcas das agruras por eles vividas durante o tempo em que estiveram afastados um do outro. A união definitiva do herói e de sua amada é caracterizada mais pela atmosfera cômica e crítica do que apaixonada, pois ambos “já estão velhos, e a maravilhosa Cunegundes mais parece uma bruxa velha e disforme. A satisfação do desejo sucede à paixão quando ela já é biologicamente impossível!”¹⁶.

Cabe ainda salientar que mesmo após Cândido adquirir grande fortuna em suas andanças pelas terras dos Incas na América do Sul e de ter salvado o Barão, o nobre opõe-se à união de ambos, achando absurdo o casamento: “— Jamais consentirei — disse o barão — tal baixeza da parte dela e tal insolência da tua parte; essa infâmia nunca me será exprobrada”. O final da história é marcado ainda pela volta à pobreza de Cândido e sua infelicidade amorosa, pois, apesar de casado com a amada e de posse das riquezas do Eldorado, “nada mais natural que imaginar-se que [...] levava agora a vida mais agradável deste mundo. Mas foi tão explorado pelos judeus, que afinal só lhe restou a pequena granja. A mulher, cada dia mais feia, ficara rabugenta e insuportável”.

Dessa forma, Voltaire não só desconstrói o otimismo de Cândido — legado de Pangloss, via Leibniz — por meio dos desafios que precisa vencer em suas andanças pelo mundo, mas também por meio da construção paródica da narrativa que reserva ao herói um final pobre e infeliz.

Alguns teóricos consideram *Cândido, ou o Otimismo* a obra inaugural do conto filosófico ou, pelo menos, a realização de sua forma no melhor estilo; no entender de outros, Rabelais, Boccaccio e Cervantes teriam inventado esse gênero¹⁷. Independentemente da querela, o texto, em razão de apresentar hibridizações e

renovar estratégias narrativas tradicionais ao abordar a experiência humana, torna-se um texto-chave do Iluminismo. Por fim, quando o livro foi publicado sob pseudônimo gerou tanta polêmica, tantas versões pirateadas e adulteradas, que entrou para a lista dos livros proibidos pelo Vaticano e o próprio escritor demorou a assumir a autoria do romance.

3. *Candinho de Mazzaropi: uma narrativa caipira*

Como enfatiza Pearson, tomando como maior inspiração o *Ensaio sobre o entendimento humano* de Locke, Voltaire rebate, por meio da ficção misturada a fatos históricos e muita ironia, os preceitos filosóficos do otimismo de Gottfried Leibniz, que parte do pressuposto de que estamos no “melhor possível dos mundos [...] e que tudo está necessariamente destinado ao melhor fim”.

Esse foi também o mote que impulsionou a adaptação de Mazzaropi no filme *Candinho* — tal relação fica clara até mesmo na epígrafe que há no início do filme: “Tudo é para o melhor neste melhor dos mundos” (Voltaire) — pensamento também tratado com muita ironia na sentença “tudo que acontece é para melhorar a vida da gente”. Diferentemente da telenovela que, apesar de momentos satíricos, parece afirmar o otimismo leibniziano com a máxima repetida à exaustão por Pancrácio (Marco Nanini)¹⁸ e *Candinho* (Sérgio Guizé): “tudo o que acontece de ruim na vida da gente é para melhorar”. A máxima também serve para justificar os contratempos por que passarão os apaixonados *Candinho* e *Filó* (Débora Nascimento) até a felicidade, somente alcançada ao final da telenovela.

O discurso crítico e irônico que Voltaire constrói sobre a filosofia do otimismo está presente em ambas as adaptações, mas a ironia principal recai na solução que o iluminista francês encontrara para o dilema filosófico do bem e do mal: “cultivar o jardim”. A ideia do trabalho como valor maior a ser buscado, da grande virtude que dignifica a vida do homem encontra, em Mazzaropi, como em Chaplin, grande força sarcástica. Se às vésperas da Revolução Francesa o trabalho significava a libertação do burguês, a esperança do escravo, após as revoluções industriais ele se torna apenas mais uma fonte de exploração e opressão¹⁹. Ainda que Mazzaropi afirmasse não fazer cinema sobre o Brasil²⁰, mas para o Brasil, acabou por nos legar reflexões com sua ironia e sua obra tornou-se uma fonte de estudo sobre o país. Atualizou a obra de Voltaire, contextualizando as explorações do mundo realizadas por Candinho no Brasil dos anos 1940.

Amácio Mazzaropi obteve sucesso primeiramente no rádio, mas foi através de seus filmes que se tornou mais conhecido. Com filmes e personagens como Jeca Tatu, inspirado na personagem homônima de Monteiro Lobato, tornou-se símbolo do caipira brasileiro, matuto, iletrado, rústico. Sua arte o coloca ao lado dos grandes nomes do cinema e teatro nacionais nas décadas de 1950 e 1960, como Oscarito e Grande Otelo. Atuava em todos os momentos de criação e produção de seus filmes: interpretava, dirigia, produzia, roteirizava, construía cenários²¹. Tornou-se uma grande bilheteria do cinema no país e um dos maiores representantes da cultura popular brasileira. Por meio do humor, ironizava o contexto social e político, expunha as contradições do Brasil e do povo brasileiro entre sabedoria, ignorância e ingenuidade. As virtudes humanas representadas em *Cândido* de Voltaire ganham, com Mazzaropi, feições locais.

Em sua adaptação para o cinema, Mazzaropi modifica a época e os locais percorridos pelo jovem Candinho em sua busca da felicidade. Seu Candinho caipira incorpora à narrativa de origem a história bíblica de Moisés. O bebê Candinho é encontrado em um cesto que desce o rio de uma fazenda no interior de Minas Gerais ou São Paulo. Adotado pela família proprietária da fazenda D. Pedro II, chefiada pelo monarquista Coronel Quinzinho (Domingos Terras), que faz questão de assinalar a ascendência nobre, Candinho perde seu lugar na casa do Coronel quando nascem os filhos gêmeos do fazendeiro — Filomena/Filoca (a Cunegundes de Voltaire, interpretada por Marisa Prado) e Quincas (John Herbert) —, tornando-se apenas um agregado que tem seu trabalho explorado pelos proprietários das terras.

A narrativa dá um salto no tempo e vemos Candinho, já com 20 anos, acostumado a ser tratado como criado da casa. Sua ingenuidade é mostrada principalmente por meio de sua relação com os bichos. Candinho conversa com a vaca Dulcineia e com o bezerro Sancho Pança, cujos nomes aludem diretamente ao romance *Dom Quixote*. No entanto, cabe assinalar que esse tipo de alusão não é totalmente nova, pois, de acordo com Pearson²², essa inter-relação entre as personagens de Cervantes e de Voltaire foi observada tanto por críticos quanto pelo público nos estudos que esse estudioso realizou sobre a obra de Voltaire. Cabe-nos enfatizar que a própria referência a personagens de um clássico da literatura universal estabelece relações e produções de sentido que aproximam mais ainda o filme da cultura popular, notadamente pelo caráter paródico e carnavalesco²³ da atribuição de nomes de personagens humanos a animais, possibilitando um sem-número de interpretações para tal emprego.

Até ser expulso da fazenda por ter sido flagrado em seu primeiro beijo com Filoca, Candinho jamais havia percebido que era explorado como trabalhador e que vivia em condições análogas à escravidão. A empregada Manuela (Ruth de Souza) aconselha-o a ir embora da fazenda e procurar seus pais biológicos, chamando sua atenção para o tamanho da medalha dourada que ele portava ao ser resgatado do rio quando era apenas um bebê. Tamanho relacionado pelos moradores da fazenda desde o primeiro momento à possível riqueza dos pais biológicos do bebê. Cândido parte então da fazenda montado em seu burro Policarpo. Em sua busca, principalmente na cidade, a ingenuidade de Cândido e, por consequência, a máxima “tudo que acontece é para melhorar a vida da gente”, são postas à prova frente à maldade das pessoas.

4. *A versão de Walcyr Carrasco: o melodrama folhetinesco*

Êta mundo bom!

Walcyr Carrasco e colaboradores enfrentaram o desafio de transformar códigos, gêneros e linguagens, para escrever a telenovela *Êta mundo bom!*, que trama seu enredo a partir do filme *Candinho*, de Mazzaropi, por sua vez adaptado do clássico francês *Candide ou l'optimisme* (1759), de Voltaire — pseudônimo de François-Marie Arouet (1694-1778). O conto “O comprador de fazendas”, de Monteiro Lobato, publicado em 1916, e o universo das radionovelas também surgem como fontes de inspiração.

No entanto, como as principais referências a esse conto e à radionovela configuram-se como tramas paralelas, vamos nos ater, devido aos limites do presente estudo, a algumas das relações da telenovela com o filme *Candinho* anteriormente apresentado.

Certamente há referências a outras narrativas literárias e filmografias clássicas, como a história bíblica de Moisés, a outros filmes e personagens do próprio Mazzaropi, bem como às comédias-pastelão cinematográficas em que as personagens atiram tortas umas nas caras das outras. *Êta mundo bom!* dialoga ainda com outras telenovelas, ao utilizar elementos de outras tramas e fazer-lhes referências por meio de conflitos, personagens e espaços. São

empréstimos as apropriações que a telenovela faz de sua própria série (intragênero) — telenovelas do mesmo autor (intra-autor), de outros autores (interautor), do mesmo ou de outros horários (intra ou intergrade), de outros formatos, como as minisséries (intergêneros).²⁴

No caso de Walcyr Carrasco, autor de *Êta mundo bom!*, podemos observar a utilização do espaço interiorano de São Paulo como fonte de inspiração de outras telenovelas de época cujas histórias se passavam entre 1920 e 1950, como *O cravo e a rosa* (2000-2001), *Chocolate com pimenta* (2003-2004), *Alma gêmea* (2005-2006), todas produzidas pela Rede Globo.

A trama da telenovela mostra os costumes locais e a tradição das famílias rurais, outrora abastadas, que sofrem com o empobrecimento advindo de um mundo que se industrializa e leva à derrocada modos de produção baseados no trabalho braçal, principalmente da lavoura do café após a Crise Mundial de 1928. A fazenda de Cunegundes (Elizabeth Savalla) e Quinzinho (Ary Fontoura) retrata o fim de um Brasil rural assentado sobre o trabalho de homens e mulheres que vivem em condições análogas às da escravidão. Cunegundes grita e ofende a todos, o que lhe vale o

apelido de “boca de fogo”. Porém, suas vítimas preferenciais são seus familiares e as pessoas mais simples (Candinho, a empregada doméstica, o tratador de porcos). Quando diante de pessoas mais bem situadas economicamente, seus gritos e costumes são depreciados (tanto por seus familiares quanto por pessoas mais ricas e estudadas), deixando clara a ausência de verniz social da personagem. Nessas situações, sarcasmo e ironia estão presentes no diálogo com seus interlocutores, mostrando o descompasso entre as raízes populares e o pretensão polimento social da fazendeira²⁵. Tal recurso acentua o tom paródico das cenas, propiciando o riso e desqualificando os devaneios de riqueza material da personagem.

Êta mundo bom! recupera modas, costumes — como o uso do “carro de aluguel” — e algumas gírias e expressões da época como “maçada”, “bastardo”, “zás trás”, “por obséquio”, “tirando uma pestana”. Na fazenda, as personagens usam a expressão “sejem bem-vindos”, assentem com a cabeça quando o professor Pancrácio começa a filosofar — mesmo sem nada compreender, a não ser que é um senhor letrado e, para eles, de fino trato.

