

Ana Paula Hey  
(Organizadora da coleção)

 Coleção  
Sociologia Aberta USP

Weslei Estradiote Rodrigues  
Monica Isabel de Moraes  
Hugo Freitas de Melo  
(Organizadores)

# SOCIEDADE E CULTURA

Estudos de sociologia dos processos simbólicos



Blucher Open Access

 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
SOCILOGIA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

 CAPES

# SOCIEDADE E CULTURA

*CONSELHO EDITORIAL*

ANDRÉ LUIZ V. DA COSTA E SILVA

CECILIA CONSOLO

DIJON DE MORAES

JARBAS VARGAS NASCIMENTO

LUÍS AUGUSTO BARBOSA CORTEZ

MARCO AURÉLIO CREMASCO

ROGERIO LERNER

SOCIEDADE E CULTURA  
Estudos de sociologia  
dos processos simbólicos

WESLEI ESTRADIOTE RODRIGUES  
MONICA ISABEL DE MORAES  
HUGO FREITAS DE MELO  
*Organizadores*

*Sociedade e cultura: estudos de sociologia dos processos simbólicos*

© 2023 Wesley Estradiote Rodrigues, Monica Isabel de Moraes e Hugo Freitas de Melo (orgs.)

Editora Edgard Blücher Ltda.

*Publisher* Edgard Blücher

*Editores* Eduardo Blücher e Jonatas Eliakim

*Coordenação editorial* Andressa Lira

*Produção editorial* Juliana Morais

*Diagramação* Joyce Rosa

*Revisão de texto* Samira Panini

*Capa* Laércio Flenic

*Imagem da capa* iStockphoto

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

# Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

**contato@blucher.com.br**

**www.blucher.com.br**

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 6. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, julho de 2021.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Sociedade e cultura : estudos de sociologia dos processos simbólicos / organizado por Wesley Estradiote Rodrigues, Monica Isabel de Moraes e Hugo Freitas de Melo. – São Paulo : Open Access, 2023.

174 p. (Coleção Sociologia Aberta USP / organizada por Ana Paula Belem Hey)

Bibliografia

ISBN 978-65-5550-181-0

1. Sociologia 2. Brasil – Sociedade – Cultura I. Rodrigues, Wesley Estradiote II. Moraes, Mônica Isabel de III. Melo, Hugo Freitas de

23-4331

CDD 301

Índices para catálogo sistemático:

1. Sociologia

# CONTEÚDO

**APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO *SOCIOLOGIA ABERTA USP*** 7

**PREFÁCIO** 9

WESLEI ESTRADIOTE RODRIGUES

**1. POR UMA SOCIOLOGIA COMPARATIVA DA ARTE DO SÉCULO XIX NO BRASIL, EM PORTUGAL E ALHURES: DAS TRAJETÓRIAS AOS CRUZAMENTOS TRANSNACIONAIS** 15

WESLEI ESTRADIOTE RODRIGUES

**2. A CENTRALIDADE DA CIÊNCIA E EDUCAÇÃO: DAS FACULDADES ISOLADAS AOS PROJETOS PIONEIROS DE UNIVERSIDADES NO BRASIL (1889-1930)** 47

HUGO FREITAS DE MELO

**3. CORNÉLIO PIRES: MÚSICA CAIPIRA E MODERNISMO PAULISTA** 59

DIEGO TAVARES DOS SANTOS

LUIZ ANTONIO GUERRA

<b>4. MELANCOLIA SEXUAL EM PAULO PRADO</b>	<b>71</b>
FERNANDO FILHO	
<b>5. A CONSTRUÇÃO DE UM HISTORIADOR: ETAPAS INICIAIS DA CONVERSÃO DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA À PESQUISA HISTÓRICA</b>	<b>87</b>
MONICA ISABEL DE MORAES	
<b>6. GRACILIANO RAMOS E A CRÍTICA LITERÁRIA: O JOGO INTRINCADO PELA CONSAGRAÇÃO</b>	<b>115</b>
WELLINGTON PASCOAL DE MENDONÇA	
<b>7. ROGER BASTIDE, ANTONIO CANDIDO E A TESE INTERROMPIDA SOBRE O CURURU</b>	<b>135</b>
WILLIAM SANTANA SANTOS	
MAX LUIZ GIMENES	
LUIZ CARLOS JACKSON	
<b>8. O ENSAIO MODERNO NO BRASIL</b>	<b>161</b>
MARIA ARMINDA DO NASCIMENTO ARRUDA	

# APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO *SOCIOLOGIA ABERTA USP*

A coleção *Sociologia Aberta USP* se dirige à divulgação de pesquisas realizadas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (PPGS/USP), por seus discentes e docentes. Nossa escolha pelo *open access* visa a facilitar a difusão dos trabalhos por nós desenvolvidos, atingindo em escala ampliada a públicos especializados e a interessados em geral. Propiciar a devida circulação do conhecimento produzido no PPGS/USP, para que ele seja apropriado, debatido e venha a alcançar vastas esferas intelectuais e sociais é a intenção da coleção.

*Sociologia Aberta USP*, cuja materialidade repousa em cada obra publicada, expressa acima de tudo o ofício coletivo desenvolvido no PPGS/USP, revelando a tessitura das relações entre o conjunto de discentes, as atividades de ensino e debate, as interações entre orientadoras(es) e orientandas(os), as discussões nos distintos grupos de pesquisa, as trocas científicas e a multiplicidade de experiências que compõem a formação acadêmica.

Inauguramos a Coleção em 2022 por meio da publicação de teses premiadas, comportando temáticas, enfoques e metodologias distintas, em sintonia com a sociologia contemporânea.

Além de editar as teses reconhecidas por sua relevância intelectual, a Coleção ainda abre espaço para a divulgação de trabalhos de seu corpo docente e de seus grupos de pesquisa, expondo a diversidade das pesquisas elaboradas. Pretende ser uma interface com os públicos nacional e estrangeiro, ao oferecer uma produção sociológica que dialoga com a sociedade brasileira, seus problemas atuais ou passados, suas perspectivas presentes e futuras.

*Sociologia Aberta USP* celebra, assim, as várias décadas de formação acadêmica oferecida no PPGS/USP, dando continuidade às suas produções canônicas. Não é demais lembrar o protagonismo histórico de seus professores e pesquisadores para dar forma à pesquisa institucionalizada em sociologia e para influenciar as políticas de organização do próprio campo, bem como a formação exitosa dos quadros que compõem a comunidade da sociologia brasileira.

Vida longa à *Sociologia Aberta USP*!!

Ana Paula Hey

Organizadora da Coleção

# PREFÁCIO

*Il n'y a pas d'au-delà de l'histoire.*

Pierre Bourdieu, *Meditations Pascaliennes*

Antes de mais nada, é importante dizer, ainda que brevemente, em que consiste o pequeno compilado aqui apresentado ao público. Esta coletânea reúne oito textos que compõem uma amostra dos trabalhos desenvolvidos ao longo dos seis anos de existência do Núcleo de Sociologia da Cultura da Universidade de São Paulo (USP). No entanto, embora seja também uma forma de congratular o esforço coletivo que assegura a existência do grupo, a coletânea não se constitui uma amostra suficientemente representativa. Isso porque o Núcleo comporta uma imensa variedade de abordagens, objetos, recortes temáticos e temporais, que podem ser agrupados segundo diferentes critérios.

A ideia que fundou este compilado partiu de uma inquietação comum a alguns membros do grupo sobre o trabalho que se faz na sociologia na fronteira com a historiografia. Percebemos que uma parcela considerável das nossas pesquisas lida com o passado, com eventos, fatos e processos que podem ajudar a compreender o contemporâneo, mas que só podem ser apreendidos com consistência por meio de documentos e registros dos mais variados tipos: revistas, livros, músicas, documentos, cartas, cartões-postais, bilhetes, pinturas, desenhos, gravuras etc. Objetos e eventos que existem, mas já não decorrem: desdobraram-se em outros fenômenos e só podem ser apreendidos, portanto, de formas indiretas, por textos, fortuna crítica e toda a sorte de fontes primárias. Daí que essa percepção nos fez atinar para o fato de que parte

considerável dos estudos de cultura na sociologia não só são históricos (porque todo trabalho sociológico é essencialmente histórico), como também tratam do passado. Mas, afinal, por quê?

Essa constatação não nos conduziu a nenhuma espécie de inquérito metodológico que explicasse essa certa obstinação com o passado e os processos históricos pelos sociólogos da cultura. Não nos levou também (pelo menos por enquanto) a nenhuma jornada ou busca por uma história dos meandros da subárea da cultura em sociologia, procurando elencar a tradição que formatou essa característica, essa marca. A princípio, o que nos ocorreu foi criar, a partir dela, uma coletânea, uma amostra de trabalhos que têm essa filiação epistêmica, esse interesse primário pelo processo histórico e suas dimensões sociais. Sobre essa quantia expressiva de trabalhos que se voltam para o passado paira uma mesma questão de fundo metodológico: afinal, que sociologia é essa que se faz sobre a história? Ou ainda, que sociologia é essa que se faz em relação mutualística com a história?

A ideia, portanto, era fazer ver quanto de diálogo e congruência pode haver entre trabalhos no interior do Núcleo. Queremos com isso dar ênfase a um aspecto comum de nossas pesquisas que nos coloca em diálogo em diversos níveis: desde os mais banais, da coincidência dos recortes, passando pelos subterrâneos, em que se dão notáveis cruzamentos entre as personagens, seus projetos artísticos ou intelectuais, até os níveis macroabrangentes, em que se observam ou narram grandes eventos ou processos históricos. Assim, com um corte transversal sobre a nossa agenda de pesquisas, reunimos aqui trabalhos que exploram, em diferentes casos, experiências de formação e interpretação da modernidade nacional brasileira, desafiando suas narrativas fundacionais, seus emblemas, seus referentes e marcos históricos. O arco temporal que pretendemos abranger parte da década de 1870, perpassa a Abolição da escravidão, a Proclamação da República, o *fin-de-siècle*, a *belle époque*, a Era Vargas e desemboca no final da década de 1960.

A seleção, afinal, acabou não tão diversa quanto poderia ou quanto gostaríamos, mas apresenta enorme coerência interna e expande-se em direções interessantes, abrindo flancos de diálogo. Um tanto paulistocêntrica, é verdade, a coletânea, no entanto, aponta para outros centros de formação cultural e constituição da modernidade no Brasil. É, portanto, apenas uma forma de percorrer a constituição cultural da nação, que fornece alguns elementos e algumas perspectivas. Organizado em critério cronológico (embora não exatamente, já que diversos dos recortes se superpõem), o corpo textual começa assim com um artigo que analisa as transformações observadas nas representações artísticas na passagem do século XIX ao XX no Brasil e em Portugal, adotando como referência as trajetórias de dois pintores consagrados no período: José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), brasileiro, e José Vital Branco Malhoa (1855-1933), português. O autor busca não apenas criar paralelos entre os universos artísticos, mas aponta que certas elaborações estéticas seguem direções semelhantes muito por conta da crescente transnacionalização da arte, das cada vez mais frequentes transferências culturais (ESPAGNE, 2013) e da conseqüente internacionalização de critérios, que ajudam a mudar os sistemas locais de gosto, mas não de modo com-

pletamente homogêneo, e sim articulando conjunturas complexas em diferentes planos: global, nacional, regional e local. A pergunta que sobressai é por que dois artistas no mesmo período, mas em contextos nacionais distintos, acabaram por produzir representações tão assemelhadas? O que significou o interesse simultâneo pelas pessoas e paisagens do campo em um contexto de disputas simbólicas, mudanças políticas agudas e reinvenções das narrativas históricas nacionais? Que imagens, afinal, ajudaram a construir novos imaginários nas Repúblicas e a reimaginar o passado?

O segundo artigo aborda a formação do sistema universitário brasileiro, mas de uma perspectiva inovadora e deslocada, adotando como ponto de vista o que chamou de “faculdades isoladas”. Hugo Freitas de Melo recorre parte de sua tese para nos apresentar o nascimento do ensino superior no Brasil ainda durante o período imperial, e avança analisando os primórdios da constituição de um sistema universitário já durante o período republicano. O autor preocupa-se fundamentalmente com a reprodução social das elites e a dominação simbólica exercidas por meio do ensino superior durante essa etapa da formação nacional. Melo, portanto, apresenta uma perspectiva sobre as formas de perpetuação e os ajustes dos projetos de poder de diferentes frações da elite no país, mesmo diante da mudança de regime político. Para isso, leva em conta os centros da política nacional, e encerra seu texto considerando a expansão e estabelecimento do sistema universitário em outras regiões.

Em seguida, o terceiro capítulo, de Diego Tavares e Luiz Antonio Guerra, explora de maneira bastante inovadora os vínculos pouco conhecidos entre o Modernismo paulista e a tradição da música caipira, concentrando-se na figura de Cornélio Pires, mediador cultural visionário, que reuniu duplas com o intuito de difundir o gênero comercialmente. O texto explora o encontro entre Cornélio e Mário de Andrade num contexto em que Mário ainda explorava as ideias de vanguarda, na formatação do seu ímpeto folclorista. Cornélio, por sua vez, é posicionado em relação às elites paulistas como uma espécie de “primo pobre”, ou seja, membro de um ramo decadente de uma família tradicional, à procura de vias alternativas de reascensão social. O trabalho reflete ainda sobre os usos e construções da figura do caipira, analisa as primeiras duplas, sua estética, e termina apontando para o período inicial da indústria fonográfica no país.

O quarto trabalho que integra a coletânea aborda a figura de Paulo Prado e é uma espécie de ponte multidirecional que amarra os textos da primeira e os da segunda metade da coletânea. Fernando Filho aborda aquele que foi figura central na elaboração da centenária Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida em fevereiro de 1922, mas de maneira um tanto incomum. O autor se debruça sobre a obra teórica de Prado, demonstrando como a perspectiva desse agente cultural a respeito da formação e dos rumos do Brasil é marcadamente melancólica e pessimista, atravessada por uma espécie de atavismo social racista. Filho debruça-se especialmente sobre a obra “Retrato do Brasil”, publicada por Prado em 1928, segundo a qual o Brasil teria um problema de origem, atrelado à sexualidade das três raças que o formaram por meio da miscigenação: a ingenuidade sensual indígena, a passividade do africano e a depravação do português. Para Prado, o problema fundante da nacionalidade teria

sido os excessos sexuais praticados durante a colonização. O olhar negativo dirigido ao papel do colonizador emerge como aspecto ligeiramente novo em relação às teses racialistas anteriores.

O texto de Prado é esmiuçado e situado no debate cultural que o envolveu: Fernando Filho descreve bem o diálogo travado entre Prado e Capistrano de Abreu, bem como as relações de troca intelectual do autor com seu tio, Eduardo Prado, por sua vez ligado intimamente à Geração de 1870 em Portugal. Filho demonstra que o argumento central de Prado caminha para posicionar São Paulo como o resultado mais bem-sucedido da colonização, cujo auge ocorreu pelo isolamento produzido pela interiorização do bandeirismo, mas que enfrentou um período de decadência, superado apenas pela “civilização do café”. Assim Prado revelou-se mais um construtor da “mitologia bandeirante” encetada pela elite política paulista para conferir a si própria a centralidade nos projetos vindouros de construção do Estado.

De todo modo, é curioso notar como o trabalho de Fernando Filho alinhava os capítulos da coletânea: Paulo Prado precisa ser também lembrado como membro da família Prado. Seu tio e sua avó foram assíduos clientes de Almeida Júnior. Não apenas isso, leitor de Ramalho Ortigão e Oliveira Martins, Paulo Prado conecta de algum modo o decadentismo da Geração de 1870 portuguesa ao modernismo brasileiro. Conecta ainda as teses racialistas à emergência da figura do caipira, que perpassa a construção do imaginário nacional que emana de São Paulo e ilustra de modo singular a profusão de ensaios que passaram a ser publicados entre o final do século XIX e início do XX que pretenderam compreender e interpretar a formação de uma identidade nacional (aqui em sua formulação estritamente paulista).

Já o quinto trabalho que compõe a coletânea aborda um aspecto singular da obra intelectual de Sérgio Buarque de Holanda. Mônica Isabel de Moraes apresenta detalhada investigação sobre o longo processo de conversão do autor à pesquisa histórica. Com o forte aporte das pesquisas de trajetória, Moraes analisa a constituição da carreira intelectual de Holanda desde sua atuação no jornalismo, levando em conta ainda elementos de origem social, as relações pessoais de juventude e o sucesso obtido com a primeira publicação do ensaio *Raízes do Brasil*, em 1936. A partir daí, observa como e quando foram sendo publicados seus escritos considerados mais historiográficos, como *Monções e Caminhos e Fronteiras*, bem como *Do Império à República*, parte da coleção História Geral da Civilização Brasileira. Para a autora, desde 1936 Holanda foi realizando um “deslocamento do seu eixo reflexivo e profissional” em direção às “ciências históricas”. E ela busca demonstrar como isso se deu de modo pragmático, descartando considerar o fenômeno como mera idiosincrasia: por meio de cartas, da análise do mercado editorial, das relações com editores e seus debates com outros intelectuais, a autora revela as circunstâncias dessa conversão de Holanda em direção à historiografia.

O sexto trabalho é também trajectorial. Apresenta condicionantes e conjunturas da peleja de Graciliano Ramos por consagração no mercado editorial carioca, lidando com a crítica literária. O texto de Wellington Pascoal de Mendonça é mais um dentre os poucos pontos da coletânea em que o enfoque se descola de São Paulo, dessa vez

para abordar os fluxos de literatos e intelectuais entre Alagoas e a capital, Rio de Janeiro. Em sua abordagem, Mendonça enfrenta já os desdobramentos do modernismo nos anos 1930 e 1940, e nos dá amostra de sua diversidade de manifestações, bem como sua “geografia”: apresenta-nos os condicionantes da consagração literária no período, sobretudo as contingências externas ao jogo literário que perpassaram a busca do escritor por reconhecimento.

Mendonça debruça-se principalmente sobre a crítica “de rodapé”, cujas impressões e avaliações mediaram decisivamente os modos de recepção de Graciliano no mercado literário do sudeste. O autor pontua interessantemente que Graciliano partiu do “Círculo de Maceió”, onde teve suas primeiras recepções por parte dos colegas Aurélio Buarque de Holanda e Valdemar Cavalcanti, mas dedica-se a perscrutar a crítica literária de Agripino Grieco, Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Antonio Candido. Com isso, consegue criar um vislumbre das transformações da crítica na passagem de um modo impressionista de apreciação, a um outro, acadêmico, com critérios propriamente literários.

O sétimo texto da coletânea é um achado coletivo, partilhado por William Santana Santos, Max Luiz Gimenes e Luiz Carlos Jackson. Os autores abordam correspondência inédita de Antonio Candido para criar um entendimento refinado sobre como se deu a passagem de Candido de sua pesquisa (iniciada em 1947) sobre o “cururu”, espécie de cantiga e dança comum do interior paulista e regiões do Brasil central, para a escrita de *Parceiros do Rio Bonito*, sua tese defendida em 1954. A tese inacabada acabou sendo apresentada em resumo na abertura da tese defendida, e seu argumento demonstra uma conexão entre Candido e o programa de pesquisas encabeçado por Roger Bastide sobre sociologia da arte. Para os autores, Candido se filia e leva a cabo o pressuposto bastidiano de que a arte e a cultura seriam vias de acesso privilegiadas para a compreensão das sociedades, e no caso brasileiro nos conduziriam às nossas raízes coloniais e escravistas. Com base em publicações e correspondências, conseguem demonstrar que as abordagens sobre o cururu foram construídas de modo partilhado por ambos. Por fim, realizam uma análise dos possíveis motivos para a mudança no tema da tese, apresentando duas já conhecidas, e uma terceira, própria.

O oitavo texto arremata a coletânea, fechando a segunda metade, essencialmente devotada a uma sociologia histórica dos intelectuais, em que os textos literários e ensaios são em geral abordados como documentos e registros continuamente confrontados. No entanto, o texto de Maria Armanda do Nascimento Arruda busca, na verdade, realizar uma revisão analítica do ensaísmo clássico brasileiro. A autora principia revisitando a definição do próprio gênero, desde a Escola de Frankfurt, recuperando seu potencial crítico, para só então, na segunda parte, dedicar-se a pensar o que chama de “ensaísmo moderno brasileiro” a partir da década de 1930, não sem antes passar pelas vanguardas modernistas, discutindo seus dilemas com relação aos modelos europeus vislumbrados.

Para Arruda, as vanguardas foram a fonte primordial em que se hidrataram os ensaístas, a começar por Sérgio Buarque de Holanda, que em 1936, em *Raízes do Brasil*, se propôs a pensar o sentimento de desterro resultado da colonização. Porém, mais

do que se ater às teses e enunciados dos principais ensaios do período analisado, o que a autora faz é posicioná-los num quadro complexo de transformações históricas, procurando apontar elementos da forma e do conteúdo que anunciam, incorporam e produzem o próprio processo de constituição da modernidade nacional. Como uma espécie de metaensaio, ela plana sobre os textos e ensaístas, de Gilberto Freyre a Antonio Candido, transita fluidamente, encetando conexões críticas e reveladoras. Nesse processo de livre-pensamento, a autora constata que, ao reconhecer certa tradição crítica como fundante da intelectualidade brasileira, marco zero do pensamento nacional, firmou-se em torno do modernismo paulista o cânone interpretativo e estético, ao mesmo tempo que reconhece o corte que os interpretes ensaístas empreenderam na forma de conceber a formação nacional, agora não mais de forma pesadamente pessimista. O grande desafio desses intelectuais teria sido produzir uma visão integrada da nação.

No trecho final do ensaio, Arruda mobiliza os elementos da modernização vivenciada pelo país nos anos 1930 e 1940 para trabalhar a hipótese de que o ensaísmo de formação teria dado os primeiros passos na constituição das normas implícitas de um “campo intelectual”. Rapidamente o ensaio avança abordando em sua reta final os trabalhos do final das décadas de 1960 e 1970, quando o sistema universitário já havia se consolidado, tratando-os como expressões tardias desse ensaísmo, herdeira e tributária. Para esse fim, traz à baila *A Revolução Burguesa no Brasil*, de Florestan Fernandes. Com isso, aponta também para a transmutação das questões originais do ensaísmo de 1930 para um novo corolário, agora em torno da falência do projeto moderno nacional. O texto termina observando as oscilações da forma ensaio, sua reincorporação pela geração universitária de 1950, e reafirma a força fundante desta forma ensaio para as perspectivas contemporâneas da pesquisa e da crítica sociológicas.

Há que se dizer mais uma vez, não existe sociologia que se faça a despeito do tempo, do processo histórico e ignorando a historicidade dos fenômenos. Há, contemporaneamente, todo um campo que se dedica a pensar as implicações metodológicas dessa interface imediata. Afinal, as raízes dessa interação tensa e frutífera são clássicas e estão firmadas desde Karl Marx e Max Weber, pelo menos.

A coletânea, por fim, confrontada com o centenário da Semana de Arte Moderna, acaba por fornecer elementos adicionais para se pensar o modernismo (sem, no entanto, acessá-lo) e a modernidade: suas matrizes, desdobramentos e frustrações. Pretendemos reacender os debates sobre os marcos temporais por nós comumente adotados, fazendo nascer novas perguntas: que modernidade foi possível? E que modernismo é esse tão celebrado? Quais modernismos, aliás? Tangenciando-o, ora por objetos e personagens “menores”, ora pelos elementos, agentes e redes que o circundam no tempo e no espaço, a coletânea busca expandir e ao mesmo tempo densificar a compreensão que temos do processo de formação cultural brasileiro ao longo do século XX em que construiu para si uma noção própria da modernidade.

## CAPÍTULO 1

# POR UMA SOCIOLOGIA COMPARATIVA DA ARTE DO SÉCULO XIX NO BRASIL, EM PORTUGAL E ALHURES: DAS TRAJETÓRIAS AOS CRUZAMENTOS TRANSNACIONAIS<sup>1</sup>

Weslei Estradiote Rodrigues<sup>2</sup>

Durante décadas, a sociologia da arte no Brasil relegou o século XIX a uma posição secundária nas agendas de pesquisa, período considerado uma espécie de “pré-história” cultural da nação. Durante muito tempo, os trabalhos acadêmicos foram constituídos pelos marcos temporais (ao mesmo tempo que os instituíram) de um modernismo canonizado pela crítica universitária. O referente fundacional da modernidade adotado pela sociologia, tudo aquilo que lhe parecia condigno de atenção, os parâmetros de uma arte propriamente brasileira, enfim, tudo o que era relativo ao grande “enigma” da formação nacional parecia remeter ao modernismo de inícios do século XX, e ao que o sucedeu, como se todo o passado ganhasse uma síntese nas vanguardas paulistas.

- 1 Este trabalho é derivado da minha tese de doutorado, intitulada *Modernos Arcaísmos. Arte e nação no Brasil e em Portugal pelas obras dos pintores Almeida Júnior e José Malhoa*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo em abril de 2021.
- 2 Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2021), pesquisador, professor do ensino básico e membro do Núcleo de Sociologia da Cultura desde 2016.

Esse fenômeno ocorreu desde a formação institucional universitária brasileira, nos departamentos de sociologia, mas também nos de teoria literária, (criados em uma relação dúbia com a sociologia e com o ensaísmo crítico [JACKSON, 2009]), nos de filosofia e de museologia. Fato é que, quando os agentes e objetos da cultura e da arte penetraram novamente o seio da sociologia no Brasil, entre finais da década de 1970 e início dos anos 1980, o fizeram por meio do arcabouço boudieusiano (BORTOLUCI et al., 2015, pp. 227-228). Os intelectuais responsáveis pela recepção e difusão dos trabalhos de Pierre Bourdieu no Brasil produziram relevantes trabalhos prosopográficos, referenciais para a compreensão dos movimentos artísticos brasileiros da primeira metade do século e da formação da modernidade no país (ORTIZ, 1985; MICELI, 1977, 1979; DURAND, 1989).

De qualquer modo, a despeito de como isso tenha se dado, importa-nos destacar que por décadas, tudo o que antecedeu às vanguardas modernistas foi lido como “pré-moderno”. Abordar a passagem do século XIX ao XX como um mero período intersticial resulta em não explicá-lo em seus próprios termos, e, por conseguinte, defini-lo apenas em relação ao advento modernista (COLI, 2005, p. 18). Ainda que para alguns artistas do final do século XIX se tenha resguardado um lugar especial, desvinculado do título pejorativo de “acadêmicos”<sup>3</sup>, a eles coube a alcunha de “precursores”, como se não fizessem parte da modernidade nacional *de facto*. Essa maneira de narrar ou descrever a história da arte não é ingênua. Pelo contrário. Ela demarca profundamente o antes, e o depois. O modernismo, portanto, se instituiu, por seus meios, como mito fundador (COELHO, 2012, p. 14) da nacionalidade moderna e da modernidade nacional. Entre tantas questões e problemas que isso possa suscitar, pretendo destacar apenas o fato de que a obliteração do século XIX nas pesquisas sobre arte fez com que, por tempo demasiado, deixássemos, na sociologia, de nos debruçarmos adequadamente sobre um período que é crucial para a compreensão da formação do Estado brasileiro, sobretudo em seu aspecto estético e simbólico.

Em Portugal, entretanto, embora também canonizado a seu tempo, o modernismo não adquiriu a mesma centralidade de seu congêneres brasileiro. O modernismo português transformou os paradigmas estéticos no país, de modo que, parte de suas vanguardas adotaram posições um tanto mais cosmopolitas. Outra parte, no entanto, susteve uma espécie de nacionalismo saudosista, decadentista, base de um “retorno à ordem” operado posteriormente pelo Estado Novo salazarista dos anos 1930 e 1940. De todo modo, o século XIX não acabou sendo obliterado pelos acervos dos museus, tampouco pela intelectualidade portuguesa.<sup>4</sup>

- 3 A configuração polarizada de disputas que se formou no espaço artístico brasileiro do final do século XIX opôs “modernos” e “acadêmicos” ou, em outros termos, “novos” e “antigos”. Acadêmico, no vocabulário da crítica de periódicos que então se especializava, era todo artista de algum modo ligado à Academia Imperial de Belas Artes, ou praticante de seus preceitos técnicos. Em geral, a utilização do termo buscava associar algum artista ou crítico a posições conservadoras nos embates. Essa mesma polarização foi reapropriada pelos modernistas no início do século, reencenando a cisão entre presente e passado.
- 4 A produção mais relevante nesse aspecto é a de José-Augusto França, que constitui uma espécie de história social da arte de teor sociológico: embora inicialmente tenha rondado em seus estudos o modernismo de Amadeo de Souza-Cardoso, ainda no final dos anos 1960 publicou dois extensos volumes (1966a, 1966b) sobre a arte portuguesa do século XIX.

É preciso pontuar, no entanto, que de finais dos anos 1980 para cá, tanto em Portugal, quanto no Brasil, cada vez mais pesquisadores têm se dedicado a pensar o século XIX na sociologia. O que se propõe neste trabalho é uma forma alternativa de interrogar esse período, que parte de uma visada comparativa, mas que se estrutura, em verdade, observando as correlações e trânsitos entre os elementos comparados. Colocando à prova a ideia de um campo artístico transnacional em formação desde finais do século XIX, pretendo confrontar e entrecruzar os espaços artísticos nacionais do Brasil e de Portugal, avançando até as décadas iniciais do século seguinte. Para isso, serão tomadas como referências as trajetórias de dois artistas: José Ferraz de Almeida Júnior pelo lado brasileiro, e José Vital Branco Malhoa, pelo português. Sem nunca terem chegado a se conhecer, as semelhanças entre suas obras são salutares (tanto em termos de seleção de modelos e elementos compositivos, quanto em temáticas, paleta e esquema cromático).

Seduzido pela equivalência entre alguns elementos biográficos e profissionais de ambos, decidi perseguir o fio das semelhanças à exaustão, procurando retornar, após longo percurso, ao ponto de partida dessa inquietação: por que, afinal de contas, as obras de ambos, Almeida Júnior e Malhoa, ficaram tão intensamente marcadas como “nacionais”? Que fatores externos, próprios à ordem política, tornaram tão favorável a perenização dessas imagens como representações de certas ideias de “povo” e de “nação”? A despeito de aproximações imediatistas, que espécies de mediações permitem e foram necessárias para que algum diálogo visual tenha se concretizado? Que canais de circulação e comunicação foram capazes de envolver agentes de diferentes espaços nacionais ao redor do mundo? Sem recorrer aqui a análises e comparações formais, busco abordar o século XIX segundo as ideias e valores que orientavam e organizavam as práticas dos agentes, seus empreendimentos estéticos e disputas, de modo amplo e integrado.

A presente análise, portanto, propõe lançar uma visada comparativa sobre os processos de formação nacional do Brasil e de reconformação e reimaginação (ou de “segunda fundação”, nas palavras de Rui Ramos [2001]) nacional de Portugal a partir da observação das transformações dos modos de perceber e qualificar a arte. Esse enfoque, além de investigar os elementos que estruturaram as mudanças nos padrões de gosto, resulta ainda produzindo certo estranhamento<sup>5</sup> das narrativas históricas, mergulhando os fenômenos em quadros mais complexos de fatores e relações. Correlacionando os casos (e não isolando), busca-se afastar o risco do “nacionalismo metodológico”<sup>6</sup>, bem

---

5 Como bem apontam Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco sobre o potencial das abordagens comparativas em sociologia histórica, “o cotejamento dos casos produz um saudável efeito de desnaturalização da observação histórica e sociológica, de tal maneira que certas características inicialmente não problematizadas por parecerem autoevidentes revelam sua contingência. Disso resulta, eventualmente, uma compreensão mais nuançada e crítica dos fenômenos estudados” (2014, p. 33).

6 A noção de “nacionalismo metodológico” pode ser caracterizada como a tendência a adotar apriorística e irrefletidamente nas pesquisas sociais os Estados e suas fronteiras como unidades de análise. As reflexões metodológicas a esse respeito notaram que, em inúmeros casos, os fenômenos e práticas não coincidem com e nem são contidos pelas fronteiras nacionais (BOURDIEU, 2002; SAPIRO, 2020; WIMMER et al., 2002).

como produzir um aporte que ultrapasse o paralelismo simplista e seja, assim, capaz de explicitar dinâmicas que perpassaram fronteiras de modo duradouro e, assim, produziram modos e espaços de articulação e cruzamento de tempos e espaços.

### 1.1 EM BUSCA DAS ORIGENS: AS IDEIAS DE ESCOLAS NACIONAIS

Como assinala Christophe Charle (2013, p. 70), comparações frutíferas possuem um *tertium comparationis*, ou seja, um ponto focal ou nodal que conecta os elementos comparados, que os aproxima, assemelha ou relaciona. Comparar elementos absolutamente desconexos é possível, embora tenda a render muito menos analiticamente, e a produzir um tipo de paralelismo característico, que aproxima e espelha os casos adotados.

No caso de Brasil e Portugal, são vários os aspectos que os relacionam e conectam ainda na passagem do século XIX ao XX. A começar pelo antigo vínculo histórico, colonial, e pelo fato consequente de que o próprio sistema de ensino artístico brasileiro nasce com a fuga da Família Real Portuguesa e a formação da Corte no Rio de Janeiro que, depois de instalada, exortou a vinda de artistas franceses para constituir no Brasil uma arte cortesã e uma academia artística. A Academia Imperial de Belas Artes, no entanto, só viria a se formar definitivamente dez anos depois da chegada da comissão de artistas franceses (ou seja, em 1826, já após a independência do país), no bojo de propósitos associados aos esforços de construção da nação e do Estado (monárquico independente).

Um sistema oficial de formação de artistas e de delimitação dos parâmetros estéticos começou a se constituir desde então. Mas não apenas. Com a Academia, ocorreu no Brasil a primeira tentativa de constituir um marco fundador, um ponto de partida da história da arte dita nacional. E o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) teve papel central no registro e fixação de um modo de narrar essa história. Já em 1843, o pintor e intelectual Manuel de Araújo Porto-Alegre publicou na revista do Instituto um artigo especulando sobre a existência de uma “Escola Brasileira”, originada a partir do que ele denominou “Escola Fluminense”, da qual a Missão Francesa seria a perpetuadora, e Jean-Baptiste Debret (seu mestre), membro do que ele considerava uma segunda geração dessa escola (SQUEFF, 2003). Esses artistas do século XVIII, tomados em conjunto, seriam uma espécie de “origem” primeva da arte nacional. O intuito subjacente nas propostas de Porto-Alegre era tornar possível inserir a arte do Brasil, nação independente, na linha histórica do desenvolvimento artístico ocidental. O efeito adicional disso era não apenas ajudar a fortalecer a construção do imaginário nacional, mas também colocar a Academia no centro dessa construção.

Três décadas mais tarde, em 1879, durante a afamada XXV Exposição Geral de Belas Artes, o então diretor e ex-aluno de Porto-Alegre, João Maximiano Mafra, propôs a criação da “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira” como forma de dar corpo a uma certa concepção de pintura nacional. A noção de “escola” implicava em ordenar e agrupar os quadros segundo um nexos histórico e certo padrão estético (SQUEFF, 2012, p. 118). A galeria foi exposta em sala à parte no contexto da exposição geral e organizada de modo cronologicamente linear, com o intuito de

apresentá-la como se se tratasse de uma sequência evolutiva que atestasse o “progresso” das artes no Brasil.