Em suas andanças pela capital paulista, após sucessivas e malfadadas tentativas, Candinho reencontra finalmente sua mãe, Anastácia (Eliane Giardini), para felicidade de ambos e início de novas desventuras. No último capítulo, findam-se as peripécias e se resolvem os conflitos, Anastácia convoca a família para uma conversa e pergunta a Candinho o que ele pretende fazer da vida. O jovem responde sem titubear: “Eu não sou de fábrica, eu sou do mato, eu quero voltar pra fazenda, cuidar dos bichos, quero criar meu filho com os pés na terra, não com o pé no cimento”. Sua fala evidencia o antagonismo entre cidade e campo, mas, mais que isso, enfatiza a oposição entre o trabalho na fábrica e o trabalho na ter-

ra, adquirindo este último uma valoração positiva. Williams²⁶ lembra que a oposição entre cidade e campo é uma imagem poderosa que vem se construindo desde a Antiguidade Clássica²⁷ e foi fortemente trabalhada durante o Romantismo, como destacam Candido e Castello²⁸.

Outro ponto de discussão interessante na telenovela é a representação do jeca. Candinho não é ingênuo como o Cândido de Voltaire, que cai no mundo sem filtros e rápida e inteligentemente se livra dos obstáculos. O herói televisivo é crédulo e jamais perderá essa característica, mesmo diante dos maiores dissabores e traças de que é vítima. As situações em que sua ingenuidade e credulidade são testadas realçam o tom de comédia e o descompasso entre a personagem e o ambiente citadino. O herói é mais engraçado do que bonito ou encantador — características típicas do galã de telenovela. Candinho consegue empatia pela sinceridade e pela devoção sem limites aos amigos. O dialeto e sotaque caipiras, o uso de palavras “fora de moda”, constituem características centrais de todo o núcleo interiorano da telenovela. Palavras inglesas como *taxi girl* ou *dancing* ganham sotaque caipira e são motivos de riso para os interlocutores urbanos de Candinho. Nessas situações, os mundos urbano e rural são confrontados e, muitas vezes, o rural é depreciado em favor do urbano. Mas Candinho manterá suas raízes e conquistará, à sua maneira, o mundo urbano. O Candinho de *Êta mundo bom!* aproxima-se mais do “sortudo” Cândido de Voltaire, distanciando-se do sempre pobre Candinho de Mazzaropi.

5. *Folhetim e melodrama em Êta mundo bom!*

Como uma obra marcadamente melodramática e folhetinesca, *Êta mundo bom!* possui dois elementos que a distinguem e tornam a adaptação televisiva peculiar. Trata-se dos elementos chamados “cultura do excesso” e “moral oculta”, ambos constituintes do conceito desenvolvido por Peter Brooks acerca da “imaginação melodramática”. De maneira resumida, o autor afirma que, à primeira vista, o adjetivo melodramático evoca significados pejorativos e, de um modo generalista, reiteradamente é visto como sinônimo de “mau gosto” e antônimo de “sobriedade”. O melodramático, quando aplicado à narrativa seriada televisiva, denota um conteúdo que se espera de uma “trama padrão” da teledramaturgia: personagens bem delineadas em seus respectivos caracteres, reviravoltas na história, pouca profundidade ou densidade de temas, redenção ou punição do mal, vitória do bem, entre outras características geralmente previsíveis. Mas nem sempre é apenas isso: o melodrama é mais complexo do que permite supor uma abordagem superficial.

Para Xavier, o gênero melodrama²⁹ afirma o gosto e a importância da experiência visual, sensorial, como efeito capaz de criar uma ponte entre os olhos e o coração. No cinema, o melodrama fica à vontade com os efeitos especiais, que têm na valorização do ilusionismo um tipo de recompensa ou gratificação para o espectador da sociedade atual. Se anteriormente a gratificação partia do sentimento de triunfo do bem sobre o mal, com a sociedade de consumo hedonista foi necessário afastar o ascetismo religioso do melodrama para acolher as tolerâncias e a busca pelo prazer típicas da contemporaneidade, segundo o estudioso.

No caso da telenovela em questão, quando a analisamos como um melodrama segundo a acepção de Brooks³⁰, a cultura do excesso mostra-se “localizada e regulada” pela moral oculta. De acordo com Brooks, a moral oculta pode ser entendida como a reordenação do mundo moderno (desinteressado pela religião e ciência, mas apegado ao melodrama e às suas representações como forma de “dar ordem ao caos” que é vida). O “reino da moral oculta” não é nitidamente visível e precisa ser descoberto, registrado e articulado no plano real para operar na “consciência individual” das pessoas, afirma ele.

Dito de outro modo, o que Brooks compreende por moral oculta aproxima-se muito da conhecida e fabular “moral da história”. Sempre com um ensinamento, uma punição ou uma advertência, a moral oculta está presente nas narrativas melodramáticas com o intuito de “orientar”, e talvez mais que isso, com a função de “separar aquilo que lhe pode ser bom ou mau”. E é na vida cotidiana e otimista de *Candinho* que podemos observar, por exemplo, como o seu ideal de justiça social é contado pela trama na distinção entre seus atos e os feitos ardilosos de vilões como a personagem Sandra (Flávia Alessandra). Assim, é através da “moral oculta” do melodrama que a ordem social é purgada e o imperativo ético consegue tornar-se claro à sociedade.

Sobre o modo (ou cultura) do excesso na imaginação melodramática, Brooks afirma que nada lhe escapa, seja na dramatização das palavras e gestos, seja na intensidade e na polarização dos sentimentos. Nada é desnecessário ou não “passível de discussão”. Os exageros e a atuação histriônica (mas adequada ao tom sugerido pela narrativa) de *Cunegundes* na telenovela, por exemplo, ilustram a presença da cultura do excesso. De igual importância, o

entendimento de Singer acerca do melodrama também relaciona o gênero com o emocionalismo e sentimentalismo extremos. Fazendo uso da visão de Brooks, o pesquisador afirma que o “melodrama supera a repressão, dando plena expressão das paixões ampliadas, as intensidades de amor e ódio profundo (ou mesmo não tão profundo) que reside dentro de todos nós”³¹.

Vale ainda ressaltar que a telenovela inova ao inserir na trama uma radionovela — *Herança de ódio*³² — e, ao mesmo tempo, homenageia a era de ouro do rádio paulista e um dos gêneros matrizes da própria telenovela. De maneira bastante resumida, a radionovela, de forte apelo melodramático, era transmitida em capítulos acompanhados por boa parte das personagens da telenovela e caracterizava-se como uma narrativa dentro da narrativa — ou narrativa encaixada — que explorava alguns motivos também presentes na telenovela: traição, difamação, desilusão amorosa. Dessa maneira, a diegese da telenovela complexificava-se na medida em que juízos de valor sobre personagens da radionovela, expressos por personagens da telenovela, reproduziam ou contrastavam problemas e situações semelhantes vividos por estas. A radionovela, para além de sua característica linguagem verbal expressa na voz dos atores e atrizes, mostrava os detalhes de sua sonoplastia, exatamente nos moldes de transmissão ao vivo das radionovelas.

6. A adaptação sob uma perspectiva dialógica: do livro às duas narrativas audiovisuais

Passado o período de constituição da telenovela brasileira como gênero e formato nacionais — que vai de 1950 a meados de 1960

—, pode-se dizer que as telenovelas adaptadas de textos literários se mostram mais como exceção do que como regra. As adaptações literárias passam, a partir de 1981, a ser mais utilizadas pela Rede Globo no formato minissérie³³. Em levantamento que realizamos, referente somente às telenovelas da Rede Globo, observamos que, ao longo de mais de cinquenta anos, apenas três telenovelas foram adaptadas da literatura francesa, todas produções da década de 1960: *Eu compro essa mulher* (1966), adaptação de Glória Magadan, inspirada no romance *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas Filho; *A rainha louca* (1967), adaptação de Glória Magadan, inspirada no romance *Memórias de um médico*, de Alexandre Dumas Filho; *Anastácia, a mulher sem destino* (1967), escrita por Emiliano Queiros e Janete Clair, inspirada na obra *A toutinegra do moinho*, de Émile Richebourg. Depois dessas realizações, somente *Êta mundo bom!* traz novamente, mesmo que de maneira indireta, a literatura francesa de volta ao formato telenovela.

No entanto, gostaríamos de ressaltar a importância da influência francesa na constituição da telenovela como gênero. Referimo-nos à compreensão de que a telenovela se constitui a partir de duas vertentes, o folhetim e o melodrama, e que ambos foram fortemente marcados pela tradição literária francesa, como argumentam Meyer³⁴ e Campedelli. Desta última destacamos a seguinte afirmação acerca das relações entre folhetim e telenovela:

[...] o folhetim-romance, depois, romance-folhetim e folhetim *tout court*. Em última análise, esse monstro é uma grande matriz, que engendrou outros monstrenhos, sempre vivos, nédios e gordos, que alimentam até hoje a inextinguível sede romanesca da América Lati-

na, já abeberada de estórias de Carlos Magno no seu nascimento, e pouco antes do romance-folhetim, de góticas e aventurosas estórias, igualmente importadas, tipo *Sinclair das ilhas* et caterva. *Elixir de hoje, depois da destronada radionovela, a telenovela, grande tecido narrativo enredando o continente e nosso país-continente.* (grifo da autora)³⁵

Xavier, ao afirmar o melodrama como gênero hegemônico na esfera do espetáculo, desde sua origem no teatro popular francês no início do século XIX até as atuais grandes produções midiáticas televisivas ou mesmo o cinema hollywoodiano, busca compreender os sentidos da eficácia do gênero no cinema contemporâneo. Canonicamente,

[...] ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples, em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo e o sucesso é produto do mérito e ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical. Esta terceira via da imaginação traria, portanto, as simplificações de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social.³⁶

Além disso, cabe destacar que o folhetim e o melodrama imbricam-se na constituição do gênero telenovela, que neste trabalho é considerado, de acordo com Martín-Barbero, como uma matriz cultural, na medida em que articula não apenas textos literários (ou outros tipos de texto) e compreensão de mundo, mas também uma dimensão econômica, tornando-se “chave para a

análise dos textos massivos e, em especial dos televisivos”³⁷. Assim, a influência da literatura francesa faz-se presente como elemento constituinte da matriz folhetinesca que engloba o gênero telenovela.

Discutindo mais diretamente a questão da adaptação, Stam³⁸ afirma que “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo da seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?”. Seguindo esse pensamento, buscamos observar os jogos interdiscursivos e ressonâncias dialógicas³⁹ que emergem com os roteiros criados para formatos industriais — filme e telenovela — diferentes daquele em que o texto-fonte foi escrito. Cada uma das três obras deixa marcas que denotam um horizonte social da época de sua criação. Horizonte com o qual dialoga por meio do desenvolvimento da trama entretecida por acontecimentos e disputas ideológicas nos quais ganham vida as personagens igualmente inseridas sócio-historicamente.

Cândido, de Voltaire, afirma-se como texto literário representante da *Aufklärung*; *Candinho* é considerado o melhor filme de Mazaropi — e era seu preferido, de acordo com os vídeos divulgados pela Rede Globo. O filme dialoga com o Brasil da década de 1950 da Era Vargas, país que se industrializa e sofre os impactos do êxodo rural, com enormes contingentes de pessoas que fogem da falta de trabalho no campo em busca de um futuro melhor na cidade (às vezes assustadora, como enunciam os Candinhos — do cinema e da televisão).

Partimos da ideia de que a adaptação é resultado de um processo dialógico entre diferentes textos, autores-leitores, tempos e espaços. O roteirista que se propõe realizar o exercício de trans-

formar um texto-fonte precisa refletir sobre os elementos da narrativa que serão mantidos e quais serão alterados para a produção audiovisual. Do verbal ao audiovisual não há somente transposição e mudança, há um entrelaçamento de códigos semióticos, signos verbais e não verbais, padrões estilísticos e materialidades da memória que cada um dos gêneros carrega de suas matrizes. Assim, importa estudar os elementos que recriam a narrativa no gênero telenovela e suas formas típicas, bem como os pontos de diálogo e zonas de contato entre os diferentes cronotopos — épocas e contextos socioculturais —, entre os temas novos e antigos que são abordados pela ficção, de forma a propor um diálogo com o espectador brasileiro no Brasil de 2016.

Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e frequentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] (*sic.*) de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação.”⁴⁰

Os autores e recriadores, com suas visões de mundo, em diálogo com o tempo social e a cultura que os circunscreve no presente, no passado, e, ainda, em relação a suas expectativas acerca do futuro, mobilizam-se em torno de questões que querem ver discutidas na atualidade. Realçam valores da atualidade, relacio-

nam-nos aos tempos e espaços das narrativas, incorporando camadas de sentidos aos conflitos, às histórias, dimensionando-os a partir de outros ângulos de visão.

A adaptação livre permite recontar no presente uma história do passado, de forma a atualizar os conflitos para adequá-los aos sentidos do mundo dos novos interlocutores: introduzir e iniciar espectadores a um clássico da literatura estrangeira e a um clássico do cinema nacional — vale lembrar que o horário das 18 horas possui forte presença de crianças e adolescentes como público. Alguns se mantêm, outros se transformam ou atualizam. Mas quem é Candinho, afinal, e qual é sua história? Como pode ser tão otimista sendo explorado pela família que o adotou e enfrentando um destino cheio de adversidades?

Embora a trama de *Êta mundo bom!* tenha apresentado algumas modificações que consideramos necessárias para a adaptação da história de Candinho ao formato telenovela, observamos que foram mantidos muitos dos conflitos, cenas e personagens do filme de Mazzaropi, acrescentando-lhes elementos para a composição da nova trama. Cunegundes foi um acréscimo interessante: mãe de Filó, ela corresponde à descrição da Cunegundes do final do conto de Voltaire. O gênio difícil da personagem é explicitado pelo apelido que seus detratores utilizam, “boca de fogo”, ao que ela responde com o bordão “meu nome é Cu-negundes!”, acentuando o tom carnavalesco da personagem, no sentido bakhtiniano. É também ela quem irá expulsar Candinho e tomar as decisões importantes, já que manda no marido, Quinzinho, neto de barão do Império, cuja última palavra é sempre “sim, senhora”.

A telenovela também acrescenta vilões, já que o gênero assim exige, e muda o desfecho. No filme de Mazzaropi, Candinho não

chega a encontrar sua mãe, pois, ao final da história, descobre que ela morreu logo após seu nascimento, provavelmente de tristeza pela perda do bebê. O herói encontra apenas um mapa dentro do medalhão que sempre o acompanhara, o qual o leva a um baú enterrado que contém sua herança: roupinhas de bebê, títulos da dívida pública de 1926 e a escritura da fazenda D. Pedro II. Esta última possibilita o casamento com Filoca, já que Candinho se tornara o proprietário da fazenda na qual ela e sua família moravam.

Na telenovela, Anastácia (Eliane Giardini) está viva e também procura pelo filho. Mantém-se, portanto, a criação de Mazzaropi sobre a origem do herói, mas realça-se a questão da maternidade sob o prisma do empoderamento feminino, já que Anastácia assume perante a sociedade o filho que tivera ainda solteira. Arrancado da mãe logo após o parto, o bebê deveria ter sido jogado penhasco abaixo pelo empregado do Barão de Goitacazes, que repudiara o neto — filho de mãe solteira. Felizmente, uma empregada da fazenda salva a criança, impedindo que o capanga o assassine. A família do Barão muda-se para São Paulo e Anastácia começa uma nova vida. A narrativa dá um salto de vinte anos e mostra que Anastácia acaba de enviudar do marido arranjado pelo pai. Apesar do casamento imposto, ela foi muito feliz com o esposo, herdou sua fortuna e cuida de dois sobrinhos dele. O segredo do filho que lhe fora arrancado ao nascer foi guardado por ela todo esse tempo. Porém, após a morte do marido, Anastácia tornará público tal segredo e buscará de todas as formas encontrar seu filho.

Em Voltaire, a origem de Cândido não apresenta um conflito de reconhecimento de maternidade/paternidade a ser esclarecido no desfecho como solução para compor o final feliz. Na produção

televisiva modifica-se a origem do herói, adaptando o enredo ao gênero telenovela, que preserva de suas matrizes melodramáticas e folhetinescas as histórias de filhos bastardos, as personagens que buscam encontrar suas origens. Sob o aspecto simbólico, a assunção da condição de mãe solteira por parte de Anastácia, sobretudo nos anos 1940, mantém e prossegue, à sua maneira, o diálogo com o gênero telenovela brasileira, que há décadas vem problematizando o papel da mulher na sociedade brasileira.

Transformando as etapas da saga do herói, suas buscas e objetivos, acrescentando vilões e novos obstáculos e conflitos, o melodrama acaba por substituir as misérias e violências do mundo por personagens que encarnam o mal, os vilões. As modificações e ênfases relacionadas à questão da família, bem como a transformação da caracterização das personagens, seguem a fórmula dos gêneros irmãos, melodrama e folhetim: “como reza o modelo do folhetim, um vilão forte tem que ser uma personagem plana, sem densidade psicológica, sem conflitos: apenas determinação cega para seus objetivos”⁴¹. Simplificando a narrativa e suas reflexões filosóficas, o gênero mostra na esfera privada as inseguranças da esfera social.

De maneira geral, a telenovela em análise não apresenta a crítica social do filme, já que parece endossar o pensamento de Leibniz por meio da narrativa de Candinho, para quem tudo que acontece de ruim é para melhorar. Assim, a telenovela não problematiza a exploração do trabalho, como acontece no filme, e privilegia a jornada do herói em busca das duas mulheres que podem fazê-lo feliz: sua mãe e Filó. Cabe, no entanto, destacar que, guardadas as proporções, Filó de *Êta mundo bom!*, assim como Cunegundes, de Voltaire, terá sua honra perdida, será humilhada e

marginalizada pela sociedade; sua beleza e seu corpo serão explorados por homens brutos e inescrupulosos. Mudam-se os contextos, mas mantêm-se o conflito e a exploração dos humildes e puros de coração.

Em *Êta Mundo Bom!*, o lado cômico da história será garantido pelas múltiplas faces e disfarces do prof. Pancrácio — que sobrevive à base de pequenos golpes e trapaças —, pelos exageros nos gestos e falas de Cunegundes e de seus familiares e empregados caipiras. Dessa forma, a trama concentra-se no aspecto cômico dos mal-entendidos — lexicais e sociais — entre as personagens do campo e da cidade e não critica a filosofia que marca a trajetória leibniziana de Candinho ao longo da telenovela.

Considerações finais

Além dos cenários e personagens que caracterizam *Êta mundo bom!* como telenovela de época, as questões morais que povoam o mundo de Candinho e o colocam à prova proporcionam um retorno não apenas ao Brasil rural da década de 1940, mas também ao Brasil urbano industrial, cuja face começa a se delinear mais fortemente na capital paulista desde meados da década de 1930⁴². Na telenovela, tal retorno também se torna possível por meio da criação de um universo ficcional dentro da própria trama, com a constituição de um núcleo dramático que se articula em torno da produção e interpretação da radionovela *Herança de ódio*, aos moldes do que se fazia nos anos 1940, década que marca o início da produção de radionovelas no Brasil⁴³. Tal recurso, que se desenha estrutural e simbolicamente dentro da trama da telenovela, reforça o tom melodramático das aventuras e desventuras que

acompanham o protagonista Candinho, desdobrando-se nos temas de construção identitária individual e social, como a busca de sua mãe, a conquista do amor de Filomena, ou Filó, como é conhecida, e o amor ao campo, todos eles permeados pelos confrontos entre o bem e o mal, dilemas morais e éticos que funcionam como *leitmotivs* que ligam as três obras discutidas no presente texto.

Diferentemente do *Cândido* de Voltaire, que perde o paraíso e vaga sem destino, os Candinhos do filme e da telenovela têm um norte, um objetivo: encontrar a própria origem, reencontrar a mãe. É o herói que parte em busca de um objeto e que suplantarás todas as adversidades para consegui-lo. Fato que ocorrerá ao final da trama, garantindo às histórias o *happy end* que, como enfatiza Morin, torna-se característico no cinema após a década de 1930, substituindo o tradicional “sacrifício dos inocentes, dos puros e dos generosos”⁴⁴ dos heróis da literatura e do teatro. Segundo o teórico francês, essa mudança opera uma transformação importante no imaginário dos espectadores, proporcionando-lhes identificação com os heróis dos filmes, inclusive os cômicos, cujo sofrimento leva sempre à conquista da felicidade. Felicidade que se mostra ao final como se fosse uma “eterna primavera, onde o amor, algumas vezes acompanhado pelo dinheiro, o poder ou a glória, brilhará para todo o sempre”⁴⁵. Seguindo essa perspectiva, o *happy end* também é uma característica do formato telenovela e se traduz, em geral, pelo casamento do par amoroso ao final da trama e a projeção de um futuro de alegrias do casal com filhos.

Por outro lado, dois aspectos do *Cândido* de Voltaire permanecem em ambas as adaptações audiovisuais. O primeiro refere-se ao embate do bem contra o mal, permeado pelo pensamento leibniziano de que “tudo de mal que acontece é para o melhor”. O

segundo diz respeito à construção da narrativa, movida por peripécias do herói e de seus antagonistas e constantes reviravoltas nos conflitos. De acordo com Calvino, “o grande achado do Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres a grande velocidade”⁴⁶.

Conforme enfatizamos ao longo do presente texto, nas adaptações audiovisuais analisadas observa-se a força da matriz melodramática, que imprime não apenas suas características estruturais, mas, principalmente, uma cosmovisão baseada nas relações amorosas e familiares, acentuando o apelo emocional dos conflitos envolvendo temas como busca da origem do herói, bastardia, heranças roubadas.

Por fim, gostaríamos de enfatizar que o enfoque adotado ao longo do trabalho caracterizou-se por compreender a adaptação, sob o viés dialógico bakhtiniano, não como obra tributária do critério de fidedignidade ao texto original, mas como resultado de um sem-número de injunções determinadas tanto pelo gênero ficcional quanto pelos meios e dispositivos nos quais as obras adaptadas analisadas são produzidas e exibidas.

== NOTAS

1. O filme *Candinho* foi escrito e dirigido por Abílio Pereira de Almeida.

2. Cf. divulgação da emissora *Mazzaropi, o Pai de Candinho: a homenagem, a arte, a herança*. Série de três vídeos que falam sobre as homenagens que a novela faz a Mazzaropi, com depoimentos do autor da novela, diretor, atores, filho do cineasta, Hernani Heffner (professor de História do Cinema da PUC-RJ), e Cláu-

dio Marques, curador do Museu Mazzaropi, além de imagens do próprio Mazzaropi falando sobre seu trabalho. Disponível em: <<https://goo.gl/9f37TR>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

3. Telenovela com 190 capítulos produzida e exibida de 18 janeiro a 26 agosto de 2016 pela Rede Globo no horário das 18 horas. Escrita por Walcyr Carrasco. Direção geral e artística de Jorge Fernando.

4. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988; GUIMARÃES, Hélio. A presença da literatura na televisão. *Revista da USP*, São Paulo (32): 190-198, dez./fev. 1996-97; GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Literatura em televisão. Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária do Instituto dos Estudos da Linguagem. Campinas: UNICAMP, 1995. REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê, 2004.

5. MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. 2006. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006, p. 97.

6. Adaptada por Dulce Santucci e exibida de julho a setembro de 1963. Escrita por Alberto Migré e dirigida por Tito Di Miglio.

7. REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê, 2004, op. cit., p. 22.

8. Guimarães chama atenção para o fato de que os teleteatros e algumas telenovelas eram fruto de adaptações feitas a partir de outra adaptação: “A literatura, portanto, chega à TV principalmente através de adaptações anteriormente realizadas para o cinema. Às vezes, a partir de adaptações de scripts radiofônicos que, por sua vez, já eram adaptações de um filme. Ou seja, estamos diante de um processo de adaptação em segundo ou terceiro grau”. Ver: GUIMARÃES, *Literatura em televisão. Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*, op. cit., p. 33.