É notável, entretanto, que também em Portugal havia, sobretudo na década de 1870, a pretensão de se caracterizar na pintura uma escola nacional ancorada em uma tradição, uma linhagem identificável. Mas, ao contrário do que se possa supor, as academias de arte em Portugal não foram criadas antes da brasileira.<sup>7</sup> A Real Academia de Belas Artes de Lisboa (bem como a portuense) surgiu dez anos após, em 1836, como demanda de artistas e entusiastas pelo amparo e incentivo do Estado às artes e, sobretudo, à indústria nacional.<sup>8</sup>

Em diversos sentidos, o final do século em Portugal foi um período de busca obstinada pela identidade nacional. Essa se tornou a “problemática de fundo” (LEANDRO, 2007) da cultura portuguesa, em meio à qual as academias de arte exerceram papel relevante. A esse respeito é importante lembrar<sup>9</sup> que o primeiro número da revista *Artes e Letras*, de 1872, abriu com um artigo do marquês de Sousa Holstein (então vice-diretor da Academia lisboeta) em que buscou realizar uma espécie de história condensada da arte portuguesa, elencando aqueles que considerava terem contribuído com registros significativos: o Conde de Raczynski, Almeida Garrett, Cyrilo Volkmar Machado e, principalmente, o viajante inglês J. C. Robinson. Referindo-se a esses antigos amadores da arte portuguesa, e alegando recorrer ao método científico, Holstein defendia a existência de uma “Escola Portuguesa” de pintura, originada no século XVI com as obras do pintor Vasco Fernandes (conhecido como Grão Vasco). O principal intuito de Holstein era recuperar a imagem de um precursor, um pioneiro autêntico, um fundador da arte nacional. Essa busca pelas “origens” de uma arte nacional era ao mesmo tempo uma busca pela identidade da nação (LEANDRO, 2007).

O período praticamente coincidente em que Almeida Júnior e Malhoa cursam as academias do Rio de Janeiro e de Lisboa,<sup>10</sup> entre o final da década de 1860 e meados da década de 1870, foi justamente esse, em que se debateram as prováveis singularidades da arte em cada nação, e sua relação íntima com a paisagem e com a história nacionais. A intelectualidade e os artistas, portanto, abordavam e enxergavam cada vez mais a arte como essa espécie de espelho da nacionalidade. O “nacional” tornava-se o “princípio criador da modernidade” (THIESSE, 1999, p. 23). Ao longo do século XIX, sobretudo em sua segunda metade, essa noção foi sendo elevada à condição de critério artístico de apreciação e de legitimação. Nesse instante da história, parte significativa do debate intelectual e público se indagava sobre qual haveria de ser a essência insuspeita e inalterável de cada nação.

7 O que não significa, entretanto, que Portugal não possuísse maior acúmulo de capital artístico que pudesse situá-lo um tanto mais próximo (geográfica e simbolicamente) dos centros do sistema artístico transnacional em constituição. Basta recordar aqui a Academia Portuguesa em Roma, na qual eram formados a maior parte dos artistas cortesãos portugueses. Aliás, alguns deles compuseram a primeira geração de professores da academia de Lisboa, como Manuel Antonio da Fonseca.

8 Ou seja, as academias de arte portuguesas nasceram em um agudo contexto de crise política e econômica, como espécie de subproduto das demandas liberais burguesas.

9 Sobre a atuação de Holstein consultar Leandro (1999, p. 55).

10 Ambos tiveram um período de formação entre 1869 e 1874.

No entanto, é preciso pontuar, a despeito dos esforços das academias para fundamentar uma história da arte nacional (fixando uma origem e situando a si próprias como passagem incontornável), havia já nesse período, entre meados da década de 1850 e o início da década de 1880, uma pressão exterior<sup>11</sup> às instituições que atacava tanto as formas de ensino, quanto os parâmetros de produção e apreciação artísticos por elas preconizados. Artistas e críticos passaram a questionar os preceitos vigentes, de tal modo que os movimentos de *plein air* ganharam força e notoriedade. A partir de então, não mais o exercício repetitivo de desenho e cópia dentro das salas das academias seria suficiente. O espaço de observação e criação deveria ser o exterior, o cenário deveria ser a natureza, tudo em função da busca pela reprodução da luz ideal, solar, dos tons adequados e “verdadeiros”: em parte, tratava-se da busca pela “paisagem nacional” e pela “cor local”.

Em Portugal, o grupo dos artistas que nucleavam as exposições trienais da Academia de Belas Artes de Lisboa e que criaram a Sociedade Promotora das Belas Artes incorpora esse espírito paisagista, eternizado na tela de Cristino da Silva, *Cinco artistas em Sintra*. No Brasil, a ideia está um tanto difusa entre os professores de paisagem (como Zeferino da Costa), mas é bem corporificada pelo Grupo Grimm.<sup>12</sup> Desde aqui, a nação passou a ser vislumbrada nas representações pictóricas com base em paisagens. Os elementos da natureza vão sendo convertidos em verdadeiros traços identitários nacionais, registros fidedignos e nostálgicos.<sup>13</sup> Inicialmente, as paisagens são panoramas ou cenas despovoadas, de matas ou campos, com alguns elementos esparsos da presença humana: casebres, moinhos etc. Aos poucos, as figuras humanas vão sendo incorporadas, em geral discretas, sem feições ou grande trabalho de estudo corporal. Mas nas décadas finais do século XIX no Brasil e em Portugal,<sup>14</sup> a paisagem e seus sentidos cedem o protagonismo ao personagem que a habita: camponeses e caipiras, trabalhadores do campo. A produção do inventário de imagens nacionais

11 Portugal e Brasil, desse modo, desenvolveram quase que *pari passu* a implementação do modelo acadêmico, com especificidades notórias que precisam ser levadas em conta, é bem verdade, mas com semelhanças sugestivas, da origem à crise, do método de ensino às reformas, da consolidação à contestação. O processo seguiu por caminhos parecidos, constituindo aos poucos os critérios de excelência e uma classe de mestres. No entanto, essa adoção do modelo francês de ensino e produção de arte ocorreu bastante tardiamente nos dois países, em um quadro de monarquias instáveis e às vésperas de transformações sociais decisivas, inclusive nos padrões de gosto. O declínio das academias tradicionais, ligadas às cortes, estava associado, nos dois contextos, à ascensão de outras instâncias de legitimação como a crítica ou até mesmo um mercado colecionista privado ainda tímido, mas cada vez mais significativo.

12 Johann Georg Grimm foi um pintor alemão viajante que havia chegado ao Brasil na década 1870, e que ocupou interinamente a cadeira de paisagem da Academia. Grimm deixou seu posto de professor seguido por um grupo de alunos enquanto permaneceu no Brasil (até 1887).

13 Vale considerar a distinção elaborada por Lilia Schwarcz citando Simon Schama: a paisagem é a natureza vista, pensada e representada “a partir dos olhos da cultura, do afeto e refeita a partir de construções sociais” (SCHWARCZ, 2014, p. 395).

14 Esse movimento havia ocorrido na França algumas décadas antes, com Jean-François Millet e Gustave Courbet, por exemplo, no contexto da Escola de Barbizon. Nas décadas seguintes, a pintura de tipos populares desdobrou-se em novos motivos e temas, enveredando cada vez mais pela busca das matrizes da identidade nacional.

enfim encontra o “povo”. Não por acaso foi que, no final do século XIX, nos dois casos, vicejou um naturalismo de características ditas “regionalistas”, com especial interesse etnográfico pelo interior rural.

## 1.2 REORDENAÇÕES MORFOLÓGICAS: QUESTÕES GERACIONAIS E DE TRAJETÓRIA

Se a pesquisa enfoca os cruzamentos<sup>15</sup> entre os sistemas artísticos do Brasil e de Portugal no final do século XIX, e a paulatina formação de um sistema artístico transnacional, que insere e articula os agentes envolvidos sob as mesmas regras, e segundo o critério do pertencimento nacional, então surge aqui um problema metodológico: como se encaixam as biografias e trajetórias na construção dessa observação? Como partir dos agentes e acessar as macroestruturas? O propósito metodológico aqui exposto visa a inseri-las no procedimento de alternância das escalas de análise, oscilando entre fatos que se articulam apenas no plano local, e fatos que operam transnacionalmente, mantendo as trajetórias como fios condutores da pesquisa, vias de acesso para a análise de processos maiores.

Desse modo, vale iniciar dizendo que as coincidências biográficas entre Almeida Júnior e Malhoa começam no aspecto geracional. Não só estudaram no mesmo período como nasceram na mesma década, com uma distância de apenas cinco anos. Isso é relevante não apenas para que consideremos o quadro social e as conjunturas políticas com que lidaram, mas para que tenhamos mais ampla percepção do ambiente artístico em que ingressaram ainda muito jovens. Ter esse panorama delineado ajuda a entender de que modos ambos moveram-se no interior dos conjuntos de relações e talharam para si posições adequadas às disputas e demandas inerentes aos sistemas artísticos em transformação. E alguns traços da origem social dos artistas podem nos fornecer elementos para caracterizar a extração social média<sup>16</sup> dos aspirantes das academias de arte na segunda metade do século XIX.

Em termos bastante sintéticos, mas imprescindíveis, é necessário expor que Almeida Júnior foi um pintor paulista que nasceu em 1850, estudou artes no Rio de Janeiro com o suporte financeiro de membros da elite cafeeira de Itu, sua cidade

---

15 A ideia de “histórias cruzadas”, proposta por Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, é um tipo de abordagem sócio-histórica que dialoga com propostas comparativas e da globalização, aprofundando o enfoque sobre as “ligações, materializadas na esfera social ou simplesmente projetadas, entre diferentes formações historicamente constituídas” (p. 8, tradução minha). A abordagem de Werner e Zimmermann trabalha a noção de “cruzamentos”, que são pontos em que diferentes histórias se aglutinam e se implicam, de modo que se possa lançar questões sobre simultaneidade e as diferentes temporalidades envolvidas nesses eventos nodais.

16 Segundo José Carlos Durand, a Academia, e de modo geral a carreira artística, era tida por grande parte dos alunos de belas artes como um veículo de ascensão social, e a maioria dos alunos provinham das “classes pobres urbanas” (2009 [1989]: 6). Era comum que, entre os rapazes selecionados para estudar ou na Academia ou também no Liceu de Artes e Ofícios (criado em 1856), aqueles que viessem do interior das províncias para a corte recebessem ajuda de “homens influentes” (Idem: 7). Malhoa e Almeida Júnior provinham dos interiores, o que é outra das similaridades relevantes. Foram agentes, portanto, de um certo êxodo rural que começava a se configurar no final do século XIX.

natal no interior de São Paulo (LOURENÇO, 1980). Malhoa, por sua vez, nasceu em 1855, em Caldas da Rainha, pequena cidade de feição rural ao norte de Lisboa. Mudou-se para a capital ainda criança e no início da adolescência iniciou seus estudos artísticos. Sem o apadrinhamento de nenhum mecenas, Malhoa contou apenas com o suporte familiar nesse período, sobretudo de um irmão mais velho, um pequeno comerciante em Lisboa (SALDANHA, 2006). Ambos concluíram a formação profissional em meados da década de 1870.

Ao longo de seus anos de formação, Malhoa criou alguma proximidade e afinidade com o estilo<sup>17</sup> de Tomás da Anunciação, seu professor, que, além de ter sido figura central na dinamização do cenário artístico português ao criar a Sociedade Promotora das Belas Artes<sup>18</sup> e suas exposições (que por muito tempo suplantaram as exposições oficiais), foi pivô da transformação do gosto do público,<sup>19</sup> abrindo espaço para as pinturas de paisagens, aldeias, campos e animais na década de 1860. Malhoa foi continuamente citado pela imprensa lisboeta como discípulo do “mestre Anunciação”.

Já Almeida Júnior teve, em sua passagem pela Academia Imperial de Belas Artes, maior proximidade pessoal com o professor Victor Meirelles, com quem chegou a trocar cartas sobre as frustrações e agruras da carreira artística e da carreira acadêmica.<sup>20</sup>

17 Não por acaso a obra com que Malhoa estreia em exposições públicas foi a cena animalista “Seara invadida” (1881), que retrata um pequeno rebanho bovino em um trigal.

18 Mais do que uma sociedade de artistas, a Protetora (como era conhecida) era alimentada regularmente por seus associados entusiastas, potenciais compradores, que com o fomento garantiam a execução anual (assim foi durante década e meia) das exposições, evitando o problema da falta de recursos alegado pelo Estado. A sociedade foi, portanto, capaz de aglutinar uma clientela que, pela natureza de seu vínculo, foi o embrião burguês razoavelmente desenvolvido de um mercado artístico em Portugal. Dentre os amadores, destacam-se nomes como do rei D. Fernando II, dos duques de Palmela, do Marquês de Sousa Holstein e de Delfim Guedes, futuro Conde de Almedina (MARIZ, 2018, p. 63). O que atraía os colecionadores era o fato de que aqueles que contribuísem regularmente com valores generosos poderiam ser premiados com obras de arte dos artistas membros. Vale destacar que desde o início uma parte significativa dos associados ativos e compradores da Sociedade estava no Brasil (FRANÇA, 1966a, p. 432).

19 É importante ressaltar que o grande mérito de Anunciação ao criar a Promotora foi estimular a formação de um mercado colecionista. Porém, vale pontuar, era ainda bastante incipiente segundo a bibliografia especializada (MARIZ, 2018; FRANÇA, 1966a). Aquisições diretas eram, de fato, poucas. Em Portugal havia uma tradição colecionista de arte de longa data por parte da aristocracia, mas com certas características: os poucos colecionadores comumente adquiriam sobretudo arte italiana, francesa e flamenga. O gosto pela pintura portuguesa de costumes foi sendo gestado ao longo do século XIX e encontrou acolhimento sobretudo entre a burguesia ascendente. Nesse contexto foi que muitos “novos ricos” entre a burguesia recém-nobilitada iniciaram suas coleções particulares (FRANÇA, 1966a, p. 409).

20 Vale assinalar que, em uma de suas primeiras telas exposta, Almeida Júnior optou por reproduzir “Tarquínio e Lucrecia”, adotando como referência a reprodução realizada por Meirelles. Curiosamente, constata-se que Meirelles efetuou essa reprodução durante sua passagem por Roma. Miguel Angelo Lupi, professor de desenho de Malhoa na Real Academia de Belas Artes de Lisboa, em período quase coincidente, escolheu a mesma temática para realizar uma reprodução, também durante sua estadia em Roma, embora tenha adotado como referência outro pintor. Meirelles reproduziu Guido Cagnacci, e Lupi, Giovanni Biliverti. Não se trata de coincidência, mas de exemplo notório de como as temáticas

Meirelles, por sua vez, foi pupilo de Araújo Porto-Alegre durante sua estadia em Paris, entre 1852 e 1860. Sobre Meirelles e Agostinho da Motta pairava, na década de 1860, enorme expectativa, já que haviam sido bolsistas com formação em Paris (MIGLIACIO, 2014b). Havia tornado-se comum criar em torno dos bolsistas em geral a expectativa de que, ao retornarem, elevariam o patamar de qualidade da arte nacional, e de que trariam inovações técnicas que transformariam a prática artística local. De volta ao Brasil, Meirelles tornou-se professor da cadeira de Pintura Histórica (tradicionalmente o mais elevado na hierarquia entre os gêneros de pintura), embora em suas obras a paisagem tenha conservado um papel relevante, construída com detalhismo.

Desse modo, podemos perceber que os gêneros pictóricos, a despeito da hierarquia convencional, têm diferentes estatutos e importâncias relativas em cada contexto nacional. Havia no Brasil, jovem nação, maior urgência e demanda por cenas históricas que servissem às narrativas que se constituíam sobre a história nacional, embora a natureza e suas representações não tenham sido ignoradas. Em Portugal, a demanda da crítica por uma renovação da imaginação nacional passava também por grandes cenas históricas, mas já em meados do século XIX se concentrava sobretudo nas paisagens e figuras do campo. Tanto é assim que a posição conquistada por Anunciação tornou-se constitutiva do sistema artístico em Portugal.

Até finais da década de 1870, portanto, Meirelles e Anunciação estiveram no centro dos sistemas artísticos brasileiro e português, respectivamente. Nesse momento, no entanto, fatores de contestação se intensificaram. Neste aspecto, o ano de 1879 foi especialmente significativo para os dois contextos, ápice das tensões que vinham se acumulando no universo das práticas artísticas entre os agentes que ocupavam os principais postos no interior da instituição, e aqueles (em geral, críticos que escreviam em periódicos) que apontavam seus métodos como antiquados. Novas gerações de artistas entusiasmavam os críticos, ansiosos por renovação. Em Portugal, a própria Promotora passou a sofrer com descrédito e desinteresse. Às dificuldades na arrecadação de fundos, somou-se ainda a morte de Tomás da Anunciação e a dureza das críticas que se multiplicaram e passaram a associar sua arte a “um convencionalismo banal e chato, em que se perdera toda a originalidade pessoal e todo o respeito da Natureza observada, [apresentada a] espectadores indiferentes e enfasiados” (ORTIGÃO, 1880).<sup>21</sup>

---

neoclássicas, ligadas à antiguidade romana, e os padrões estéticos e modelos compositivos definidos nos centros artísticos mundiais (Roma como o principal deles até meados do século XIX) circulavam globalmente segundo formas de mediação e em direções determinadas. Esses modelos eram considerados etapa fundamental do domínio técnico esperado que cada aluno tivesse. Dentro do recorte aqui praticado, esse é o primeiro exemplo explícito de um cruzamento significativo dos artistas nos espaços comuns de um campo transnacional em conformação.

21 Também em 1879 ocorreu no Rio de Janeiro a primeira Exposição Portuguesa (simultaneamente à XXV Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes), com o intuito de aprofundar as relações comerciais entre Brasil e Portugal. Essa foi uma das primeiras exposições internacionais de que participou Malhoa e aponta de modo indicial para os cruzamentos que se constituíam.

No Brasil, além das críticas<sup>22</sup> à sala dedicada à “Escola Nacional” durante a XXV Exposição Geral de Belas Artes, o ano ficou marcado pelo episódio que mobilizou boa parte da imprensa em torno daquela que ficou conhecida como “Questão Artística” (GUARILHA, 2005). Essa exposição geral contou com dois imensos painéis, duas pinturas históricas, que opuseram estilos conflitantes, e que dividiram a crítica: *Batalha dos Guararapes*, de Meirelles, e *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo. Após longos anos na Itália, Pedro Américo passou a representar, aos olhos da maior parte da crítica, a renovação tão ansiada (MIGLIACCIO, 2014b, p. 191; NOVELLI DURO, 2018), a adoção tão aguardada, no âmbito oficial, de preceitos realistas. Nessa contenda, embora ambos fossem professores da instituição, Meirelles figura como o polo conservador, associado aos preceitos mais inflexíveis do ensino acadêmico, enquanto Américo aparece como o polo dinamizador. Boa parte das críticas que compuseram então a quere-la em torno dos quadros não se dirigia tão e somente a Victor Meirelles, professor de Pintura de História, mas à própria Academia e ao seu modelo de ensino.

De modo geral, é perceptível que dois tipos de fatores passaram a reordenar os sistemas artísticos conformados pelas academias: os externos, produzidos pela crítica de periódicos, que vinha se constituindo como mediadora entre obras e público, instância de apreciação e legitimação, e parte constitutiva dos embates; e os internos, produzidos por artistas (em geral, bolsistas regressos de períodos no exterior) que, de modo mais ou menos acintoso, colocavam em questão os modos costumeiros de se produzir arte nas academias. Somam-se a isso ainda os fatores de ordem política, derivados das transformações em processo em ambas as conjunturas nacionais. Da década de 1880 em diante, com a intensificação dos deslocamentos internacionais de artistas e críticos, e os adventos cada vez mais frequentes de exposições internacionais e universais, o processo de reconfiguração dos sistemas artísticos nacionais e os cruzamentos e articulações entre eles se acentuaram de modo evidente.

### 1.3 PRÁTICAS TRANSNACIONALIZADAS E CONECTADAS: UMA ANÁLISE DOS CRUZAMENTOS

Com a formação concluída, ambos tiveram pela frente mercados artísticos em mutação, em que o papel do Estado se tornava incerto (haja vista as transformações políticas em curso). Tratar das trajetórias profissionais implica, portanto, observar os meios adotados por cada um para criar para si uma clientela, bem como considerar a ampla gama de agentes que de modo direto ou indireto contribuiu para a realização deste feito.

Em 1876 Almeida Júnior já havia regressado do Rio de Janeiro para São Paulo, para o seio do grupo que o financiou, onde tentou fixar ateliê e formatar um mercado local. Embora não tenha concorrido ao prêmio de viagem ao exterior pela Academia no fi-

22 Mal foi apresentada ao público e a Coleção de Quadros Nacionais recebeu de contragolpe uma enxurrada de duras críticas, apontando suas lacunas e desarranjos. De um modo geral, a coleção não foi bem recebida por uma parcela da imprensa em que atuava uma crítica decididamente antiacadêmica (SQUEFF, 2012, p. 179).

nal de seus estudos, foi nesse ano que, no entanto, recebeu diretamente do imperador D. Pedro II um auxílio pessoal (conhecido como “bolsinho imperial”) que o permitiu estudar em Paris por seis anos, até 1882. Ou seja, mesmo a oportunidade de incrementar seus estudos e ampliar seu reconhecimento foi fruto de um tipo de favorecimento pessoal. Malhoa, por sua vez, buscou desde 1874 ser premiado com a viagem ao exterior pela Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Malsucedido, em carta de 1889 ao crítico amador Bartholomeu Ribeiro Arthur, disse ter quase desistido da arte. Suas primeiras participações em exposições foram tímidas, com poucos quadros. Foi apenas com a formação e consolidação do Grupo do Leão<sup>23</sup> e das contínuas Exposições de Quadros Modernos que Malhoa fincou seu engajamento na carreira.

Nesse ponto inicial as trajetórias divergiram em possibilidades e estratégias: Malhoa, que não contou com mecenas, inseriu-se profissionalmente na arte por meio de um grupo de artistas de sua geração. Ademais, não pôde emprestar de Paris créditos para sua legitimação e consagração em seu próprio contexto nacional. Foi necessário que jogasse com outros recursos.<sup>24</sup> Almeida Júnior, pelo contrário, optou por realizar voo solo em São Paulo (algo até então incomum) e contou principalmente com seu capital social de relações pessoais. Individual ou coletivamente, com ou sem Paris, a ambos o início da década de 1880 impôs escolhas que resultaram como tomadas de posição: para Almeida Júnior, ter optado por voltar para São Paulo significou abdicar de uma carreira ligada à Academia e às possibilidades do mercado artístico carioca; para Malhoa, integrar o Grupo do Leão significou, entre outras coisas, tensionar a ampliação e a renovação do universo artístico português, em que o quadro restrito de mestres das academias se renovava muito lentamente.

E é justamente a passagem de Almeida Júnior por Paris que começa a expôr, no recorte aqui proposto, os cruzamentos entre os planos nacionais analisados. Havia intensa circulação de artistas do mundo inteiro por Paris, que se tornava o local da máxima consagração artística, ponto de onde irradiavam os parâmetros da produção

---

23 O Grupo do Leão era uma formação, um coletivo que reunia artistas, críticos e literatos com perspectivas assemelhadas sobre a arte e com os mesmos anseios de transformar o ambiente artístico lisboeta. Eram, sobretudo, jovens que se reuniam e confraternizavam na Cervejaria Leão de Ouro, na Baixa de Lisboa. O agrupamento, inicialmente motivado pela sociabilidade entre artistas e intelectuais com grandes aspirações, tomou formas concretas quando encetou a iniciativa de organizar suas próprias exposições (ditas “de quadros modernos”) e, assim, marcar um contraponto em relação às exposições da Promotora. Foi composto fundamentalmente pelos artistas António da Silva Porto, João Vaz, António Ramalho, Ribeiro Cristino, os irmãos Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, José Moura Girão, Manuel Henrique Pinto, Leandro Braga e, naturalmente, José Malhoa, mas também os escritores, jornalistas e críticos Alberto de Oliveira, Mariano Pina, Monteiro Ramalho e Emídio de Brito Monteiro.

24 E, como consequência imprevista de sua contrariedade, ter permanecido em Portugal acabou sendo, em certa medida, um trunfo. Isso porque, posteriormente, do ponto de vista de parcela da crítica (Filho de Almeida (1911 [1906]), por exemplo), Malhoa não teria ficado suscetível aos “estrangeirismos” e, por isso, teria se constituído como o “mais nacional” dos artistas. Contudo, Malhoa não abdicou das possibilidades de consagração que o espaço artístico francês significavam. Pelo contrário, à sua maneira realizou importantes investidas em Paris, como veremos adiante.

e da apreciação estética, grande centro<sup>25</sup> artístico global (CASANOVA, 2002). A essa altura, tornou-se evidente que o Brasil já não mirava Portugal como referencial estético, mas, sim, ambos miravam os mesmos centros do campo artístico transnacional. Foi nesse momento que Almeida Júnior passou a frequentar os ateliês dos mestres Alexandre Cabanel e Adolphe Yvon (espaço cosmopolita que acolhia boa parte dos alunos bolsistas advindos das margens do sistema artístico mundial).

Suas primeiras exposições como ex-aluno da Academia se deram em Paris. Participou dos *Salons des Artistes Français* de 1880, 1881 e 1882. E, o que é significativo, obteve em Paris uma pequena, porém interessante repercussão entre os comentadores. Ademais, a década de 1880 foi de primeiras experimentações com personagens e cenas rurais, de “tipos” humanos. Em 1879 pintou *Derrubador brasileiro* (Figura 1.1), que expôs no ano seguinte no salão parisiense, em que retratou uma personagem popular em uma paisagem de “natureza virgem”. Para Fernanda Pitta, *Derrubador brasileiro* situou-se numa espécie de limbo, na exata transição “entre gêneros, temáticas e significados” (2017, p. 429): embora seja possível que Almeida Júnior tivesse em mente a Coleção Escola Nacional em formação na Academia Imperial de Belas Artes quando pintou, a obra nem bem se encaixou nos parâmetros estéticos da instituição, nem entusiasmou a crítica.<sup>26</sup>

---

25 Segundo Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, “podemos definir centro artístico como um lugar caracterizado pela presença de um grande número de artistas e patrocinadores que, a partir de motivações diversas [...] estão dispostos a investir parte de suas riquezas em obras de arte. [...] Poderá ser ainda dotado de instituições de tutela, formação e promoção de artistas, bem como de distribuição de suas obras. Por fim, terá um público muito maior do que o constituído pelos próprios patrocinadores; um público que, longe de ser homogêneo, será dividido em grupos, cada um com seus próprios hábitos de percepção e critérios de avaliação e passíveis de se traduzir em expectativas e demandas específicas” (198, p. 53, tradução minha). Ou seja, a ideia de “centro” pressupõe um lugar que reúna uma série de condições materiais, e relaciona-se, por isso, com uma posição de privilégio e poder econômico. As periferias, ponderam os autores, não são, no entanto, lugares passivos da repetição tardia dos ditames advindos do centro. A relação centro e periferia implica conflito e tensão, de modo que as periferias, sempre que possível, desafiam os centros e incorporam suas tendências de modos únicos e imprevisíveis.

26 Segundo o ideal estético da Academia, deveriam figurar na coleção imagens épicas e históricas, preferencialmente com figuras indígenas, herói ideal da narrativa romântica nacionalista e imperial. A tela nada heroica pintada por Almeida Júnior, embora trouxesse uma personagem viril, apresentava-a em uma cena sem qualquer grandeza ou dramaticidade, absolutamente prosaica, desfrutando um momento de pausa do trabalho braçal (e fumando). A personagem de Almeida Júnior tinha, para o projeto visual da Academia, o defeito de expor uma personagem mestiça que, portanto, não versava sobre um passado longínquo, mas sim sobre um tempo incomodamente próximo, presente. Por outro lado, a tela não representava também um modelo de dissidência como era esperado por boa parte da crítica. Como bem apontado por Pitta, os aspectos técnicos não são definidos, variando entre classicizantes e realistas (2013, pp. 176-177).

Figura 1.1 – José Ferraz de Almeida Júnior. *Derrubador brasileiro*, Óleo sobre tela, 227x182 cm, 1875, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Fonte: commons.wikimedia.org (public domain).

A despeito do sucesso da tela, é importante situar aqui que foi em contato com Eduardo Prado (e seu pensamento<sup>27</sup>) que Almeida Júnior arriscou essa primeira ver-

**27** Em diálogo com o cientificismo que lhe chegava por intermédio da intelectualidade portuguesa, principalmente por parte de Oliveira Martins, Prado produziu uma espécie de racialismo local, especificamente paulista. Martins defendia que em São Paulo havia ocorrido a mestiçagem que teria servido de base à formação do povo brasileiro. Prado levou adiante essa tese, defendendo que o caboclo paulista era o resultado da ideal combinação da inteligência do componente branco e da sensibilidade e força do elemento ameríndio.

são de um “brasileiro”. É notório que, mesmo enquanto esteve em Paris, o pintor continuou ligado à elite paulista de diferentes maneiras: realizou algumas encomendas de retratos, trocou cartas, mas sobretudo, manteve-se próximo<sup>28</sup> do círculo de artistas e intelectuais centralizado por Eduardo Prado em seu apartamento, na Rue de Rivoli (MIGLIACCIO, 2005; 2014a).<sup>29</sup> Eduardo circulava intensamente entre São Paulo, Rio de Janeiro, Lisboa e Paris, atuando como ponte importante entre diversos intelectuais, tendo sido ele também escritor, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Figura complexa, aqui há que se destacar do pensamento e da atuação de Eduardo Prado apenas suas formulações sobre o que Antonio Celso Ferreira denomina “caboclisto”. Prado fazia parte de um conjunto de escritores que desde o final do século XIX “buscava as raízes da autêntica nacionalidade no homem do interior. [...] Um círculo letrado que ia da fazenda ao *boulevard*, ou vice-versa, [...] na virada do século dividido entre a Europa e a Fazenda do Brejão” (FERREIRA, 2002, pp. 218-9). Ou seja, desde pelo menos sua estadia em Paris foi que Almeida Júnior travou contato com ideias, imagens e teorias que enquadravam o homem do campo em viés nacionalista.<sup>30</sup>

Para o contexto português finissecular, embora Malhoa não tenha continuado seus estudos como bolsista, Paris também teve implicações relevantes, e mesmo decisivas. Em 1879, voltaram de Paris dois bolsistas sobre os quais o meio artístico português nutria expectativas extremamente positivas: António da Silva Porto e João Marques de Oliveira. Ambos foram alunos da Academia Portuense de Belas Artes e durante anos, enquanto participaram dos Salões franceses, foram tomados pela crítica portuguesa como prodígios (especialmente Silva Porto), imbuídos de uma imensa capacidade de revolucionar a arte em Portugal. Além deles, os pintores José Júlio de Sousa Pinto e Henrique Pousão também passaram pelo ateliê de Cabanel durante suas estadias em Paris, alguns deles em momentos coincidentes a Almeida Júnior (MIGLIACCIO, 2005; 2014a).<sup>31</sup>

De volta a Portugal, foi em torno da estética e das relações de Silva Porto que se estruturou toda uma geração de artistas, que tomou forma primeiro por intermédio do Grupo do Leão. Ao longo da década seguinte, o meio artístico português se reordenou em função dos artistas do grupo e de suas proposições. Malhoa esteve na gênese do movimento e foi por meio dele que ganhou notoriedade. O grupo, inegavelmente, pretendia-se disruptivo. Portava um discurso de ruptura e anunciava-se como “novo”. Foi com esse espírito que a crítica, em 1879, ao avaliar sua participação na exposição

28 Conforme assinala Pitta (2013), apesar de não haver registro conhecido de que Almeida Júnior tenha de fato se relacionado com esse círculo de intelectuais, é importante lembrar, por exemplo, que Eduardo Prado já havia comprado uma tela do pintor em 1880. Além disso, Almeida Júnior realizou, imediatamente após retornar ao Brasil, um plafond no palacete de Dona Veridiana Prado, mãe de Eduardo.

29 Segundo Migliaccio, “uma verdadeira colônia artística luso-brasileira iria se reunir em Paris na residência do paulista Eduardo Prado, amigo de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão” (2005).

30 É possível supor, portanto, que ali, em Paris, despontava em Almeida Júnior o que Pitta denomina “solução paulista ao problema da escola brasileira” (2013, p. 149).

31 No início da década de 1880, diversos desses artistas encontraram-se também pela Itália, que permanecia sendo um cruzamento relevante nos percursos dos artistas.

organizada pela Promotora, os adjetivou de “dissidentes”. O que fizeram foi abraçar<sup>32</sup> essas denominações. Silva Porto, portanto, representa uma importante ponte que conecta, ainda que de modo sutil, o contexto de transformação institucional e do padrão de gosto na arte portuguesa ao contexto brasileiro, com certa mediação de Paris.

Nesse mesmo período, contudo, Malhoa é considerado ainda apenas uma “promessa” para a crítica de periódicos, coadjuvante no conjunto do Grupo do Leão, ladeado por colegas mais reconhecidos. Lentamente, exposição após exposição, Malhoa foi construindo seu reconhecimento com cada vez maior arrojo. De um lado, produziu retratos para a nobreza decadente, de outro, começou a constituir uma clientela para suas cenas rurais entre a burguesia em ascensão. Foi na década de 1880 que nasceu o vínculo entre Malhoa e a família Relvas, por exemplo, sobretudo com José Relvas.<sup>33</sup>

Por sua parte, Almeida Júnior, quando retornou ao Brasil em 1882, encontrou uma recepção entusiasmada, porém parcimoniosa, por parte da crítica atuante no Rio de Janeiro. O crítico Gonzaga Duque, por exemplo, avaliando as obras expostas por Almeida Júnior em 1882 na Academia, considerava-o alguém com uma “compreensão artística [...] muito mais adequada ao nosso tempo” (1995 [1888], p. 62),<sup>34</sup> mas parecia se frustrar com a opção de Almeida Júnior por São Paulo, onde o artista lhe parecia menos visível e mais “provinciano”. Muito do que realiza no mirrado mercado paulista entre a última exposição da Academia Imperial de Belas Artes, em 1884, e a Exposição Universal de Paris, em 1889, foram retratos de encomendantes. Embora se incomodasse com a demanda tacanha, foi por meio dela que Almeida Júnior consolidou, junto às elites políticas e econômicas paulistas, as possibilidades de realizar outras espécies de trabalhos.

O que se afigura, portanto, é que o pintor optou por uma estratégia artística muito mais atrelada ao ateliê do que à instituição de ensino. Não é fortuito que ao longo da década tenha passado a receber os críticos em seu ateliê. Boa parte dos textos críticos dirigidos a ele no período abordam visitas e interações nesse espaço de trabalho, como

---

32 O que o grupo fez foi, em verdade, produzir essa percepção sobre si, uma vez que os críticos que emitiram essas impressões eram, na maior parte dos casos, ligados ao grupo. Longe de ser uma esfera autônoma e apartada, parte significativa da crítica se confundia entre os artistas, nas práticas e nos ambientes de sociabilidade.

33 Carlos Relvas era o cultivado herdeiro de um enriquecido proprietário rural, produtor de vinhos. Tornou-se um dileitante apreciador da arte, colecionador e, a partir da década de 1860, artista amador no ramo nascente da fotografia. Malhoa desenvolveu com Carlos e, posteriormente, com seu filho, José Relvas, uma relação duradoura. Relvas foi, sem dúvidas, seu mais relevante cliente e, além disso, responsável por apresentar Malhoa a uma série de outros clientes, como Miguel Angelo Lambertini e Jerônimo da Costa Bravo. Vale ressaltar também que José Relvas foi quem, nos quadros do movimento republicano, proclamou a República das sacadas da Câmara Municipal de Lisboa, em 1910.

34 Importa dizer que esse texto de Gonzaga Duque, que foi inicialmente publicado em sua coluna de jornal, depois passou a integrar o livro “A Arte Brasileira”, publicado em 1888, um dos primeiros livros a esboçar uma análise sistemática da arte no Brasil. Nesse mesmo livro, sobretudo em passagens na introdução e na conclusão, o autor faz referências a críticos franceses como Eugène Véron e Hyppolite Taine, e ao português Ramalho Ortigão.

ocorreu com Tomás Lino da Assunção<sup>35</sup> em 1884, Ezequiel Freire<sup>36</sup> em 1885, Ramalho Ortigão em 1887<sup>37</sup> e Filinto de Almeida em 1890.

Faz-se necessário, portanto, salientar o papel da imprensa ilustrada e periódica na produção de apreciações das obras doravante. A atuação de críticos e intelectuais nesses veículos foi de fundamental importância como mediação entre artistas e públicos consumidores (compradores e frequentadores de exposições), uma vez que esses agentes, com espaço regular na imprensa, foram fornecendo os instrumentos e modos de apreciação que implicaram numa paulatina e regular transformação do gosto do público. A crítica, portanto, emergiu para a pesquisa como uma esfera particular da recepção, cuja função não se encerra em si mesma, na fruição. Pelo contrário, a crítica enquanto função especializada foi se consolidando no final do século XIX como camada intermédia da recepção cuja função era ajudar a produzir o olhar do público. Ademais, converteu-se também em subcampo do espaço artístico, componente dos embates, fomentando as polêmicas, produzindo e reforçando polarizações.

Porém, mais do que elemento dinamizador e instância de consagração em franco processo de consolidação no interior do universo artístico, a crítica torna-se também o principal veículo por meio do qual um plano supranacional adquire consistência. É por intermédio da crítica que os debates, paradigmas e parâmetros artísticos circulam cada vez de modo mais acelerado globalmente. Os críticos são seus portadores privilegiados, mensageiros ou mediadores do debate; e livros e revistas, os suportes por exce-

35 Lino de Assunção foi um crítico, editor, jornalista e historiador português. Em seus poucos anos no Brasil, Lino criou a editora e livraria Faro & Lino, e foi redator da Gazeta de Notícias. Ao longo de toda a sua vida, estabeleceu uma intensa relação de troca intelectual com o historiador cearense Capistrano de Abreu e com o Barão do Rio Branco. A colaboração entre esses intelectuais e trocas de documentos por correspondências tinha um único objetivo: ajudar a escrever a história pátria de seus países. Na imprensa, Lino colaborou em Portugal sobretudo com o crítico António Ennes. Ou seja, Lino de Assunção foi também um importante ator dos intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal no final do século XIX.

36 Freire era carioca, nascido em Resende, mas na década de 1880 atuou no jornal Correio Paulistano. Era também escritor, contista e poeta. Mudou-se para São Paulo em 1874, onde realizou o curso superior de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco. Foi, provavelmente, o primeiro crítico de importância a atuar na imprensa paulista. Mas sua carreira é sugestiva a respeito do baixíssimo grau de autonomização da atividade crítica na província paulista, uma vez que foi nomeado juiz em 1884, e tornou-se professor de retórica em 1885, isso sem falar de sua atividade como literato. Para os propósitos aqui estabelecidos, é importante destacar que, como intelectual, Freire admirava o veterano crítico português Ramalho Ortigão. As formulações teóricas de Ortigão eram o pano de fundo das interpretações de Freire, que em 1887 dedica-lhe o conto Pedro Gobá, mesmo ano da visita do crítico português a São Paulo, com quem manteve uma troca de correspondências. Freire, portanto, foi uma espécie de articulador local e um dos responsáveis por constituir uma crítica regular nos periódicos paulistas.

37 Em 1887, Ortigão veio ao Brasil para passar um tempo no Rio de Janeiro, conhecer a cidade, visitar os irmãos (comerciantes com relevante atuação pública, um dos quais chegou a ser presidente do Real Gabinete Português de Leitura) e os colegas da Gazeta de Notícias, com quem colaborava já há uma década. Sua passagem por São Paulo foi brevíssima e não surtiu em nenhum texto específico de sua parte. A visita a Almeida Júnior foi mencionada como nota no Diário Mercantil.

lência dessa dinâmica transnacional.<sup>38</sup> Ideias e convenções circularam prioritariamente em certas direções (dos centros às margens do espaço artístico transnacional<sup>39</sup>), carregadas por mediadores-chave, cujo reconhecimento nos contextos nacionais lhes garantia certo controle da doxa estética.

Nesse caminho analítico, o crítico português Ramalho Ortigão (1837-1915) teve enorme importância por concentrar um vasto conjunto de relações. Ortigão era de uma geração anterior à maioria dos artistas nascidos na década de 1850, como eram Malhoa e Almeida Júnior, e conquistou no espaço transnacional que conectava Brasil e Portugal um enorme reconhecimento como intelectual crítico de arte. Foi sob certa sombra e mediação de Ortigão que foi se formando também no Brasil uma crítica de arte especializada, primeiro no Rio de Janeiro e depois nos demais estados.

Entre o final da década de 1870 e a maior parte da década seguinte Ortigão foi, entre outras coisas, colunista no jornal *Gazeta de Notícias*,<sup>40</sup> do Rio de Janeiro. Sua reputação e seu reconhecimento fizeram com que o intelectual português se tornasse um importante fiador do debate estético. Foi Ortigão, portanto, quem colocou de fato em circulação certos parâmetros “modernos”<sup>41</sup> de apreciação dos dois lados do Atlântico. Por seu papel como crítico em periódicos de expressiva tiragem, ele tem relevância nos dois cenários nacionais, o brasileiro e o português. Ou ainda, pode ser compreendido como um agente de atuação transnacional: quando publica na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro ao mesmo tempo que em Portugal, no seu mensário de

---

38 É relevante mencionar ainda que, de meados do século XIX às duas primeiras décadas do século XX, pulularam revistas ilustradas binacionais, destinadas a atender públicos dos dois lados do oceano Atlântico (muitas das quais produzidas e impressas em Paris e de lá enviadas para Lisboa e para o Rio de Janeiro). São os casos, por exemplo, das revistas *A Ilustração* (1884-1892), *Os Dois Mundos* (1877-1881), *A Revista. Ilustração Luso-Brasileira* (1893) e *Brasil-Portugal* (1899-1914). No Brasil, a intelectualidade crítica portuguesa ganhou espaço nas redações e colunas de jornais. Eram numerosos os críticos que tinham espaço regular de publicação no Brasil, bem como aqueles que circulavam com alguma frequência entre os dois países e firmavam posições nos dois contextos. Além de Ortigão, podemos mencionar Rafael Bordalo Pinheiro (cartunista), Tomás Lino da Assunção e Mariano Pina. Sobre o tema, ver Luca (2018).

39 Os centros são, enfim, os espaços dotados da capacidade de determinar ou difundir as “modas” e “modelos” da produção estética e detêm, portanto, o poder de “controlar uma das principais vias de acesso à modernidade” (CASANOVA, 2002, p. 117).

40 A *Gazeta de Notícias* foi fundada em 1875 pelo brasileiro José Ferreira de Souza Araújo e pelos portugueses Manuel Rodrigues de Carneiro Júnior e Elísio Mendes. Ocupou um flanco no mercado como jornal diário de baixo custo, bancado pelas assinaturas, vendagens e, sobretudo, pelos anunciantes. A *Gazeta* exerceu papel fundamental no conjunto da análise aqui empreendida já que atuou como importante ponte entre intelectuais brasileiros e portugueses. Foi a convite de Ferreira de Araújo que o crítico Ramalho Ortigão visitou o Brasil em 1887 (MINÉ, 2006, p. 216). Além disso, por meio da *Gazeta* o público brasileiro tinha acesso a escritos de outros portugueses, como Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis e Oliveira Martins (LUCA, 2018, p. 25).

41 “Moderno” era o principal qualificativo de um artista ou obra. Utilizado de modo vago e impreciso, o termo comportava uma série de atributos, mas, acima de tudo, moderno era tudo aquilo que pertencia ao presente, era uma demanda por contemporaneidade, “ou seja, o termo era usado para demarcar diferenças dentro do presente e para definir distinções em relação ao passado” (DAZZI, 2012, p. 91). O termo caracterizava, assim, “uma atitude específica para com o presente” (Idem).

crônicas *As Farpas*, e em suas colunas do Diário da Manhã, está inserindo nos dois contextos os mesmos critérios de juízo estético, ligados a uma certa ideia de realismo que busca apreciar nas obras a expressão da individualidade artística, porém associada à nacionalidade do artista, como se ela fosse parte significativa dessa individualidade e a arte devesse conter algo de “nacional”.

Colocado brevemente à parte o desenvolvimento da crítica, é preciso notar também que desde o final da década de 1880, tanto Almeida Júnior quanto Malhoa passaram a, em virtude de algum reconhecimento acumulado, executar encomendas oficiais para edifícios públicos. Enquanto trabalhavam seus projetos estéticos, procuravam ajustá-los às necessidades, expectativas, demandas e projetos das clientelas que vinham constituindo. Mas foi só mesmo na década de 1890 que o processo que ambos percorreram até se posicionarem no posto de “artistas nacionais” se precipitou de fato (e que Malhoa seguiu percorrendo nas primeiras décadas do século XX. Almeida Júnior faleceu em 1899).

Na década anterior à virada do século Almeida Júnior aprofundou seus vínculos com grupos das elites dirigentes paulistas<sup>42</sup> e investiu definitivamente na elaboração de uma iconografia sobre o homem do campo do interior do país, o caipira. Foi na década de 1890 que seus caipiras foram musealizados em São Paulo e, enfim, colecionados. *Amolação interrompida*<sup>43</sup> (Figura 1.2) e *Caipira picando fumo* foram adquiridas pelo Estado por indicação de Cesário Motta Júnior para compor o saguão principal do Museu do Ipiranga ao lado do grande painel de Pedro Américo *Independência ou morte*, e com ela passaram a sugerir certa congruência e continuidade, compondo uma espécie de tríptico “híbrido”. Enquanto na tela de Américo o caipira aparece marginalmente, alheio ao fato histórico representado, nas telas de Almeida Júnior ele é o protagonista e contém em si a história. Anônimo, no entanto, o caipira de Almeida Júnior representa o homem arredado da civilização. Mas não foi apenas internamente, no Brasil e em Portugal, que caipiras e camponeses foram ganhando o gosto da

42 É imprescindível lembrar que a República foi proclamada no Brasil em 1889 e que ao longo da década de 1890 boa parte da clientela de Almeida Júnior ascendeu aos mais altos postos do Estado. Foi por isso que, ao longo da última década e meia do século XIX, Almeida Júnior foi sendo integrado aos projetos estético-ideológicos paulistas, que visavam criar uma narrativa histórica sobre a formação do Brasil centrada em São Paulo, e amparada por documentos, instituições e, sobretudo, imagens. Entre 1889 e 1915 foram criados o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista, a Escola Politécnica, a Bolsa de Valores, a Academia Paulista de Letras e o prédio definitivo do Liceu de Artes e Ofícios, que passou a dividir o espaço com a recém-instituída Pinacoteca do Estado. Desses, o Museu Paulista é que concentrou os maiores esforços para criar narrativas e simbologias visuais, organizadas no acervo exposto. As encomendas anteriores à república são integradas a essa narrativa (sobretudo *Independência ou Morte*, de Pedro Américo), e novas obras foram sendo adquiridas com esse fim, principalmente sob a gestão de Cesário Motta Júnior na Secretaria de Negócios do Estado. Nessa ocasião é que os caipiras retratados por Almeida Júnior adentraram o museu, em grande formato, no Salão de Honra, como forma de fazer figurar ali certa perspectiva sobre a formação do povo paulista, a partir da ocupação do território. Sobre esse assunto consultar Pitta (2013), mas também Nery (2015), Lima Jr. e Nery (2019) e Oliveira e Mattos (1999).

43 Essa obra ganhou também uma versão reduzida, adquirida pelo colecionador João Maurício Sampaio Viana, filho do Barão de Sampaio Viana, português e funcionário público no Rio de Janeiro. Formou-se advogado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quando então casou-se com a filha do professor Clemente Falcão. Foi também deputado pelo Partido Republicano Paulista (LOURENÇO, 1980).



Silva Porto em 1893, que abriu um enorme flanco no espaço artístico português. Entre meados da década de 1890 e o início do século XX, Malhoa fez relevantes incursões internacionais. Em 1897 associou-se à *Société des Artites Français* e passou a enviar obras regularmente para as exposições anuais. Em 1900 finalmente visitou Paris pela primeira vez, onde viu suas próprias obras expostas<sup>45</sup> na Exposição Universal.<sup>46</sup>Essas exposições ditas “universais” apontam, em alguma medida, para a esfera transnacional das práticas artísticas. Somente com o vislumbre de um sistema artístico transnacional em formação é que se torna possível compreender como imagens tão tipicamente locais ganharam o estatuto de universais: se por um lado representam algo de absolutamente nacional (ou, até mesmo, regional), caipiras e camponesas respondem a parâmetros,<sup>47</sup> modelos e convenções estéticos que circulam globalmente.

E se os caminhos oficiais das bolsas não criaram as condições para que isso ocorresse antes, já próximo à virada do século, consagrado e amparado por um nicho de mercado que conseguiu criar para si em Portugal, Malhoa passa não só a expôr na capital francesa, como a visitar a cidade com alguma frequência, por vezes acompanhado de Relvas. Nas palavras de Nuno Saldanha (2006, p. 78), aparenta ter sido com essas experiências internacionais que Malhoa encampou de vez o “portuguesismo” como projeto e característica perene, embora bastante presente nas formas da crítica apreciá-lo já há quase uma década. É como se Malhoa tivesse compreendido com o ambiente cosmopolita que certo nacionalismo assim expresso era a moeda de troca do meio artístico transnacional, idioma comum.

Desse modo, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, Almeida Júnior e Malhoa integraram-se ao diálogo transnacional. Suas obras, portanto, respondiam a um só tempo à conjuntura nacional em que estavam inseridos, e aos diálogos estéticos em circulação, encetados desde os centros do sistema artístico mundial. Ao mesmo tempo que tensionavam seus próprios espaços artísticos nacionais, no conjunto do espaço artístico transnacional posicionavam-se no *juste milieu* artístico. As posições estéticas que assumiram foram elementos fundamentais das transformações socioculturais e simbólicas em seus países, modo pelo qual tentaram tocar a temporalidade moderna europeia. Ao mesmo tempo, essas posições respondiam também ao quadro de transformações políticas nos dois países e, a despeito das intenções dos artistas, parte de suas obras carregam essas intencionalidades (BAXANDALL, 1985), e por décadas foram utilizadas para o fim de recriar os imaginários nacionais.<sup>48</sup>

45 Para exemplificar, à Exposição Universal de Paris Malhoa enviou *Volta da Romaria*.

46 Nessa etapa de internacionalização de suas pretensões, a mediação de Relvas foi bastante relevante, haja vista o episódio em que Relvas apresenta a Malhoa negociadores de arte que poderiam inserir algumas de suas obras em galerias do mercado francês (SALDANHA, 2006). Desse modo, é notável que também clientes podiam ocupar o papel de mediadores na constituição do espaço artístico transnacional e na efetivação de transferências culturais (ESPAGNE, 2013).

47 Não se trata, portanto, nem de cópia, nem de influência. São respostas (criativas) no âmbito de um diálogo que se articula no plano transnacional.

48 Não por acaso que Almeida Júnior foi cuidadosamente escolhido por parte dos modernistas paulistas do início do século como seu precursor, fundador de uma arte “nacional” (assim o chamaram Oswald de Andrade, em 1915, e Mário de Andrade, em 1934). Não por acaso também Malhoa penetrou o imaginário da Primeira República e ressurgiu no nacionalismo salazarista da década de 1930.

Vale lembrar ainda que nos primeiros anos do século XX, os vínculos econômicos e culturais que vinham sendo recriados entre Brasil e Portugal se consolidaram. As relações engendradas entre artistas brasileiros e portugueses em Paris e Roma desde o final da década de 1870 converteram-se, afinal, em uma rota. Para Malhoa<sup>49</sup> foram, na primeira década, três certames relevantes a serem considerados: a Exposição Portuguesa de 1902 no Liceu de Artes e Ofícios, coletiva, a exposição individual de Malhoa, ocorrida a convite, no prédio do Gabinete Português de Leitura,<sup>50</sup> em 1906, e a Exposição Nacional, de 1908.<sup>51</sup> Em todas essas ocasiões, o que os artistas portugueses buscavam era tornar o Brasil um mercado aberto e atrativo. E, para isso, buscavam mobilizar o saudosismo da comunidade imigrante fixada no Brasil (VALLE, 2015, p. 12). Sobretudo nas duas primeiras ocasiões, a imprensa foi parte fundamental da mobilização desses sentimentos. Notava-se na construção retórica dos textos críticos a ideia de que seriam nacionalistas tanto os pintores que representassem temas legitimamente nacionais, mas também os colecionadores e apreciadores que os admirassem e adquirissem. O nacionalismo, portanto, cresce como critério de apreciação das obras, mas também como artifício de incitação dos colecionadores e diletantes. Não à toa que em 1902 e 1903 Malhoa vendeu no Brasil as obras mais marcadas por essa característica: além daquelas vendidas à Escola Nacional de Belas Artes, vendeu também uma versão de *O barbeiro na aldeia* ao comerciante português Visconde de Villela, e *Clara* (Figura 1.3) a um grupo de empresários portugueses que a ofereceram ao Ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal, João de Oliveira Camello Lampreia (FERREIRA, 2007; RODRIGUES, 2021a, p. 369).

---

49 Além das exposições de que participou no Brasil, Malhoa também expôs na Argentina e no Chile.

50 Instituição cultural criada em 1837, mas que só constituiu sede própria cinquenta anos depois, em 1887. O grupo que administrava o Gabinete no final do século XIX era constituído fundamentalmente por indivíduos com alguma instrução formal e enriquecidos no Brasil (eram industriais, sócios em veículos de imprensa, exportadores e importadores, mas sobretudo comerciantes). Os princípios do Gabinete podem ser resumidos a, por um lado, preservar a cultura de matriz lusa, e por outro, realizar esforços pela manutenção contínua de vínculos com Portugal. Em geral, seus membros mantinham um interesse vivo em demonstrar seu sucesso financeiro, resultado de sua imigração. A inauguração da sede no final da década de 1880 marca um passo fundamental de um projeto de reimaginação da comunidade nacional que procurava discriminar heróis e realinhar a narrativa histórica (RODRIGUES, 2022b; AZEVEDO, 2012).

51 Uma comissão portuguesa preparou-se para integrar esse evento expositivo especial no Brasil, comemorativo do centenário da abertura dos portos às nações amigas, idealizado nos moldes das grandes Exposições Universais e encarado como início do fim da colonização brasileira (ARAÚJO, 2018, p. 214).

Figura 1.3 – José Vital Branco Malhoa. Clara. Óleo sobre tela, 224x134 cm, 1903. Museu Nacional de Arte Contemporânea.



Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt> (Inv. 1604).

Para sua exposição individual no Gabinete Português de Leitura, Malhoa trouxe mais de uma centena de telas. Em 1906, o presidente da instituição era justamente José Vasco Ramalho Ortigão,<sup>52</sup> filho do crítico Ramalho Ortigão, o que ajuda a com-

**52** Que havia visitado o ateliê de Malhoa e publicado um texto a respeito pouco antes de sua vinda ao Brasil.

prender e a reconstituir algumas redes de relações e a conjecturar as condições de possibilidade da proposição do evento. Deve-se salientar, o Gabinete era um ponto nodal dos trânsitos e diálogos entre intelectuais, literatos e artistas brasileiros e portugueses: acolheu as primeiras reuniões da Academia Brasileira de Letras, contava com a colaboração de brasileiros bem relacionados com a comunidade (como eram os casos de Joaquim Nabuco, Olavo Bilac e João do Rio, por exemplo), bem como acolheu sucessivas exposições individuais de artistas portugueses, como José Julio de Sousa Pinto (1912), João Vaz (1913), Carlos Reis (1919) e Alfredo e Helena Roque Gameiro (1920).

É claro que esses percursos e trânsitos entre Brasil e Portugal integraram marginalmente o espaço artístico transnacional, como uma espécie de rota menor, que conectou duas periferias com posições diferentes em relação aos centros do sistema. Ela, no entanto, nos revela aspectos dessa dinâmica, que é constituída por relações de poder, haja vista que era relativamente comum que artistas portugueses expusessem e vendessem no Brasil, mas o contrário era bastante raro e improvável. Embora os circuitos não levem todos ao centro, a lógica que unifica o espaço transnacionalizado da arte permanece a mesma.

## 1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mesmo ano em que realizou sua exposição individual no Rio de Janeiro, Malhoa visitou a galeria da Escola Nacional de Belas Artes.<sup>53</sup> Nessa ocasião, apreciou algumas das obras de Almeida Júnior que pertenciam à instituição, como noticiou a imprensa (O PAIZ, 12 de junho de 1906, p. 1). Almeida Júnior, no entanto, faleceu em 1899. Ou seja, assim como aconteceu na exposição de Chicago, ou nas universais de Paris, o fato de nunca antes terem se cruzado ou visto obras um do outro é mero acaso. Em verdade, Almeida Júnior e José Malhoa estiveram integrados aos mesmos conjuntos e redes de relações sociais, e circularam pelos mesmos espaços e circuitos da arte. Brasil e Portugal, no enfoque aqui proposto, não são meros casos assemelhados, mas sim unidades de um mesmo espaço transnacional de atuação.

A ideia original deste trabalho partia do suposto de que ambos, Brasil e Portugal, passavam, no século XIX, por processos sócio-históricos similares de autonomização do universo artístico, o que teria conduzido ambos a constituírem formações sociais comparáveis e significativamente similares. Acontece que esse suposto assumia, mais ou menos tacitamente, uma noção de “campo” esvaziada e desistoricizada. O processo de levantamento das fontes, por si só, foi revelando que se tratava menos de sugerir homologias simplistas (BOSCHETTI, 2010, p. 9), e mais de notar como as interações entre os agentes e sua circulação internacional introduziram simultaneamente os mesmos elementos nos diferentes contextos locais, e que essa simultaneidade teve diferentes implicações em cada um deles. Quanto mais a pesquisa adensava a elabora-

**53** A antiga instituição artística, com a proclamação da República, foi reformada e convertida de Academia em Escola, de Imperial em Nacional. A substituição dos termos é bastante significativa das mudanças simbólicas que a República pretendeu operar.

ção dos contextos históricos, mais explícito ficava que não trataria de unidades de análise desconexas e isoladas, colocadas em relação apenas pelo esforço de abstração, mas, sim, de diferentes enfoques e dimensões de um mesmo fenômeno.

Algo a se considerar, portanto, são as unidades em comparação. Ressalte-se, mais uma vez, que o que se compara, afinal, são processos (históricos) e práticas (sociais). Ainda assim, o Estado-Nação segue sendo um referencial (uma dimensão a ser considerada, um plano ao qual os agentes se referem e se reportam, e não uma jaula ou uma unidade hermética, um recorte *prêt-à-porter*) importante na construção da observação e da análise, já que foi também para os agentes um plano de ação relevante. Desse modo, apontar os traços gerais da formação nacional em cada caso permanece sendo de extrema importância. Sem desconsiderar o papel e a força dos Estados nacionais na conformação dos contextos sócio-históricos em que os agentes estiveram imersos, o que se procurou fazer foi variar as escalas da análise, do regional ao nacional, e daí ao global e de volta, em um movimento de alternância de escalas de análise (REVEL, 1998).

O processo analisado, afinal, foi o princípio da unificação de um sistema artístico transnacional, como teve início no século XIX (fenômeno que ganha proporções ainda mais surpreendentes na segunda metade do século XX). O que ganhou destaque durante a pesquisa foi o fenômeno de transnacionalização dos critérios, das relações e das práticas artísticas. A partir da ideia de um espaço artístico transnacional, propôs-se comparações e correlações entre duas porções periféricas do sistema que, ademais, possuem como antecedente uma relação de colonização, metrópole/colônia. Não é, portanto, nem nunca foi, um sistema horizontal, ou tampouco é uma comparação simétrica. Há relações de poder implicadas, imediatamente associadas à história política, de modo que pensá-los comparativamente implicava antes em posicioná-los: entre si, e em relação a um fiel externo. Como sugere Pascale Casanova (2002, p. 59) referindo-se à literatura entre o final do século XIX e meados do XX (e o mesmo vale para a pintura),

*não se pode sobrepor o mapa literário e intelectual ao mapa político, pois a história (assim como a geografia) literária não pode reduzir-se à história política. Porém, principalmente nas regiões pouco dotadas de recursos literários, a primeira é sempre relativamente dependente da segunda. [...] A dependência original da literatura com relação à nação está no princípio de desigualdade que estrutura o universo literário. Pelo fato de as histórias nacionais [...] serem não apenas diferentes, mas também desiguais (portanto concorrentes), os recursos literários, sempre marcados com o selo da nação, são eles próprios desiguais e desigualmente distribuídos entre os universos nacionais.*

O fiel de uma comparação que considere o plano transnacional há de ser, enfim, o (ou os) centro, que é o referente comum a qualquer elemento que se considere neste sistema. E é o centro que demarca a distância simbólica de cada região em relação a si.

Demarca o tempo também, medindo a “atualidade” de cada nação em relação ao seu próprio tempo, suas modas, suas convenções, suas revoluções (Idem, p. 116). As hierarquias que configuram o espaço artístico transnacional unificado são, portanto, resultado da história da arte, e são definidas segundo a antiguidade de cada componente que integra essa concorrência.<sup>54</sup> Não é imutável, mas é durável, e não é binário, estruturado simplisticamente entre dominantes e dominados: há uma infinidade de posições possíveis.

Desse modo, estabelecer uma comparação entre Brasil e Portugal inserida no plano global é um exercício de análise de relações de subdominância cultural, atravessadas pela história da colonização e da expansão do capitalismo (no período observado o Brasil tenta demonstrar ter superado Portugal inclusive em sua posição no mercado global de bens simbólicos). As relações artísticas transnacionais, portanto, têm sua lógica própria, que são constituídas historicamente no longo prazo e atravessadas pelas próprias assimetrias nas relações de força entre os Estados-Nação e suas histórias. Esse aspecto disposicional que coloca em relação todos os espaços nacionais e os agentes engajados nas disputas específicas (artísticas) nos sugere uma “geografia artística” (GINZBURG; CASTELNUOVO, 1981), um mapa próprio, com suas rotas e conexões, e em constante mutação.

A nação, portanto, era o primeiro e mais fundamental recurso com que cada artista adentrava esse espaço transnacional. Não obstante, a crença obstinada na singularidade absoluta de cada país, no universo artístico converteu-se em critério de originalidade de uma obra. Desse modo é que foi sendo produzido o lugar social do “pintor nacional”, ou seja, aquele que, segundo o olhar da crítica, melhor representava a nação por meio da técnica e da escolha dos signos a serem representados. A obra não deveria ser meramente fotográfica, mas um registro sentimental da paisagem e das figuras humanas. Os efeitos da luz solar, os contrastes e a vivacidade dos tons, as expressões e características corporais, as vestimentas, tudo deveria remeter à nação, ser inconfundivelmente nacional. E justamente esse foi o critério de apreciação tão repetidamente dirigido a Almeida Júnior e José Malhoa, e que em dado momento de suas trajetórias ambos buscaram, às suas maneiras, mais ou menos ativamente aplicar.

O que, enfim, os dois percursos artísticos comparados sugerem é que estamos tratando de dinâmicas bastante integradas transnacionalmente, e com direções bastante marcadas nos fluxos de artistas e parâmetros: jovens artistas das periferias do sistema em pleno processo de mundialização deslocavam-se rotineiramente para os centros artísticos mundiais, enquanto os suportes materiais e conteúdos do debate estético transitavam no sentido oposto, fomentando transformações nos modos de ver e perceber, e na própria distribuição dos agentes. Mediadores privilegiados carregavam consigo os suportes dessas transferências culturais: livros e revistas da crítica estrangeira, catálogos de exposições, obras de arte, ideias, referências visuais, materiais de

54 As nações mais antigas tendem a possuir um sistema artístico mais autônomo, cuja liberdade artística é o próprio motor de sua renovação, enquanto as mais recentes tendem a ter um sistema mais intimamente dependente do espaço político da nação. Cada nação recém-ingressa no espaço competitivo internacional passa a reconhecer as regras e busca compensar, em relação a elas, qualquer “atraso” relativo (THIESSE, 1999, p. 224).

pintura etc. Esses mediadores eram mais frequentemente os críticos de arte, mas podiam ser, porventura, alguns clientes, colecionadores e amadores, ou mesmo os próprios artistas, que ao regressar de períodos de estudo ou de viagens esporádicas, traziam consigo referências e padrões compositivos a serem experimentados em releituras transversais.

A abordagem das práticas a partir de seus deslocamentos e cruzamentos, e dos fluxos de ideias e agentes que os constituem, permite à pesquisa em sociologia escapar das noções banais e estanques de “influência” e de “recepção” em tudo o que elas podem conter de passivas. É claro, afinal, como demonstrado até aqui, que há relações de poder que tendem a reproduzir as hierarquias. Mas há que se notar também que toda essa mobilidade não alimenta um modelo mecânico de reproduções. Os modelos e ideias se movem em sentidos dados, mas os modos de incorporá-los constituem, via de regra, criações originais e ressemantizações paródicas e criativas, que vez por outra desafiam os modelos de que derivam. Cabe lembrar, por fim, que foi preciso ser moderno, antes de se ser modernista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, José Valentim Fialho de. *Barbear, Pentear (Jornal dum vagabundo)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1911.
- ARAÚJO, Raquel A. de. *Telas que atravessam o Atlântico: pintura portuguesa no Rio de Janeiro e em São Paulo durante a Primeira República brasileira (1889-1929)*. Tese de Doutorado História da Arte Contemporânea – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa. Lisboa, 2018.
- AZEVEDO, Fabiano Cataldo de. *A memória discursiva e as estratégias em torno da identidade luso-brasileira nos discursos do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: 1837-1888*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 3. Ed., 1979.
- BAXANDALL, M. *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*. London : Yale University Press, 1985.
- BORTOLUCI, José Henrique; JACKSON, Luiz C.; PINHEIRO, Fernando A. “Contemporâneo clássico: a recepção de Pierre Bourdieu no Brasil”, em *Lua Nova: Revista de Cultura e Política* [online]. 2015, n. 94 [Acessado em 5 de Agosto de 2022], p. 217-254. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-64452015009400008>.
- BOSCHETTI, Anna. “Pour em comparatisme réflexif”, in: Boschetti, A. (dir.); *L'espace culturel transnational*. Paris: Nouveau Monde, coll. “Culture/Médias”, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, dez. 2002, p. 3-8.

- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. Domination symbolique et géographie artistique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 40, n. 1, p. 51-72, 1981.
- CHARLE, Christophe. “História e histórias: para além de nações, comparações e fronteiras”, in: *Homo historicus: reflexões sobre a história, os historiadores e as ciências sociais*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: EdUFRGS/Editora FGV, 2018, p. 189-210.
- CHARLE, Christophe. “Comparative and Transnational History and the Sociology of Pierre Bourdieu: Historical Theory and Practice”, in: *Bourdieu and historical analysis*. Philip S. Gorski (ed.), Duke University Press, 2013. p. 67-88.
- COELHO, Frederico. *A Semana sem Fim. Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo: Casa da Palavra, 2019.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.
- DAZZI, Camila. “O moderno no Brasil ao final do século 19”. in: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. n. 17, Jan/Jun 2012, Campinas, SP, p. 87-124.
- DAZZI, Camila. “Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália Como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840-1890)”, in: *Oitocentos – Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2. ed. / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores). Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.
- DIAS, Elaine C. “Arte e Academia entre política e natureza (1816 a 1857)”, in: BARCINSKI, F. (org.). *Sobre a Arte Brasileira. Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. p. 136-173.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ESPAGNE, Michel. “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], n°1, 2013. p. 1-9.
- ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 [1888].
- FERREIRA, Antônio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FERREIRA, Marie-Jo. *Os portugueses do Brasil, atores das relações luso-brasileiras, fim do século XIX - início do século XX*. Rio de Janeiro: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, 2007.
- FRANÇA, José-Augusto. “Perspectiva artística do século XIX português”, in: *Análise Social*, vol. XVI, 1980-1, p. 9-27.

- FRANÇA, José-Augusto. *Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand<sup>a</sup> 1966a vol. 1.
- FRANÇA, José-Augusto. *Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1966b vol. 2.
- FRANÇA, José-Augusto. “Malhoa, 1955”, in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, p. 242-244.
- FRANÇA, José-Augusto. *Malhoa & Columbano*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto. “A figura do camponês em artes e letras do oitocentos”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 7/8, Dez. 1981, p. 101-109.
- GUARILHA, Hugo. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. Campinas, SP. Dissertação de Mestrado – IFCH/Unicamp, 2005.
- JACKSON, Luiz C. “O Brasil dos caipiras”, in: *Literatura E Sociedade*, 14(12), 74-87, 2009.
- JACKSON, Luiz C. e BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho. Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JOSÉ MALHÔA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1906, p. 1.
- JUNIO. “Salão de 1879”. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n°. 157, 16 de Abril de 1879, p. 4-5.
- LEANDRO, Sandra. *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea – Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- LEANDRO, Sandra. “Teoria e crítica de arte em Portugal no final do século XIX”, in: Leandro, S. (coord.) *Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I*. Centro de História da Arte e Investigação Artística. Universidade de Évora, 2007. p. 13-46.
- LIMA JUNIOR, Carlos; NERY, Pedro. “Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista”, in: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo: Nova Série, Vol. 27, Dez. 2019. p. 1-47.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 2 vols. Dissertação de Mestrado. São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, USP, 1980.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior – um criador de imaginários*. São Paulo: Catálogo de Exposição, Pinacoteca do Estado, 2007.
- LUCA, Tânia Regina de. *A Ilustração (1884-1892): circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- MACHADO, Álvaro M. *A Geração de 70*. Lisboa: Ed. Presença, 4. ed., 1998.

- MANNHEIM, Karl. "The problem of generations", in: *Essays on the Sociology of Knowledge*. New York: Oxford University Press, 1952.
- MARIZ, Vera. "As Exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal enquanto Dinamizadoras do Mercado de Arte Primário.", in: Soares, C. M.; Mariz, V. (eds.), *Dinâmicas do Património Artístico: Circulação, Transformações e Diálogos*. Lisboa: Artis – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. p. 61-70.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979. 210p.
- MICELI, Sergio. *Poder, sexo e letras na República Velha em São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Malhoa e o Brasil". In: *José Malhoa*. Lisboa: ARTing Editores, 2008.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Notas para um inventário de obras de arte portuguesas em coleções brasileiras", in: *II Congresso Internacional de História da Arte. Portugal: encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*. Lisboa: Almedina, 2001. Coimbra: Almedina, 2005. p. 991-1003.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Entre Lisboa, Paris e Rio de Janeiro. Para o estudo das relações artísticas entre Portugal e o Brasil na segunda metade do século XIX", in: *Oitocentos – Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2. ed. / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores). Rio de Janeiro: CEFET/RJ<sup>a</sup> 2014a. p. 265-279.
- MIGLIACCIO, Luciano. "A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque", in: BARCINSKI, F. (org.). *Sobre a Arte Brasileira. Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014b. p. 174-231.
- MINÉ, Elza. "A Geração de 1870 e o Brasil: alguns ângulos e percursos". *Via Atlântica*. n. 9, Jun. 2006. p. 213-224.
- NERY, Pedro. *Arte, Pátria e Civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. São Paulo: Dissertação de Mestrado – PPGIM/USP, 2015.
- NORAS, José R. *Fotobiografia de José Relvas (1858-1929)*. Leiria: Imagens & Letras, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/imagens/docs/joserelvas>. Consultado pela última vez em 11/07/2022.
- NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

- OLIVEIRA, Cecília Helena S. de; MATTOS, Cláudia V. de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, Museu Paulista da USP, 1999.
- ORTIGÃO, José D. Ramalho. “Notas sobre a exposição”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1437, Lisboa, 4 de Maio de 1880, p. 1-2.
- ORTIGÃO, José D. Ramalho. *Notas de viagem: Paris e a Exposição universal*. Lisboa: Livraria clássica editora, A. M. Teixeira & c. a (filhos), 1945 [1879].
- ORTIGÃO, José D. Ramalho. “Carta a Eduardo Prado. 14 de Dezembro de 1887” in: *Cartas da Biblioteca Guita e José Mindlin*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008, p. 58-64.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PITTA, Fernanda M. “Um povo pacato e bucólico”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Junior. Tese de Doutorado, São Paulo – ECA-USP, 2013.
- PITTA, Fernanda M. “Entre alegoria nacional e tipo brasileiro: O lugar de *Derrubador brasileiro* no projeto acadêmico de construção da nação”, in: CAVALCANTI, Ana; MALTA; Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; VALLE, Arthur (orgs.). *Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.
- PRADO, Eduardo. *Collectaneas*. São Paulo: Escola Typographica Salesiana, 1906.
- RAMOS, Rui. *História de Portugal. A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- RAMOS, Rui. “A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880)”, in: *Análise Social*, vol. XXVII (116-117), 1992, p. 483-528.
- REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”, in: Revel, J. (org.) *Jogos de Escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 15-38.
- RODRIGUES, Weslei E. *Modernos Arcaísmos. Arte e nação no Brasil e em Portugal no final do século XIX pelas obras dos pintores Almeida Júnior e José Malhoa*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2021a.
- RODRIGUES, Weslei E. “Quando Portugal virou “colônia”: política e colecionismo da comunidade imigrante portuguesa no Rio de Janeiro na virada do século XIX. In: Encontro de História da Arte, 2021, Campinas. n. 15 (2021): O valor da arte em disputa: mercado e instâncias de legitimação na História da Arte, 2021b. p. 595-605.
- SALDANHA, Nuno. *José Vital Branco Malhoa – O pintor, o mestre e a obra*. Tese de Doutorado em História da Arte – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa: FCH/UCP, 2006.