9. Segundo CALEBRE, Lia (Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura, 2006, *Atas do colóquio Intelectuais, cultura e política no mundo ibero-americano*. Rio de Janeiro. 17-8 maio 2006. Revista *Intellèctus*. Rio de Janeiro, Ano v, vol. 2, 2006, p. 5. Disponível em: <<https://goo.gl/fk4CNi>>. Acesso em: 10 abr. 2017), o Plano Nacional de Cultura foi entregue em 1969 ao Ministério da

Educação e Cultura. “Ainda dentro das prioridades dos programas nacionais estava a problemática da ‘expansão e conservação do patrimônio cultural’, deixando claro que, nesse caso, não se tratava do patrimônio histórico e artístico já coberto pelas ações do Serviço de Patrimônio. A noção de patrimônio cultural expressa no anteprojeto é complexa e articulada dentro da lógica da necessidade de opor resistência à invasão da cultura estrangeira que chega através da expansão dos meios de comunicação de massa”.

10. Cf. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

11. Todas as citações da obra de Voltaire foram extraídas de: VOLTAIRE. *Cândido*. Edição Ridendo Castigat Mores, versão para eBookBrasil.com. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/candido.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

12. CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 111.

13. *Ibid.*, p. 112.

14. O cronotopo, que significa “tempo-espaço”, é o conceito bakhtiniano que guia o estudo das formas de tempo e de espaço na ficção. Ele expressa o vínculo indissolúvel entre espaço e tempo na narrativa, a formação de uma tessitura que permite a sua progressão. Nesse cruzamento e fusão de sinais, “os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”. (BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 211 a 216). O autor encontra no gênero do romance europeu uma relativa estabilidade tipológica dos cronotopos. Para além da narrativa, o cronotopo cria zonas de contato com o espaço-tempo do indivíduo histórico real e dos processos históricos representados na obra artística.

15. BAKHTIN, *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*, op. cit., p. 216.

16. *Ibid.*, p. 217.

17. Ver PEARSON, Roger. Introdução e Notas. In: VOLTAIRE. *Candide and other stories*. Oxford World’s Classics. Tradução, introdução e notas Roger Pearson. Nova York: Oxford University Press Inc., 2006.

18. O nome entre parênteses após a indicação da personagem é o nome do ator ou da atriz que a interpretou.

19. CALVINO, *Por que ler os clássicos*, op. cit.
20. Cf. divulgação da emissora Mazzaropi, *o Pai de Candinho: a homenagem, a arte, a herança*. Disponível em: <<https://goo.gl/So6Ijq>>. Acesso em: 5 jan. 2017.
21. A filmografia de Mazzaropi é composta da seguinte maneira: 33 filmes como ator; 14 como diretor; 21 como produtor e 23 como roteirista. Disponível: <<https://goo.gl/Lq4sdV>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
22. PEARSON, Roger. Introdução e Notas. In: VOLTAIRE, *Candide and other stories*, op. cit., p. vii.
23. Fazemos referência diretamente à cosmovisão carnavalesca conceituada por Bakhtin (BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2005, p. 123). Uma das categorias da carnavalização se caracteriza pela combinação do sagrado e do profano, do alto e do baixo.
24. MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismo de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Internacionalização da Telenovela*. São Paulo: Loyola, 2004b, v. 1, p. 262.
25. O discurso sobre as raízes aristocráticas da família e a ambição de Cune-gundes e Quinzinho podem ser vistos, por exemplo, na cena disponível em: <<https://goo.gl/aAHIXm>>. Acesso em: 8 jan. 2017.
26. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11. Como destaca Williams, “o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida — de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações — de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica”.
27. Ver CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: 1. Das origens ao Romantismo*. São Paulo: Difel, 1977, p. 206.
28. Ver XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP Edição 57, São Paulo, jul. 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/VwAtD7>>. Acesso em: 5 jan. 2017.
29. BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995. p. 5.

30. SINGER, B. *Melodrama and Modernity*. Columbia, EUA: Columbia University Press, 2001, p. 51.

31. A radionovela *Herança de ódio* (96 capítulos), inspirada na obra de Oduvaldo Vianna, foi escrita por Otávio Martins e teve supervisão de Walcyr Carrasco, com direção artística de Jorge Fernando. A radionovela era acompanhada por diversas personagens, mostrando como esse produto cultural impactava seu cotidiano. Além disso, os episódios da radionovela “filmada” podiam ser acompanhados como webséries pelo portal Gshow e como radionovela “tradicional” por meio das emissoras afiliadas da Rádio Globo que a exibiam três vezes por semana. Os capítulos continuam disponíveis em: <<https://goo.gl/voD6J6>>. Cf. <<https://goo.gl/gXmgd7>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

32. MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*, op. cit., p. 95-116.

33. MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

34. CAMPEDELLI, Samira Y. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1985, p. 19.

35. XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP. Edição 57, São Paulo, jul. 2000, p. 81. Disponível em: <<https://goo.gl/yMja8U>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

36. MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 314.

37. STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/3CHAac>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

38. De maneira bastante simplificada, podemos dizer que o conceito de dialogia em Bakhtin tem sua gênese na concepção sócio-histórica da linguagem e do signo. Para Bakhtin, os discursos estão socialmente situados e reproduzem, reelaboram, interpõem e refratam outros discursos existentes. Bakhtin afirma que cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e gera atitudes responsivas.

39. STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade, op. cit.

40. MOTTER, Maria Lourdes. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. In: *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAI), v. 1, n.1, p. 64-74, 2004, p. 73.

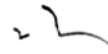
41. FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 216.

42. Ver CALEBRE, Lia. No tempo das radionovelas. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NR Rádio e Mídia Sonora. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, 29 ago. a 2 set. 2007.

43. MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século xx*. Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 93.

44. Id., *ibid.*

45. CALVINO, *Por que ler os clássicos*, op. cit., p. 111.





FRANÇA, 1971; BRASIL, 2013

DUAS EDIÇÕES DO LIVRO *PAU DE ARARA*
E A MEMÓRIA DA REPRESSÃO

Sandra Reimão

Flamarion Maués

João Elias Nery

O LIVRO *Pau de arara: la violence militaire au Brésil* foi publicado em francês pela editora François Maspero, em 1971, e foi censurado no Brasil no mesmo ano; a obra só veio a ser lançada no país, em português, em 2013, mais de quarenta anos depois da primeira publicação. Este artigo aborda as duas edições do livro *Pau de arara: la violence militaire au Brésil*, a de 1971 em francês e a de 2013 em português, buscando compreendê-las na especificidade dos diferentes momentos históricos de suas realizações. Apresenta-se também a trajetória dos autores e a origem do material publicado, inserindo essa obra no conjunto das denúncias contra a tortura executada por agentes do regime ditatorial brasileiro, o que nos permite discutir o problema da tortura no Brasil.

Um dos sentidos da expressão “pau de arara”, explica o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, é o de um “instrumento de tortura, pau roliço que, depois de ser passado entre ambos os

joelhos e cotovelos flexionados, é suspenso em dois suportes, ficando o paciente de cabeça para baixo e como que de cócoras”.

O livro *Pau de arara: la violence militaire au Brésil*, é uma denúncia do uso da tortura pelo governo brasileiro como instrumento regular de combate à oposição à ditadura imposta ao país a partir do golpe de Estado de 1964. Tal política de Estado era simbolizada pelo uso do “pau de arara” como forma de “tortura mais frequentemente utilizada pelos militares brasileiros”, assinala a epígrafe da obra.

1. Tortura e repressão no Brasil, uma longa história

A publicação de *Pau de arara: La violence militaire au Brésil* em 1971, na França, é uma denúncia da frequente violação dos direitos humanos no Brasil da ditadura militar — algo que era negado pelo Estado autoritário. Ao final do volume são reunidos mais de vinte documentos com relatos detalhados atestando a utilização da prática criminosa da tortura pelo regime militar brasileiro.

Devemos lembrar que a prática da tortura é muito antiga no Brasil. Suas origens podem mesmo ser encontradas nos primórdios do processo de colonização que levaria ao surgimento do nosso país, como observa M. Victoria Benevides Soares:

A tortura é comum em nosso país desde sempre. Essa prática nefanda, verdadeira herança maldita, trazida pelos portugueses “educados” nos métodos da dita sagrada Inquisição, permanece até hoje, passando por Colônia, Império, Independência, República, ditaduras e imperfeitos Estados de Direito, com governos de todos os tipos. Os indígenas, os hereges ou infiéis, os

negros escravos e descendentes, os “vadios”, os marginais de toda sorte, os internos nos manicômios, os “subversivos” e opositores políticos, os presos ditos “comuns”, os pobres em geral, os não cidadãos... todos potencialmente vítimas dos abusos e da violência extremada. Para punir, disciplinar e purificar (sic), arrancar confissões e informações, intimidar, “dar o exemplo”, vingar, derrotar física e moralmente o suposto inimigo ou, simplesmente, o indesejável.¹

Benevides Soares também lembra que “desde 1824 nossas Constituições condenam a prática de castigos cruéis (açoite, marcas com ferro etc.), porém a tortura e outros tratamentos ou punições degradantes continuaram a ser praticados rotineiramente contra os escravos até as vésperas da Abolição”. Depois disso, “a Constituição Republicana de 1891 e a de 1934 nada dispuseram em relação à tortura, assim como a de 1946, esta logo após o Estado Novo, com seu rol conhecido de torturas contra presos políticos”².

A prática da tortura como política de Estado, implementada pelo regime militar de 1964³, levou a questão a um novo patamar:

[...] inaugurou a fase do requinte, da especialização no método de torturar, matar e desaparecer com pessoas. [...] Em nome da Segurança Nacional, a tortura política ganhou contornos mais rigorosos pela promoção que lhe foi atribuída pelo Estado. Constituíram-se, durante a ditadura militar, os instrumentos para assegurar a vigência da doutrina de Segurança Nacional: a tortura, a prisão ilegal, os desaparecimentos forçados e morte, nos cárceres e fora deles, dos opositores do regime.⁴

Hoje é claro que a tortura constituiu, para a ditadura, “peça fundamental à manutenção da ordem então vigente, da ligação espúria entre o governo e o empresariado, entre o Estado militar e o capital multinacional, marcando de forma dolorosa as relações entre elite dominante e classes populares”⁵.

Somente com a Constituição de 1988 superou-se, ao menos juridicamente, tal etapa, com a afirmação, como um dos fundamentos do Estado de Direito democrático, da dignidade da pessoa humana. “Deste princípio ético decorre uma premissa político-jurídica inarredável: qualquer ato que viole a dignidade, além de crime de lesa-humanidade, viola diretamente a nossa Constituição”⁶. Tal princípio está consagrado no artigo 5, III, XLIII e XLIX, que considera a tortura um crime inafiançável e insuscetível de graça ou anistia, pelo qual devem responder os mandantes, os executores e os que, podendo evitar a prática desse crime, se omitirem.

Em que pese a constante presença da tortura na nossa história, é recente a definição jurídica da prática. Como indica Fábio Konder Comparato: “Embora praticada sem descontinuar desde os tempos mais recuados da História, e explicitamente condenada pelo artigo v da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, a tortura só veio a ser definida juridicamente no final do século xx”⁷. Isso se deu com a aprovação pelas Nações Unidas, em 1984, da Convenção Internacional contra a Tortura e Outras Penas ou Tratamentos Cruéis, Desumanos e Degradantes. Ratificada e promulgada pelo Brasil em 1991, eis a definição da ONU para a tortura:

O termo tortura designa qualquer ato pelo qual dores ou sofrimentos agudos, físicos ou mentais, são infligi-

dos intencionalmente a uma pessoa a fim de obter, dela ou de uma terceira pessoa, informações ou confissões; de castigá-la por ato que ela ou uma terceira pessoa tenha cometido ou seja suspeita de ter cometido; de intimidar ou coagir esta pessoa ou outras pessoas; ou por qualquer motivo baseado em discriminação de qualquer natureza, quando tais dores ou sofrimentos são infligidos por um funcionário público ou outra pessoa no exercício de funções públicas, ou por sua instigação, ou com o seu consentimento ou aquiescência.⁸

Comparato afirma que essa definição apontou “três objetivos determinados para o ato de tortura: a obtenção de informações ou confissões, o castigo e a intimidação ou coação de certas pessoas”. E destaca que teria faltado indicar um quarto objetivo,

que assumiu notável importância no mundo contemporâneo, desde o início das chamadas “guerras revolucionárias” nos países do terceiro mundo, a partir do término da Segunda Guerra Mundial. É a montagem de um clima de terror generalizado pelas autoridades estatais, como forma de combate aos movimentos subversivos. Essa nova instrumentalização da tortura foi inventada pelos militares franceses durante a guerra da Argélia, de 1954 a 1962, e reproduzida a seguir em outras partes do mundo, notadamente no Brasil durante o regime de exceção instaurado pelo Golpe Militar de 1964.⁹

De fato, vemos que o uso da tortura pelo regime de 1964 se encaixa nesse quarto objetivo mencionado por Comparato, ou

seja, visava a instalação de um clima de terror generalizado, que era justificado, pelas autoridades, como necessário ao combate à subversão.