- SAPIRO, Gisèle. “A noção de campo de uma perspectiva transnacional: a teoria da diferenciação social sob o prisma da história global”. *Plural*, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 233-265, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159917>.
- SAPIRO, Gisèle. “The Transnational Literary Field between (Inter)-nationalism and Cosmopolitanism”. *Journal of World Literature*, Brill, 2020, 5 (4), p. 481-504. DOI: 10.1163/24056480-00504002.
- SCHWARCZ, Lilia K. M. “Paisagem e Identidade. A construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino”, in: *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, jan/jun 2009, p. 19-52.
- SCHWARCZ, Lilia K. M. “Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais”. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2014, p. 391-431.
- SILVA, Maria do C. C. “A arte francesa na crítica de José Duarte Ramalho Ortigão e de Mariano Pina”. *Anais do III Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte*. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2019, p. 19-27.
- SIMIONI, Ana Paula C.; STUMPF, Lúcia K. “O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* [14]. São Paulo, 2014, p. 111-129.
- SINGH JUNIOR, Oséas. *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP – IFCH/UNICAMP, 2004.
- SQUEFF, Letícia C. *Uma Galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SQUEFF, Letícia C. “Quando a História Reinventa a Arte: A Escola de Pintura Fluminense”. *Rotunda*, n. 1, abr. 2003, Cepap-IA/Unicamp, 2003.
- THIESSE, Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales. Europe XVIIe – XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- VALENTIM DEMÓNIO [Fialho de Almeida]. “O Salon dos Dessidentes II”, in: *Diário de Portugal*. 20 de Dezembro de 1881.
- VALLE, Arthur. “Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, 2012.
- VALLE, Arthur. “A ‘Exposição de Arte Portuguesa’ no Rio de Janeiro em 1902 e sua recepção”. In: *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 12, Ano XII, n. 1, 2015. p. 1-20.
- WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte. “Penser l’histoire croisée: entre empirie et réflexivité”, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2003, p. 7-36.
- WIMMER, Andreas; GLICK-SCHILLER, Nina. “Methodological Nationalism and Beyond. Nation-State Building, Migration and the Social Sciences”. *Global Networks*, n. 2-4, 2002.

ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2009.

## CAPÍTULO 2

# A CENTRALIDADE DA CIÊNCIA E EDUCAÇÃO: DAS FACULDADES ISOLADAS AOS PROJETOS PIONEIROS DE UNIVERSIDADES NO BRASIL (1889-1930)<sup>55</sup>

Hugo Freitas de Melo<sup>56</sup>

### 2.1 INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo examinar o processo de formação histórica das universidades no Brasil durante a Primeira República, com ênfase nas transformações políticas e culturais que alçaram ciência e educação à centralidade das agendas dos governos federal e estaduais, ao passo que contribuíram para a edificação das

---

55 Este trabalho é fruto de uma parte constitutiva da minha tese de doutorado, intitulada *O Dominium Universitário: grupos dirigentes e a sociogênese do espaço acadêmico-científico no Maranhão (1918-1970)*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação de Sociologia da Universidade de São Paulo em agosto de 2021.

56 Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto do Departamento de Ciências Humanas/Sociologia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

bases estruturantes e de distribuição das instituições de ensino superior no país. Para tanto, toma-se como ponto de partida o surgimento das primeiras escolas superiores ainda no período imperial até a criação das universidades pioneiras no limiar do regime republicano.

Busca-se, com isso, lançar luzes sobre as relações entre o espaço de produção cultural e as estruturas de reprodução social, isto é, analisar as relações de força entre a esfera universitária e os modos de dominação política e simbólica. Nesse sentido, examina-se o nascimento das unidades de ensino superior inseridas num conjunto de ações do Império brasileiro preocupado com a formação de mão de obra especializada e com a defesa militar do território nacional. Em seguida, pontua-se a expansão das escolas superiores a partir do advento da República. Por fim, analisa-se a centralidade adquirida pela ciência e educação no debate público nacional face às disputas pela imposição dos modelos de institucionalização das universidades, bem como dos princípios de definição das lógicas de sua organicidade e funcionamento.

## 2.2 O NASCIMENTO IMPERIAL DO ENSINO SUPERIOR NO BRASIL

De origem medieval e nascida por iniciativa da Igreja Católica Apostólica Romana, a universidade ganhou contornos e delineamentos diversificados de suas funções e atividades ao longo do tempo no mundo ocidental, ora como centro organizador e protetor da “cultura da humanidade”, ora como espaço de produção, ensino e disseminação de conhecimento científico, cujas tintas da modernidade lhe conferiram suas vestes institucionais e orgânicas atuais (CHARLE; VERGER, 1996).

Nessa perspectiva, faz-se necessário sublinhar que as universidades não representam uma única expressão acabada do ensino superior, mas sim uma de suas partes constitutivas. Adota-se aqui, portanto, o sentido de universidade expresso por Charle e Verger (1996, pp. 7-8), em seu clássico estudo sobre a *História das universidades*:

Se aceitarmos atribuir à palavra universidade o sentido relativamente preciso de “comunidade (mais ou menos) autônoma de mestres e alunos reunidos para assegurar o ensino de um determinado número de disciplinas em um nível superior”, parece claro que *tal instituição é uma criação específica da civilização ocidental*, nascida na Itália, na França e na Inglaterra no início do século XIII. Esse modelo [...] perdurou até hoje e disseminou-se por toda Europa e, a partir do século XVI, sobretudo, dos séculos XIX e XX, por todos os continentes. Ele *tornou-se o elemento central dos sistemas de ensino superior e mesmo as instituições não universitárias situam-se, em certa medida, em relação a ele, em situação de complementaridade ou de concorrência mais ou menos notória*. (Grifo nosso)

Vale destacar a especificidade da universidade como uma “criação da civilização ocidental”, num marco histórico de grandes conflitos armados, (re)definições de territórios e disputas entre povos por hegemonia política, religiosa e cultural que polarizavam o mundo entre o Ocidente e o Oriente. A despeito disso, o nascimento da universidade contribuiu significativamente para a unificação e organização da cultura medieval ocidental (LE GOFF, 2018) em oposição às culturas dos povos não oci-

dentais, ao passo que, ao longo do século XIX, já com uma roupagem moderna e sob novas concepções de suas atribuições, também exerceu um importante papel no processo de formação e consolidação dos Estados nacionais (MENDONÇA, 2000, p. 132; CUNHA, 2007, p. 71).

Outro ponto a ser considerado é a centralidade adquirida pelas universidades no âmbito do ensino superior. Ainda que em alguns casos o êxito logrado não tenha ultrapassado a pena da lei ou tenha sido de efêmera existência, o exame sócio-histórico das modalidades de institucionalização das escolas superiores que precederam a criação das universidades propriamente ditas permite-nos analisar os condicionantes que possibilitaram seu surgimento tardio no Brasil, aferir as variações no grau de sua relativa autonomização e desnudar as lógicas de hierarquização de critérios sociais definidores do acesso aos seus postos dirigentes, aos seus quadros docentes e às vagas nos cursos ofertados.

De fato, esse modelo de universidade medieval, a reboque das forças dominantes, teve seus primeiros registros na América Latina apenas no século XVI,<sup>57</sup> contribuindo para o fortalecimento da colonização espanhola na região. Controladas por ordens religiosas e com foco no ensino de Teologia e Direito Canônico, “as universidades eram claramente fundações coloniais e missionárias” (CHARLE; VERGER, 1996, p. 42).

No Brasil, todavia, conflitos de interesses entre jesuítas e a Coroa portuguesa, bem como a centralização política e cultural que esta exercia são apontados pela literatura dedicada à história do ensino superior brasileiro como os principais entraves para a criação de uma universidade no período colonial. De acordo com esse eixo interpretativo, a política de controle da Metrópole visava impedir “qualquer iniciativa que vislumbrasse sinais de independência cultural e política da Colônia” (FÁVERO, 2006, p. 20), resultando no fortalecimento da Universidade de Coimbra e de outras universidades europeias como os principais destinos das elites brasileiras para a realização de seus estudos.

Com efeito, a Universidade de Coimbra foi “a universidade brasileira”, nela se graduando mais de 2.500 jovens nascidos no Brasil, haja vista que “enquanto a Espanha espalhou universidades pelas suas colônias – eram 26 ou 27 ao tempo da Independência [do Brasil] –, Portugal, fora dos colégios reais dos jesuítas, nos deixou limitados às universidades da Metrópole: Coimbra e Évora”, constituindo-se a de Coimbra como a grande força unificadora de todo o império português (TEIXEIRA, 2005, pp. 137-138).

Dado o fato de que o imperador do Brasil era o rei de Portugal e, depois, seu filho D. Pedro II, a identificação cultural entre os dois países continuou durante o Império, “não se podendo, a rigor, fazer distinção formal entre as duas culturas senão depois da República” (*id.*, *ibid.*, p. 138). Tais condicionantes permitiram a Portugal a manutenção e a ampliação de sua dominação educacional e cultural na formação das elites brasileiras, estrutura estruturante do espaço intelectual brasileiro que vigorou até a criação das primeiras universidades no período republicano.

---

57 As mais antigas fundações de universidades na América Latina foram as de São Domingos (1538), a Universidade de São Marcos, em Lima, no Peru (1551) e a do México (1551).

Esse cenário configurou-se precisamente a partir do exílio da família imperial portuguesa no Brasil em 1808. As pioneiras instituições brasileiras voltadas especificamente à (re)produção do conhecimento “científico” datam da instalação da Coroa portuguesa, primeiro em Salvador e, depois, no Rio de Janeiro. Essas instituições possuíam um acentuado caráter técnico-profissionalizante<sup>58</sup> e não tinham a responsabilidade de formar quadros docentes. A fundação das escolas superiores, concentradas em alguns estados das regiões nordeste e sudeste, supriu essa lacuna, passando a responder pela formação educacional e cultural das elites “nativas”, direcionadas para a ocupação e reprodução das “profissões imperiais”,<sup>59</sup> conforme se pode verificar no Quadro 2.1.

**Quadro 2.1** – Principais instituições de ensino superior no Brasil (1808-1889)

Escola Superior	Ano/Fundação	Cidade/Estado	Região
Escola de Cirurgia/Faculdade de Medicina	1808/1832	Salvador/BA	Nordeste
Escola de Anatomia e Cirurgia/Faculdade de Medicina	1808/1832	Rio de Janeiro/RJ	Sudeste
Academia de Marinha	1808	Rio de Janeiro/RJ	Sudeste
Academia Real Militar/ Escola Politécnica	1810/1874	Rio de Janeiro/RJ	Sudeste
Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios/ Academia Imperial de Belas Artes	1816/1822	Rio de Janeiro/RJ	Sudeste
Museu Real Nacional/ Museu Nacional	1818/1822	Rio de Janeiro/RJ	Sudeste
Faculdade de Direito	1827	São Paulo/SP	Sudeste
Faculdade de Direito	1827	Olinda/PE	Nordeste
Faculdade de Farmácia	1839	Ouro Preto/MG	Sudeste
Escola de Minas	1875	Ouro Preto/MG	Sudeste

Fonte: Quadro elaborado pelo autor a partir de dados coletados na pesquisa.

No Nordeste, foram criadas a Faculdade de Medicina da Bahia, a primeira escola de ensino superior do Brasil – fundada em 1808 com o nome de Escola de Cirurgia da Bahia, transformando-se em 1813 na Academia Médico-Cirúrgica, até adquirir esse

58 As mais antigas instituições científicas do país surgem no final do período colonial, com a criação do Jardim Botânico (1808) e do Museu Nacional (1818), no Rio de Janeiro. Já no início do regime republicano, foram fundados o Instituto Manguinhos (1900) e o Instituto Butantã (1901), em São Paulo.

59 Por serem as formações de Medicina, Direito e Engenharia as pioneiras no país, com maior índice de recrutamento para a composição de quadros técnicos e gozando de significativo prestígio junto à corte dos imperadores Pedro I e Pedro II, foram batizadas de “profissões imperiais”, sendo até os dias atuais os cursos mais concorridos nos exames de admissão para o ensino superior em todo o país e os de maior concentração de frações das elites brasileiras. Sobre sua gênese e relevância social durante o período imperial brasileiro, cf. Coelho (1999).

formato em 1832 – e a Faculdade de Direito em Olinda (1827),<sup>60</sup> fundada já no início do Primeiro Reinado. Ainda na Bahia, foram criados outros cursos isolados, porém de nível técnico, como economia (1808), agricultura (1812), química (1817) e desenho técnico (1817), evidenciando a necessidade de uma infraestrutura e de formação de recursos humanos especializados que garantissem o funcionamento da Coroa na Colônia (MENDONÇA, 2000, p. 134).

Com a mudança da sede administrativa da Corte Real para o Rio de Janeiro, houve um aumento da preocupação com a defesa militar da Colônia, transformada em Reino Unido de Portugal. As instituições criadas a partir de então, por ordem de D. João VI refletem essa perspectiva de unir ensino técnico e formação militar. Assim, são fundadas no Rio a Academia de Marinha (1808) e a Academia Real Militar (1810) que abrigava a Escola de Engenharia, para a formação de oficiais e de engenheiros civis e militares. Criaram-se, ainda, cursos de anatomia e cirurgia para atuação no Hospital Militar, cuja fusão deu origem à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – fundada ainda em 1808 como Escola de Anatomia, Medicina e Cirurgia, transformada em Academia Médico-Cirúrgica em 1813 e passando a esse formato institucional em 1832.

Além da preocupação com a defesa militar e com a formação de quadros técnicos, a Coroa portuguesa também se ocupou com o fomento à produção de bens simbólicos que desenvolvessem as artes, a ciência e a intelectualidade nacional, integrando-as à formação cultural das elites. Datam desse período a fundação da Real Biblioteca Nacional (1810), do Museu Real Nacional (1818) e da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816),<sup>61</sup> no Rio de Janeiro. Em São Paulo, criou-se a Faculdade de Direito (1827) que, junto com a de Olinda, fundada no mesmo ano, constituíram-se nas escolas precursoras do ensino jurídico de nível superior no Brasil.

Segundo Cunha (2007, p. 64), foram os cursos de Direito que mais cumpriram essa função de produção de bens simbólicos, “pois os bacharéis tinham, na atividade cotidiana de elaborar, discutir e interpretar as leis, a tarefa principal de formular e renovar as ideologias que legitimavam as relações de dominação mantidas e dissimuladas

---

60 Fundada em 1827 em Olinda, a Faculdade de Direito é transferida para Recife em 1854. Apesar do objetivo das escolas jurídicas de responderem à “necessidade de conformar quadros autônomos de atuação e de criar uma intelligentsia local apta a enfrentar os problemas específicos da nação” por meio da substituição da hegemonia europeia pela “criação de estabelecimentos de ensino de porte que se responsabilizariam pelo desenvolvimento de um pensamento próprio” (SCHWARCZ, 2016, p. 185-186), o que se viu durante todo o período imperial foi a manutenção da hegemonia cultural lusitana reproduzida pelas próprias escolas jurídicas. “Olinda representou para os cursos jurídicos do Brasil a penetração direta das velhas ideias portuguesas. [...] Tudo vinha de Portugal: os costumes, a maioria dos professores e mesmo parte dos alunos. [...] Em Olinda, tudo se assemelhava à metrópole portuguesa que se buscava combater. A estrutura do curso era idêntica à da escola de Coimbra” (id., *ibid.*, p. 189).

61 Renomeada em 1819 para Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, essa instituição reunia todos esses cursos e se tornou o principal elemento difusor das artes no país. Posteriormente, com a Independência do Brasil em 1822, foi rebatizada para Academia Imperial de Belas Artes.

pelo aparato jurídico”. Daí compreende-se, nas palavras de Schwarcz (2016, p. 186), a conversão do bacharel no “grande intelectual da sociedade, sinônimo de prestígio social e marca de poder político”.

Desse modo, o ensino superior criado no Brasil a partir de 1808 foi estruturado por meio da modalidade institucional das escolas livres e isoladas, isto é, de natureza privada, com administração própria e pagamento de mensalidades, de forte caráter técnico-profissionalizante, com ênfase na formação militar e sob o signo do Estado Nacional (CUNHA, 2007, p. 71), permanecendo praticamente inalterado durante todo o período imperial. A criação da Escola Politécnica (1874), no Rio de Janeiro, que reuniu os cursos oriundos da Academia Real Militar, e da fundação da Faculdade de Farmácia (1839) e da Escola de Minas, em Ouro Preto (1875), são os registros mais significativos de novas escolas superiores surgidas nesse período, porém não o suficiente para produzir mudanças substanciais em sua estrutura e organicidade.

Pode-se assinalar, portanto, sem sombra de dúvidas, que a inflexão do polo de desenvolvimento educacional e cultural do Nordeste para o Sudeste, ancorado nos efeitos da mudança da sede administrativa da Coroa portuguesa da Bahia para o Rio de Janeiro, contribuiu para que a própria noção de “nacional” fosse esculpida a partir da escolarização das elites desta região. Isso se reflete, por exemplo, na ampla produção artística, literária e científica que começa a germinar no Rio e em São Paulo nesse período, fazendo com que estes estados despontassem e disputassem entre si a hegemonia política e cultural do país, adquirindo então uma centralidade que colocava as demais regiões a reboque de suas vanguardas.

### **2.3 A EXPANSÃO REPUBLICANA DAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR**

Com o advento da República, houve um crescimento do número de escolas superiores no Brasil. De acordo com Teixeira (2005, p. 195), “entre 1889 e 1918, 56 novos estabelecimentos de ensino superior, na sua maioria privados, são criados no País, os quais, somados aos 14 existentes no fim do Império, elevam o número total a 70”.

A iniciativa privada do período, porta-voz do pensamento liberal republicano que concebia a educação como competência da sociedade e não do Estado, era representada sobretudo pelas elites agrárias e confessionais. Estas enxergavam na criação de escolas superiores livres – resguardadas pela Constituição de 1891, a primeira Carta Magna a estabelecer os fundamentos legais da oferta de serviços educacionais privados de nível superior no país –, um mecanismo de expansão de sua dominação política e econômica para os setores da educação e da cultura, tidos como estratégicos face à redução da função pública do Estado a regulador da atividade privada (*id.*, *ibid.*). Mas também viam um modo de reprodução de seus esquemas de pensamento e de visões e di-visões de mundo (BOURDIEU, 1989), observados a partir de seus privilégios de classes dominantes, impondo-se ao processo de definição dos princípios e das leis de funcionamento do ensino superior brasileiro.

Vale frisar que a Constituição de 1891, fundamento jurídico da recém-instaurada República, estipulava a oferta e o gerenciamento do ensino superior como atribuição do Poder Central, porém permitindo a criação de escolas superiores privadas. Sob forte influência do positivismo, a política educacional dessa faixa de ensino sofreu inúmeras modificações solapadas pela promulgação de diferentes dispositivos jurídicos que visavam a sua regulamentação. Entre esses, destaca-se a Reforma Rivadávia Corrêa, de 1911, que disciplinou o ensino livre, possibilitando o surgimento das primeiras universidades adstritas a iniciativas isoladas e privadas de grupos políticos oligárquicos que também dominavam a esfera cultural de seus respectivos estados.<sup>62</sup>

É nesse contexto que surgem a Faculdade de Direito do Maranhão, a primeira escola superior do estado, fundada em 1918, e a Faculdade de Farmácia, criada em 1922, à qual se somou o curso de Odontologia, dando origem à Faculdade de Farmácia e Odontologia do Maranhão (1925), ambas livres e de direito privado (MEIRELES, 1994, pp. 63-64). Até a entrada da Igreja nessa seara educacional na década de 1950, elas serão as duas únicas escolas superiores do Maranhão.

## **2.4 PRINCÍPIOS DE INSTITUCIONALIZAÇÃO UNIVERSITÁRIA E A CENTRALIDADE DA CIÊNCIA E EDUCAÇÃO NA AGENDA PÚBLICA**

Se em países como França, Alemanha e Estados Unidos – em que pesem as diferenças e peculiaridades históricas de cada um no tocante ao modelo de universidade adotado –, a organicidade universitária estava bem avançada no final do século XIX, no Brasil apenas no segundo decênio do século XX é que há interesse e esforços mais pujantes do governo central sobre os rumos desta modalidade institucional de ensino superior. Usufruindo da prerrogativa constitucional, o governo republicano elaborou a proposta de criação de uma universidade na então capital federal que se tornasse referência para todo o país. Assim, a reforma educacional proposta por Carlos Maximiliano, em 1915, estabelecia a reunião entre as escolas Politécnica, de Medicina e da Faculdade Livre de Direito, que daria origem, apenas em 1920, à primeira universidade pública de iniciativa do governo republicano: a Universidade do Rio de Janeiro (URJ). Todavia, a URJ teve pouco êxito e curta existência.

Apesar disso, a partir da década de 1920, com o surgimento das universidades no país, os debates públicos no âmbito da educação e ciência começam a centrar-se sobre as concepções e as funções modernas da instituição universitária. Às universidades foi conferida a responsabilidade pela formação profissional dos professores em todos os níveis, com o crescimento em importância da necessidade de criação de um sistema nacional de educação que interligasse os ensinos primário, secundário e superior, tendo como protagonistas agentes do governo central (ministros, parlamentares, intelectuais empregados no funcionalismo público) em disputa com autoridades da Igreja Católica (bispos e arcebispos) de feição conservador.

<sup>62</sup> As três universidades criadas nesse período, de natureza privada, são a Universidade Livre de Manaus, fundada em 1909 (primeira universidade surgida no Brasil e atual Universidade Federal do Amazonas), a Universidade do Paraná (1912) e a Universidade de Minas Gerais (1927).

Com efeito, duas correntes protagonizaram e polarizaram essas discussões em torno da ciência e das universidades: de um lado, uma elite intelectual laica que defendia a universidade pública, academicamente autônoma e politicamente independente das demandas do Estado e da Igreja, obtendo destaque figuras centrais como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Roquete Pinto e Júlio de Mesquita Filho. Do outro lado, uma elite intelectual católica que defendia a inserção de conteúdos religiosos no ensino superior, a presença de sacerdotes nos quadros docentes e uma maior participação de membros da Igreja nos postos dirigentes das universidades então existentes, tendo em Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima seus maiores expoentes (SCHWARTZMAN, 1984, 2015).

Os investimentos e intervenções nos assuntos educacionais e culturais do país por parte, a priori, de agentes estatais e, posteriormente, eclesiais e, também, militares (estes com menor ressonância em termos de criação de instituições de ensino), cada qual a seu modo e em defesa dos interesses particulares dos coletivos que representavam, logravam manter e expandir suas respectivas zonas de poder e influência, disseminação de suas crenças, doutrinas e ideologias sobre setores angulares de uma sociedade enredada em vulcânicas transformações históricas, econômicas, políticas e sociais em fins da Primeira República, na qual a preocupação com a cultura, a educação e a ciência irromperam como imperativos concebidos enquanto peças-chave de propulsão para o “desenvolvimento da nação” (MENDONÇA, 2000; FÁVERO, 2006).

Nessa esteira, as primeiras décadas do século XX foram marcadas por processos de modernização, industrialização, pelo aumento populacional das cidades – subproduto das grandes levas de migrantes saindo do campo e do fluxo imigratório de populações fugindo do nazifascismo europeu e do velho continente em guerra –, e pela intensa urbanização das regiões citadinas. A resultante dessas dinâmicas econômicas e demográficas impulsionou o surgimento de movimentos de renovação política e cultural que desembocariam na Revolução de 1930<sup>63</sup> e determinariam o fim da denominada “República Velha”. São exemplos sintomáticos desse período o movimento tenentista,<sup>64</sup> a criação do Partido Comunista (1922), a Semana de Arte Moderna (1922), a fundação da Academia Brasileira de Ciências (1922) e da Associação Brasileira de Educação (1924).

Vale dizer que a Academia Brasileira de Ciências, sobretudo a Associação Brasileira de Educação,<sup>65</sup> além de fomentarem os debates sobre políticas públicas voltadas ao

63 Cf. FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. 16ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

64 O Movimento Tenentista teve impacto decisivo no cenário cultural paulista dos anos 1930. A elite empresarial e cultural paulista, reunida em torno do jornal *O Estado de S.Paulo*, após a derrota na luta armada que alçou Getúlio Vargas ao comando do país, encabeçou os projetos de criação da Escola de Sociologia de São Paulo (1933) e da Universidade de São Paulo (1934) como estratégia para a retomada do prestígio perdido e para se estabelecer nos debates nacionais por meio da educação e da cultura. Sobre este assunto, cf. Cardoso (1982), Limongi (2001) e Miceli (2001).

65 De acordo com Schwartzman (2015, p. 192-193), a Academia Brasileira de Ciências exerceu um papel apenas de incentivadora da ciência, contribuindo muito mais para promovê-la do que para concretizá-la, já que não financiava nem subsidiava programas de pesquisa. Em contrapartida, a Associação Brasileira de Educação patrocinou inúmeras atividades científicas, incluindo cursos de extensão e

ensino superior e à ciência por meio da promoção de eventos, de inquéritos sobre a instrução pública e da divulgação científica – baseados nos princípios da liberdade individual de pensamento, da criatividade e da originalidade, em oposição à educação formal tradicional na qual prevalecia a memorização de conteúdos –, funcionavam também como as principais instâncias catalizadoras de mobilização, socialização e atuação dos intelectuais envolvidos na discussão dos projetos referentes à montagem do sistema universitário brasileiro (SCHWARTZMAN, 2015, p. 192).

No bojo desse quadro de efervescência política e cultural, houve ainda uma crescente reivindicação de participação política nos rumos do país por parte da emergência de frações sociais de uma classe média urbana, escolarizada, prole da burguesia industrial e constitutiva dos “ramos pobres” das oligarquias estaduais em “declínio” (MICELI, 2012, p. 82), em vias de recomposição de seu poder político regional (FAUSTO, 1997; SCHWARTZMAN, 1984). Foram os membros dessas camadas sociais que tiveram acesso aos cursos superiores e às “profissões intelectuais” então disponíveis (escritores, jornalistas, professores da rede escolar de ensino) e, posteriormente, ascenderam às posições elevadas na hierarquia de postos face à expansão da estrutura burocrática estatal.

Cerrando em suas fileiras iniciais, professores recrutados junto às elites intelectuais oriundas, grosso modo, dessas “famílias tradicionais em declínio” reunidas em instituições escolares isoladas e em agremiações literárias responsáveis pelo oficialato das letras no país (Academia Brasileira de Letras, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Museu Nacional etc.), a universidade materializou em torno de si as chances de prestígio e reconhecimento, num momento em que imperava a baixa especialização e pouca autonomia do *dominium*<sup>66</sup> acadêmico-científico.

Grande parte dos intelectuais consagrados (do quilate de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Gilberto Freyre, entre outros) orbitavam a esfera do poder político utilizando-se da ocupação de postos elevados no funcionalismo público, em instituições culturais e nos partidos políticos, constitutivos de um mercado central de postos públicos oriundo das transformações operadas no processo de divisão do trabalho intelectual no Brasil a partir da década de 1930 (MICELI, 2012, p. 199). Com isso, o próprio prestígio e a legitimidade social obtidos pela nascente universidade brasileira parecem ser também denegatórios da consagração social de seus próceres mais destacados, realçando as relações amalgamadas entre as esferas da política e da cultura como estruturas estruturantes

---

projetos de pesquisa, tendo assim assumido maior protagonismo nos debates públicos travados no fim da década de 1920.

66 Conceito erigido no diálogo crítico entre a sociologia dos campos sociais, de Pierre Bourdieu, a sociologia das estruturas de dominação, de Max Weber, e a sociologia da interdependência, de Norbert Elias, para a compreensão das dinâmicas sociais e configurações de poder inerentes a contextos periféricos, marcados inequivocamente por processos mais frágeis de autonomização dos espaços sociais de especialização, com maior grau de heteronomia e menor heterogeneidade dos perfis sociais dominantes no tocante ao processo de diferenciação das atividades intelectuais em função dos países centrais da Europa e da América do Norte, cujas estruturas e instituições gozam de maior estabilidade e autonomia.

da instituição universitária, bem como revelando a fluidez e porosidade das fronteiras destes *dominium* de atuação e, conseqüentemente, pondo em questão seu relativo grau de autonomização.

Enredada por esses condicionantes, pelo ideal modernizador disseminado com o avanço técnico e tecnológico experimentado no período e pela forte ideologia nacional-desenvolvimentista que atravessava o Atlântico e o Pacífico, a centralização política autoritária da “Era Vargas” colocou sob a chancela do Estado brasileiro a expansão e consolidação do sistema de ensino por meio do recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública (1930), ao mesmo tempo que promoveu as artes, a literatura, a poesia, a pintura, a escultura, em suma, a “cultura nacional”. Nessa seara de atuação do ministério, o governo Vargas buscou por intermédio das expressões educacionais e culturais, a feitura da moldura de uma “identidade nacional”, em competição com correntes político-ideológicas, sobretudo do mecenato cultural paulista, que disputavam sua definição e significado (SCHWARTZMAN, 2015), sob o matiz de cores e símbolos representativos dos ideais do novo regime (CARVALHO, 2017).

As universidades foram se expandindo como um espaço legítimo da atividade intelectual por excelência, catalizadora e disseminadora da cultura científica e das competências e atributos intelectuais. O governo autoritário de Getúlio Vargas, cujas premissas enfatizavam “a atribuição de um papel central ao Estado na criação de um sistema nacional de educação” (SCHWARTZMAN, 2015, p. 188), em contraposição ao pensamento liberal predominante durante toda a Primeira República, concedeu a essas universidades a condição estruturante de se estabelecerem como um *dominium* acadêmico-científico institucionalizado, especializado e profissionalizado, socialmente reconhecido e garantidor de reconhecimento, prestigiado e certificador de prestígio por meio da concessão de diplomas universitários chancelados pelo Estado (BOURDIEU, 1989, pp. 101-103).

Com a criação do Ministério da Educação e a elevação de Gustavo Capanema ao comando da pasta (1934-1945), as discussões sobre educação, ciência e cultura, bem como a sistematização do ensino superior no Brasil adquiriram um caráter de maior envergadura e centralidade, passando a um patamar de prioridade nacional. Ainda que possivelmente tais temas não ocupassem o cotidiano de preocupações pessoais de Vargas (SCHWARTZMAN, 1984, p. 49), esse suposto desinteresse do governante conferiu maior liberdade de ação à Capanema à testa da pasta, por meio da qual pôde estreitar e manter suas relações com a Igreja para garantir seu apoio político e ideológico e tocar em frente o ideal de modernização da nação, caracterizado pelo “esforço de mobilização da opinião pública, pelo confronto entre diferentes projetos de *construção/reconstrução da nacionalidade*” e de inculcação do “ideário modernizante nacionalista junto à juventude” (MENDONÇA, 2000, p. 136).

## 2.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme evidenciado ao longo de seu percurso histórico, as universidades brasileiras nascem a partir do advento do regime republicano elevando ciência e educação ao patamar de centralidade nos debates públicos e na política nacional. Tal enverga-

dura ancora-se na distinção entre o Império e a República sobre as concepções e funções do ensino superior. As primeiras escolas superiores emergem com o manto imperial, de natureza privada e administração própria, tendo como substrato a formação de mão de obra especializada de caráter técnico-profissionalizante para atender sobretudo as demandas por serviços jurídicos e de saúde, além da necessidade de defesa do território nacional. Por sua vez, as instituições republicanas de ensino superior cerravam suas preocupações com a formação cultural e educacional da população brasileira voltadas para o exercício dos cargos públicos e para a constituição de quadros de professores, especialmente do ensino médio.

Vale sublinhar, no entanto, que apesar da expansão das escolas superiores durante a Primeira República e de sua natureza majoritariamente pública, foram as frações sociais dominantes que tiveram acesso inicial privilegiado à formação universitária intelectual e profissional. Essa escolarização das elites brasileiras visava a ocupação da estrutura de postos do poder estatal face à ampliação da máquina administrativa republicana, ao passo que consolidava os investimentos públicos e privados em ciência, educação e cultura como as forças motrizes para a “modernização” do Brasil.

Com efeito, foram os membros das classes socialmente dominantes, expoentes e difusores do pensamento liberal, do positivismo e do conservadorismo católico no país, quem polarizaram as discussões sobre as concepções de ciência e educação e disputaram o novo filão de cargos e postos disponíveis na estrutura político-administrativa que se abriu com a criação das universidades, *pari passu* com a ampliação da estrutura de poder do Estado republicano. Isso fez com que as lutas de forças se travassem não mais apenas em torno das posições de poder político, mas também no novo eixo de gravitação de poder simbólico, o poder intelectual das universidades.

Nesses termos assevera-se, em última análise, uma correspondência entre o espaço de atuação intelectual e o espaço do poder, isto é, uma relação de forças interdependentes entre a estrutura de produção de bens culturais (científicos, educacionais etc.) e a estrutura de reprodução dos modos de dominação política e simbólica, característica fulcral que impulsionou o processo de montagem do aparato institucional universitário, bem como acirrou as disputas pela imposição das lógicas de definição e de funcionamento do sistema de ensino superior brasileiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. *La noblesse d'État: grandes écoles et sprit de corps*. Paris: Minuit, 1989.
- CARDOSO, Irene. *A Universidade da Comunhão Paulista*. São Paulo: Cortez, 1982.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CHARLE, Chri tophe ; VERGER, Jacques. *História das universidades*. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1996.

- COELHO, Edmundo C. *As profissões imperiais: Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro (1822-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade temporã: o ensino superior, da Colônia à Era Vargas*. 3. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FÁVERO, Maria de Lourdes. A universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. In: *Revista Educar*. Curitiba, n. 28, 2006, p. 17-36.
- LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- LIMONGI, Fernando. Mentores e clientelas da Universidade de São Paulo. In: MICE-LLI, Sergio (org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*. Vol. 1. 2. ed. São Paulo: Sumaré, 2001.
- MEIRELES, Mário M. *Dez estudos históricos*. Coleção Documentos Maranhenses. São Luís: Alumar Cultura, 1994.
- MENDONÇA, Ana Waleska P. C. A universidade no Brasil. In: *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 14, maio/ago. 2000, p. 131-150.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MICELI, Sergio. *História das Ciências Sociais no Brasil*. Vol. 1. 2. ed. São Paulo: Sumaré, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. 14. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. Coleção Estudos Brasileiros, vol. 81. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil*. 4. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015.
- TEIXEIRA, Anísio. *Ensino superior no Brasil: análise e interpretação de sua evolução até 1969*. Coleção Anísio Teixeira; vol. 10. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

## CAPÍTULO 3

# CORNÉLIO PIRES: MÚSICA CAIPIRA E MODERNISMO PAULISTA<sup>67</sup>

Diego Tavares dos Santos<sup>68</sup>

Luiz Antonio Guerra<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Este texto é fruto do diálogo entre as pesquisas de doutorado de Diego Tavares dos Santos (2019) e Luiz Antonio Guerra (2021), no seio do Núcleo de Sociologia da Cultura da USP.

<sup>68</sup> Diego Tavares é graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2011) e em Direito pela Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo (2008). É Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2014) e Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2019). É autor do livro *A fábrica em que o sindicato nunca entrou: paternalismo industrial no ABC paulista*, publicado pela Editora Alameda (2019). Tem experiência na área de Sociologia e Política, com ênfase em Sociologia do Trabalho, História Social do Trabalho, Sociologia da Cultura, Cultura Popular e Cultura de Classe.