Como afirma o relatório final da Comissão Nacional da Verdade:

[...] as graves violações de direitos humanos perpetradas durante o período investigado pela CNV, especialmente nos 21 anos do regime ditatorial instaurado em 1964, foram o resultado de uma ação generalizada e sistemática do Estado brasileiro. Na ditadura militar, a repressão e a eliminação de opositores políticos se converteram em política de Estado, concebida e implementada a partir de decisões emanadas da presidência da República e dos ministérios militares. Operacionalizada através de cadeias de comando que, partindo dessas instâncias dirigentes, alcançaram os órgãos responsáveis pelas instalações e pelos procedimentos diretamente implicados na atividade repressiva, essa política de Estado mobilizou agentes públicos para a prática sistemática de detenções ilegais e arbitrárias e tortura, que se abateu sobre milhares de brasileiros, e para o cometimento de desaparecimentos forçados, execuções e ocultação de cadáveres.¹⁰

A conclusão da CNV é clara:

Ao examinar as graves violações de direitos humanos da ditadura militar, a CNV refuta integralmente, portanto, a explicação que até hoje tem sido adotada pelas Forças Armadas, de que as graves violações de direitos humanos se constituíram em alguns poucos atos iso-

lados ou excessos, gerados pelo voluntarismo de alguns poucos militares.¹¹

2. La Violence militaire au Brésil, a edição de 1971 na França

É no contexto da consolidação da tortura como política de Estado pelo regime ditatorial no Brasil que se dá a publicação do livro *Pau de arara: la violence militaire au Brésil*, em 1971¹², na França. Essa consolidação ocorre no final dos anos 1960, com a criação da Operação Bandeirante, em julho de 1969 em São Paulo, que dotou a repressão de uma estrutura mais dinâmica, em que o comando estava com as Forças Armadas, mas incluía soldados da Força Pública paulista e elementos da Polícia Civil estadual. Esse modelo foi institucionalizado em 1970, com a criação dos Destacamentos de Operações de Informações-Centros de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI).

O livro foi organizado pelos jornalistas Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca, a partir de uma ideia de outro jornalista, Luiz Eduardo Merlino¹³, mas foi publicado originalmente sem indicação de autoria, providência necessária, naquelas circunstâncias, para preservar seus autores de possíveis retaliações por parte do governo brasileiro.

A obra tem duas partes. Na primeira, traça-se um quadro histórico das origens do golpe militar de 1964, desde o movimento tenentista e o Estado Novo até a derrubada de João Goulart, chegando ao final dos anos 1960, já com o general Emílio Garrastazu Médici na presidência e a tortura instituída como política de Estado de combate à oposição e de controle social. Na segunda parte,

um dossiê apresenta testemunhos de presos políticos e de familiares de presos políticos contendo denúncias das torturas que sofreram nos cárceres da ditadura.

Kucinski e Tronca trabalhavam na revista *Veja*, da Editora Abril, cujo primeiro número havia sido lançado no começo de setembro de 1968. Merlinio trabalhara no *Jornal da Tarde*, de São Paulo, um veículo inovador no meio editorial brasileiro nos anos 1960, e, em seguida, no jornal *Folha da Tarde*. Os três haviam atuado juntos no jornal *Amanhã*, editado em 1967 pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, ao lado de outro personagem dessa história, Raimundo Rodrigues Pereira. Este último, aliás, foi quem levou Kucinski e Tronca para trabalharem na *Veja*¹⁴.

Todos eles tinham, ou haviam tido, militância política na esquerda. Kucinski militara desde a adolescência no movimento sionista socialista, o Dror. Na juventude, estudou na Física da USP, onde teve contato com a militância estudantil, da qual participou, mas sem aderir a nenhum grupo político¹⁵. Atuou como professor de Jornalismo da USP, tendo se aposentado em 2010. Tronca havia participado, no começo dos anos 1960, do Partido Operário Revolucionário (POR), seção brasileira da IV Internacional (trotskista)¹⁶. Tornou-se, nos anos 1970, professor de História da Unicamp. Morreu em janeiro de 2015. Merlinio era dirigente do Partido Operário Comunista (POC), trotskista. Preso em 15 de julho de 1971, morreu sob tortura no DOI-CODI paulista quatro dias depois, aos 23 anos¹⁷. Rodrigues ligou-se ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), dirigiu jornais da imprensa alternativa e tem longa trajetória como jornalista.

O material que forma o livro surgiu a partir de uma grande

reportagem sobre torturas no Brasil feita pela revista *Veja*, sob a coordenação de Raimundo Rodrigues Pereira e Mino Carta (diretor de redação da revista), publicada nas edições número 65 e 66, de 3 e 10 de dezembro de 1969. Kucinski relembra como surgiu o pretexto para as matérias:

[...] foi a partir de uma declaração do presidente Emílio Garrastazu Médici, de que no governo dele não aceitaria torturas. Então tivemos a ideia de fazer um dossiê para apresentar ao presidente. O dossiê nasceu assim, dentro de um espaço autoproclamado pelo próprio sistema. O presidente dizia que não admitia tortura, então a gente fez um dossiê para “ajudar” o presidente a combater essa deformação.¹⁸

Tomada a decisão editorial sobre a matéria, iniciou-se a sua produção jornalística, “mandaram telex para todas as sucursais levantarem casos de tortura, com detalhes”, recorda Kucinski. Em cerca de quinze dias o material estava reunido para a redação da reportagem¹⁹.

A revista publicou o material com grande destaque — foi capa das duas edições mencionadas, sendo que a segunda capa foi bastante explícita sobre o tema —, mas também foi cautelosa no tratamento das informações levantadas. E, como é comum nesses casos, não foi possível publicar todo o material levantado, mas apenas parte dele. “A revista havia publicado só algumas histórias, não o dossiê todo”, afirma Kucinski.

As matérias de *Veja* tiveram repercussão que geraram problemas para a revista, e também para os jornalistas mais diretamente envolvidos na sua produção. Rodrigues teve de deixar a redação de

Veja e foi para a revista *Realidade*, da mesma editora, e Kucinski e Tronca tiveram de deixar a revista algum tempo depois.

Ainda de acordo com Kucinski, foi após a edição dessas matérias que Luiz Eduardo Merlino procurou por ele e por Ítalo Tronca para saber se aceitavam “escrever um livro sobre as torturas com esses depoimentos, com as coisas que a gente tinha, e mais alguns manifestos dos presos políticos — que já estavam saindo nessa época — sinalizando que ele tinha como publicar o livro na França”.

Ambos toparam a empreitada, e a redação do livro ocorreu em 1970, quando Kucinski já não estava mais na *Veja*. O trabalho levou cerca de seis meses, e teve a colaboração de “uma moça chamada Anatildes”, que datilografava os documentos, e de Ubirajara Forte, então funcionário do Departamento de Documentação da Editora Abril (Dedoc), o que permitiu que os autores tivessem acesso ao dossiê completo produzido pela revista *Veja*.

O texto final foi levado para Londres por Kucinski e sua esposa, Mutsuko Yamamoto Kucinski — ela ia fazer doutorado em Física na Inglaterra e Kucinski a acompanhou.

[...] eu e a minha mulher fomos para a Inglaterra. Mas minha mulher foi três semanas antes. Hoje a gente não sabe direito se ela levou os manuscritos e eu levei umas fotografias ou se foi o contrário, mas acho que foi ela quem levou os manuscritos na mala. Nós achamos que ela chamaria menos atenção, era professora, ia fazer doutorado, porque sempre havia risco de eu chamar a atenção por ser jornalista. Tudo isso com o cu na mão, a gente lá, num apartamento que já havíamos desmontado, escrevendo... Era um momento de clima pesado [...].²⁰

Merlino e sua companheira, Ângela Mendes de Almeida, também dirigente do POC, foram para a França em dezembro de 1970, “para um período de estudos e contatos, sobretudo no âmbito da IV Internacional, de orientação trotskista”²¹, ou, nas palavras de Ângela, “um estágio político com prazo determinado para voltar”²². Esse estágio político decorria de uma aproximação entre militantes do POC e a Quarta Internacional. Merlino e Ângela pretendiam “implementar a adesão do POC à [Quarta] Internacional e estabelecer vínculos diretos com seus quadros e militantes”²³.

Foi no Natal de 1970 que Kucinski se encontrou com Merlino em Paris, para entregar a parte dos originais do livro elaborado por ele e Tronca. Kucinski relembra o ambiente nostálgico que marcou aquele encontro:

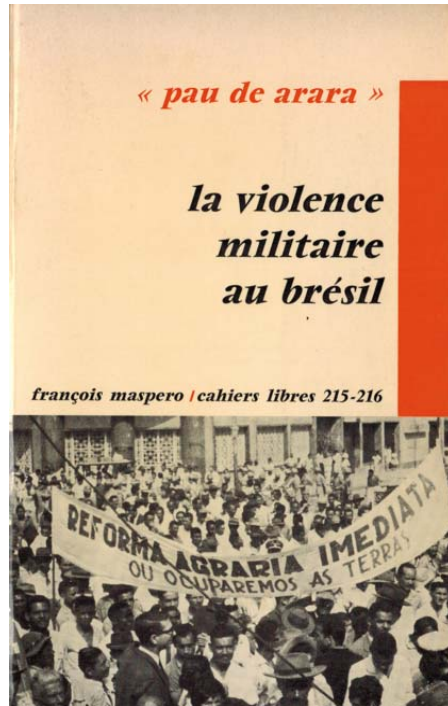
Quando chegou o Natal de 1970, deixei minha mulher sozinha no frio da Inglaterra, atravessei o Canal da Mancha e levei o manuscrito para o Merlino. Havíamos combinado de nos encontrar em Paris na noite de Natal. Foi uma coisa até meio romântica: no Café de Cluny que, segundo ele me disse, era um café que todo mundo conhecia, ficava no boulevard Saint-Germain. Café de Cluny, noite de Natal... Ele estava lá me esperando e, de fato, [...] saiu o livro pela Maspero²⁴.

De acordo com o filósofo franco-brasileiro Michael Lowy, que conviveu com Merlino e Ângela durante a estada deles em Paris, e que até hoje é militante trotskista, “durante sua estadia em Paris, Merlino se ocupou intensamente da edição de *Pau de arara*”. Ele detalha como foi que Merlino conseguiu que o livro fosse editado pela Maspero:

O contato com o editor François Maspero — personagem generoso e comprometido com as lutas no mundo “Tricontinental” — foi feito por meio de Xavier Langlade, codinome “Toussaint”, um dos jovens dirigentes da Liga Comunista [Ligue Communiste, seção francesa da Quarta Internacional], com papel de destaque durante as manifestações de Maio de 1968. “Toussaint” era, ao mesmo tempo, contato da Liga com os militantes latino-americanos na França e contato com François Maspero, simpatizante da Liga — foi seu militante durante um período. Não sabemos se Merlino chegou a se encontrar pessoalmente com Maspero, mas, por sua iniciativa, o livro foi publicado em 1971.²⁵

Na França, relembra Lowy, o livro teve considerável repercussão na opinião pública²⁶. E sua circulação a partir da Europa — e por meio de uma editora conceituada e politicamente reconhecida como de esquerda — levou a que, em 1972, fosse feita uma edição no México, pela editora Siglo XXI, sob a direção do jornalista brasileiro Flávio Tavares, que se encontrava exilado naquele país²⁷.

Um último ponto sobre a edição francesa, até hoje não esclarecido, diz respeito à tradução do texto para o francês. Kucinski diz que “é um mistério, a gente nunca vai saber quem fez a tradução”²⁸. Considerando-se a rapidez da edição — os originais foram entregues a Merlino no Natal de 1970 e o livro estava impresso em junho de 1971, ou seja, em apenas seis meses se fez a tradução, a revisão, a composição gráfica e a impressão da obra —, podemos arriscar duas hipóteses: a) a tradução foi feita por profissionais ligados à editora Maspero, o que pode ter garantido a rapidez do



trabalho; b) a tradução foi feita por um (ou mais de um) militante, provavelmente vinculado à Liga Comunista, o que também poderia garantir a presteza do trabalho, dado seu caráter de “tarefa” política.

É importante destacar que *Pau de arara* não foi o primeiro livro a denunciar as torturas cometidas pela ditadura brasileira contra presos políticos no exterior. Mas foi o primeiro publicado na Europa, num grande centro editorial e de difusão cultural, como é a cidade de Paris, o que dá maior visibilidade e repercussão a tudo que é feito lá (ainda hoje).

Houve, em 1970, em Caracas, Venezuela, a edição desta que provavelmente é a primeira obra no exterior a denunciar as torturas no Brasil: *Brasil: Tortura, represión y muerte. La represión como instrumento de poder del gobierno de Brasil* (Ediciones Bárbara). Em 1971, não sabemos se antes ou depois da edição francesa de *Pau de arara*, saiu em Santiago do Chile *Brasil: represión y tortura*, organizado por Rodrigo Alarcon (Ed. Orbe). No quarto trimestre daquele mesmo ano, a obra de Alarcon foi publicada em francês (traduzida e livremente adaptada) na cidade de Montreal, Canadá, sob o título *Tortures au Brésil* (Éditions du Jour).

Um pouco mais adiante, em 1974, foram publicados em Lisboa, Portugal, os livros *Estratégia do terror: A face oculta e repressiva do Brasil*, do italiano Ettore Biocca (Iniciativas Editoriais); em Milão, Itália, 1975, Linda Bimbi organizou o Dossiê do Tribunal Russel II sobre o Brasil no livro *Brasile, Violazione dei Diritti dell'Uomo* (Feltrinelli); e em 1976, novamente em Lisboa, foram editados *Dos presos políticos brasileiros: Acerca da repressão fascista no Brasil* (Ed. Maria da Fonte) e *Memórias do Exílio*, obra coletiva coordenada por Pedro C. Uchoa Cavalcanti e Jovelino Ramos e que, entre outros relatos, descrevia em detalhes as torturas a que Frei Tito, Tito de Alencar Oliveira, fora submetido.

3. A Editora Maspero

Pau de Arara foi o volume 215-216 da coleção Cahiers Libres, com que a editora Maspero iniciou suas atividades em 1959. Seu criador, proprietário e editor era François Maspero, cuja trajetória no mundo dos livros começara em 1955, quando, aos 23 anos, fundou uma pequena livraria chamada L'Escalier. Cerca de dois anos de-

pois surgia uma livraria maior, La Joie de Lire, no número 40 da rua Saint-Séverin, em Paris, que durante muitos anos seria uma das principais livrarias de esquerda da cidade²⁹.

O primeiro livro da Éditions François Maspero surgiu em junho de 1959, inaugurando a Cahiers libres. Tratava-se de *La Guerre d'Espagne*, de Pietro Nenni. A editora durante alguns anos funcionou no subsolo da livraria. Maspero iniciava um trabalho que iria inscrever seu nome na linha dos grandes livreiros-editores franceses³⁰.

Desde sua origem a editora foi marcadamente política e de esquerda, tendo seu surgimento forte ligação com os movimentos de contestação à guerra da Argélia então em curso. Era também o período em que chegavam ao auge os questionamentos, na França, sobre as ações dos militares franceses nessa guerra. Maspero pretendia, com a edição de certos livros, “dar a todos aqueles que militavam [contra a guerra] os documentos e textos políticos de que necessitavam e aos quais não tinham acesso, ou não [tinham] suficientemente”³¹.

Alguns dos volumes inicialmente publicados pela coleção Cahiers Libres foram os livros *L'An v de la révolution algérienne*, de Frantz Fanon; *Critique de base: le parti communiste entre le passé et l'avenir*, de Jean Baby; *Le Refus*, de Maurice Maschino; *Aden Arabie*, de Paul Nizan; *Le Droit à l'insoumission: le dossier des 121*; e novamente Fanon, com *Les Dammés de la terre*. Alguns desses livros haviam sido proibidos de circular pelo governo francês, por denunciarem violências na guerra da Argélia³².

Como destaca Julien Hage, os livros da Maspero “denunciam a mentira do Estado, o Estado de exceção na metrópole”, e inauguram o formato de “livros de dossiês temáticos, coletâneas de

textos, de manifestos, de artigos de imprensa”³³, produzidos e editados pouco depois dos eventos que os motivaram. Assim, a coleção Cahiers Libres caracterizava-se, do ponto de vista editorial, por “fornecer uma nova forma de documento político tomado da realidade, e não de uma abordagem ‘teórica’ ou ‘jornalística’”. A coleção já mostrava alguns dos que seriam os eixos centrais da atuação da editora: a memória da resistência antifascista, a prioridade para a história, o apoio ao que veio a ser designado como “terceiro-mundismo”, os debates da esquerda e a recuperação de textos do movimento socialista e operário³⁴.

A obra *Pau de arara* se encaixa bem nesse perfil da coleção Cahiers Libres, seja por tratar das lutas no Terceiro Mundo, seja por buscar recuperar a memória política brasileira como forma de denunciar a ditadura militar.

O fato de ter sido Luiz Eduardo Merlino quem conseguiu que a Maspero editasse o livro também parece muito coerente com as afinidades políticas da editora, uma vez que François Maspero militou algum tempo na Liga Comunista francesa, e que esta foi responsável pelas coleções Cahiers Rouges, Poches Rouges e Classiques Rouges³⁵. Como vimos, Merlino e Ângela Mendes foram para a França em 1970 justamente para estabelecer contatos mais próximos com a IV Internacional, que na França era representada pela Liga Comunista, o que possibilitou a Merlino apresentar o livro *Pau de Arara* para a Maspero e obter sua publicação. Portanto, tudo indica que foram as relações políticas de Merlino, como militante do POC (trotskista), com a Liga Comunista da França que viabilizaram a edição do livro.

A editora Maspero atuou até 1982 e foi uma das mais importantes editoras políticas da França e da Europa, tendo publicado

nesse período mais de 1.300 títulos, não só na área da política e das ciências sociais, mas também da literatura. Outros livros lançados na coleção Cahiers Livres e que se relacionavam ao Brasil ou eram de autores brasileiros foram: *Cambão (le joug): la face cachée du Brésil*, de Francisco Julião (vol. 129, 1968); *Le Brésil: le peuple et le pouvoir*, de Miguel Arraes (vol. 155, 1969); *Sous-développement et révolution en Amérique latine*, de Ruy Mauro Marini (vol. 217-218, 1972); e *Lettres à la Guinée-Bissau sur l’alphabétisation: une expérience en cours de réalisation*, de Paulo Freire, (vol. 343, 1978). Outros dois títulos saíram na Petite Collection Maspero: *Pédagogie des opprimés*, de Paulo Freire (vol. 130, 1974) e *Le Théâtre de l’opprimé*, de Augusto Boal (vol. 236, 1980).

O editor François Maspero morreu em abril de 2015. Com sua marcante atuação no campo editorial e como militante de esquerda — condições que em nenhum momento se separaram —, Maspero ajudou a constituir “uma nova geração de editores de extrema esquerda na Europa”³⁶.

A obra de Maspero, como editor, vem sendo cada vez mais valorizada. Para Hage, “há decididamente todas as razões para considerar François Maspero como um dos principais editores do século xx francês”. Para este autor, “sua editora permanece um raro exemplo de uma casa engajada e independente num momento de concentração dos grandes grupos, na área da edição e da distribuição de livros”, que ameaça “fazer desaparecer a figura do editor e a criatividade das casas de edição”. Ele completa sua avaliação:

[...] sua obra editorial é representativa dos anos de 1960 e 1970, do sucesso do livro político, assim como dos de Ciências Sociais, que se destinavam a dar sua

contribuição para a transformação do mundo. O percurso de François Maspero ilustra também a trajetória de um intelectual engajado nos caminhos do terceiro-mundismo e da nova esquerda anticapitalista.³⁷

4. O veto censório

Ao ter informações da edição do livro na França, o governo brasileiro tomou medidas para impedir ou dificultar a sua circulação no país.

Alfredo Buzaid, ministro da Justiça do governo ditatorial de Emílio Garrastazu Médici (1969-1971), assinou o despacho, datado de 5 de novembro e publicado no *Diário Oficial* em 9 de novembro de 1971, que proibiu a distribuição, circulação e venda do livro no Brasil, além de ordenar a apreensão de exemplares que fossem encontrados.

MJ-31.353-71 — Distribuição, circulação e venda do livro “La Violence Militaire au Brésil” editado pela Librairie François Maspero, Cahiers libres 215-216. Despacho: nos termos do art. 54 da Lei de Segurança Nacional (Decreto-lei 898, de 29 de setembro de 1969), e com base nos pareceres constantes destes autos, proíbo a divulgação em todo território nacional do livro “La Violence Militaire au Brésil” (Edição François Maspero, cahiers libres 215-216), e determino a apreensão de todos os seus exemplares. – *Alfredo Buzaid*.

O artigo 54 da Lei de Segurança Nacional, definida pelo Decreto-lei 898 (datado de 29.09. 1969 e vigente até 17.12.1978), a que o despacho se refere, afirma:

Art. 54. [...] o Ministro de Estado da Justiça, sem prejuízo da ação penal prevista neste Decreto-lei, poderá determinar a apreensão de jornal, periódico, livro ou qualquer outro impresso, a suspensão de sua impressão, circulação, distribuição ou venda, no território brasileiro, e, se tratar de radiodifusão ou de televisão, representar ao Ministro de Estado das Comunicações, para a suspensão de seu funcionamento.

No despacho de veto publicado no *Diário Oficial* observa-se o fato de não haver referência ao autor do livro em causa, uma vez que o livro, como já afirmamos, foi publicado de forma anônima. Apesar de inúmeras tentativas, não conseguimos localizar no Arquivo Nacional os pareceres a que o despacho se refere.

Vemos, portanto, que após cerca de quatro meses do lançamento do livro (sabemos que a impressão foi feita em junho de 1971), o governo brasileiro já tomava medidas visando impedir que ele circulasse e fosse lido no país.

Fernando Henrique Cardoso, então pesquisador do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), havia trazido ao país “um dos primeiros exemplares, escondido debaixo do sobretudo, para São Paulo”. Segundo Ítalo Tronca, no CEBRAP foram feitas “discussões sigilosas a respeito das revelações do livro”³⁸. Não foi possível saber o ano em que isso teria ocorrido.

Outra referência a alguma repercussão do livro no Brasil é a sua menção em artigo publicado no *Jornal do Brasil* em abril de 1973. O autor do artigo critica a “publicação *Pau de Arara*, de François Maspero [sic], que tem servido como uma das fontes da campanha facciosa feita na Europa contra o Brasil”³⁹, o que mostra como alguns setores ligados ao regime militar avaliavam e procuravam desqualificar a obra.