<sup>69</sup> Luiz Antonio Guerra é bacharel em Ciência Política; licenciado, mestre e doutor em Sociologia. Em 2021, obteve o título de doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson. Sua tese, intitulada *Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira*, foi reconhecida com o Prêmio CAPES de Teses 2022, o Prêmio Destaque USP e o Prêmio Sílvia Romero do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (CNPFCP-Iphan).

### 3.1 INTRODUÇÃO

O presente texto analisa a atuação cultural de Cornélio Pires, especialmente o seu pioneirismo na fundação do gênero musical caipira nos estúdios paulistanos, enfocando a sua relação com os ideais do modernismo paulista, no contexto intelectual das três primeiras décadas do século XX.

A trajetória de Cornélio Pires é aqui analisada em seu papel fundamental como mediador entre as experiências sociais de migrantes camponeses e uma oligarquia decadente, que enfrentavam, cada qual a seu modo, o dilema da modernização brasileira. Nesse contexto, a elite paulista buscava afirmar a centralidade de São Paulo na política e identidade nacional, passando o olhar com bons olhos os habitantes do meio rural como representantes autênticos das raízes de sua cultura, de modo a forjar uma aliança simbólica que encontrou a sua máxima expressão em Cornélio Pires.

### 3.2 A CRIAÇÃO DO GÊNERO MUSICAL CAIPIRA

Até as primeiras décadas do século XX, os limites entre os diversos gêneros musicais que formavam a música popular no Brasil não eram bem definidos. Tal segmentação ocorreria apenas com a expansão progressiva da indústria fonográfica (Cf. NAPOLITANO, 2007). Anteriormente, porém, as canções, poesias e danças que viriam a formar o material musical dos gêneros classificados de “regionais” – como seria a música caipira – encontravam-se dispersas por todo o interior do Brasil. Trata-se de um amplo conjunto de manifestações folclóricas criadas e reelaboradas pelas populações camponesas na vastidão do sertão brasileiro.

Na virada do século XIX para o XX, o sertanejo e sua cultura eram ora motivo de riso nas paródias dos teatros populares de variedades da época, rechaçados como símbolo do atraso, ora motivo de interesse folclorista e curiosidade cidadina. Apesar de distintas, tais representações indicavam certo distanciamento aos olhos dos habitantes da capital Rio de Janeiro, cenário no qual viriam a se dar as primeiras gravações da música popular nacional.

Nesse contexto, a Casa Edison, fundada em 1900, passou a representar a Odeon no Brasil, constituindo-se na primeira gravadora da América do Sul. Desde os primeiros passos da indústria fonográfica brasileira, foi disseminada a música sertaneja em voga no Rio de Janeiro de então, que abrangia musicalidades rurais das mais diferentes partes do país, sob a ampla ideia de “regional”, em oposição à música carioca urbana. Nesse caldo regionalista, alguns elementos da cultura caipira eram utilizados sobretudo para reforçar as representações da cidade sobre o mundo rural, orquestrados de maneira palatável ao gosto carioca, mas muito distante da música no seu contexto original.

Pese as canções “regionais” dos primeiros artistas de música popular registradas no Rio de Janeiro, a historiografia da música tem como marco zero da música caipira, como a conhecemos hoje, a iniciativa pioneira de Cornélio Pires, no ano de 1929. Cor-

nélio Pires (1884-1958) foi um folclorista nascido na cidade de Tietê (SP), conhecido por seus livros de poemas, contos e anedotas no dialeto caipira. Dedicou sua vida à pesquisa, registro e divulgação da cultura do caipira paulista. Fez inúmeras conferências e espetáculos humorísticos, sobretudo na capital e interior do estado de São Paulo. Transitou por vários círculos intelectuais e espaços da indústria do entretenimento urbano, atuando como mediador cultural de violeiros e artistas caipiras anônimos da região onde nasceu. Assim, Cornélio Pires investiu em uma aventura no início do desenvolvimento da fonografia em São Paulo, em um momento em que começava a se forjar, no seio do mercado cultural de massas, a segmentação de gêneros da música popular brasileira.

Conta-se em passagem anedótica que Cornélio Pires, em uma percepção visionária sobre o incipiente mercado de discos, desafiou o representante da gravadora Columbia em São Paulo, incrédulo no potencial do folclore paulista, financiando do próprio bolso 30.000 cópias da sua primeira série de discos, que foram vendidas no boca a boca em brevíssimo tempo. Cornélio montou sua Turma Caipira composta por artistas amadores da região de Piracicaba (SP) e adaptou para os discos uma série de manifestações musicais comuns nos bairros rurais paulistas. Cornélio buscou trazer à cena “genuínos caipiras paulistas”, eliminando a mediação realizada pelos artistas urbanos até então e conferindo um aspecto folclórico aos seus primeiros discos, quando, praticamente pela primeira vez,<sup>70</sup> a viola entrou em um estúdio de gravação. Cornélio Pires anunciava a *Moda do Peão*, lançada em outubro de 1929, com as seguintes palavras:

*Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo e a saudade enorme do português saudososo da sua pátria distante. Criado, formado neste meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a moda do peão.<sup>71</sup>*

A historiadora Juliana Pérez González aponta que o êxito do empreendimento de Cornélio Pires foi possível graças à existência de uma demanda latente em São Paulo, em meados da década de 1920, por repertórios que representassem a cultura rural própria do estado. Após quase três décadas de hegemonia da Odeon, a instalação de estúdios de gravadoras estrangeiras, como a Columbia, na capital paulistana, seria a

---

70 Cabe aqui a devida ressalva de um registro mais antigo encontrado por Roberto Corrêa: “em 1913, constam na lista de gravações dos Discos rio-grandenses das Casas Hartlieb & Irmão quatro discos de um violeiro gaúcho. Essas gravações históricas, são o primeiro registro de um violeiro na indústria fonográfica. O violeiro em questão é Joaquim Lopes [...]. Ouvindo as gravações [...] temos a impressão de que o instrumento utilizado é uma viola de caiçara” (MAZOTI CORRÊA, 2017, p. 110).

71 *Moda do peão (moda de viola)*. Cornélio Pires e Turma Caipira. São Paulo: Columbia, outubro de 1929. N° 20.007-B. 78 rpm.

oportunidade para que Cornélio alçasse aos discos o folclore paulista.<sup>72</sup> Além de São Paulo despontar como um enorme mercado de discos, havia grande interesse da própria elite do estado pelo resgate do seu folclore, encontrando no caipira uma das fontes mais puras da sua identidade cultura, como veremos.

Podemos notar, porém, por intermédio da audição de todos os discos da Turma Caipira de Cornélio Pires, que não houve um súbito rompimento com o regionalismo sertanejo. Entre abril de 1929 e outubro de 1930, Cornélio criou nos estúdios da Columbia em São Paulo um laboratório de experiências musicais heterogêneas em torno do folclore caipira, recorrendo também a dramatizações e estilos musicais variados. As séries começavam na numeração 20.000 e eram divididas entre gêneros folclóricos, regionais e humorísticos.

A primeira série da Turma Caipira de Cornélio Pires, de maio de 1929, era composta majoritariamente por monólogos, diálogos e anedotas dialetais (sobre norte-americanos, alemães, italianos, negros, caipiras e animais), com três faixas de música propriamente dita, de caráter essencialmente folclórico: *Desafio entre caipiras*, *Verdadeiro samba paulista*, e *Danças regionais paulistas: cururu e caninha-verde*.<sup>73</sup> A segunda série, de outubro de 1929, trazia algumas imitações de animais e anedotas (sobre caipiras, cariocas e política paulista) e marcou o registro das primeiras de tantas modas de viola gravadas pela turma de Cornélio Pires: *Jorginho do Sertão*, por Mariano & Caçula; *Moda do Peão*, por Cornélio Pires e Turma; *Mecê Diz Que Vai Casá*, de Nitinho Pintô, cantada por Zico Dias e Sorocabinha; e *Triste Abandonado*, por Zico Dias e Sorocabinha, todos artistas amadores da região de Piracicaba.

No ano de 1930, Cornélio seguiu com as séries de sua Turma Caipira. Os primeiros discos daquele ano, além das populares anedotas, continham moda de viola, cateretê, cururu, contradança, desafio, samba paulista, toada, cana-verde e recortado. Nessas gravações, Cornélio apresentava alguns ritmos acompanhados de gentílicos que delineavam aspectos do folclore caipira de outras regiões, como contradança mineira e recortado goiano.<sup>74</sup> A partir de agosto de 1930, porém, seu repertório tornou-se mais eclético. Seguiram sendo gravadas modas de viola, cururus, cateretês e outras manifestações musicais tipicamente caipiras, incluindo cantos de folia de Reis e de mutirão. Entretanto, Cornélio passou a incluir nas suas séries regionais canções com esté-

72 González relativiza o risco e a audácia geralmente atribuídos a Cornélio, ao mostrar que a Columbia tinha experiências internacionais prévias exitosas com a música rural: “Considerando esses antecedentes, parece que a proposta de gravar músicos caipiras, realizada três anos mais tarde por Cornélio Pires a Wallace Downey, não soou tão ousada aos ouvidos do funcionário da Columbia. Além disso, gravar e vender a música dos violeiros do interior de São Paulo pareceu, talvez, uma experiência similar a gravar os músicos hillbilly. Em ambos os casos se tratava de músicos sem experiência no nascente universo do entretenimento e de um mercado por explorar fora das grandes cidades. Antes de chegar ao Brasil, as gravadoras estadunidenses conheciam de perto os lucros que gêneros considerados regionais podiam deixar para suas empresas” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, pp. 275-276).

73 TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, maio de 1929. Nº 20.000 a 20.005. 78 rpm.

74 TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, janeiro, abril e junho de 1930. Nº 20.011 a 20.025. 78 rpm.

tica urbana (de Angelino de Oliveira, interpretadas por Roque Ricciardi com o pseudônimo de Maracajá e os bandeirantes), valsas, choros e emboladas (cantadas por Raul Torres com o pseudônimo de Bico Doce e sua gente do norte).<sup>75</sup>

Com o sucesso imediato da empreitada de Cornélio na Columbia, outras gravadoras que estavam abrindo espaço no mercado fonográfico paulista enxergaram no folclore caipira um nicho de vendas em potencial. A concorrente RCA Victor, por exemplo, montou sua própria Turma Caipira, gravando com a dupla Mandi & Sorocabinha na cidade de Piracicaba ainda no ano de 1929.

Passados poucos anos das primeiras gravações de Cornélio Pires, os registros de natureza folclórica foram perdendo seu caráter de novidade e apelo comercial. A década de 1930 marcou a profissionalização dos artistas a partir das inovações tecnológicas das gravações fonográficas e do rádio, período em que este se afirmou como o maior veículo de comunicação cultural do país. Entretanto, algumas expressões musicais caipiras, como as modas de viola, cururus e cateretês, haviam assegurado seu espaço definitivo na indústria fonográfica.

Para que aquelas músicas provenientes da tradição oral fossem gravadas e consumidas, foram necessárias transformações para “domar” sua estrutura e conteúdo nos moldes dos fonogramas. O formato dos discos de 78 rpm (rotações por minuto) permitia apenas a gravação de aproximadamente três minutos de músicas em cada lado que, originalmente, eram improvisadas e “tinham a duração de três a quatro horas”,<sup>76</sup> tornando inviável a própria narrativa de acontecimentos – fonte primária das músicas camponesas – da mesma forma que se dava no contexto rural.

Esse processo de estilização da música caipira foi necessário para o registro do seu aspecto sonoro fora do seu meio material, das circunstâncias de trabalho e cultural-religiosas do caipira, externo à performance, danças e desafios aos quais tais expressões musicais estavam imbricadas. Como afirma José de Souza Martins, a música gravada deixou de ser meio, para ser fim em si mesma, destinada ao consumo. Assim, seria impossível, tecnicamente, gravar uma manifestação musical no seu contexto rural e oferecê-la ao mercado, devido a sua extensão habitualmente longa, seu aspecto coreográfico e seu caráter monótono, quase oratório.

*É o que acontece com a “Dança de São Gonçalo”, de longa duração, e que nas gravações, mesmo nas chamadas “folclóricas”, fica reduzida a uma adaptação que nada mais tem a ver [...] com a dança propriamente, mas que é algo novo circunscrito às imposições e necessidades da indústria do disco. O mesmo ocorre com folias, canas-verdes, cateretês, cururus.<sup>77</sup>*

---

75 TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, agosto a outubro de 1930. Nº 20.026 a 20.052. 78 rpm.

76 TONICO & TINOCO, 1984, p. 14.

77 MARTINS, 1975, p. 123.

Nota-se um esforço progressivo de “limpeza” dos traços sonoros excessivamente rústicos e controle da performance dos artistas com fins de adaptação das práticas festivas rurais aos ambientes das gravadoras e dos rádios.<sup>78</sup> As modas de viola, que passaram a ser amplamente gravadas como o estilo musical caipira por excelência, sofreram evidentes modificações quanto à compressão do tempo e eliminação dos seus inerentes aspectos de improvisação e de coreografia. Nesse ponto, tanto a moda de viola quanto o recortado tornaram-se estilos musicais autônomos, executados separadamente das palmas e sapateados da catira ou cateretê, que por sua vez deu origem a um ritmo bem diferente do executado pelos violeiros naquela típica dança caipira.

Houve ainda outras adaptações mais sutis na maneira de se cantar as modas. O processo de gravação e comercialização musical exigia dos artistas tradicionais o controle da afinação de suas vozes. Na tradição oral das modas, elas são cantadas de maneira intencionalmente frouxa e arrastada, sem exatidão melódica ou rítmica. São as palavras da narrativa e sua interpretação que comandam os elementos sonoros, subjugando tanto as ordens rítmicas quanto a própria melodia ponteada pela viola. O leve atraso entre a primeira e segunda voz é o que permite a harmonização do dueto, mantendo a improvisação da narrativa. Tais idiossincrasias fornecem ao cantar caipira uma característica musical ímpar, mas que, diante da escuta moderna temperada, soam desafinadas, dissonantes e repetitivas.

A consolidação da música caipira como um exitoso gênero fonográfico implicou também na fixação de subgêneros a partir de manifestações musicais antes à deriva na dinâmica da cultura oral. Os ritmos característicos da música caipira passaram a ser padronizados sob os rótulos de moda de viola, cururu, cateretê, toada, recortado, cana-verde etc. Os discos traziam grafados em suas etiquetas os estilos das respectivas canções, uma imposição do mercado fonográfico para orientar as vendas, consumo e gostos, prática convencional no gênero sertanejo até a década de 1980. De acordo, Brás Baccarin, diretor da gravadora Chantecler, “quando a música caipira foi para o disco, nos selos tinham de constar os termos *modas-de-viola*, senão, de acordo com ele, não vendia”.<sup>79</sup>

De fato, como demonstra Pérez González, a moda de viola era o estilo mais gravado, correspondendo a aproximadamente 45% dos registros fonográficos alusivos à cultura caipira até o final da década de 1930.<sup>80</sup> Assim, ao grafar nos encartes e selos dos discos a expressão “moda de viola”, as gravadoras buscavam reforçar a presença da viola caipira, criando a expectativa para a sua audiência migrante de uma sonoridade íntima e nostálgica, e, para a elite urbana paulista, de autenticidade folclórica.

78 Sobre a primeira vez que entraram em um estúdio de gravação, em 1944, contam Tonico & Tinoco: “Quando acendeu a luzinha vermelha, soltamos a voz em lá maior e, com a intensidade, estourou o microfone. [...] Levamos uma ‘ensaboada’ do Ernane [diretor da Continental]: ‘Você devem educar essas vozes, isso não é cantar, é berrar. Vão para uma escola de canto e, quando vocês tiverem com a voz macia, voltem para gravar’. Dessa forma, fomos estudar numa escola de música da Prefeitura, situada no porão do Teatro Municipal de São Paulo. Voltamos depois de seis meses, quando gravamos outras músicas” (TONICO & TINOCO, 1984, p. 48).

79 CORRÊA, 2019, p. 106.

80 PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, p. 33.

Nesse laboratório de adaptações e criações musicais, inaugurado por Cornélio Pires nas gravadoras paulistanas, várias mediações ocorriam no processo de nomear os ritmos nas etiquetas dos discos, que acabaram por conformar as concepções posteriores do público e dos próprios artistas sobre a música caipira. Igualmente, alguns estilos foram preferencialmente disseminados, como modas de viola, cateretês, cururus, toadas, recortados, entre outros; enquanto muitas expressões musicais rurais, inclusive algumas inicialmente gravadas pela Turma Caipira de Cornélio Pires, foram abandonadas pelas gravadoras, como cantos de folia e de mutirão, contradança, lundu, congada, jongo e samba. Nota-se que aqui um processo de construção seletiva da tradição da música caipira no âmbito da indústria fonográfica nascente.

Na trilha aberta por Cornélio, uma gama de mediadores atuaria no sentido de alicerçar audiência e mercado para o gênero caipira, selecionando, incorporando e recriando as sonoridades de origens rurais. Lograram alavancar suas carreiras aqueles que souberam melhor mobilizar suas raízes interioranas para formatar um produto musical ao gosto do público consumidor, para além dos registros essencialmente etnográficos das turmas caipiras.

Quase todos os primeiros artistas da música caipira procederem da mesma região do interior de São Paulo, onde estão localizados os municípios de Tietê, Piracicaba, Botucatu e Sorocaba. Vieram dessas cidades e vizinhas o próprio Cornélio Pires e quase todos os integrantes das suas trupes, bem como da Turma Caipira Victor; Raul Torres, Serrinha, Capitão Furtado; viriam ainda Tônico & Tinoco, entre tantos outros. A origem comum de todos esses músicos tem causas e consequências sociológicas fundamentais à criação e consolidação do gênero musical caipira.

Para além da atuação de Cornélio Pires como agenciador de artistas amadores provenientes da sua região, essas localidades se tornaram o centro irradiador dos pioneiros da música caipira devido ao deslocamento da produção das lavouras de café no sentido do oeste paulista, que forneceu grande dinamismo econômico à região do Médio Tietê e adjacências, implicando em rápida urbanização e transformações na zona rural. Toda essa região atuou como um entreposto cultural, onde se equilibraram a cultura caipira revitalizada que garantiu um estoque de caipiras disponíveis para a indústria do disco, e o dinamismo que permitia a interlocução entre eles e os mediadores do mercado cultural. Agrega-se ainda, em um período de precário desenvolvimento rodoviário, a importância assumida pela companhia de estrada de ferro Sorocabana na dinâmica inter-regional e integração dessa população caipira com a capital do estado.

Dessa maneira, a consolidação do gênero caipira implicaria a consagração da tradição oral do interior paulista, especificamente de expressões musicais comuns na região compreendida entre as cidades de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu. Formas particulares de performance artística trazidas por violeiros e cantadores dos seus contextos rurais específicos de origem, após passarem por adaptações para se acomodarem aos discos, acabaram formando a base do gênero caipira, padronizando-se como modelos oficiais praticados pelos violeiros e cantores. Em outras palavras, não apenas as limitações técnicas e a direção artística de produtores condicionaram o itinerário da música caipira, mas os próprios artistas caipiras, agenciados por Cornélio Pires,

atuaram, consciente ou inconscientemente, para a formatação primária de determinado repertório, modos de cantar e usos da viola – que, com a consolidação das duplas, passou também a ser mais conhecida como viola *caipira*.

Com a evolução do rádio como principal meio da indústria cultural, a partir da década de 1930, multiplicaram-se os caipiras que seguiam para as grandes cidades, sobretudo para a capital paulista, agora com o sonho de garimpar o sucesso como violeiros e cantores. A música caipira passou a ser uma atrativa forma de ascensão social, alternativa à proletarização na qual, em verdade, a maioria esmagadora desses migrantes rurais acabavam. As duplas encontraram também nos picadeiros itinerantes dos circos um importante espaço de atuação e divulgação no interior do país. Nesse contexto, o Largo Paissandu, no centro de São Paulo, tornou-se o epicentro dos aspirantes a artistas caipiras, principal ponto de encontro com agenciadores de circos e produtores influentes nas gravadoras, que se situavam próximas ao local.

Em um movimento inverso, por intermédio de vitrolas, ondas de rádio e palcos circenses, os artistas da música caipira retornavam para os interiores do Brasil central, realimentando o universo musical daquela população em nome da qual tais artistas conseguiram seu espaço nos ambientes das gravadoras e emissoras de rádio. Dessa forma, as próprias culturas tradicionais do interior do Brasil passaram a assimilar aquelas formas musicais do gênero caipira disseminadas a partir de 1929. As iniciativas pioneiras de Cornélio Pires e sua turma teriam uma importância fulcral no próprio entendimento da tradição da música rural, influenciando aqueles que nas décadas posteriores formariam as duplas consagradas do gênero, e assim sucessivamente. Assim, caipiras eram atraídos pelas gravadoras e as gravações passaram a influenciar os caipiras, que formariam as próximas duplas: tal circularidade, por se intensificar com o passar do tempo, tornou-se um processo espiral de retroalimentação e atualização da tradição que fundamentou, de forma mais ampla, toda a história da música sertaneja.

### 3.3 CORNÉLIO PIRES E OS IDEAIS DO MODERNISMO PAULISTA

Cornélio Pires mudou-se do interior paulista para a capital em 1901, tornando-se jornalista em vários periódicos, com destaque para *O Estado de S. Paulo* e *Revista do Brasil*. Frequentava rodas sociais de poetas, escritores e jornalistas na capital, podendo ser considerado um “primo pobre” do modernismo paulista. De acordo com Sérgio Miceli, os “primos pobres” foram o segmento da classe dirigente que diante da dilapidação material e social de suas famílias não lograram os mais altos postos do trabalho intelectual (política, magistratura, advocacia etc.), dedicando-se a atividades menos prestigiadas, como o jornalismo, a crítica literária, a poesia e o romance. Quanto mais depauperada fosse sua condição social, mais provável investir nos gêneros menos lucrativos – caso de Cornélio, que vinha de família cujo processo de depauperação já estava bastante avançado.

Cornélio Pires procurou explorar ao máximo seu limitado capital de relações pessoais para convertê-las em oportunidades profissionais, intelectuais e políticas. Sobrinho do escritor Júlio Ribeiro, alimentou a proximidade com figuras de proa, como

seu primo Amadeu Amaral, Paulo Setúbal, Monteiro Lobato, Martins Fontes, Afonso Arinos, Afrânio Peixoto, Silvio Romero, mas também alimentava relação com artistas menos prestigiados pela elite letrada, como Voltolino (Lemmo Lemmi, caricaturista d'O *Pirralho*, revista fundada por Oswald de Andrade), Juó Bananére etc. e especialmente os “genuínos caipiras paulistas”, que ajudou a transformar em artistas com aspiração profissional. Na política, engajou-se na campanha civilista de Ruy Barbosa contra o marechal Hermes da Fonseca em 1910, orbitou as hostes do Partido Republicano Paulista (PRP) e depois em sua dissidência – o Partido Democrático (PD) –, apoiando a revolução de 1930, para em seguida aderir a resistência paulista de 1932.<sup>81</sup>

Após incursões frustradas no jornalismo, na literatura e na política, apostou no empreendedorismo cultural, no nascente mercado da indústria do entretenimento, optando pela produção de espetáculos musicais e de humor. Topou o investimento em diferentes empreitadas arriscadas do mercado cultural: de dono de olaria e fábrica de manilhas, converteu sua atividade empresarial para as lojas de discos e antiquário; além disso, enveredou-se pelo jornalismo, a docência, a poesia e os contos, o humorismo, a produção cultural etc. A sua trajetória profissional errante foi, ademais, a contraface de seu nomadismo entre o interior e a capital de São Paulo, expressão de sua precariedade social e de seu ímpeto empreendedor.

Paralelo a Cornélio Pires, o modernismo paulista buscava lastro popular para seu projeto político e cultural, encontrando no caipira paulista uma figura chave, a despeito de, frequentemente, ter-lhe colorido com as tintas do atraso. A posição e trajetória social de Cornélio Pires fizeram-no um mediador cultural capaz de associar as perspectivas sociais das camadas populares com aquelas das oligarquias rurais em declínio e os intentos comerciais da indústria do entretenimento.

Dessa intersecção e negociação de tomadas de posição, é possível verificar que, entre as décadas de 1910 e 1920, houve grande ênfase na temática rural e regionalista. A razão se deve à modernização paulistana que suscitava certo saudosismo na cidade. Nesse quadro, é possível notar certo ressentimento modernista acerca do fim de uma sociedade em que eram classes dirigentes incontestes (nesse sentido cf. MICELI, *idem*). Rigorosamente, lamentavam e comemoravam os feitos da modernidade industrial. Por parte das camadas populares, havia o intento de buscar alternativas de trabalho na indústria do entretenimento nascente ao mesmo tempo que ressentiam-se do mundo tradicional desabando. Tal dubiedade acabou por se expressar na imagem modernista do caipira: ora ignaro, ora sábio.

A detração dos caipiras como incivilizados, doentes, ignorantes e preguiçosos, consubstanciou-se na figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato. A obra de Cornélio Pires corre no esforço contrário de destacar as virtudes do caipira paulista, que encontramos no personagem de Joaquim Bentinho, trabalhador, bondoso, justo e esperto, antítese da caricatura lobatiana. Entre esses polos, representações diversas em tor-

---

81 Miceli (*idem*) indicou os pendores dissidentes d'O Estado de S.Paulo em relação à elite oligárquica organizada no Partido Republicano Paulista (PRP). Disso compreende-se as relações entre as opções políticas de Cornélio Pires próximas ao Partido Democrático (PD) e suas oportunidades profissionais no jornal da família Mesquita, sublinhando sua condição de “primo pobre”.

no do sujeito caipira estiveram presentes nas obras literárias que viriam a influenciar ou formar os movimentos modernistas de 1920.

Evidencia-se, assim, por parte da intelectualidade paulista, representações antagônicas em torno do sujeito caipira com quem guardavam contiguidade física e cultural: os caipiras eram, ao mesmo tempo, resquícios de um mundo arcaico que obstrui o caminho à modernidade brasileira, e representantes das autênticas raízes do povo paulista (Cf. FERREIRA, 2002).

Dessas configurações sociais e disputas culturais sobre os significados da modernização, surgiu a música caipira paulista como produto simbólico. A posição e trajetória social de Cornélio Pires transformaram-no em mediador cultural cujas mãos ajudaram a circular e até mesmo a articular as perspectivas sociais gestadas no seio da experiência popular e àquelas engendradas na experiência das oligarquias dirigentes que vinham sendo desancadas de seus privilégios. Seu hibridismo é exemplar de como certas figuras atuaram como combustível dos nossos diversos modernismos ao possibilitar que perspectivas estéticas e políticas se combinassem às experiências populares para inventar parte de nossa identidade nacional.

Em uma janela de oportunidades aberta pelas transformações tecnológicas, representada pela instalação de estúdios norte-americanos na cidade de São Paulo na segunda década do século XX, a música caipira nasceu numa ambiência cultural específica em que se redefinia a imagem do “jeca” reposicionando-o na disputa por espaço que caracterizou a constituição da identidade nacional. Ao longo da década de 1930, o caipira paulista transformou-se em um dos totens do projeto revivalista dos paulistas na federação brasileira e sua música conquistou o gosto popular por meio do humorismo, da experiência compartilhada entre as duplas e seu público e da chancela oferecida pelos artífices do folclore, entre eles alguns modernistas e alguns agentes do mercado cultural de massas em formação. Nesse projeto folclorista, os caipiras buscavam alguns trocados e fama, os modernistas vislumbravam uma “estética e uma identidade nacionais” e os agentes do mercado cultural de massas procuravam explorar a ideia de uma “cultura popular pura” para vendê-la como curiosidade folclórica; todos, afinal, trabalharam juntos para operar a seleção, incorporação e recriação da música popular levada a cabo pela radiofonia e a fonografia.

### 3.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cornélio Pires, ao apresentar os artistas da sua trupe como “genuínos caipiras paulistas”, deixava clara sua posição no debate modernista da década de 1920, num momento em que o Rio de Janeiro afirmava sua centralidade cultural. Dessa forma, ao mesmo tempo, ele chancelava a autenticidade paulista da música caipira em relação ao samba carioca e à cantoria sertaneja nordestina. Cornélio buscou defender a cultura específica dos habitantes das zonas rurais de São Paulo, separando-a das concepções generalizantes e ambíguas que os termos “sertanejo” e “regional” englobavam. Esse seria o ponto inicial, no âmbito da fonografia brasileira, da separação entre “caipira” (como identidade rural paulista, posteriormente extravasada para outros esta-

dos interioranos) e “sertanejo” (como identidade genérica, nesse momento mais ligada ao sertão nordestino); termos que, décadas mais tarde, iriam se antagonizar em torno do debate sobre autenticidade.

Nesse quadro, buscou-se identificar como as reivindicações de pureza da música caipira expressavam as expectativas sociais complementares de empreendedores oriundos da fração decadente da elite, de mediadores culturais modernistas e de músicos das camadas populares, construindo uma narrativa sobre a modernização.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GUERRA, Luiz Antonio. *Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira*. São Paulo, 2021. 297p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- MAZOTI CORRÊA, Lays Matias. *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*. Marília, 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista.
- MONTEIRO LOBATO, José Bento Renato [1918]. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada: Uma experiência paulista (1878-1930)*. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo.
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo: páginas regionais*. Itu: Ottoni, 2002.
- PIRES, Cornélio. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – O Queima-campo, 1ª e 2ª partes*. Itu-SP: Ottoni Editora, 2004a.
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo*. Itu-SP: Editora Ottoni, 2002b.
- PIRES, Cornélio. *Patacoadas*. Ottoni, Itú: 2002c.
- PIRES, Cornélio. *Quem Conta um Conto....* Ottoni, Itú: 2002d.
- PIRES, Cornélio. *Sambas e Cateretês*. Itu-SP: Ottoni Editora, 2004.
- SANTOS, Diego Tavares dos. *O coração do Brasil: formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)*. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.



## CAPÍTULO 4

# MELANCOLIA SEXUAL EM PAULO PRADO

Fernando Filho

*e certa era tão bem feita e tão redonda e sua vergonha (que ela não tinha) era tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, fariam vergonha por não terem a sua como a dela (CAMINHA, 2013, pp. 21-22).*

*E Jerônimo via e escutava, sentido ir-se-lhe toda a alma pelos olhos enamorados. Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui [...] ela era a cobra verde e traiçoeira a lagarta viscosa, a muriçoca doída, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambedidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer (AZEVEDO, p. 35).*

Escrita em 1500, a conhecida *Carta de Pero Vaz de Caminha* é uma ilustração do encantamento dos marinheiros da frota de Pedro Álvares Cabral diante de um “paraíso celestial”, cingido por uma vegetação majestosa e uma fauna exótica. Como interpretação, sugiro que esse documento é um primeiro exercício de estranhamento a partir do encontro de culturas em fricção que, entre outros exemplos, compara as genitálias das mulheres indígenas com as das mulheres portuguesas deixadas no além-mar. Um olhar branco que está embriagado de desejo e sensualidade.

Quatrocentos anos depois, foi lançado *O Cortiço* (1890), romance naturalista de Aluísio de Azevedo que retrata a vida de diversos personagens moradores de um cortiço denominado pelo autor como de “segunda categoria” no Rio de Janeiro. No trecho em epígrafe, flagramos o português Jerônimo saudosos de sua terra natal, mas que, ao colocar os olhos em Rita Baiana, mergulhava nas coisas do Brasil e se afastava de qualquer sentimento cultivado em relação à pátria Portugal. A personagem feminina na sua sensualidade incorpora os atributos encantadores da paisagem brasileira e para o lusitano resta somente se deixar levar por tudo isso.

Narrativas sobre uma composição de sensualidade e beleza natural, estas duas produções são expressivas de um imaginário comum, frutos de suas épocas, do momento que foram produzidas. São obras que ajudam a pensar a construção da identidade brasileira a partir do desejo sexual que vinculava assimetricamente homens brancos e mulheres negras. Nelas é possível perceber como a sensualidade e a sexualidade apareceram como forma de desejo, contato e dominação no período colonial e imperial brasileiro.

Avançando, a partir desse preâmbulo, este capítulo resume o argumento da dissertação<sup>82</sup> que escrevi sobre o livro *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado (1869-1943), publicado no ano de 1928. Com essa obra, o autor pretendia fazer um exame interpretativo sobre a formação histórica e social do Brasil a partir dos sentimentos da cobiça e da luxúria, presentes na *psique* do brasileiro, em seus modos de ser e agir. Também denominadas de vícios, para o intérprete são aspectos que confluem numa melancolia que atravessa também a organização do Estado brasileiro. Como argumento, a sexualidade é seu elemento central, pois parte da análise da construção da luxúria, que evidencia uma teoria melancólica da sexualidade brasileira. Nesse “retrato”, as três raças são vistas como tristes e carregadas de características negativas aos olhos do autor (a ingenuidade sensual indígena, a passividade infantil africana e a depravação erótica portuguesa) – elementos amalgamados numa identidade brasileira entristecida. Para além dessa questão, Prado aborda outros assuntos relevantes para uma reflexão sobre o Brasil, como miscigenação, ocupação da terra, processo de colonização, identidade cultural e caráter nacional.

82 Intitulada de *O pensamento “sexual” brasileiro – a sexualidade melancólica na formação social brasileira* (2019), a dissertação é o resultado da pesquisa que tinha como motivação a compreensão da sexualidade como central na formação da identidade brasileira. Ela parte de uma leitura de uma entrevista intitulada *Simpósio: cinco questões sobre o pensamento brasileiro* (2011), organizado por André Botelho e Lilia Schwarcz, na qual pontua que a área passa por uma transformação se interessando por temas, como gênero, idade, região e raça (p. 12), acrescentando nos problemas básicos, como construção da nação e solidificação da democracia brasileira.

Dividido em quatro capítulos e um *Post-Scriptum*, o livro apresenta uma estrutura predominantemente ensaística, comum nas interpretações do Brasil do início do século XX. Geralmente, essas obras apresentam um balanço abrangente sobre a história do país e encerram com uma proposta de programa político e cultural para superar os problemas nacionais.

No primeiro capítulo denominado “A Luxúria”, Prado inicia argumentando que as ideias renascentistas do século XV teriam produzido um tipo de liberdade desastrosa para a humanidade, a qual alargou as ambições humanas e os seus excessos sexuais, principalmente na chegada do homem europeu nas terras recém-descobertas. Nessa parte, o autor sugere que essa liberdade, o clima tropical e paradisíaco das terras brasileiras, a solidão e a sensualidade “animalizada” das mulheres indígenas e negras seriam estimulantes para a superexcitação erótica do homem português. No capítulo posterior, “A Cobiça” mostra como o projeto de enriquecimento fácil do colonizador fez com que ele desbravasse o território brasileiro em busca de ouro e pedras preciosas, desta maneira, construindo laços sociais utilizando-se da subjugação dos corpos e almas dos negros e indígenas. O autor argumenta que essa forma de acumular riquezas teria sido o clímax, mas, também, o declínio da colônia brasileira.

A conjunção entre luxúria e cobiça conduziriam o povo brasileiro à melancolia. O autor desenvolve essa ideia no capítulo seguinte, “A Tristeza”, iniciando com uma descrição do processo de povoamento da América do Norte, regrada por uma forte disciplina, em contraponto à colonização da América tropical na qual a ausência de moralidade prevaleceria. Essa avaliação pessimista se associa à tese das três raças tristes, corrompidas pelos vícios dos primeiros séculos da colonização portuguesa e pelo clima adverso, culminando na formação de um povo miscigenado, apático e indisposto.

Tudo isso resultaria naquilo que seria para Prado, o mal do século XIX, a doença do *romantismo*. O último capítulo, que leva o título desse sentimento, apresenta as críticas do autor sobre a chegada do romantismo em solo brasileiro, que se manifesta nas letras, na política e na intelectualidade de um modo geral. Para ele, a geração de homens daquele período estava envolta em uma ideologia que tinha pouco compromisso prático com a construção da nação, pendulando entre um lirismo pessimista e um liberalismo palavroso. Por fim, no seu *Post-Scriptum*, o ensaísta faz uma reflexão sobre os desafios de construir uma história interpretativa da sociedade brasileira. Analisa como o “caráter sem fibra do brasileiro” levou aos diversos problemas sociais, culturais e políticos que o país estava enfrentando em seu tempo. Para encerrar, ele se debruça sobre duas soluções possíveis para que a nação saísse deste lugar de atraso: revolução ou guerra.