O livro *La Violence militaire au Brésil* é um item entre as centenas de livros, de autores brasileiros e estrangeiros, que foram censurados, impedidos de ser publicados, distribuídos e de circular no Brasil durante a ditadura militar⁴⁰.

5. A edição brasileira de 2013

A edição brasileira de *Pau de Arara* ocorreu somente em 2013, ou seja, quarenta e dois anos após a edição original francesa. É certo que já em meados dos anos 1970 começaram a surgir com mais intensidade os primeiros livros com denúncias consistentes e consolidadas sobre o uso da tortura pela repressão política, os métodos empregados e os responsáveis, fossem eles os torturadores ou seus mandantes. Isso, de certa forma, explica o porquê de *Pau de arara* não ter sido editado no Brasil naquele momento, uma vez que os livros que surgiam, principalmente a partir de 1977, eram mais completos e atualizados do que a obra de 1971. Além disso, como a circulação do livro fora oficialmente proibida, a sua publicação no país provavelmente também seria vetada.

O primeiro livro de denúncia da tortura após o golpe de 1964 surgiu já em 1966. Era *Torturas e torturados*, de Márcio Moreira Alves (Rio de Janeiro: Idade Nova), que foi proibido e recolhido pelo governo federal — a obra seria liberada pela justiça em julho de 1967 — e procurava registrar os casos de tortura ocorridos naquele período. Depois disso, no que diz respeito a publicações em livro, foi somente em 1971, com o lançamento do romance *Bar Don Juan*, de Antonio Callado (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira), que a tortura a presos políticos no Brasil voltou a ser abordada, dessa vez de forma literária. Outro romance a tratar do tema foi

As meninas, de Lygia Fagundes Telles, em 1973 (Rio de Janeiro: José Olympio). Nesse caso, havia inclusive a reprodução da carta de um preso político, denunciando com detalhes as torturas que havia sofrido.

Em julho de 1972, foi editado no Brasil, pela Ação Popular Marxista-Leninista, *Livro negro da ditadura militar*, um dossiê das violações de direitos humanos no Brasil. Era, todavia, uma publicação clandestina, editada por um grupo político também clandestino, e que teve circulação muito restrita⁴¹. Em 1974 saiu *Oposição no Brasil, hoje*, de Marcos Freire (Rio de Janeiro: Paz e Terra), deputado federal pelo MDB, com discursos contendo denúncias sobre o desaparecimento do ex-deputado Rubens Paiva, além de vários outros casos de pessoas presas e desaparecidas e denúncias de torturas. Em 1975, o vigésimo volume da coleção História da República Brasileira, do historiador Hélio Silva, intitulado *Dos governos militares – 1969-1974* (São Paulo, Editora Três), apresentava um breve relato sobre um caso de tortura e morte de dissidente político. Também em 1975 foi lançado no Brasil *Zero: romance pré-histórico*, de Ignácio de Loyola Brandão (Rio de Janeiro: Ed. Brasília), que abordava a questão da tortura política.

Em 1977, o romance *Em câmara lenta* (São Paulo, Alfa Omega), de Renato Tapajós, descrevia cenas de tortura sofridas por uma militante da Ação Libertadora Nacional (ALN). O livro foi proibido, e seu autor, preso. Ainda em 1977, uma coletânea de contos de Rodolfo Konder, *Cadeia para os mortos. Histórias de ficção política* (São Paulo, Alfa Omega), apresentava descrições de torturas vividas pelo próprio autor em 1975, quando esteve preso no DOI-CODI/SP. Nesse ano também saiu *Cartas da prisão*, de Frei Betto, e, em 1978, *Das catacumbas: cartas da prisão (1969-1971)*, que descrevem a

experiência do autor nos cárceres da ditadura, ambos editados pela Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro.

Em 1978, aparecem dois livros autobiográficos: *Tempo de ameaça, autobiografia política de um exilado*, de Rodolfo Konder (São Paulo: Alfa-Ômega) e *Inventário de cicatrizes*, poemas de Alex Polari (São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Global/Teatro Ruth Escolar/Comitê Brasileiro pela Anistia-RJ), que trazem as experiências dos autores nos cárceres políticos. No mesmo ano, surge também a edição brasileira de *Memórias do exílio*, dirigida por Pedro Celso Uchoa Cavalcanti e Jovelino Ramos. E ainda em 1978, *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog* (São Paulo: Alfa-Ômega), uma longa reportagem que desmontava a versão de suicídio de Herzog.

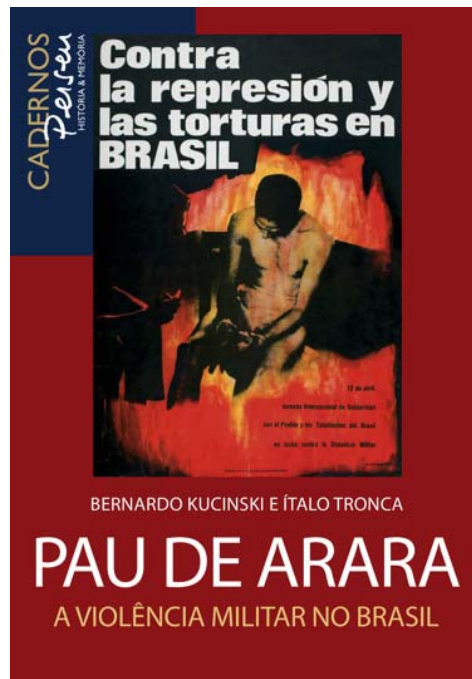
Em 1979 a denúncia da tortura passou a ser recorrente em diversos livros. Surgiram *Desaparecidos políticos: prisões, sequestros, assassinatos*, organizado por Reinaldo Cabral e Ronaldo Lapa (Rio de Janeiro: Edições Opção/Comitê Brasileiro pela Anistia-RJ); *Tortura: a história da repressão política no Brasil*, de Antonio Calos Fon (São Paulo, Global); *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*, de Fernando Pacheco Jordão (São Paulo: Global); *A fábrica de chocolate*, de Mario Prata (São Paulo: Hucitec), texto da peça teatral que abordava o modo de pensar de um torturador; e *131-D. Linhares: memorial da prisão política*, de Gilney Amorim Viana (Contagem: Editora História/Comitê Brasileiro pela Anistia/Movimento Feminino pela Anistia).

A partir de então, houve uma leva de livros de memórias e de depoimentos, vários dos quais colocavam a tortura como tema. É o caso, em 1979, de *Milagre no Brasil*, de Augusto Boal (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira); *Nas profundas do inferno*, de Arthur Poerner (Rio de Janeiro: Codreci); *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (Rio de Janeiro: Codecri); *Poemas do povo da noite*, de Pedro

Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva (São Paulo: Editorial Livramento); *Confesso que peguei em armas*, de Pinheiro Salles (Belo Horizonte: Editora Vega); *Esquerda armada: testemunhos dos presos políticos do Presídio Milton Dias Moreira no Rio de Janeiro*, organizado por Luzimar Nogueira Dias (Vitória: Edições do Leitor).

A partir de 1980, e durante toda a década, muitas outras obras que tratavam da tortura aos presos e perseguidos políticos da ditadura brasileira foram editadas⁴².

A edição de 2013 de *Pau de arara* foi feita pela Fundação Perseu Abramo, por meio do Centro Sérgio Buarque de Holanda de Documentação e História e Política, que visa “contribuir com a



consolidação dos estudos e debates sobre a história da esquerda”⁴¹. A fundação é vinculada ao Partido dos Trabalhadores.

De acordo com Dainis Karepovs, coordenador do Centro Sérgio Buarque de Holanda, dois foram os objetivos principais da edição. Em primeiro lugar, atribuir, pela primeira vez, a devida autoria da obra a Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca, além de creditar a idealização e consecução a Luiz Eduardo Merlino. Em segundo, “assegurar uma enorme contribuição ao atual movimento suscitado pela criação, nas esferas federal, estadual e municipal, bem como em várias instâncias da sociedade civil, das Comissões da Verdade”⁴⁴.

Nesse sentido, o editor brasileiro julgou necessário “incluir um aparato crítico que permitisse ao leitor compreender as condições em que *Pau de arara* foi elaborado e publicado, bem como conhecer os personagens que delas participaram”⁴⁵. Assim, foram introduzidas notas sobre fatos, instituições e pessoas mencionados no texto original, de modo a permitir que um leitor mais jovem — e talvez menos familiarizado com a história do período ditatorial — pudesse obter com facilidade algumas informações que ajudariam na compreensão dos fatos narrados.

Acreditava o editor que a edição brasileira do livro “*Pau de arara* fazia voltar ao centro de nossa memória coletiva aqueles que, sem sucesso, uma ditadura tentou calar, e impedir que a sua luta por um Brasil mais justo, mais democrático e mais republicano se levantasse”⁴⁶.

Ainda do ponto de vista editorial, é interessante assinalar que a edição brasileira não foi traduzida da original francesa, mas da mexicana, de 1972, inclusive com as notas explicativas do jornalista brasileiro Flávio Tavares, então exilado naquele país e respon-

sável pela edição. Tal opção ocorreu porque um dos autores, Bernardo Kucinski, considera a edição mexicana mais completa e correta que a francesa, como já assinalado em nota [nota 27]. Assim, a edição brasileira contém um texto inicialmente escrito em português, traduzido para o francês, para o espanhol a partir do francês, e em seguida retraduzido, em 2013, para o português. Considerando-se que “o percurso de idiomas poderia fazer com que se produzissem algumas anomalias”, a edição brasileira tomou o cuidado de, nos casos das citações e dos documentos reproduzidos ou indicados na obra, buscar “encontrar os textos originais em português”⁴⁷, e utilizá-los como referência. Um cuidado que deve ser ressaltado.

A edição brasileira é enriquecida por alguns apêndices extremamente úteis para se entender a trajetória de concepção, redação e edição do livro. Trata-se de uma entrevista com Bernardo Kucinski, um perfil biográfico de Ítalo Tronca e dois textos sobre Luiz Eduardo Merlino⁴⁸.

A edição da Fundação Perseu Abramo permitia, portanto, pela primeira vez, que os autores do livro fossem devidamente reconhecidos, além de mostrar que este surgira e fora publicado graças ao esforço de Merlino. Permitia, ainda, que se conhecessem as origens do texto, as condições em que fora produzido e editado, e os caminhos políticos da obra até a sua edição.

Ao mesmo tempo, o contexto de aprovação e instalação da Comissão Nacional da Verdade⁴⁹ — à qual se seguiram iniciativas correlatas em vários níveis — criou um clima de maior interesse entre setores mais amplos da sociedade, em especial entre os mais jovens, sobre o tema das violações de direitos humanos durante a ditadura. Muitas pessoas somente tomaram conhecimento desses

fatos — e de outros do período ditatorial — a partir das revelações surgidas do trabalho da CNV. Portanto, a edição brasileira de *Pau de arara* está diretamente ligada a esse quadro político de recuperação e avaliação da história recente do país, suscitado pelos debates em torno da CNV.

6. *Violência, Estado Autoritário e memórias da repressão*

A publicação de *Pau de arara: la violence militaire au Brésil*, em 1971, foi uma tentativa de revelar, de denunciar a existência da tortura no Brasil — informação que o Estado tentava manter oculta; mais do que isso, negava até mesmo a existência de presos políticos no país e, naturalmente, a perseguição e morte (ou desaparecimento) dos que se opunham à ditadura. Nas palavras de Matos:

Que o corpo esteja enterrado e, no entanto, sem sepultura, significa desaparecer, destituído de um lugar determinável, sem monumento, sem um espaço de luto circunscrito, localizável. Sem um “lugar”, os mortos se tornam espectros, espectros que assombram um recinto que existe sem eles. O espectro retorna ao espaço de onde foi excluído.⁵⁰

A denúncia presente em *Pau de arara* era um espectro a assombrar a ditadura. O livro denunciava a tortura e o fazia em um país com o qual o Brasil mantinha importantes relações — e que se mostrava como plataforma a partir da qual a denúncia poderia facilmente ser divulgada para outros lugares. A obra era um esforço dos opositores do regime em disseminar informações relevantes para a luta contra a ditadura.

A censura é também, a seu modo, uma forma de violência, e a ditadura militar que dominou o Estado brasileiro de 1964 a 1985 utilizou-a como estratégia para evitar a circulação de informações contrárias a seus interesses.

Em regimes ditatoriais, a violência assume papel de destaque na medida em que é mínima a tolerância aos posicionamentos divergentes. A tortura é uma forma de, pelo terror, silenciar e eliminar o divergente. Por seu turno, a censura também participa dessa violência. Na censura ao livro *Pau de arara* observamos que a violência se deu de diversas maneiras, envolvendo diferentes setores do Estado, entre eles o poder executivo, que proibiu a circulação do livro no Brasil, desencadeando ações repressivas por parte de outros órgãos incumbidos de garantir o cumprimento das determinações do ministro da justiça, o que podia incluir outras formas de violência, inclusive a prisão de eventuais leitores ou possuidores da obra.

O sistema de vigilância e os aparelhos repressivos, durante a ditadura militar brasileira, ampliaram sua presença na sociedade, haja vista a necessidade de manter o controle sobre tudo e todos em um regime centralizador e ditatorial. Diversos órgãos foram criados ou reformulados para atender aos objetivos definidos, tendo o Serviço Nacional de Informações (SNI) como principal articulador da política de repressão.

Atualmente, nas primeiras décadas do século XXI, em uma sociedade repleta de cicatrizes do período ditatorial e em processo de busca de construção de valores democráticos, percebe-se claramente que não é possível caminhar-se para uma sociedade mais justa e menos violenta sem se conhecer e entender o passado.

A publicação, em 2013, do livro *Pau de arara: a violência militar no Brasil*, em português, com a indicação dos nomes de seus autores, Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca, e o crédito à participação decisiva de Luiz Eduardo Merlino, pela Fundação Perseu Abramo, faz parte da reconstrução da memória do período ditatorial, deixando explícita e denunciando a existência da violência da tortura, do mecanismo do “pau de arara” e dos esforços dos aparelhos do Estado autoritário para encobrir seus crimes. O conhecimento e reconhecimento de crimes do passado é um passo decisivo para a construção de um novo tempo.

—NOTAS

1. SOARES, Maria Victoria de Mesquita Benevides. Tortura no Brasil, uma herança maldita. In: BRASIL. Presidência da República. Coordenação Geral de Combate à Tortura (org.). *Tortura*. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, Presidência da República, 2010, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 24.

3. Sobre a adoção da tortura como política de Estado no Brasil após o golpe de 1964, ver o capítulo 9, “Tortura”, do *Relatório da Comissão Nacional da Verdade Brasil*. COMISSÃO Nacional da Verdade. *Relatório / Comissão Nacional da Verdade*, v. 1. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br>>. Acesso em: 4 nov. 2016.

4. BARBOSA, Marco Antonio. Aspectos relativos aos direitos humanos e suas violações, da década de 1950 à atual e processo de redemocratização. In: BRASIL, *Tortura*, op. cit., p. 40.

5. *Ibid.*, p. 41.

6. *Ibid.*, p. 24.

7. COMPARATO, Fábio Konder. A tortura no direito internacional. In: BRASIL, *Tortura*, op. cit., p. 81.

8. Ibid., p. 81-82.

9. Ibid., p. 81-82.

10. COMISSÃO Nacional da Verdade. *Relatório / Comissão Nacional da Verdade*, v. 1. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014, p. 963. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

11. Ibid., p. 963.

12. O livro foi impresso em junho de 1971, em Condé-sur-Noireau, cidade francesa no departamento de Calvados, na região da Normandia (atualmente faz parte do novo município de Condé-en-Normandie). A tiragem foi de 3.300 exemplares.

13. KAREPOVS, Dainis; CHAVES, Rogério, SONCINI, Luana. Entrevista com Bernardo Kucinski. In: KUCINSKI, Bernardo; TRONCA, Ítalo. *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*. Cadernos Perseu. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013, p. 219.

14. Ibid., p. 219-20.

15. KUCINSKI, Bernardo. Entrevista. Entrevistador: Flamarion Maués. São Paulo, 8 fev. 2016.

16. CHAVES, Rogério; SONCINI, Luana. Ítalo Tronca: um perfil. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 231.

17. COMISSÃO de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos. *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985)*. São Paulo, IEVE/Imprensa Oficial, 2009, p. 259.

18. KAREPOVS, Dainis; CHAVES, Rogério, SONCINI, Luana. Entrevista com Bernardo Kucinski. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 221. Nessa entrevista de Bernardo Kucinski, pode-se obter mais detalhes sobre essas reportagens, que podem também ser consultadas no Acervo Digital da revista *Veja* (disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>). Essa entrevista é fonte para as informações dos quatro parágrafos seguintes.

19. Ibid., p. 221-223.

20. Ibid., p. 223.
21. *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985)*, op. cit., p. 260.
22. ALMEIDA, Ângela Mendes de. Relembrando Merlino: uma temporada internacionalista. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 236.
23. LOWI, Michael. Luiz Eduardo Merlino (1948-1971). In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 246.
24. KAREPOVS, Dainis; CHAVES, Rogério, SONCINI, Luana. Entrevista com Bernardo Kucinski. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 224-25.
25. LOWI, Luiz Eduardo Merlino (1948-1971). In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 246.
26. Ibid., p. 246.
27. KAREPOVS; CHAVES; SONCINI. Entrevista com Bernardo Kucinski. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 225. Kucinski considera que a edição mexicana “é melhor do que a francesa, porque nesse intervalo [entre as duas edições] se desmistifica o Cabo Anselmo. Então esse tipo de coisa ele corrige, e tem outras notas de rodapé elucidativas que ele acrescentou”. Ibid., p. 225.
28. Ibid., p. 225.
29. HAGE, Julien. Une brève histoire des librairies et des Éditions Maspero. In: GUICHARD, Bruno; LÉGER, Alain; HAGE, Julien. *François Maspero et les paysages humains*. Lyon: La Fosse aux ours/À plus d'un titre, 2009, p. 95.
30. Ibid., p. 95-96.
31. MASPERO, François apud HAGE, Julien. François Maspero, éditeur partisan. *Contretemps*. Paris: Les éditions Textuel, n° 15, fev. 2006, p. 104. Disponível em: <<http://www.contretemps.eu/sites/default/files/Contretemps%2015.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2012.
32. HAGE, Julien. Une brève histoire des librairies et des Éditions Maspero. In: GUICHARD, Bruno; LÉGER, Alain; HAGE, Julien. *François Maspero et les paysages humains*, op. cit., p. 211.

33. HAGE, François Maspero, éditeur partisan, op. cit., p. 106.
34. HAGE, Julien. Collections politiques et effets de sens: Littérature et politique dans les nouvelles maisons d'édition politique d'extrême gauche au cours des années 1960 et 1970. *Cahiers du CRHQ* (Centre de Recherche d'Histoire Quantitative), n° 2, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/rponu6>>. Acesso em: 17 maio 2012.
35. HAGE, Une brève histoire des librairies et des Éditions Maspero. In: GUICHARD, Bruno; LÉGER, Alain; HAGE, Julien. *François Maspero et les paysages humains*, op. cit., p. 139-40. O jornal da Liga Comunista se chamava *Rouge*.
36. HAGE, François Maspero, éditeur partisan, op. cit., p. 104.
37. *Ibid.*, p. 110.
38. CHAVES, Rogério; SONCINI, Luana. Ítalo Tronca: um perfil. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 233.
39. ABRANCHES, Carlos A. Dunshee de. À margem do 9º aniversário da Revolução. *Jornal do Brasil*, 4 abr. 1973, p. 6. Trata-se de comentário ao livro *Le Régime Modernisateur du Brésil, 1964-1972*, do cientista político suíço Georges André Fiechter (Leiden/Genebra: A. W. Sijthoff Leiden/Institut Universitaire de Hautes Études Internationales, 1972). O autor do artigo argumenta que o presidente Médici se mostrava “decidido a reprimir os excessos, o que torna assim inverossímil a tese dos que quiseram apresentar os casos de sevícias registrados no Brasil como a sistemática de um poder detido por ‘forças armadas transformadas em guarda pretoriana quase monolítica do grande capital’. A frase citada entre aspas foi colhida pelo autor da publicação *Pau de Arara*, de François Maspero, que tem servido como uma das fontes da campanha facciosa feita na Europa contra o Brasil”.
40. Cf. REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência - censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2011.
41. Essa obra foi reeditada de forma fac-similar em 2014 pela Editora Anita Garibaldi, de São Paulo.
42. Informações obtidas em MAUÉS, Flamarion. Os livros de denúncia da tortura após o golpe de 1964. *Cadernos Cedem*. São Paulo, Vol. 2, n. 1 (2011), p. 47-59.

43. Apresentação. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 7.

44. KAREPOVS, Dainis. Algumas palavras. In: KUCINSKI; TRONCA, *Pau de arara, a violência militar no Brasil: com apêndices documentais*, op. cit., p. 11.

45. *Ibid.*, p. 13.

46. *Ibid.*, p. 11.



ORGANIZADORES



MICHEL RIAUDEL

é professor da Universidade Paris-Sorbonne e pesquisador vinculado ao CRIMIC (Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibériques contemporains), França. Organizou, entre outras, as seguintes obras: Michel Riaudel (org.), *France-Brésil, catalogue bibliographique commenté du Brésil dans l'édition en langue française*. (Paris: Association pour la diffusion de la pensée française, 2005), e Michel Riaudel; Pierre Rivas (orgs.), “La littérature brésilienne” (*Europe*, n° 919-920, Paris, nov. 2005).

SANDRA REIMÃO

é professora livre-docente da Universidade de São Paulo (USP) na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes (PPGCOM-ECA). É pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Publicou, entre outros: *Livros e televisão - correlações* (Ateliê, 2004) e *Represão e resistência - censura a livros na ditadura militar* (EDUSP/ FAPESP, 2011).

AUTORES



ADRIANO SCHWARTZ é professor de literatura contemporânea da EACH-USP. Possui graduação em Jornalismo e doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), ambos pela USP, e pós-doutorado pela Princeton University.

ANDERSON LOPES DA SILVA é doutorando no PPGCOM/ECA/USP.

DANIELA JAKUBASZKO é doutora e mestra em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM-ECA-USP. Professora da Escola de Comunicação na Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS).

ÉMILIE AUDIGIER é tradutora. Possui doutorado em Letras Neo-Latinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

FELIPE QUINTINO é jornalista, doutor em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM-ECA-USP.

FLAMARION MAUÉS PELÚCIO SILVA é doutor em História Social pela USP. Autor de *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984* (São Paulo: Editora Publisher, 2013).

JOÃO ELIAS NERY é doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo e pós-doutor pela EACH-USP. Professor da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Paulus) e da Faculdade Integral Cantareira.

MÁRCIA VALÉRIA MARTINEZ DE AGUIAR é tradutora. Possui graduação em Filosofia, mestrado e doutorado em Letras (Estudos Linguísticos, literários e tradutológicos em francês) pela USP.

MARIA CRISTINA PALMA MUNGIOLI é doutora em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM/ECA/USP, com estágio pós-doutoral na Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Professora da ECA/USP.

PAULO T. IUMATTI é doutor em História Social pela USP, com pós-doutorado e livre-docência pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). É professor do IEB-USP. De 2011 a 2013, atuou como professor convidado na Universidade de Poitiers (França).





Esta obra foi composta em
tipologia Minion Pro no
Escritório do Livro,
Florianópolis,
inverno de
2017.

Os estudos aqui reunidos analisam, por diferentes perspectivas, casos de correlações de cultura impressa entre Brasil e França no século xx — correlações estas que se inserem em uma longa história de permutas e passagens, na qual há muitos capítulos ainda a serem escritos.

Sandra Reimão · Michel Riaudel

ISBN 978-85-94157-00-3



9 788594 157003