Diante dessa breve síntese das partes de *Retrato de Brasil*, discorrerei de maneira sintética como Paulo Prado opera o conceito de sexualidade, aqui entendido como desejo e sensualidade, na esfera da luxúria, para desta maneira demonstrar como ele é fundamental na construção da identidade sociocultural brasileira. Neste texto, optei por não discutir as distintas teses sobre sexualidade e raça elaboradas por outras correntes e autores, embora estas ideias possam emergir de forma incidental. Desde a reconstrução breve de sua trajetória e de suas influências teóricas abordarei sua teoria da melancolia e seu projeto de nação.

## 4.1 CÍRCULOS E INFLUÊNCIAS

A figura de Paulo Prado era admirada por muitos que o circundavam. Mário de Andrade dedicou Macunaíma ao intérprete e o definiu como um homem de caráter aventureiro e tradicional (FERRAZ, 1972, p. XV). Para René Thioller, Prado o fazia lembrar os gentis homens da Renascença, imortalizados por Velasquez e Van Dick (THIOLLER, 1956, p. 77 apud BERRIEL, 2013, p. 30). Pertencente a uma das famílias mais ilustres da oligarquia paulista do café, os Prado atuavam em setores diversos da economia, especialmente na cadeia produtiva do café, do plantio à exportação. Presentes na vida política nacional, entre o Império e a República, eram, também, promotores culturais, fundadores e proprietários de jornais, revistas e editoras. E basta lembrar, além de Paulo, os nomes seu tio Eduardo Prado e de Caio Prado Jr., para se estimar o peso de sua família no mundo intelectual paulista.

Como membro dessa família, desde jovem, Paulo Prado teve presença destacada na vida social paulistana. Formou-se em Direito no Largo São Francisco (1889) e participou da Sociedade Promotora de Imigração (1887). Seria anos mais tarde um dos diretores da empresa de exportação de café, *Casa Prado, Chave e Cia*, por meio da qual defendeu os interesses do setor; envolveu-se na implementação de estradas de ferro no estado de São Paulo. Nos primeiros anos do Governo Vargas foi membro presidente no Conselho Nacional do Café (1931-1932), saindo logo em seguida por divergências políticas; na imprensa, colaborou e lançou jornais e revistas, entre os quais, o *Jornal do Commercio* (1892), o *Correio Paulistano* (1906), a *Revista do Brasil* (1923-1924), o periódico *Terra roxa e outras terras* (1926) e a *Revista Nova* (1931-1932); foi autor de pequenos ensaios e artigos, boa parte reunidos na coletânea *Paulística etc.* (1925), e por fim, foi um dos principais apoiadores da *Semana de Arte Moderna de 1922*.

Quando terminou os estudos superiores, Prado fez uma viagem cultural de dois anos pela Europa, tendo contato com vários intelectuais e políticos. Instalado na residência de seu tio Eduardo Prado em Paris, aproximou-se de um grupo denominado *Vencidos da Vida* ou *Geração de 70*. Nesse círculo informal faziam parte nomes, como Barão do Rio Branco, Eça de Queirós, Graça Aranha, Joaquim Nabuco, José Veríssimo e Oliveira Martins. Reunindo-se periodicamente na capital francesa, esses homens partilhavam de um sentimento comum em que prevalecia a renúncia de aspirações românticas, muitas delas construídas durante a juventude e um pessimismo político sobre os rumos que Brasil e Portugal trilhavam no final do século. O grupo se posicionava, sobretudo, contra o liberalismo, que consideravam postiço, praticado nesses dois países.

Dedicado a compreender a trajetória e bibliografia de Paulo Prado, Carlos Berriel (2013) apresenta sinteticamente as reações da *Geração de 70* aos impactos das ideias liberais em seus países. No Estado português, esses princípios seriam implantados progressivamente após a Revolução de 1820, propagando um ideal de progresso e desenvolvimento econômico. Na análise do grupo, *Os Liberais do Porto*, como eram conhecidos, não promoveram nenhum desenvolvimento material na vida do povo e foram os principais responsáveis pela desnacionalização, desintegração do império português e estagnação do nível de consciência cultural do país.

Já o grupo brasileiro, comungava da ideia de que a tentativa de implementar o liberalismo no Brasil teria pecado pelo vício da imitação – termo que Prado aprofundaria em *Retratos* e que também se faz presente nas obras de Eduardo Prado e Oliveira Martins. Para eles, o liberalismo brasileiro, entrelaçado ao romantismo, havia se revelado como prática política descolada da realidade, apesar de reivindicado por hábeis palavras discursivas, e suas ideias pareciam dirigir-se para os distantes condados ingleses. Os administradores no período monárquico não tinham zelo com os negócios públicos e durante os primeiros quarenta anos da República, a situação não se alterou e ainda colocou o Brasil em um “atoleiro em que hoje chafurdamos” (PRADO, 2013, pp. 124-125, 148-149).

Os integrantes da *Geração de 70* acreditavam que, o período áureo da monarquia portuguesa ocorrera nas primeiras décadas do século XVI, durante a dinastia de Avis. Após a União Ibérica em 1580 e a sua dissolução sessenta anos depois, Portugal nunca mais teria se recomposto, mesmo com as descobertas de ouro nas minas brasileiras e as tentativas de modernização implementadas pelo Marquês de Pombal. Sobre a colônia brasileira, sugerem uma interpretação interessante. Para esses autores, principalmente, aqueles ligados aos Prado, teriam ocorrido duas formas de colonização, uma nas terras paulistas e outra no restante do país. Em São Paulo, um ciclo virtuoso seria interrompido no período da mineração, por intervenção da Metrópole, que estaria em situação de decadência. No restante do território, a colonização se iniciaria sob o signo da degeneração, em decorrência de vários fatores, entre eles o espírito aventureiro dos colonizadores, a opção por exploração e não por povoamento, ao contrário do que havia ocorrido nas colônias da América do Norte e pela escravidão e práticas de luxúria. Em *Retrato do Brasil*, Paulo Prado (1962) aprofunda as explicações sobre essas diferenças, se ancorando principalmente nas leituras de Oliveira Martins, Eduardo Prado e Capistrano de Abreu.

No livro *O Brasil e as colônias portuguesas (1880)*, Oliveira Martins propõe uma distinção regional entre o sul e o norte do Brasil; o primeiro, comprometido com o desenvolvimento de uma nação próspera, formada por uma população de temperamento agreste, arredo e de posição independente das decisões da Corte. Assim seriam os paulistas, responsáveis pelo desbravamento do território e pelas descobertas de minas de ouro e diamantes em seu interior. Eduardo Prado em suas obras *Fastos da ditadura militar brasileira (1890)*, *Ilusão Americana (1893)* e no texto de conferência *O Catolicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo (1896)* apresenta uma tese bastante discutida nos encontros dos “Vencidos da Vida”, o vício de imitação do brasileiro, que importa ideias estrangeiras sem conseguir adaptá-las à realidade do país. Esse argumento reaparece nos escritos de Paulo Prado. Seu tio contribuiu, ainda, com duas novas teses, imprescindíveis para seu pensamento: o povo brasileiro teria “espírito desfibrado”, ou seja, sem fibra, incapaz de reagir aos modismos que vêm de fora – em *Retrato*, este termo se assemelha com os de fadigoso, esgotado, triste e melancólico. Defendia ainda um tipo brasileiro autêntico, o caboclo mestiço. Encontrado em várias partes do país, esse tipo seria o verdadeiro habitante do Brasil real, por não recair em um cosmopolitismo artificial.

Assim, como em Oliveira Martins, há nesses textos de Eduardo Prado uma apologia à superioridade paulista na afirmação de que a mestiçagem cabocla ocorrida em terras paulistas fora mais próspera, por resultar do cruzamento do branco aventureiro e indisciplinado com indígenas de sensibilidade aguda e agilidade muscular: o primeiro planejador e o segundo, ao seu lado, conhecedor dos caminhos, intensificando o povoamento do interior. Portanto, os Prado e o seu círculo foram mentores do que seria nomeado como mito bandeirante.

Em relação às fontes secundárias mobilizadas por Paulo Prado, Capistrano de Abreu teria sido um autor decisivo e eles mantiveram uma constante correspondência, na qual o papel do historiador cearense é de orientação ou de conselheiro, como se pode notar em ideias presentes nos artigos de *Paulística etc.* e *Retrato do Brasil*. No prefácio do livro de 1925, Prado manifesta seu carinho pelo mestre e nos dá a dimensão de como foi essa amizade e parceria:

*Pela sua mão segura e amiga penetrei a selva escura da história do Brasil, de que é parte tão importante a história do nosso torrão paulista. A ele devo a receita para suavizar a descida da melancólica colina: o interesse pelas coisas brasileiras na sua multiplicidade de Norte a Sul, constante preocupação de uma longa vida de beneditino, silenciosa e fecundante (PRADO, 2004, p. 55).*

Ainda dentro da coletânea, o autor dedica um artigo a Capistrano, no qual explicita sua admiração e ressalta a sua importância para a historiografia brasileira, ao encarnar uma suposta brasilidade em seus escritos, desde o interesse por pequenas coisas como “a rede, a pimenta, os banhos de cachoeira, o andar descalço, os mexericos” até a preocupação sobre a vida política e intelectual do país. Era dotado de erudição, senso investigativo e generosidade com todos aqueles que o procuravam para receber ideias, informações, conselhos e encorajamentos (PRADO, 2004, pp. 215-217). Os mesmos gestos de enaltecimento também eram dirigidos para *Capítulos de história colonial (1500/1580)* (1907), que considerava o “livro dos livros”, no qual teria realizado análises complexas sobre os dramas humanos, mas com o poder da síntese e da clareza de sua escrita, resultados de sua visão historiográfica alargada. Para Paulo Prado, é um livro escaparia dos adjetivos redundantes, dos estilos derramados e narcisistas presentes na produção intelectual brasileira: “nos seus últimos escritos a frase de Capistrano chegara à perfeição de extrema brevidade e singeleza” (PRADO, 2004, pp. 215-217)

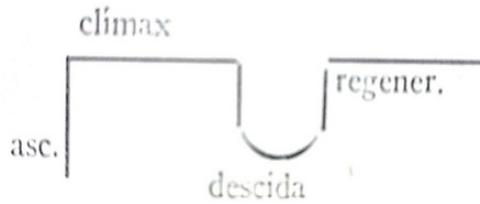
Ao analisar a produção intelectual de Capistrano de Abreu, Reis (1999, p. 95) o identifica como o “pioneiro na procura das identidades do povo brasileiro”, em que conjugava a valorização das lutas e costumes deste povo na sua adaptação com a natureza tropical brasileira. Sua formação está ancorada na escola historicista de Recife que buscava esses elementos de identidade e que resistia ao cientificismo sociológico das escolas da região sudeste, principalmente a carioca. A perspectiva sociológica encontrada em seus textos estava em diálogo com o realismo histórico alemão de Leo-

pold von Ranke (1795-1886), do qual Capistrano foi um devoto conhecedor. De preocupação rigorosa e indispensável com o documento, essa corrente buscava analisar as fontes de forma objetiva a fim de compreendê-las e não de encontrar leis gerais, adotando uma perspectiva cultural que valoriza emoções, sentimentos, festas, individualidades, significados e formas de pensar (REIS, 1999, p. 93).

O modelo teórico de Capistrano de Abreu se contrapunha às influências do pensamento positivista predominante nas principais explicações históricas da segunda metade do século XIX. As suas críticas eram voltadas, principalmente, contra Francisco Varnhagem (1816-1878), também conhecido como Visconde de Porto Seguro, considerado durante o reinado de Pedro II e após, como o principal nome da historiografia brasileira, sobretudo por seu livro *História Geral do Brasil* (1854). Nessa obra, a narrativa se alicerça em uma sequência de sucessos, arquitetada pela colonização portuguesa, privilegiando as ações do Estado, numa sequência de datas, leis e fatos heróicos. Essa metodologia foi respaldada pela Monarquia graças às suas instituições acadêmicas, entre as quais o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), do qual, o próprio Varnhagem foi secretário-geral.

De forma prática, uma das principais contribuições de Capistrano para o programa de Paulo Prado foi o gráfico de curva senoide, apresentado numa troca de cartas datada de 22 de dezembro de 1922. Com esse esquema, ele pretendia explicar o desenvolvimento histórico da cidade de São Paulo, mediante quatro movimentos: ascensão, clímax, decadência e regeneração, “você tem que acompanhar a Paulicéia até seu clímax, mostrar como declinou e como readquiriu seu lugar” (RODRIGUES, 1954). Assim, essa orientação é exemplificada no ensaio *Caminho do Mar* (1922). A ascensão se daria por meio do processo de isolamento da vila, derivado da existência de um único caminho em direção ao mar, o que teria colaborado na constituição de uma “raça paulista”. O clímax ocorreria nas bandeiras e o desbravamento do interior da colônia. Ao encontrar ouro e diamantes, os paulistas iniciariam um processo de degeneração em paralelo com a crise do Estado português, principalmente quando este passa a controlar a exploração destas riquezas minerais. São Paulo, que se mantinha isolado, precisou se ligar às determinações de um Reino ávido, sem compromisso com as coisas públicas. Para Paulo Prado, essa integração levaria à decadência, transformado o paulista independente, altivo e resistente em um meluco pálido, alcoólatra e desconfiado. Com tais ideias compartilhadas com a *Geração de 70*, a regeneração aconteceria com o protagonismo paulista na economia do café, culminando no progresso material e econômico. E só se concretizaria realmente, se os paulistas aderissem a uma guerra ou a um programa revolucionário para “salvar” politicamente e moralmente a sociedade brasileira, como está descrito no *Post-Scriptum*, ou provocar uma separação territorial (PRADO, 2004, pp. 60-61; BERRIEL, 2013, pp. 182-183).

Figura 4.1 – Modelo de Capistrano de Abreu, representação original da carta de 22 de dezembro de 1922.



Fonte: RODRIGUES, José Honório (org). *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro: 1954 (vol. 2), p. 432.

Até aqui foi importante perceber como a tese sobre caminhos de Capistrano é vertebral para o pensamento de Paulo Prado. Fundamentada na obra *Caminhos antigos e povoamento do Brasil* (1899), o historiador cearense privilegia os caminhos e suas decorrências características como elementos centrais para a história colonial brasileira (BERRIEL, 2013, p. 166). Dessa forma, essa obra e as de Eduardo Prado e Oliveira Martins são fontes decisivas para a escritura de *Paulística etc. e Retrato do Brasil*. Numa leitura atenta do primeiro prefácio de *Paulística etc.*, destacamos as frases “é nos estudos dos caminhos que melhor se aprende a história do Brasil” e “o caminho cria a raça” (PRADO, 2004, p. 60), que sintetizam todo o projeto intelectual e político de Prado, ao se afastar das explicações que privilegiam o Brasil do litoral, valorizando tipos raciais e sub-raciais do interior, formados nesses territórios com suas histórias e particularidades, na qual a “raça paulista” ganha contornos de superioridade.

## 4.2 INTERPRETAÇÃO SOBRE A MISCIGENAÇÃO MELANCÓLICA

Os artigos e ensaios de *Paulística etc.* tinham como eixo propositivo contar uma história sobre a ocupação do território de São Paulo, identificando as origens da sua população e a formação de uma sub-raça paulista em um meio geográfico isolado. Com esse mesmo objetivo, Paulo Prado escreve *Retrato do Brasil*, desta vez pensando numa história do país. Para Berriel (2013), Prado sugere para sua obra, assim como em seus trabalhos anteriores, um argumento baseado no determinismo racial e geográfico. Dessa forma, o autor se propõe a pensar o papel das raças nas origens do Brasil, como o plano de fundo da sua obra.

O argumento das raças para interpretar o Brasil era frequente nos ensaios, artigos e teses produzidos, principalmente no final do século XIX e nas primeiras décadas do século posterior. Mobilizado por distintos autores, como o médico Nina Rodrigues (1862-1906) com o seu *As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1894), o equilíbrio de antagonismos no culturalismo de Gilberto Freyre (1900-1987) em *Casa Grande & Senzala* (1933), e os demais títulos citados durante este texto, as teorias engendradas sobre o papel das raças na constituição da identidade brasileira se tornaram centrais quando intelectuais e políticos começaram a se perguntar se seria possí-

vel a formação de uma nação equiparável às europeias. Algumas respostas apontavam que estaria atrelada ao encontro das três raças (branca, indígena e negra) e às suas ações para o desenvolvimento do país.

Um marco decisivo para a afirmação dessa perspectiva de análise seria a publicação do texto premiado pela *Revista do IHGB*,<sup>83</sup> *Como se deve escrever a história do Brasil (1845)* do botânico alemão Karl Von Martius (1794-1868). A origem desse programa remete à preocupação do próprio Dom Pedro II e de círculos intelectuais e políticos do Império brasileiro em construir uma história nacional oficial, para a qual lançaram um concurso na qual os participantes deveriam criar um modelo interpretativo para esta história. Membro da comitiva científica da princesa Leopoldina em 1817 na primeira viagem ao Brasil, o jovem naturalista tinha a função de pesquisar e catalogar a flora brasileira e durante as suas expedições teve a oportunidade de conhecer diversas populações do interior do país. Ao participar desse certame, essa experiência antropológica foi imprescindível para desenvolver aquilo que ele chama de uma “historiografia filosófica do Brasil” (VON MARTIUS, 1956, p. 439), na qual, permite contar a história do Brasil a partir do contato de três raças e o seu desenvolvimento particular, nos seus usos, línguas e costumes, propondo estudar em regionalidades, agrupando-as em blocos de similaridades climáticas ou culturais (VON MARTIUS, 1956, p. 457).

Durante o desenvolvimento do texto, Von Martius dá um tom religioso, considerando o Brasil abençoado por ter permitido as trocas raciais, “jamais nos será permitido duvidar que a vontade da Providência predestinou o Brasil esta mescla”, e com isto vai relegando uma função para cada uma das raças. O branco português seria o motor essencial que deu as condições essenciais físicas e morais para o desenvolvimento independente da nação brasileira e as demais raças; a etíope e a indígena contribuíram para que este branco ajudasse a desenvolver o país, como “afluentes num grande rio”, metáfora que o botânico utiliza para ilustrar este *grande* encontro harmônico (VON MARTIUS, 1956, p. 443). Mesmo colocadas numa posição de inferioridade, estas duas últimas raças têm uma oportunidade, a partir dessa contribuição, de marcar uma particularidade histórica e identitária nacional para que pudessem se aperfeiçoar. Dessa forma, o estudo de Von Martius abre um campo de investigação e questionamentos sobre a formação da sociedade brasileira com a contribuição da miscigenação.

---

83 Fundado em 21 de outubro de 1838, numa manhã em uma sala modesta do Museu Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), este grêmio segundo Lilia Schwarcz (1993) e os demais institutos históricos inaugurados pelo país durante o século XIX, tinham a missão de “construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos”. Ainda nas palavras da autora, era cumprir uma “tarefa monumental”, em um período que o Brasil buscava por intermédio da história símbolos e uma identidade nacional, mesmo que a construção de uma “história nacional”, de pretensão singular, esteja marcada pelas influências dos grupos econômicos e sociais que compunham o seu quadro de associados, “sócios escolhidos antes de tudo por suas relações sociais” (SCHWARCZ, 1993, p. 99). Em 1839, o IHGB lança a sua revista, que ainda na análise de Schwarcz poderia ser dividida em três partes, a primeira com artigos sobre questões históricas, limites geográficos e problemas territoriais e etnografia indígena; a segunda parte de biografias de brasileiros “ilustres”, e por fim, a última parte com a publicação das atas das atividades internas do Instituto (p. 109).

Paulo Prado, ao seguir essa tradição interpretativa reflete sobre o destino das raças em solo brasileiro e identifica dois tipos de miscigenação ocasionadas a partir desses encontros. Enquanto para Von Martius, há quase um *destino manifesto*, um projeto de sucesso para as raças e suas mesclas no Brasil, para o historiador paulista, o que na verdade se produziu por aqui foram raças tristes e improdutivas e dois padrões de miscigenação. O primeiro seria desfavorável, fruto da mistura das raças negras e brancas; e o segundo, relativamente favorável, derivado da mescla de brancos e indígenas. Um dos objetivos principais do livro é justamente estabelecer essa diferenciação, mostrando em que medida o isolamento ou os contatos frequentes dos grupos raciais seriam benéficos ou prejudiciais.

A condição moral e psicológica dos primeiros homens brancos aportados na colônia é descrita no capítulo sobre a luxúria. Prado os identifica como gente das piores estirpes, repelidos pela sociedade europeia, “corsários, flibusteiros, caçulas das antigas famílias nobres, jogadores arruinados, padres revoltados ou remissos [...] vagabundos...” (PRADO, 1981, p. 26), pessoas degredadas que, não obstante, traziam espírito de aventura, desejo por riquezas e seduzidos por uma vida em devassidão, ao contrário daquela que se vivia na Europa, estreitada por uma moral cristã.

A falta de uma moral religiosa foi importante para Prado defender que obediência e disciplina e não luxúria e cobiça seriam disposições psicológicas necessárias ao desenvolvimento de uma população disposta a formar uma nação próspera. Como exemplo, menciona no capítulo “Tristeza” (PRADO, 1981, pp. 83-85) o povoamento problemático da América do Norte, que teria sido reorientado pela religião e pela forte disciplina moral que favoreceriam a valorização do trabalho e o desenvolvimento de condições favoráveis para a independência dos Estados Unidos e o seu desenvolvimento material estável.

Sobre a raça indígena, o autor enfatiza dois pontos fundamentais. Primeiro, ela seria a “raça natural” da terra, diferente das outras que são chamadas de “alienígenas”, “estranhas” ou “que vem de fora”. Essa condição atribuiria a ela o conhecimento profundo das terras brasileiras, essencial na parceria estabelecida com os colonizadores brancos na expansão paulista. O segundo ponto reside em sua sensualidade como estimulante erótico para o homem estrangeiro, avaliada em duas direções. A primeira relacionada à pureza edênica e inocente da exibição dos corpos, associada à concepção do paraíso perdido propagada na Europa desde as “novas descobertas”. A segunda, convertido o caráter idílico do indígena em uma moral libertina, apontava a devassidão como sua condição natural, caracterizando-o como um “animal lascivo, vivendo sem nenhum constrangimento na satisfação dos seus desejos carnis”. As mulheres, especificamente, eram tomadas pelo autor como submissas e sensuais nas suas falas e práticas, revelando a preferência pelos homens europeus (1981, p. 32-33). Desse contato desregrado entre as duas raças resultaria a frouxidão da moralidade e a perversidade sexual, tendo como desfecho uma melancolia sexual astênica, processo agravado com a chegada das mulheres negras escravizadas.

Em se tratando da presença negra, Paulo Prado a analisa a partir das teorias deterministas difundidas no final do século XIX. Para o autor, os negros nos seus “centros

primitivos” seriam dotados de iniciativa, imaginação, senso de organização e afeitos ao trabalho, mas em contato com a civilização não se desenvolveriam cultural ou intelectualmente, portanto, não revelando seus atributos superiores (PRADO, 1981, p. 137). Sugere, portanto, que os negros estariam melhores se tivessem permanecido no seu continente. Ao chegarem no Brasil, deixariam aflorar sua indolência, submetendo-se aos senhores brancos.

Paulo Prado entende esse processo de submissão como originário, favorecido pelo clima tropical e pelo sistema escravocrata. O autor condenava o escravismo, entendido como um dos maiores problemas na formação do país, responsável pela corrosão do caráter nacional e pela corrupção das relações sociais. A escravidão, escreve ele, “foi sempre a imoralidade, a preguiça, o desprezo da dignidade humana, a incultura, o vício protegido da lei, o desleixo dos costumes [...] maior ou menor grau nas profundezas inconfessáveis do caráter nacional” (PRADO, 1981, p. 139). Por último, se observamos novamente o gráfico de Capistrano e a sua explicação sócio-histórica perceberemos que a presença negra no Brasil se intensifica quando Brasil e Portugal atingem sua decadência, especificamente durante o tráfico negreiro entre os séculos XVII e XIX.

Paulo Prado conjuga raça e política na sua interpretação sobre o Brasil e atribui aos excessos sexuais praticados durante a colonização parte dessa identidade formativa. Para isso, ele busca relatos de cronistas, clérigos e alguns documentos institucionais da época para sustentar sua tese e muitas destas fontes são tendenciosas e carentes de investigação científica. Como exemplo, as cartas de Padre Manoel da Nóbrega dirigidas ao rei de Portugal, entre os anos de 1549-1560, que identificavam a mancebia e a poligamia dos colonos e solicitavam o envio de mulheres brancas para afastá-los do pecado. Servem de informação os processos inquisitórios do Santo Ofício, quando este veio visitar a Bahia no final do século XVI, “grande número dessas confissões, 45 em 120, referem-se ao pecado sexual” – nas suas palavras, uma civilização rendida “às mais baixas paixões”, imersa em vícios, como a sodomia, tribadismo, pedofilia erótica, pederastia, incestos e demais produtos de hiperestesia sexual (PRADO, 1981, pp. 35-37).

Muitos desses relatos trazem como explicações para essas práticas sexuais ditas “imorais”, a liberdade alargada dos colonos brancos, a natureza indígena em desfilar seus corpos seminus e a promiscuidade inerente dos negros. Para Paulo Prado, é justamente essa “vida solta e infrene” que leva às misturas raciais, além do clima ardente e a ausência de mulheres brancas. Estes dois últimos aspectos são explorados, também, em contraponto ao tipo de colonização que se deu na América do Norte, pois o clima frio retrairia os impulsos sexuais e a presença de mulheres brancas no início do povoamento teria originado núcleos familiares sustentados pela moral cristã, e como mencionados anteriormente, guiados pelo sentido de trabalho e organização. Ao condenar os excessos sexuais da colonização portuguesa, o autor cristaliza uma visão sobre os tipos miscigenados, que desde as suas origens já estariam degenerados. Nesse ponto, podemos explorar um pouco os diferentes tipos de miscigenação (e suas características) propostos por Prado, já mencionados em vários momentos do texto.

Segundo Paulo Prado, a miscigenação com características positivas se originou nas terras paulistas, também conhecida como mameluca. Oriunda do cruzamento entre o branco europeu independente e anárquico com o indígena de sentido apurado, nômade e sensível, teria formado uma raça forte, rude e frondosa. A “raça paulista” adquire tais atributos por causa de seu isolamento geográfico e político em relação à Metrópole e às cidades litorâneas, protegida da decadência portuguesa, pois estava preocupada em desbravar o território. Em *Paulística etc.*, especificamente no artigo “O Patriarca”, o autor demonstra que a ocupação do solo paulista foi marcada por uma áurea de heroísmo, tendo os primeiros colonos e jesuítas enfrentado as dificuldades de uma natureza agressiva e os ataques indígenas, além de alimentarem um sentimento de resistência às determinações de Portugal. Essa epopeia é comparada à colonização dos Estados Unidos, na qual, também, seus pioneiros se depararam com uma natureza hostil, doenças e a violência indígena, “na terra adotiva desenvolveram as qualidades de homens de ação em luta cotidiana com um clima duro e um solo ingrato” (PRADO, 1981, pp. 83-85). Portanto, ao aproximar essas duas formas de povoamento, o autor aproxima a história de São Paulo à dos Estados Unidos, recuperando as teses do determinismo geográfico de que o meio ambiente influi na psicologia de um povo e nos padrões de mestiçagem entre raças, gerando sub-raças degeneradas ou viáveis a depender de tais condições. Os possíveis excessos sexuais que os paulistas ultrapassam são atenuados por Prado, pela disposição deste grupo em formar vilas e núcleos familiares em torno das rotas dos bandeirantes.

Os mulatos seriam o produto da mestiçagem negativa, da mescla entre os brancos europeus e negros escravizados. Sua conclusão deriva da constatação de que esses grupos estavam sujeitados ao regime da escravidão, presente de forma predominante nas cidades litorâneas. Para Paulo Prado, quanto maior o número de pessoas negras e mestiças numa determinada região ou cidade, maior será seu grau de desvirtuamento. No capítulo “A Tristeza”, ele lembra que a cidade de Recife continha uma “paisagem de agradável impressão”, rompida com a chegada dos navios negreiros, inundando a cidade com o cheiro acre “dessa multidão africana” formada por pessoas seminuas em uma completa promiscuidade em “plena rua o espetáculo asqueroso de venda de escravos” (PRADO, 1981, p. 100).

A cidade de Salvador possuía o maior contingente de negros e mulatos (aproximadamente 80 mil pessoas), e na visão de Prado, eram pessoas que viviam em hábitos “desregrados e anti-higiênicos”. Ele se ancora nas cartas do cronista português Luiz dos Santos Vilhena (1744-1814), que observava que as negras e mulatas escravas, desde cedo, seriam elementos de corrupção para os meninos e meninas brancas ao ensinarem os primeiros exercícios de libertinagem, tudo isso mantido pelo desleixo e ociosidade dos senhores para prover o maior número de escravos (PRADO, 1981, pp. 102-103). Sobre a capital do Brasil, o historiador reforça o pensamento da *Geração de 70*, a decadente e caricatural monarquia brasileira “antiquada, pobre, desmazelada” que replicava o mesmo modelo de Portugal. Novamente traz a ideia de que a escravidão, o clima tropical, a falta de asseio e a arquitetura provocavam a dissolução dos costumes e a imoralidade sexual no Rio de Janeiro. Criticava a falta de estabelecimentos de ensino que pudessem fornecer alguma instrução moral e intelectual para as crianças.

Partilhava das mesmas opiniões dos cronistas em escrever o que parecia uma cidade da África, “uma das mais imundas associações de homens debaixo do céu” e com um calor que fazia exalar um “cheiro penetrante e adocicado de gente negra” e ao meio-dia somente poderiam ser vistos estes indivíduos transitando pelas ruas com máscaras de ferro, embriagados e mendigando. Imbuído de todo preconceito, professa que na vida social dessa população mestiça com traços duvidosos era visível a sua predisposição para o mal (PRADO, 1981, pp. 103-106). Por fim, São Paulo, por não ter sido afetada pela presença negra e pela administração portuguesa, conseguiu se manter afastada dos males e da aparência deplorável que eram característicos das outras cidades. O seu declínio se deu pelo processo de aproximação com a capital do Vice-Reino em decorrência das descobertas de ouro e pedras preciosas. A partir desse momento, o paulista seria impregnado pelas piores imoralidades, apagando as suas melhores características, e transformando-se em um povo bárbaro, triste e apático (PRADO, 1981, pp. 106-107).

### 4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferenciando as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, com tintas carregadas de preconceito, o autor revela o seu projeto como representante das elites cafeeicultoras paulistas, ao evidenciar que as práticas (culturais, políticas e de organização social) oriundas da capital não teriam sido benéficas para o desenvolvimento da nação. Nesse sentido, contar uma história da genealogia de seu estado, afastando tudo que podia ser interpretado como atrasado e degenerado, atribuía aos paulistas a capacidade de regenerar a sociedade brasileira a partir de suas virtudes morais, pelo trabalho, pelo zelo disciplinar e o espírito de criatividade e independência.

Ao demonstrar a ideia de um povo triste, Paulo Prado pretende partir da diferenciação entre as formas de miscigenação e de como se deu o povoamento das principais cidades, sentenciando que os brasileiros em geral vivem tomados por um sentimento de melancolia. Conclui que esse mal soturno está engendrado no aparelho psíquico brasileiro que, como consequência, desenvolvem o sentimento *transoceânico* que nada mais é que o desamor pela terra, “o desejo de ganhar fortuna o mais depressa possível para desfrutar além-mar” (PRADO, 1981, p. 94), ou seja, uma relação utilitarista com a terra, somente de exploração e destruição. Mais ainda, a sociedade brasileira teria se conformado em um povoamento de passagem, vivendo em uma vida vazia e monótona, e, por fim, deixando-se dominar por dois sentimentos tirânicos, o sensualismo e a paixão por ouro (PRADO, 1981, pp. 44-95).

Na análise de Prado (1981, p. 91-92), a exageração desses sentimentos, a imensidão da natureza e o clima abafado produziram solidão e profunda fadiga, que atacavam “as funções sensoriais e vegetativas”, prologando-se no domínio da inteligência e dos sentimentos. Identificando as razões da tristeza brasileira, o autor conclui que essas perturbações somáticas e psíquicas despertam sentimentos de ódio e nojo, e ausência de sentimentos afetivos e morais, em um movimento cíclico, que conduziria os indivíduos a um estado de barbárie, a uma sexualidade animalizada, a um individualismo inerte e à baixa adesão ao bem público. Em linhas gerais, essa situação de melancolia é nada

mais do que uma sociedade desmoralizada, despreocupada em construir valores baseados na religião, na política, na intelectualidade e na arte. Essa psique permeada de paixões insaciáveis e fixada na ambição do enriquecimento conduziria à decepção e desilusão pela inutilidade de todos os esforços.

A visão de Paulo Prado condena uma “população astênica”, exausta, doente e sem nenhum apego à terra e um país que se tornou pobre em decorrência de uma exploração “apressada, tumultuária e incompetente”, que não soube aproveitar as potencialidades de suas matas, águas, campos e praias. A sociedade brasileira seria formada por homens e mulheres desinteressados, apagados em manifestações coletivas de ordem passageira, hipertrofiados por um patriotismo indolente, desanimado e estéril, contemplador de belezas naturais, vivendo em uma oratória enrolada, decorada, simulando cultura. Sentencia que a mestiçagem indígena está desaparecendo diante do europeu, do negro, do mulato e da mulata, e da tirania das sociedades litorâneas. Enxerga o povo brasileiro como fruto de uma mestiçagem de três raças eroticamente tristes habitando uma terra grandiosa e exuberante. Enfim, a formação problemática da nação estaria atrelada à “indolência e a passividade” da população brasileira em sua origem, marcada e definida pelos vícios e defeitos da burocracia central portuguesa (PRADO, 1981, p. 141).

E qual seria o projeto de modernidade ou modernismo em *Retrato do Brasil*? Talvez uma resposta breve teria como fundamento a distinção entre o romantismo e o modernismo, movimentos representativos dos dois tipos brasileiros já explorados até aqui: o mulato e o mameluco (FILHO, 2019, p. 103). Em outras palavras, o modernismo que nasce na capital paulista seria a superação do romantismo, uma ruptura com o Brasil. Ou seja, para o historiador não há continuidade entre São Paulo e Brasil, “que no fundo são duas nações, dois povos, duas raças” (BERRIEL, 2013, p. 241-242).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, João Capistrano de. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. Rio de Janeiro: Livraria Briguet, 1969.
- AZEVEDO, Aluízio. *O Cortiço*. Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro (obra em Domínio Público).
- BERRIEL, Carlos. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- CAMINHA, Pero Vaz. *A carta do descobrimento ao Rei dom Manuel* [edição atualização] Maria Ângela Villela. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013 (Coleção Saraiva de Bolso).
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

- FILHO, Fernando José. *O pensamento “sexual” brasileiro: a sexualidade melancólica na formação social brasileira*. (dissertação), Guarulhos – UNIFESP, 2019.
- PRADO, Paulo. *Paulística etc.* (org.) Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. (Coleção Documentos Brasileiros). Rio de Janeiro: Editora José Olimpio, 1962 (6. ed.).
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981 (2. ed.).
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- RODRIGUES, José Honório. *Correspondência de Capistrano de Abreu* (vol. 2). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro: 1954.
- SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia; BOTELHO, André. Pensamento Social Brasileiro, um campo vasto ganhando forma. *Lua Nova: Revista de cultura e política*. CEDEC: São Paulo, n. 82, p. 11-16, 2011.
- VON MARTIUS, Karl Friedrich Philipp. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista de História de América*. Instituto Pan-Americano de Geografia e História: Cidade do México, n. 42, p. 433-458, 1956.



## CAPÍTULO 5

# A CONSTRUÇÃO DE UM HISTORIADOR: ETAPAS INICIAIS DA CONVERSÃO DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA À PESQUISA HISTÓRICA

Monica Isabel de Moraes

### 5.1 INTRODUÇÃO

Como historiador, Sérgio Buarque de Holanda deixou uma vasta produção intelectual composta, na sua maior parte, por artigos, capítulos, prefácios e introduções, além de numerosos segmentos de trabalhos em fase de reescrita e revisão os quais, após sua morte, foram encontrados em diferentes e inacabadas versões. As obras que escapam desse caráter fragmentário, e que foram consideradas definitivamente acabadas pelo autor, são *Raízes do Brasil* (cuja edição definitiva é a quinta, de 1969), *Visão do Paraíso* (1959) e de *Do Império à República* (1972), único volume de sua exclusiva autoria na coleção História Geral da Civilização Brasileira.<sup>84</sup>

Mesmo em *Monções*, livro publicado pela primeira vez em 1945 e posteriormente em 1976, sem alterações substanciais, não era uma obra considerada concluída por

<sup>84</sup> O caráter fragmentário de parte da obra de Sérgio Buarque de Holanda é explorado por Souza (2014a, 2014b).

Sérgio Buarque. Sua insatisfação consta em Nota à primeira edição, a qual revela que o referido estudo “acha-se realizado apenas em parte” (HOLANDA, 2014, p. 13), e segue reiterada em Nota à segunda edição, quando seu autor afirma que vinha realizando, embora intermitentemente, pesquisas e estudos adicionais para melhorá-lo. Não obstante, toda documentação nova coligida durante décadas seria “matéria para outro livro e provavelmente com título diverso” (Ibid, p. 10).

Com o falecimento de Sérgio Buarque, em 1982, entre seus escritos foram localizados vários textos inéditos dedicados todos à temática da expansão paulista. Aqueles que demonstravam estar relacionados mais diretamente ao estudo desenvolvido em *Monções*, parecendo ser a reescrita de alguns de seus capítulos, foram publicados como apêndices à versão original do livro, na terceira edição de 1989.

Os escritos que se distanciavam da estrutura e do conteúdo específico de *Monções* foram reunidos numa publicação distinta intitulada *O Extremo Oeste* (1986), tendo cabido a sua organização a José Sebastião Witter.

Quanto a *Caminhos e fronteiras*, cuja primeira edição data de 1957, o livro é composto de diversas monografias e estudos compostos separada e individualmente. Alguns já haviam sido publicados em revistas nacionais e estrangeiras, outros sofreram especial revisão para comporem a obra. Contudo, os textos são todos voltados para a investigação de São Paulo nos tempos coloniais e na dimensão de sua vida material (NOVAIS, 2017, p. 11).

Tais singularidades fazem com que estas duas obras, *Monções* e *Caminhos e fronteiras*, suscitem um especial interesse entre os pesquisadores da historiografia legada por Sérgio Buarque de Holanda, condição reforçada por terem sido erigidas à condição de marco no pensamento do historiador.

Maria Odila Dias, no estudo elaborado para a introdução dos textos de Sérgio Buarque na coleção *Grandes Cientistas Sociais* (DIAS, 1985, pp. 7-64), foi quem primeiro apontou a possibilidade de os livros *Monções* e *Caminhos e fronteiras* traduzirem, na trajetória intelectual de seu autor, a primeira fase da sua conversão para a pesquisa histórica e sistemática das fontes, pois, até 1936, quando o jovem autor publicou seu livro de estreia, *Raízes do Brasil*, texto com forte caráter ensaístico e que representou uma tentativa inicial de interpretação da história do Brasil, Sérgio Buarque possuía uma trajetória profissional e intelectual dedicada à crítica literária e ao jornalismo. De fato, *Raízes*, que viria a ser, anos mais tarde, a obra mais conhecida do autor, se por um lado fortaleceu sua inserção nos círculos intelectuais da época, por outro aproximou o ensaísta dos estudos de sociologia, história e de uma incipiente atividade acadêmica. Tanto que, também em 1936, Sérgio foi convidado pelo amigo Prudente de Moraes Neto a dar aulas na recém-fundada Universidade Municipal do Distrito Federal, atividade que exerceu concomitantemente à função de redator-chefe da agência Associated Press; e, da mesma forma que vários outros intelectuais do país naquela década, durante o Estado Novo, Sérgio Buarque ingressou nos escalões superiores do serviço público em 1939, convocado por Augusto Meyer para dirigir a seção de publicações do Instituto Nacional do Livro (INL), posição que assumiu e manteve de 1939 a 1944.

Conforme Guimarães (2008), nesse período ter-se-ia operado, em Sérgio Buarque, um deslocamento do seu eixo reflexivo e profissional. Após a publicação de *Raízes do Brasil*, em 1936, o autor intensificou seus esforços no sentido de se aproximar das ciências históricas. Com *Monções*, além de ter acentuado seu empenho na direção de melhor apuro metodológico, tornou-se maior em significado e importância o lugar de São Paulo para a compreensão da modernização brasileira em andamento.

Contudo, antes da publicação de *Monções* (1945), Sérgio Buarque elaborou o importante prefácio para a tradução, também a seu cargo, do livro de Thomas Davatz, *Memórias de um colono no Brasil (1850)*, que foi a público em 1941. Para a elaboração desse texto de apresentação, o prefaciador realizou um estudo aprofundado sobre a colonização paulista e o sistema de parceria, o que lhe permitiu, a partir do relato do colono Thomas Davatz – mas não se limitando a ele –, localizar um conjunto de fontes documentais inéditas sobre o levante dos colonos, bem como extensa bibliografia sobre o tema. Todo esse material, que fora incluído em apêndice na publicação, tornara-se referência e suporte para as pesquisas posteriores sobre a imigração e o trabalho livre em São Paulo no século XIX.<sup>85</sup>

Tal empenho de pesquisa histórica e de busca por fontes documentais inéditas que Sérgio Buarque empreendeu, embora pareçam corresponder a um intento de conferir robustez ao prefácio e de ampliar o espectro de conhecimento a partir do relato do colono Thomas Davatz, de modo a contribuir com a temática da colonização paulista no século XIX, também demonstram que Sérgio Buarque realizava, naquele momento, esforços no sentido de se aproximar da produção cultural com foco nas ciências históricas.

Portanto, considerando que os “desvios de natureza intelectual são indissociáveis de deslocamentos sociais” (RODRIGUES, 2011, p. 289), o objetivo deste artigo concentra-se na tentativa de compreensão do papel que o prefácio e a tradução de *Memórias de um colono no Brasil (1850)* – publicação situada entre *Raízes do Brasil* e *Monções* – representaram na trajetória profissional e intelectual de Sérgio Buarque de Holanda. Para tanto, busco identificar, por um lado, em que medida essa obra correspondeu aos investimentos e aos movimentos de conversão que Sérgio Buarque de Holanda empreendeu em direção à pesquisa histórica e, por outro, em que medida *Memórias* teria se prestado, ao se dedicar a uma temática cara aos paulistas, a reforçar o pertencimento de Sérgio Buarque à elite intelectual de São Paulo.

Enfrentar a historiografia legada por Sérgio Buarque tendo em vista as circunstâncias de seu percurso social e intelectual, suas escolhas, tomadas de posição e disputas inerentes ao campo<sup>86</sup> de produção cultural do período, cresce em importância diante do processo de canonização experimentado por *Raízes do Brasil* e seu autor.

---

85 Com base em Cohen (2001) e Silva (2012), ambos também sublinham que foi a partir do prefácio de Sérgio Buarque de Holanda que o sistema de parceria emancipou-se como tema de pesquisa e estudo.

86 Considero que as diferentes espécies de capital distinguem os campos (cada campo tem sua lógica própria e sua hierarquia própria), sendo que o seu volume determina a posição de um determinado agente no espaço social (BOURDIEU, 2011a, pp. 133-135). Porém, no Brasil, o campo da história, enquanto prática científica e acadêmica institucionalizada, não estava plenamente autonomizado nos anos 1930.

Se, como afirma Eugênio (2008, p. 425), Sérgio Buarque de Holanda,

*é refém da imagem quase marmórea que lhe confere a condição de totem da tribo, cuja trajetória intelectual e política vem sendo narrada na forma de uma história exemplar [...] esta vem dificultando a pesquisa das regiões inexploradas de sua obra, agindo como uma névoa a disfarçar-lhe as variações e ambiguidades.*

Afortunadamente, a pergunta feita por Monteiro e Schwarcz (2016, p. 20), ou seja, “Mas quem é Sérgio Buarque de Holanda sem *Raízes do Brasil?*”, está ecoando entre os estudiosos do historiador, e, assim, “vem ganhando fôlego uma tendência de fuga ao marco monumental” (EUGÊNIO, 2008, p. 425).

## 5.2 FORMAM-SE ALIANÇAS

Entre 1939 e 1943 Sérgio Buarque de Holanda se corresponde com Rubens Borba de Moraes. Sérgio, então chefe da Seção de Publicações do Instituto Nacional do Livro (1937-1944), e Rubens, diretor da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1943), dialogam por intermédio de onze cartas cujo conteúdo, além de revelar aspectos de como se comportava o mercado editorial no período e as alianças que se travavam entre os agentes envolvidos – produtores culturais, editores, autores, tradutores, ilustradores etc. –, também revela importantes circunstâncias que teriam favorecido o redirecionamento da trajetória profissional e intelectual de Sérgio Buarque rumo à produção historiográfica, bem como teriam fornecido os parâmetros para a construção de um interesse de conhecimento e de uma agenda intelectual particular.

As cartas consultadas são aquelas enviadas por Rubens Borba para Sérgio Buarque. Quanto àquelas recebidas por Rubens, e escritas por Sérgio, as mesmas não foram conservadas pelo seu destinatário.<sup>87</sup> Sendo assim, falta um lado da conversa. Contudo, essa lacuna não compromete a compreensão dos assuntos tratados, pois, como se verá, Rubens Borba fazia remissão, nas cartas subsequentes, ao que Sérgio Buarque lhe teria respondido em correspondência anterior. Os escritos epistolares que Sérgio Buarque conservou do amigo Rubens Borba de Moraes narram como foi sendo construído um universo de problemas e de referências, que teriam orientado as escolhas intelectuais feitas por Sérgio naquele momento.

---

<sup>87</sup> As cartas consultadas integram o Fundo Sérgio Buarque de Holanda (correspondência passiva), mantido pelo Arquivo Central do Sistema de Arquivos (Área de Arquivo Permanente) da Universidade Estadual de Campinas – Siarq/Unicamp. O Instituto Hercule Florence, que mantém o acervo de Rubens Borba de Moraes, não possui a correspondência enviada por Sérgio Buarque.

### 5.2.1 SOBRE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA E RUBENS BORBA DE MORAES<sup>88</sup>

Sérgio e Rubens tinham praticamente a mesma idade, frequentavam os mesmos locais de sociabilidade dos moços da elite paulistana, onde se conheceram, e comun­gavam os mesmos interesses pela literatura. Barbosa (1988, p. 31), ao descrever a ju­ventude de Sérgio Buarque, conta da “roda da Fazzoli”, antiga Confeitaria paulistana, na rua São Bento, onde seu grupo de amizades se encontrava:

*O grupo da Fazzoli, que também se reunia no escritório de advocacia do pai de Guilherme, Estevam de Almeida, especialista em questões de terras, jurista e filólogo, professor da Faculdade de Direito de São Paulo. O escritório era, em suma, um dos maiores e mais rendosos da época, e nele só se tratava de advocacia, isto é, coisa séria. Mas Guilherme e seu irmão Tácito (que como poeta usava o pseudônimo de Carlos Alberto de Araújo) prolongavam as ter­­túlias da Fazzoli não apenas no escritório paterno, e sim no “escritorinho” do próprio Tácito de Almeida. Completavam a roda Antonio Carlos Couto de Barros, **Rubens Borba de Moraes** e Sérgio Milliet, os dois últimos recém-vin­dos da Europa. De quando em quando, em aparições episódicas, juntavam-se ao grupo Mário de Andrade e Oswald de Andrade. (Negrito meu)*

A amizade com Rubens se prolongou no Rio de Janeiro, para onde os pais de Sér­gio se mudaram, com a família, em 1921. Ali, se encontravam na casa de Guilherme de Almeida, em Botafogo, e se reuniam especialmente às sextas-feiras, como narra Maria Amélia Buarque de Holanda (1981), esposa de Sérgio:

*A toda hora lá apontavam os paulistas: Tácito, Couto de Barros, **Rubens de Moraes**, Mário de Andrade, Oswald. Do Rio, entre os frequentadores habi­tuais, lembra-se de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida, Afonso Arinos, Di Cavalcanti e Manuel Bandeira, [...]. (Negrito meu)*

A relação entre os dois se estendeu pela vida afora, tomando feição também profis­sional, pois Sérgio participou de alguns dos projetos editoriais a cargo de Rubens entre os últimos anos da década de 1930 e meados de 1940.

Embora unidos pelos interesses intelectuais, Sérgio Buarque de Holanda e Rubens Borba de Moraes tinham origens sociais diferentes.

---

<sup>88</sup> Biografia de Sérgio Buarque de Holanda: Curriculum Vitae – Arquivo Siarq/Unicamp SBH\_VP\_58/88; Holanda, 1981; Barbosa, 1988; Holanda, 2007; Moraes, 2017. Biografia de Rubens Borba de Moraes: Mindlin, 1998; Antunes, 2017; Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (b), 2020.

Sérgio Buarque de Holanda, nascido na cidade de São Paulo, em 1902, procedia de família tradicional do nordeste do país, sendo que seus antecedentes paternos foram proprietários rurais de grandes plantações de cana-de-açúcar do período colonial, numa região que atualmente integra, majoritariamente, o estado de Alagoas (HOLLANDA, Bartolomeu B., 2007).

Os dados e as informações a respeito da origem social, econômica e cultural de Sérgio Buarque de Holanda viabilizaram a identificação de disposições herdadas pelo seu pai e por ele próprio, Sérgio. Diante do fato da família Buarque de Holanda remontar ao período da colonização portuguesa no Brasil, época em que a formação social do país processava-se tendo a família rural e latifundiária por unidade fundamental, tornou-se possível compreender certas ambiguidades da trajetória do ensaísta.<sup>89</sup>

O pai de Sérgio, Christovam Buarque de Hollanda Cavalcanti, diante das expressivas transformações socioeconômicas em curso no nordeste açucareiro e com a intensificação da vida urbana, é enviado por sua família ao Rio de Janeiro para estudar medicina, curso que não conclui, formando-se na Escola de Farmácia em 1888.

Christovam operou a transição entre o mundo rural e urbano; entre a decadência da aristocracia rural canavieira e a emergência da classe média urbana (com todos os seus modismos e distinções); e tentou se tornar médico como mecanismo de reconversão de capital (diante de diferentes solicitações impostas pelos sistemas econômico e social em transformação) na tentativa de reproduzir (ou ao menos manter) sua posição de classe.

Com sua transferência para São Paulo, nos últimos anos de 1890, onde exerceu um cargo de chefia no Serviço Sanitário do Estado e participou na fundação da Escola de Farmácia, Odontologia e Obstetrícia do Estado de São Paulo, ali sendo professor, Christovam logrou a recuperação social que almejava, assegurando sua posição na fração intelectual da classe dominante. Uma vez casado, visando a reproduzir a posição que alcançara, investiu fortemente na educação formal de seus filhos.

A escolaridade de Sérgio iniciara-se bem cedo, no Jardim da Infância do Colégio Progresso Brasileiro, uma escola americana. Quanto aos seus estudos primários, esses foram feitos na Escola Modelo Caetano de Campos, na Praça da República. A maior parte do curso ginasial foi cursada no Colégio São Bento (1915-1918) e um semestre no Arquidiocesano na Luz. Para os últimos preparatórios, estudou em cursos especializados e com professores particulares. Não faltou, à sua formação, o estudo de um instrumento musical. Estudou piano durante sete anos, sendo que com a idade de nove anos compôs uma valsa, Vitória Régia, a qual fora publicada pela revista *Tico-Tico*, em 1913.

Com a transferência definitiva da família Buarque de Holanda para o Rio de Janeiro, em 1921, Sérgio ingressou nesse mesmo ano na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro – atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), “embora não sentisse nenhuma vocação para os estudos jurídicos, nem pensasse em seguir a carreira de advogado” (BARBOSA, 1988, p. 33). Os interesses do jovem Sérgio, que passavam ao largo dos assuntos jurídicos, convergiam para a literatura. Logo, graças à sua amizade com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, foi representante

<sup>89</sup> A este respeito ver MORAES, Monica I. de, 2017.

no Rio de Janeiro do primeiro periódico do Modernismo, a revista *Klaxon*. Dado o curto período de sua duração (maio/1922 a janeiro/1923), Sérgio Buarque e Prudente de Moraes Neto associaram-se para editar uma nova revista modernista: *Estética*. Também de vida breve (setembro/1924 a junho/1925), a intenção dessa publicação era reunir os modernistas em torno de um periódico especializado.

Em 1929, Assis Chateaubriand propôs a Sérgio uma viagem à Alemanha, Polônia e Rússia, a fim de enviar reportagens para *O Jornal* (RJ). Atuou também como correspondente do *Diário da Noite* (SP) e da Agência Internacional de Notícias.

Por fim, em 1936, *Raízes do Brasil* inaugurou a nova coleção da Livraria José Olympio, Documentos Brasileiros.

Rubens Borba de Moraes, por sua vez, nascido em Araraquara/SP, em 1899, descendia de velhos troncos paulistas que remontam a Borba Gato. Sua família, paulista “quatrocentona”, integrava a elite econômica e intelectual do período, portanto, Rubens não conviveu com riscos de desclassificação social. A sua herança material e cultural de origem lhe assegurava uma posição estável e segura de prestígio no espaço social. Diante de sua situação material privilegiada, foi enviado aos nove anos para estudar em Paris. Permaneceu na Europa também durante o curso universitário, tendo estudado na Faculdade de Letras de Genebra, graduando-se em 1919. Nessa ocasião publicou seu primeiro livro, *Le Chevalier au Barizel*, uma peça de teatro levada aos palcos em fevereiro daquele ano.

Quando retornou ao Brasil, Rubens Borba reencontrou antigos amigos, como Mário de Andrade, com quem conviveu desde a infância. Também participavam do seu círculo de amizades Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Luís Aranha, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, pelo que foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo, acabou não participando do evento por estar doente nos dias de sua realização. Colaborou na criação e lançamento de expressivas revistas literárias do período, como a *Klaxon*, *Terra Roxa & Outras Terras*, e a *Revista de Antropofagia*, sendo que, em 1923, Rubens Borba publicou um livro de ensaios intitulado *Domingo dos Séculos*.

No início dos anos 1930, ao lado de Ciro Berlink, Antônio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida e Sérgio Milliet, fundou a Escola Livre de Sociologia e Política, tendo também idealizado e concretizado a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Nesse órgão assumiu, de 1935 a 1943, a direção da Divisão de Bibliotecas, responsável pela posterior expansão da rede de bibliotecas públicas paulistanas. Rubens Borba foi ainda o fundador do primeiro curso de biblioteconomia do Brasil, em 1936, para dar suporte à organização e documentação do acervo do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Dois anos após, Rubens fundou a Associação Paulista de Bibliotecários e, em 1939, ganhou uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar biblioteconomia nos Estados Unidos, onde também fez estágios na área.

Ao voltar para o Brasil, tornou a trabalhar no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, organizando algumas coleções de livros, como a série Biblioteca Histórica Brasileira, publicada pela Livraria Martins, e planejando, com a Companhia Editora Nacional, a publicação da série Roteiro do Brasil.

Dessa maneira, os dois rapazes cresceram numa São Paulo europeizada, centro da economia nacional, em pleno processo de urbanização e crescimento demográfico resultantes da cafeicultura, industrialização e imigração. O ambiente familiar e escolar, próprio das elites paulistas da época, impôs aos dois uma forte disposição para a aprendizagem e aquisição de cultura, além de um estilo de vida que possibilitou o seu acesso aos meios de convívio e às redes de sociabilidade que compunham o modo de vida daquelas camadas abastadas. A participação dos jovens num circuito de lazer e cultura que incluía cinemas, clubes, parques, cafés, livrarias, revistas ilustradas e jornais de circulação diária lhe forneceram amplas condições de ingresso no âmbito da produção e reprodução desse universo culturalmente legítimo e dominante (GUIMARÃES, 2008, pp. 38-39).

### 5.2.2 AS CARTAS: UMA CONVERSA DITADA PELO MERCADO EDITORIAL DO PERÍODO

Quando Rubens Borba de Moraes escreveu a primeira carta a Sérgio Buarque de Holanda em 8/12/1939, das onze conhecidas e que restaram para consulta, ambos já gozavam de algum lastro de reconhecimento e prestígio, no campo do saber e da produção cultural no período, acumulado a partir de suas trajetórias escolares, do reconhecimento de suas publicações (fossem livros ou artigos em jornais e revistas), e dos postos profissionais ocupados.

A correspondência de 8/12/1939, entre outros assuntos, especialmente os que informam sobre a rede de sociabilidade intelectual dos dois amigos, sugere a Sérgio Buarque de Holanda que traduza o livro, em alemão e ainda inédito no Brasil, de Thomas Davatz, *Memórias de um colono no Brasil (1850)*.

S. Paulo, 8/12/39

Sérgio amigo.

[...]

*Vou amanhã falar com o Yan<sup>90</sup> para ver se ele me empresta o Davatz para te mandar. Leia e mande me dizer se vale a pena v. traduzir e prefaciar. O 1º número da minha coleção está no prelo e sai com um atraso de 10 dias. Mas no dia 20 ou 26 está na rua. Em janeiro sai o meu St. Hilaire.<sup>91</sup> Se v. pudesse me aprontar o Davatz para fevereiro seria o ideal. É curtinho e fácil.*

90 João Fernando de Almeida Prado (1898-1987), descendente de tradicional família paulista, Yan formou uma das maiores coleções particulares de obras raras da época. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/yan-de-almeida-prado-2/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

91 Referência ao segundo volume da coleção Biblioteca Histórica Brasileira, *Viagem à província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil, província Cisplatina e missões do Paraguai*, de Auguste de Saint-Hilaire, tradução e prefácio de Rubens Borba de Moraes.

[...]

*Estando com o Mário<sup>92</sup> dê um abraço.*

*Recomendações a sua senhora e v. aceite um abraço do*

*Rubens.*

Após retorno dos Estados Unidos, tendo cumprido seus estudos naquele país e completando-se o período da bolsa, Rubens Borba de Moraes assume a direção da importante coleção Biblioteca Histórica Brasileira, cargo que lhe confiou José de Barros Martins, dono da editora Martins. O pedido feito a Sérgio Buarque para que trabalhasse na tradução de *Memórias de um colono no Brasil*, publicação que seria incorporada à referida coleção, e que aponta para o estabelecimento de alianças e ajuste de interesses recíprocos.

Tanto o é que, em correspondência posterior, datada de 24/1/1940, Rubens Borba pede a Sérgio Buarque, que na época, além da função exercida no Instituto Nacional do Livro (INL), também tinha a seu cargo a secção semanal de crítica literária do jornal carioca *Diário de Notícias* (HOLANDA, 2012, p. 9), que escrevesse uma crítica (naturalmente, em tom elogioso) sobre a coleção Biblioteca Histórica Brasileira, de modo a reafirmar a reciprocidade de vantagens que os laços entre eles proporcionavam:

*S. Paulo, 24 de janeiro, 1940.*

*Amigo Sergio:*

[...]

*Já viu o Rugendas?<sup>93</sup> Os exemplares de luxo só ficam prontos no fim deste mês. Reservaremos um para V. Não sei o preço ainda. **Porque V. não escreve um artigo em algum jornal sobre a coleção? Veja se me arranja aí um pouco de publicidade em torno da coleção.***

*Bom, por hoje é só.*

*Um abraço do*

*Rubens.*

*(Negritos meus)*

92 Mário de Andrade, que trabalhava com Sérgio Buarque no Instituto Nacional do Livro, além de escrever para o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro (MONTEIRO, 2012, p. 417).

93 Referência ao primeiro volume da coleção Biblioteca Histórica Brasileira, *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Johann Moritz Rugendas e tradução de Sérgio Milliet.

Tendo em vista a convergência de interesses entre ambos, Sérgio Buarque atende ao pedido do amigo Rubens por meio de dois artigos publicados no referido jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. O primeiro em 22/9/1940 sob o título *Brasiliiana I* e, o segundo, em 29/9/1940 nominado de *Brasiliiana II* (COSTA, 2011, p. 174-184).

No artigo inaugural (*Brasiliiana I*), em consonância com a preocupação maior que conduzia o pensamento brasileiro da época, no sentido de desvendar, mapear, estudar e diagnosticar a realidade nacional (PONTES, 2001), Sérgio Buarque aprova com ênfase o projeto editorial da Martins, qual seja o de traduzir as obras estrangeiras sobre o Brasil. Sendo assim, o crítico se manifesta sobre a coleção nos seguintes termos:

*Brasiliiana I*

[...]

*É o despertar desse senso de continuidade histórica, um dos motivos que nos leva a buscar nos livros onde se fala em nosso passado, antes um enriquecimento do que um divertimento para o espírito. Um indício poderoso dessa verdadeira revolução no gosto do público está no êxito crescente de coleções como a *Brasiliiana da Editora Nacional*, ou como os *Documentos Brasileiros*, da José Olympio. **A ambas, que se podem considerar pioneiras no gênero, cabe acrescentar agora a *Biblioteca Histórica da Livraria Martins de São Paulo*, com um programa ainda mais ambicioso e que só neste ano já nos ofereceu quatro obras capitais para a melhor inteligência do Brasil.***

**Bem orientada pelo sr. Rubens Borba de Moraes, um dos conhecedores mais autorizados da bibliografia estrangeira sobre nosso país, da nossa xenobibliografia como preferiria dizer Afonso de Taunay, essa coleção não só veio reparar o injusto esquecimento em que se encontravam algumas daquelas obras como conseguiu fazê-lo de maneira exemplar. [...]** (Negritos meus)

No artigo de continuação (*Brasiliiana II*), Sérgio Buarque circunscreve a sua crítica – sempre em tom de aprovação – ao projeto editorial da Martins e ao desempenho de Rubens Borba de Moraes, como tradutor e prefaciador, de uma obra especialmente importante para a história do estado de São Paulo. Segue em evidência um amplo interesse renovado pelo Brasil e a demonstração de serem, as coleções, “um dos espaços privilegiados para a veiculação do pensamento da época” (Ibid, p. 449).

*Brasíliana II*

[...], a *Biblioteca Histórica*, editada pela Livraria Martins, enriqueceu-nos este ano de duas valiosas contribuições estrangeiras para o melhor conhecimento do Brasil: a *Viagem à Província de São Paulo*, de Saint-Hilaire, **traduzida pelo sr. Rubens Borba de Moraes**, e as *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil*, de Daniel Kidder, traduzidas pelo sr. Moacir de Vasconcelos. [...]

Da *Viagem à Província de São Paulo*, já existia uma tradução parcial, publicada em 1922, sob o título *São Paulo nos tempos coloniais*. Essa, que agora nos apresenta a *Biblioteca Histórica Brasileira*, abrange a zona correspondente ao atual Estado de São Paulo. **Prefaciada por Rubens Borba de Moraes, seguida de uma ampla bibliografia e de um opúsculo menos conhecido, o “Resumo das viagens ao interior do Brasil, à Província Cisplatina e às missões do Paraguai” é, sem contestação possível, de todos os livros de Saint-Hilaire traduzidos para o português, o que surge com melhor apresentação. [...] Enquanto isso não é possível, cabe-nos aprovar calorosamente esforços como esse da *Biblioteca Histórica Brasileira*, que nos deu com a tradução da *Viagem à Província de São Paulo* um trabalho digno do autor e do assunto. (Negritos meus)**

O mercado editorial, naqueles anos da passagem da década de 1930 para 1940, era o espaço privilegiado de divulgação do pensamento intelectual, pois as ciências humanas, sobretudo, ainda não possuíam fronteiras profissionais delimitadas, e o sistema universitário estava se estruturando. As mais bem-sucedidas empresas editoriais, no período, eram a Companhia Editora Nacional, a Livraria José Olympio Editora e a Livraria e Editora Martins.

A Companhia Editora Nacional foi a pioneira na publicação de coleções, cabendo à *Brasíliana* popularizar os ensaios de interpretação da formação social do país, de modo a torná-los acessíveis a um novo público interessado em conhecer a história e realidade nacionais.

Espelhada na *Brasíliana*, a coleção *Documentos Brasileiros* foi idealizada por José Olympio Pereira Filho, que a lançou em 1936 com a publicação de *Raízes do Brasil*.

Em 1940, tendo decidido ingressar na atividade editorial, José de Barros Martins, que já mantinha uma livraria desde 1937, inaugurou seu catálogo com o lançamento de duas coleções que rapidamente se diferenciaram das anteriores, especialmente pelo prestígio de seus organizadores. A primeira delas foi uma *brasíliana*, a coleção *Biblioteca Histórica Brasileira*, dirigida por Rubens Borba de Moraes – diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo e renomado bibliófilo. A outra foi a *Biblioteca de Ciências Sociais*, conduzida pelo sociólogo Donald Pierson.

José de Barros Martins foi construindo seu projeto editorial apoiado numa rede de produtores e agentes culturais que compunham o circuito de alta cultura da cidade (os já bem inseridos modernistas de 1920 e os intelectuais – nacionais e estrangeiros – integrantes das instituições de ensino superior de São Paulo), como também nas elites locais cuja notoriedade resultava dos exitosos projetos de mecenato cultural oficial e privado no decênio de 1930 (SORÁ, 2010).

A escolha de Rubens Borba de Moraes para a direção da coleção Biblioteca Histórica Brasileira, função que implicava não apenas estar na dianteira da escolha dos títulos a serem publicados, mas também dos tradutores dos textos em língua estrangeira, deve ser entendida como parte de um conjunto de ações levadas a cabo por Martins tendo em vista se associar aos intelectuais que já dispunham, antes mesmo da fundação da editora, de capitais de autoridade.

Portanto, o êxito da editora Martins deveu-se, em grande medida, a duas circunstâncias de relevo. A primeira delas foi o peso expressivo que tiveram seus colaboradores:

*Compunham o que se pode chamar hoje de staff da editora. Vários deles eram professores da Universidade de São Paulo ou integrantes do Departamento de Cultura, como Sérgio Milliet, Mário de Andrade, João Cruz Costa, Eurípedes Simões de Paula, Herbert Baldus, Pierre Monbeig, e os já mencionados Rubens Borba de Moraes, e Donald Pierson. Esses colaboradores, sob a constante supervisão de Martins, foram os principais responsáveis pelo seu programa editorial, cuja singularidade marcante (quando comparado com os programas das demais editoras importantes), deve-se à quase absoluta edição de autores brasileiros (PONTES, 2001, p. 445).*

O outro componente do sucesso da Martins foi o contexto cultural extremamente favorável que circundou a criação da editora:

*A Universidade de São Paulo, em processo de consolidação, formava as suas primeiras turmas, ampliando as perspectivas de conhecimento e de pesquisa. Aliado a isto, o Departamento de Cultura, criado em 1935, por Mário de Andrade, funcionava como um centro de difusão de pesquisa e de debates culturais (Ibid, pp. 441-442).*

Essas condições foram exploradas por José de Barros Martins, que se empenhava em cultivar as relações pessoais e em solidificar o seu trânsito no universo cultural e intelectual da época, notadamente paulista. Aos poucos, a editora Martins firmou-se como uma editora de prestígio, condição reforçada pelo catálogo de suas publicações que se diferenciava das demais editoras por conter, sempre em luxuosas edições, raridades e obras produzidas pela intelectualidade dominante em São Paulo na época, categoria simbólica essa que ganhava força.

Como, naquele momento, editores, literatos e jornalistas integravam o mesmo campo de produção cultural, era nesse microcosmo social que eram engendradas as estratégias (com o estabelecimento de alianças) em busca de reconhecimento. Portanto, foi esse espaço social, com suas disputas e relações de força específicas, que se impôs às escolhas de Sérgio Buarque de modo que a tradução do texto de Thomas Davatz, a ser publicado pela renomada editora Martins, funcionaria como mais um recurso a lhe conferir prestígio e a contribuir com a ampliação da sua rede de sociabilidade junto aos editores e ao meio intelectual da época, ou seja, como fonte de maior reconhecimento interno (no campo) e notoriedade externa (BOURDIEU, 2011b).

### 5.3 AS ESCOLHAS E SEUS CONDICIONANTES

Em meados do século XIX, a grande lavoura paulista enfrentava a substituição da mão de obra escrava fazendo vir trabalhadores livres da Europa. A importação em larga escala de braços europeus foi iniciada por Nicolau Pereira de Campos Vergueiro que fundou, em julho de 1847, na fazenda de Ibicaba, a Colônia Senador Vergueiro. Além de significar, o emprego desses colonos nos latifúndios de São Paulo, “uma verdadeira revolução nos métodos de trabalho vigentes no país e, mais do que isso, nas concepções predominantes em todo o território do Império acerca do trabalho livre” (HOLANDA, 1980, p. 27), a principal inovação do sistema Vergueiro estava no regime de parceria a que foi submetida a mão de obra imigrante.

Thomas Davatz, suíço, integrou as primeiras levas de europeus contratados para trabalhar na fazenda de Ibicaba, do senador Vergueiro. Contudo, o colono, que não fora lavrador em sua terra de origem, mas, possuindo alguma instrução, havia sido mestre escola, rapidamente entrou em confronto com as condições de trabalho a que estava submetido em terras paulistas. Davatz encabeçou um movimento revoltoso que, dominado pelas autoridades policiais, resultou no retorno do imigrante à Suíça.

O relato dessa experiência compõe o livro *Memórias de um colono no Brasil (1850)* que, escrito por Thomas Davatz quando de retorno à sua terra natal e impresso pela primeira vez na cidade de Chur (na Suíça) em 1858, é um relato sobre as condições de trabalho na fazenda de Ibicaba do ponto de vista do colono. O texto discorre também sobre todos os episódios cujo ápice foi o levante dos lavradores suíços, entretanto, o interesse maior da obra reside no fato de ser um documento de valor histórico, pois descreve as circunstâncias culturais, sociais e econômicas que propiciaram o desacordo dos imigrantes com o sistema de parceria do Senador Vergueiro.

Quem primeiro tomou conhecimento desse relato e o trouxe para o Brasil, foi João Fernando de Almeida Prado (Yan). Amigo muito próximo de Rubens Borba de Moraes e de Sérgio Buarque de Holanda, os três partícipes da mesma rede de sociabilidade, foi Yan de Almeida Prado quem forneceu seu exemplar para a tradução (MORAES, Rubens B., 1980, pp. 11-13). A publicação do texto em português foi em 1941, em São Paulo, pela editora Martins, com tradução de Sérgio Buarque.

Não obstante, o conjunto epistolar trocado entre Rubens e Sérgio revela outras circunstâncias que envolveram a tradução e publicação de *Memórias de um colono no*

*Brasil.* O diálogo mantido entre os dois interlocutores permite entrever como foi sendo construída e reforçada, no interior de um processo de diferenciação, uma problemática que, nos anos subsequentes, alimentaria o eixo investigativo das pesquisas do historiador.

Rubens Borba, apesar da amizade antiga com Sérgio Buarque, não estava escrevendo a esse para tratar de assuntos fraternais. O diretor da coleção Biblioteca Histórica Brasileira se correspondia com Sérgio, naquele momento, investido do papel de agente e produtor cultural, portanto, para tratar de interesses editoriais relativos à empreitada em curso, ainda que a ocasião fosse aproveitada para a troca de notícias a respeito de outros projetos em comum, como a Bibliografia Básica Brasileira. Sendo assim, Rubens Borba fez saber que, para o prefácio do livro traduzido por Sérgio Buarque, intencionava ele mesmo fazer tão somente uma rápida apresentação, dispensando uma abordagem mais aprofundada sobre a colonização em São Paulo, o que, conforme o missivista, mereceria um estudo específico pois estava toda ela ainda por fazer. O que havia de investigação histórica sobre o tema seria proveniente apenas de fontes oficiais, de propaganda da colonização e de relatórios consulares, inexistindo registros provenientes dos próprios colonos ou, ao menos, que considerassem a sua perspectiva no processo em questão. Por isso a importância, conforme Rubens Borba, de um relato como o de Thomas Davatz.

*S. Paulo 18/5/40*

[...]

*Quanto ao prefácio o que eu pretendo fazer é apenas umas linhas de apresentação sem entrar num estudo sobre colonização em S. Paulo o que merece um livro.*

*Direi somente isto: a história da colonização em S. Paulo está toda ela por fazer. Não houve aqui colonização mas “substituição do braço escravo”. A bibliografia que existe é enorme mas toda ela (pelo menos a mais conhecida) emana de fonte oficiais, de propaganda da colonização e de relatórios consulares. A única que se conhece do outro lado, do colono, é o Davatz. D’áí sua importância. A Bibl. Hist. Bras. empenhada em fornecer documentos valiosos e selecionados aos estudiosos publicará diversas obras referentes a esse assunto. Inicia com o Davatz. Só. Nada mais.*

Se Rubens Borba de Moraes iria tratar da questão da colonização do estado de São Paulo, na apresentação a seu cargo, de forma breve e superficial, caberia então a Sérgio Buarque de Holanda, em um “prefácio estudo”, enfrentar mais detidamente os vários aspectos que a questão propunha. Mas não bastaria um “prefácio estudo”, o diretor da coleção queria, em seguida, um livro.

S. Paulo 18/5/40

[...]

*Se V. acha que seria útil fazer-se um “prefácio estudo” sobre a questão eu te peço que o faça. O que V. acha? Seria talvez melhor. Eu sou tão apaixonado por esta questão do estudo da colonização, tenho estudado tanto esse problema, que gostaria de escrever até um livro sobre o assunto. Mas eu tenho uma vasta preguiça de escrever livros. Prefiro “fazer” livros. É mais divertido. Mas V. porque não escreve esse livro? Vamos, avante!*

*Faça um prefácio para o Davatz com as diretrizes do futuro livro. Que tal?*

*Responda-me sobre o negócio.*

*Quanto ao vol. XII do Instituto que eu consegui e te mandei pelo correio ontem, não custa nada. V. me fará um dia um livro em troca. [...]*

Rubens Borba de Moraes, em face da trajetória progressiva e por estar associado, naquele momento, à prestigiosa Editora e Livraria Martins, era um bibliófilo consagrado no campo da produção intelectual. Essa condição lhe conferia capital de autoridade suficiente para concorrer com o estabelecimento dos princípios de percepção e de apreciação que guiavam a alta cultura e a literatura do país. Dessa maneira, ao anunciar a Sérgio Buarque os principais tópicos que comporiam o prefácio que redigiria para a publicação, Rubens Borba acaba propondo um espaço de possíveis que definiria um universo de problemas e de referências que Sérgio deveria levar em consideração para participar (com êxito) das disputas no campo. Como os autores e demais agentes culturais sempre estão situados, no campo, de maneira relacional, ou seja, uns em relação aos outros, Sérgio Buarque, inserido naquele microcosmo literário historicamente situado e datado, conscientemente ou não, fez suas escolhas em direção às possibilidades que lhe pareciam mais seguras (BOURDIEU, 2011b).

Dessa maneira, Sérgio Buarque de Holanda redigiu o estudo introdutório em conformidade com o pedido do diretor da coleção, sendo hoje um dos textos clássicos de sua obra. Na abertura do livro de Thomas Davatz, o tradutor descreveu o papel modernizador desempenhado pelos fazendeiros paulistas ao introduzirem, no estado, a mão de obra livre e os novos métodos de trabalho a ela relacionados. Embora Sérgio Buarque tenha posto em evidência “as ambiguidades das primeiras tentativas de introdução do trabalho livre, que levaram, em 1857, à revolta dos colonos suíços de Ibicaba”, o autor, seguindo a orientação de Rubens Borba, “procurou aprofundar não somente o ponto de vista dos fazendeiros, mas também o dos colonos” (DIAS, 1985, p. 99).

Rubens Borba dissera, em sua carta, que o que existia sobre a história da colonização paulista viera de fontes oficiais, de propaganda da colonização e de relatórios consulares. A única que se conhecia do outro lado era o depoimento do colono suíço Thomas Davatz. Sérgio soube fazer ecoar, ressoar essa solicitação reconhecendo, em

seu “prefácio estudo”, a importância dos estudos históricos que privilegiavam outras vozes e outros ângulos, especialmente os dos menos favorecidos.

*É indiscutível que, encarado sob esse aspecto o plano Vergueiro foi extremamente fecundo, e como tal merece ser estudado com toda a atenção e enaltecido. Quanto à sua aplicação prática ela pode ser e tem sido discutida de vários pontos de vista, tão vários quanto os interesses que pôs em jogo. Mas essa mesma variedade encerra para nós uma vantagem preciosa, servindo para dar realce aos problemas culturais, sociais e econômicos que ficariam obscurecidos, em muitos pontos, se nos fossem propostas sob uma forma unilateral e incolor. Ela faz fixar melhor as divergências, medir, calcular seus motivos, ajudando a não aceitar sem crítica as opiniões parciais. É dessas opiniões que se faz a história em grande parte e a história do Brasil em quase tudo. Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da história e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes do que os outros, os que apenas escrevem a história (HOLANDA, 1980, pp. 44-45) (Negritos meus).*

Desde as primeiras décadas do século XX, São Paulo vinha confirmando sua liderança econômica no plano nacional. Enquanto estado mais industrializado e urbanizado, era o que contava com as condições necessárias para conduzir a nação em direção à modernidade. Também na esfera cultural o estado despontava como um polo irradiador de iniciativas inovadoras; o mais bem-sucedido com relação ao estabelecimento da universidade e do seu entorno intelectual e científico em moldes profissionais. Portanto, a investigação do passado paulista era um tema caro às elites estaduais. Contudo, a tradição historiográfica em São Paulo, até aquele período, pouco se dedicara à “multidão imensa dos figurantes mudos”, ou seja, não havia estudos voltados para a colonização do estado (nos seus vários momentos) a partir de um enfoque diverso dos grandes nomes e das figuras de proa.

## 5.4 PERCEPÇÃO DAS POSSIBILIDADES DISPONÍVEIS

### 5.4.1 BALANÇO HISTORIOGRÁFICO BRASILEIRO

Para a compreensão das condições objetivas de produção intelectual enfrentadas por Sérgio Buarque de Holanda, naqueles últimos anos da década de 1930, exige-se

também, que seja reconstituída a trajetória do conhecimento histórico nacional até aquele momento.

A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, veio atender a uma preocupação do Império com a organização, sistematização e preservação da memória histórica no Brasil. O próprio imperador D. Pedro II, durante quarenta anos, de 1849 a 1889, presidiu e participou das reuniões do Instituto, cujos membros, recrutados “antes pelas relações sociais do que pela produção intelectual” (SCHWARCZ, 1989, p. 7), compunham o círculo ilustrado que militava no âmbito do poder político.

A despeito de fazer uso de técnicas específicas de pesquisa, de uma escrita objetiva, fundamentada e comprovada, recursos esses que foram se aperfeiçoando ao longo dos anos, o conhecimento histórico produzido pelo Instituto, ao se orientar pela composição de uma história nacional, limitava-se a elaborar um discurso da história pátria, recriando um passado por meio da solidificação de mitos fundacionais.

O eixo central da produção do Instituto sempre foi a história do Brasil Colônia, temática da primeira grande obra produzida sob os auspícios e critérios do Instituto. A *História Geral do Brasil* de Francisco Adolfo de Varnhagen, em dois volumes, reconstituiu o passado nacional até 1822. Autor também de outros textos, Varnhagen, nome principal dessa fase inaugural do Instituto, foi responsável pela descoberta e revelação de importantes documentos da história pátria, além da publicação de livros antigos.

Mas durante as últimas décadas do século XIX esse modelo de produção histórica foi sendo superado, e com Capistrano de Abreu outro paradigma passa a vigorar. Diferentemente de Varnhagen, que mobilizou para a sua *História Geral do Brasil*, predominantemente, os grandes feitos diplomáticos e administrativos da nação, dessa forma fazendo triunfar o projeto do IHGB (ARRUDA; TENGARRINHA, 1999, p. 39), Capistrano de Abreu falou sobre o passado histórico do país a partir de uma perspectiva bastante original para a época, priorizando a vida cotidiana dos homens comuns nas comunidades interioranas, nos caminhos e nas fronteiras. Capistrano deu continuidade à busca obstinada por documentos inéditos, que traduzia e publicava, sempre preocupado com a identificação segura de seus autores, com sua guarda e preservação. Dessa maneira, aperfeiçoou e aprofundou as técnicas e práticas disponíveis para o arquivamento de fontes documentais, bem como da correspondente consulta sistemática.

Ao lado de Capistrano de Abreu, que publicou *Capítulos de história colonial*, em 1907, outros autores produziram importantes obras. Esses homens, intelectuais eruditos e autodidatas, exerciam funções políticas e administrativas, sendo que sua renda era proveniente de atividades financeiras ou dos rendimentos de suas propriedades rurais.

Os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX assistiram à fundação de novas instituições para a preservação e construção da memória histórica nacional. Junto com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, passaram a funcionar o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a Academia Brasileira de Letras e o Museu Paulista – administrado por Afonso d’Escagnolle Taunay de 1928 a 1946 –, entre outros. É um período em que o conhecimento histórico começa a dar atenção a novos temas e a fazer uso de uma outra linguagem.

Após a virada do século, com a Semana de Arte Moderna, a primeira revolta dos tenentes e a fundação do Partido Comunista no Brasil, além do avanço da urbanização e da industrialização, os intelectuais brasileiros se deparam com novos desafios e diferentes questionamentos. Superada a etapa da construção da nação e da afirmação da independência ou mesmo de sua diversidade regional, a produção historiográfica se volta para os perfis de brasileiros, para os retratos do Brasil e para a elaboração de uma identidade nacional.

Com a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, e da Universidade do Distrito Federal, em 1935, transformada em Universidade do Brasil, entre 1937 e 1939, os historiadores eruditos e autodidatas vão sendo substituídos, pouco a pouco, pelos profissionais do saber específico, pesquisadores e professores formados nos quadros universitários. Professores estrangeiros, majoritariamente franceses para as humanidades, são contratados para dar início à atividade docente nessas Universidades. Consequentemente, os paradigmas da produção intelectual nativa vão sendo substituídos pelas exigências e maior rigor do método científico.

Em São Paulo, no Departamento de História da USP, a primeira tese de doutoramento defendida na área de humanidades da Faculdade de Filosofia, fruto da presença da missão francesa no país, embora ainda guardando forte influência de Capistrano de Abreu e Afonso d'Escragolle Taunay, foi a de Alfredo Ellis Jr., intitulada *Capítulos de História Social de São Paulo*, em 1939.

Dessa forma, a universidade vai se tornando o campo por excelência das batalhas travadas pela legitimação das ciências sociais, entre elas, a história.

#### 5.4.2 BALANÇO HISTORIOGRÁFICO PAULISTA

A produção histórica realizada no estado de São Paulo, e os intelectuais paulistas seus autores, até o princípio do século XX, não gozavam de prestígio entre os historiadores e literatos que circundavam a corte e a capital do Império, e mesmo posteriormente, a capital da República. A história nacional hegemônica era aquela que priorizava a ação da metrópole colonizadora, sobretudo ao longo da faixa litorânea do país, ao lado da elaboração de seus mitos fundacionais, como o Descobrimento e a Independência.

Ferreira (2002, p. 17) chega a afirmar que os paulistas letrados eram ignorados pelos contemporâneos e, referindo-se a Ângela Castro Gomes, sublinha que “o Império (e a República) das Letras é setentrional e, naturalmente, tem o Rio de Janeiro como sua Meca”.

Os primeiros textos dedicados ao conhecimento histórico de São Paulo, com ênfase regional, foram escritos por Pedro Taques de Almeida Paes e Gaspar Teixeira de Azevedo – o Frei Gaspar da Madre de Deus, que viveram e escreveram durante o século XVIII. Ambos eram aparentados, descendiam dos primeiros povoadores da Capitania de São Vicente e foram os consolidadores de uma história colonial de São Paulo centralizada no movimento bandeirista. Alguns historiadores que a eles se

seguiram no século XIX, ao tratarem da Capitania de São Paulo, fizeram uso da imagem do sertanista construída por Pedro Taques e Frei Gaspar da Madre de Deus. Mas foi o viajante e naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire quem, nos primeiros anos do século XIX, concedeu maior reconhecimento aos historiadores paulistas. O jovem botânico percorreu várias províncias do país, sendo que as descrições dessas viagens estão em seus diários. Conferindo grande relevo às expedições paulistas e à sua penetração pelo interior do país, o viajante reproduziu o orgulho que Pedro Taques e Frei Gaspar deixaram registrado em seus escritos. Para descrever as dificuldades enfrentadas pelos sertanistas mestiços de São Paulo, Saint-Hilaire os equiparou “a uma raça de gigantes”.<sup>94</sup>

Mas, nos derradeiros anos do século XIX, com a expansão dos cafezais por São Paulo, a predominância dessa lavoura no estado ocasionou, além da mudança do eixo econômico do país, também um acelerado crescimento da capital paulista, acompanhado de profunda mudança na sociedade local e alteração na sua composição étnica e racial.

Dessa forma, a importância do café paulista na economia brasileira, que a partir da segunda metade do século XIX passou a ser o principal produto nacional de exportação, não condizia com a posição secundária que São Paulo ocupava no cenário político do país. Não obstante terem tido papel de relevo no movimento republicano, os paulistas permaneciam afastados dos principais postos políticos do governo federal, o que provocava insatisfação local.

Foi nesse momento, entre 1890 e 1930, em meio a essas tensões e disputas, que a figura do bandeirante foi resgatada como símbolo, pois concomitantemente à manifestação das qualidades de arrojo, progresso e riqueza associadas a São Paulo, representava o processo de integração territorial que dera sentido à unidade nacional e servia à afirmação da própria identidade paulista.

O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em novembro de 1894, bem como o Museu Paulista, inaugurado alguns meses antes, instituições que congregavam o círculo intelectual e político do estado, amparadas pelas referências introduzidas pelas ciências – naturais e humanas – e, por isso, perseguindo um modelo de atuação tido por ilustrado e civilizado, buscavam contribuir com o desenvolvimento de São Paulo. Mas, conforme Ferreira (2002, p. 97), ambicionavam também, por meio dos instrumentos da ciência,

*fincar as raízes de um povo, as tradições de uma região e um porto seguro na avalanche modernizadora. Para tanto, era essencial buscar o amparo, especialmente, da geografia, da etnografia e da história, razão de ser do Instituto e do Museu.*

---

94 A obra de Auguste de Saint-Hilaire, *Viagem à província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil, província Cisplatina e missões do Paraguai*, traduzida por Rubens Borba de Moraes, foi publicada na coleção Biblioteca Histórica Brasileira, em 1940.

Por intermédio da revista do IHGSP, destinada a divulgar a produção intelectual paulista – seja historiográfica ou com temática mais alargada –, a história da nacionalidade foi sendo reescrita a partir do percurso paulista. Essa intenção ficou clara desde o primeiro volume do periódico, quando se anunciou que “a história de São Paulo é a própria história do Brasil” (RIHGSP, v. I, p. 1895, apud Ferreira, 2002, p. 110). Diante da necessidade de se localizar, no passado, fatos e vultos da história do estado que pudessem formatar uma historiografia particularmente paulista, “mas que dessem conta também do Brasil como um todo”, a revista da agremiação concedeu grande destaque e ênfase ao fenômeno do bandeirismo, tema que esteve presente em suas publicações de forma reiterada (SCHWARCZ, 1989, pp. 45-46).

Consequentemente, o conhecimento histórico dedicado ao bandeirante e às bandeiras estruturou-se ao longo das primeiras décadas do século XX, tendo como base a historiografia legada por Pedro Taques e Frei Gaspar. Os autores mais relevantes nesse período, como destacado por Abud (1985) e Queiroz (1992), foram Afonso d’Escagnolle Taunay, que priorizou o conhecimento sobre a conquista territorial e as descobertas empreendidas pelo bandeirismo, com a publicação de sua monumental *História geral das bandeiras paulistas*, em onze volumes, cuja pesquisa e escrita se estendeu de 1924 a 1950; Alfredo Ellis Jr., que se dedicou a estudar as populações de São Paulo (ou a “raça paulista”) por meio das bandeiras e sertanistas, tendo publicado *O bandeirismo paulista e o recuo do Meridiano* (1924) e *Raça de gigantes* (1926); e, José Alcântara Machado de Oliveira, que por meio da análise de testamentos e inventários dos séculos XVII e XVIII pôde reconstituir a vida cotidiana dos sertanistas em *Vida e morte do bandeirante*, de 1926.

Segundo Abud (1985), esses foram os historiadores que deram, após Pedro Taques e Frei Gaspar, contribuições originais para a história do bandeirismo, com isso fazendo aparecer muitos outros autores preocupados com o mesmo tema e seguidores das linhas explicativas sugeridas por eles.

Esse primeiro ciclo de estudos sobre as bandeiras, conforme a mesma autora, encerra-se no decênio de 1940 com *A marcha para Oeste*, de Cassiano Ricardo, última grande obra sobre o bandeirismo.

## 5.5 A RECEPÇÃO DE MEMÓRIAS DE UM COLONO NO BRASIL

A publicação de *Memórias de um colono no Brasil (1850)* em 1941, reconduziu Sérgio Buarque de Holanda à cena dos lançamentos editoriais de prestígio, e, assim, os olhares da crítica literária do período focalizaram sua produção historiográfica. Seu livro de estreia, o ensaio *Raízes do Brasil*, havia ido a público em 1936, e, desde então, Sérgio Buarque só vinha escrevendo para jornais e revistas.

Portanto, após cinco anos, o ensaísta e crítico literário teve seu nome novamente associado a uma editora de renome e a publicações luxuosas direcionadas para um público dotado de maior capital cultural e econômico. Contudo, diferentemente da repercussão de *Raízes do Brasil*, a tradução e o prefácio de *Memórias de um colono*

causaram especial impacto nos leitores interessados pelas coisas de São Paulo, ou, melhor, no público paulista. Ao tratar da história, até então praticamente desconhecida, da colonização do estado pela mão de obra imigrante e livre, os escritos de Thomas Davatz, mas sobretudo o prefácio-estudo de autoria de Sérgio Buarque, contavam sobre o esforço da gente de São Paulo na edificação de sua região.

Quanto à editora, a Martins vinha ocupando, no início dos anos 1940, não apenas o “vazio cultural” deixado pela mudança de José Olympio para o Rio de Janeiro, mas também uma posição de destaque e prestígio em uma São Paulo que “voltava a recuperar a sua proeminência na vida cultural do país” (PONTES, 2001, p. 442). Consequentemente, o significado e a importância de suas publicações reverberavam, com maior intensidade, em território paulista.

Esses elementos se refletem nos cinco artigos, em jornais da época, que recepcionaram *Memórias*, sendo três de periódicos paulistas (dois no *O Estado de S.Paulo* e, o outro, na *A Gazeta*), um do Rio de Janeiro (*A Vanguarda*) e outro de Belo Horizonte (*Minas Gerais*).<sup>95</sup> Publicados entre fevereiro e março de 1941, os cinco artigos coincidem nos elogios destinados ao quinto volume da Biblioteca Histórica Brasileira.

Sobre a qualidade da luxuosa impressão, o crítico N. Duarte Silva, n’*O Estado de S.Paulo*, enfatiza as ilustrações que ela contém, e, Sérgio Milliet, no mesmo periódico, o fato da edição ser muito cuidada. Com relação à iniciativa da Editora Martins, N. Duarte Silva sublinha ser a empresa uma livraria “desta Capital” – referindo-se a São Paulo, pois ele escreve n’*O Estado de S.Paulo* –, e cujo projeto de formar uma coleção destinada a obras raras e de valor histórico estava a cargo de seu “corajoso” diretor Rubens Borba de Moraes.

Quanto ao prefácio e à tradução a cargo de Sérgio Buarque de Holanda, os juízos formulados reconheceram, unanimemente, além da “substancial”, “magistral” e “excelente” qualidade do prefácio, o esforço de pesquisa documental e o subsídio de fontes seguras e inéditas. O periódico mineiro, pela pena do crítico G.G.M., sublinha que o prefácio, ao tratar da revolta dos colonos de Ibicaba, revelava aspectos da colonização alemã em nosso país, permitindo que o leitor se familiarizasse com o assunto. No mesmo sentido Sérgio Milliet e N. Duarte Silva n’*O Estado de S.Paulo*.

Naqueles anos da passagem da década de 1930 para 1940, a historiografia brasileira ainda realizava um esforço de distinção tanto da filosofia e da literatura *lato sensu*, quanto dos ensaios político-sociais. Embora o debate historiográfico, buscando demarcar sua especificidade, já se deparasse com as questões “do que é ser historiador e do que é fazer história” (GOMES, 1996, p. 12), o intelectual, para ser considerado historiador, permanecia sendo aquele que se dedicasse a conteúdos classificados, genericamente, como “estudos históricos”.

Dessa forma, a recepção crítica da publicação de *Memórias*, num momento de imenso crescimento do movimento editorial após 1937, com destaque para o espaço privilegiado que os estudos históricos ocupavam nessa produção e no interesse do público pelo gênero (PONTES, 2001), parece ter funcionado, por um lado, como um

95 Esses artigos em periódicos da época encontram-se no Arquivo Siarq/Unicamp SBH\_DC\_2004\_58\_.

reforço ao movimento inicial de Sérgio Buarque de Holanda para se aproximar da figura do intelectual historiador, que produzia fortemente ancorado em fontes documentais e sem aderir à narrativa hegemônica da história do Brasil, e de São Paulo, protagonizadas pelo IHGB e pelo IHGSP, respectivamente, e identificadas como discursos de “simbiose entre historiografia e Estado” (GOMES, 1996, p. 15). Por outro lado, as avaliações críticas ora analisadas, pela ênfase conferida ao fato do quinto volume da coleção Biblioteca Histórica Brasileira ser uma publicação dedicada ao território paulista, sugerem a projeção, particularmente em São Paulo, da identidade de Sérgio Buarque como um historiador dedicado à sua historiografia.

## 5.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1936, Sérgio Buarque de Holanda, além de publicar seu livro de estreia, *Raízes do Brasil*, foi contratado para dar aulas na Universidade Municipal do Distrito Federal, como professor de Literatura Comparada, embora também tenha atuado como assistente de Henri Hauser na cadeira de História Moderna e Econômica, até o seu retorno para a França. Então, Sérgio tornou-se professor de história das Américas, mas a Universidade fechou em 1939 e ele não lecionou por muitos anos (GRAHAM, 1982, pp. 1176-1177).

A introdução de Sérgio Buarque nos aparelhos do Estado ocorrera por meio de uma curta experiência como membro da Comissão de Teatro do Ministério da Educação, em 1937, tendo assumido a direção da Divisão de Publicações do Instituto Nacional do Livro em 1939, na qual permaneceu até 1944 (Curriculum Vitae de Sérgio Buarque de Holanda – Arquivo Siarq/Unicamp SBH\_VP\_58/88).

Considerando que o sistema de produção intelectual no Brasil, naqueles últimos anos de 1930, ainda não contava com um campo científico autonomizado, embora um movimento de institucionalização e profissionalização de diversas disciplinas já estivesse em curso, particularmente desde a criação da Universidade de São Paulo, a construção dos saberes ocorria na confluência de terrenos diversificados, sendo que o trânsito por diferentes áreas do conhecimento era a marca da produção cultural do país. Dessa forma, o intelectual e literato dedicado ao fazer historiográfico, até a consolidação dos estudos humanísticos da Escola de Sociologia e Política e da Universidade de São Paulo, e de acordo com o padrão das carreiras intelectuais da época – homem erudito que transitava com fluência por diferentes domínios intelectuais (FERREIRA, 2002, pp. 114-123) –, permanecia abrigado nos museus e institutos históricos e geográficos, sendo que as páginas de suas respectivas revistas eram o principal meio para divulgação de suas pesquisas e produções culturais.

Com a expansão do mercado editorial ao longo do decênio de 1930, as coleções<sup>96</sup> tornaram-se um dos espaços privilegiados para a veiculação do pensamento da época (PONTES, 2001, p. 449), de modo que a produção historiográfica do período, até en-

96 Segundo Pontes (2001, pp. 419-476), as principais coleções no período foram a *Brasiliana* (Companhia Editora Nacional), a *Documentos Brasileiros* (Editora José Olympio) e a *Biblioteca Histórica Brasileira* (Editora Martins).

tão dependente em grande medida dos institutos históricos e geográficos, e dos museus, passou a sujeitar-se cada vez mais aos mecanismos de divulgação das editoras nacionais.

Quando Sérgio Buarque recebeu a primeira carta, das onze que integram o conjunto de correspondências ora analisado, em 8/12/1939, ele não era mais professor da Universidade do Distrito Federal. Não obstante, um artigo seu, publicado na *Revista do Brasil*, no Rio de Janeiro em março de 1939 (COSTA, 2011, pp. 83-90), intitulado *Caminhos e fronteiras* (e que, em 1957, após revisão e alterações, integraria o livro homônimo, composto de diversos outros artigos e estudos, “todos versando sobre São Paulo nos tempos coloniais, na dimensão de sua vida material”, NOVAIS, 2017, p. 11), e que seria sua primeira publicação após *Raízes do Brasil* (ou seja, com o intervalo de três anos), demonstrava que Sérgio Buarque vinha se dedicando à pesquisa histórica, notadamente sobre a história de São Paulo. Portanto, a possibilidade de publicar em São Paulo, pela prestigiada editora Martins, poderia lhe garantir a afirmação da sua condição de intelectual dedicado aos estudos em história, bem como a legitimação para a sua produção historiográfica correspondente.

Naquele momento – dezembro de 1939 –, Sérgio Buarque estava fora não apenas da Universidade, como também não era membro do IHGB ou do IHGSP – e provavelmente jamais o seria, dado o perfil “rebuscado” e elitista de seus integrantes, “cujos nomes eram propostos pelos membros efetivos, segundo critérios de notoriedade política, parentesco e relações sociais”, embora fosse também considerada, em vários casos, a relevância intelectual do pretendente (FERREIRA, 2002, pp. 100-123) –, o que exigia, para a construção de uma carreira de prestígio no campo da produção cultural da época, uma diversificação de estratégias que potencializassem a rentabilidade dos investimentos intelectuais.

Sérgio Buarque de Holanda e Rubens Borba de Moraes, durante todo o período em que mantiveram correspondência e que se dedicaram à coleção Biblioteca Histórica Brasileira, estavam imersos na simbologia bandeirante e em um ambiente cultural permeado pelo sentimento de criação de uma identidade paulista, bem como de reescrita da história nacional a partir da história de São Paulo, de seu povoamento e de sua expansão territorial. Destarte, se para Rubens Borba editar uma coleção luxuosa, dedicada à publicação de obras raras, seria fonte de distinção – especialmente no “palco paulista” e contribuindo com o “imaginário histórico regional” (FERREIRA, 2002, pp. 23-25), para Sérgio Buarque seria lugar de consagração e de afirmação da sua condição de historiador a partir de um processo de diferenciação.

Tendo em vista que Afonso Taunay, Alfredo Ellis Jr. e Alcântara Machado eram os historiadores paulistas de maior consagração, Sérgio Buarque, para lograr reconhecimento e notoriedade, precisaria recorrer a uma estratégia de distanciamento desses intelectuais. Logo, ao aceitar traduzir *Memórias de um colono no Brasil (1850)*, e desenvolver as pesquisas históricas necessárias para a composição do seu respectivo prefácio estudo – agenda intelectual que emergiu para ele como uma constrição do sistema editorial do período, e não como um interesse espontâneo de conhecimento –, Sérgio Buarque tratou de um tema caro aos paulistas, mas ainda pouco explorado, ou

seja, a transição da escravidão para o trabalho livre e a colonização do estado pela mão de obra imigrante, dedicando-se a “fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da história” (HOLANDA, 1980, p. 45), como lhe sugerira o prestigiado editor da Martins, Rubens Borba de Moraes.

Por fim, o conjunto epistolar analisado neste artigo revelou alguns aspectos importantes do espaço social e cultural que circundavam Sérgio Buarque de Holanda antes de se tornar um historiador consagrado, ou seja: o papel da editora e da publicação no seu esforço de projeção intelectual; algumas das disputas em que se envolveu naquele momento; parte das influências recebidas; as alianças de maior importância celebradas; e os constrangimentos institucionais enfrentados.

A análise aqui empreendida não esgotou, e nem era esse o seu intuito, a inteira compreensão dos movimentos de conversão realizados por Sérgio Buarque em direção à pesquisa histórica, mas buscou identificar, descrever e analisar parte desses esforços num momento muito delimitado e, ainda inicial, da sua trajetória intelectual.

Os anos subsequentes lhe impuseram novos desafios, outros constrangimentos e lutas classificatórias, bem como diferentes disputas quanto ao modo legítimo de produzir conhecimento.

## FONTES

Fundo Sérgio Buarque de Holanda mantido pelo Arquivo Central do Sistema de Arquivos (Área de Arquivo Permanente) da Universidade Estadual de Campinas – Siarq/Unicamp.

1. Curriculum Vitae de Sérgio Buarque de Holanda: SBH\_VP\_58/88.
2. Correspondência entre Sérgio Buarque de Holanda e Rubens Borba de Moraes (correspondência passiva): SBH\_CP\_38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 58, 59.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUD, Kátia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições* (a construção de um símbolo paulista: o bandeirante). São Paulo: Tese História/FFLCH-USP, 1985.
- ANTUNES, Cristina (organizadora). *Rubens Borba de Moraes: Anotações de um bibliófilo*. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2017.
- ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia luso-brasileira contemporânea*. Bauru/SP: EDUSC, 1999.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até Raízes do Brasil. In NOGUEIRA, Arlinda Rocha; PACHECO, Floripes de Moura; PILNIK, Marcia; HORCH, Rosemarie Erika (org.). Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra. São Paulo: Secretaria de

- Estado da Cultura: Arquivo do Estado: Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 15. ed. – Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2011a.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 2011b. 11. ed.
- COHEN, Ilka Stern. Thomas Davatz revisitado: reflexões sobre a imigração germânica no século XIX. *Revista de História*, n. 144, 2001, p. 181-211.
- COSTA, Marcos (org.); HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Escritos coligidos* (Livro I – 1920-1949). São Paulo: Editora Unesp: Fundação Perseu Abramo, 2011.
- DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil (1850)*. Tradução, prefácio e notas Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva (org.); Sérgio Buarque de Holanda. *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2020(a). Biografia de Augusto Meyer: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4339/augusto-meyer>. Acesso em: 5 mar. 2020. Verbete da Enciclopédia.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2020(b). Biografia de Rubens Borba de Moraes: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2489/rubens-borba-de-moraes>. Acesso em: 14 jan. 2020. Verbete da Enciclopédia.
- EUGÊNIO, João Kennedy. Um horizonte de autenticidade. Sérgio Buarque de Holanda: monarquista, modernista, romântico (1920-1935). In MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- GOMES, Ângela Maria de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GRAHAM, Richard. *Hispanic American Historical Review*, 62(1): 3-17, fev/1982. Entrevista realizada pelo prof. Dr. Richard Graham do Departamento de História da Universidade do Texas (Austin), em São Paulo, maio/1981. Publicada no Brasil em *Ciência e Cultura*, 34(9): 1175-1182, set/1982.
- GUIMARÃES, Eduardo Henrique de Lima. A modernidade brasileira reconta as tradições paulistas. In MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008.

- HOLANDA, Bartolomeu Buarque de. *Buarque: uma família brasileira. Ensaio histórico-genealógico*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- HOLANDA, Maria Amélia Buarque de. *Vida de Sérgio Buarque de Holanda – Aparentamentos para a Cronologia de Sérgio Buarque de Holanda*. Arquivo Siarq/Unicamp SBH, 1981.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio *In* DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil (1850)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de Vidro*. São Paulo: Perspectiva, 2012, 2. ed.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- IGLÉSIAS, Francisco. *História e literatura. Ensaio para uma história das ideias no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Cedeplar – FACE – UFMG, 2009.
- INSTITUTO DE ESTUDO BRASILEIROS – IEB. Biografia de João Fernando de Almeida Prado (Yan): Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/yan-de-almeida-prado-2/>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- MINDLIN, José. Rubens Borba de Moraes: um intelectual incomum. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília, v. 79, n. 192, p. 108-111, maio/ago. 1998.
- MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto de Estudos Brasileiros: Edusp, 2012.
- MONTEIRO, Pedro Meira; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Uma edição crítica de Raízes do Brasil: O historiador lê a si mesmo. Introdução. *In* HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil: edição crítica*. MONTEIRO, Pedro Meira; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 11-26.
- MORAES, Monica Isabel de. (2017). *Duas raízes: o ensaísmo de Sérgio Buarque de Holanda*. Dissertação de mestrado em Sociologia. São Paulo: USP. DOI: 10.11606/D.8.2017.tde-09062017-115851.
- MORAES, Rubens Borba de. Apresentação *In* DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil (1850)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- NOVAIS, Fernando. Prefácio *in* HOLANDA, Sérgio Buarque. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 4. ed.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PONTES, Heloísa. Retratos do Brasil: Editores, editoras e “Coleções Brasileiras” nas décadas de 30, 40 e 50. *In* MICELI, Sérgio (org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*, vol. I. São Paulo: Editora Sumaré, 2001.

- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. São Paulo, 1992. *Revista USP*, n. 13, p. 78-87.
- RODRIGUES, Lidiane Soares. *A produção social do marxismo universitário em São Paulo: mestres, discípulos e “um seminário” (1958-1978)*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. *Os guardiões da nossa história oficial*. Os institutos históricos e geográficos brasileiros. São Paulo: Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo – IDESP, 1989.
- SILVA, Rafael Pereira da. Modernismo, historiografia e sociabilidade intelectual: apontamentos sobre o quinto volume da coleção Biblioteca Histórica Brasileira (1931-1940). *História* (São Paulo), v. 31, n. 2, p. 310-337, jul/dez 2012.
- SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a Gênese do Mercado Editorial Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.
- SOUZA, Laura de Mello e. Estrela da vida inteira. Prefácio. In HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.
- SOUZA, Laura de Mello e. Sinfonia inacabada. Prefácio. In HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de expansão paulista*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.



## CAPÍTULO 6

# GRACILIANO RAMOS E A CRÍTICA LITERÁRIA: O JOGO INTRINCADO PELA CONSAGRAÇÃO<sup>97</sup>

Wellington Pascoal de Mendonça

### 6.1 INTRODUÇÃO

No momento em que Graciliano Ramos iniciou propriamente sua carreira como romancista, com a publicação de *Caetés*, em 1933,<sup>98</sup> a crítica literária era feita sobretudo em jornais e revistas. Era a época em que predominavam os críticos de rodapé, cujo lugar de exercício eram os jornais. Tratava-se de uma atividade não especializada, geralmente realizada por bacharéis em Direito, que comunicavam aos leitores o lançamento dos livros, além de oferecerem a impressão que lhes causavam. Nessa modalidade de escrita não faltavam elementos subjetivos e traços do jornalismo, portanto, critérios não literários (SÜSSEKIND, 2002).

---

97 Este artigo resulta de pesquisa realizada junto ao PPGS-USP, e contou com apoio financeiro da CAPES. Apresentei uma versão dele no 45º Congresso Anual da ANPOCS – GT14 – Elites, espaços e formas de dominação.

98 Antes disso, e pelo menos desde a década de 1910, Graciliano publicou, por vezes utilizando-se de pseudônimos, textos de outros gêneros na imprensa alagoana e carioca. Para uma discussão sobre as primeiras investidas literárias do escritor, consultar Mendonça (2018).

A crítica literária, assim como o conjunto da produção cultural produzida no período, foi afetada por elementos não literários, portanto, não passou ilesa às tensões e disputas sociopolíticas que marcaram a sociedade brasileira na primeira metade do século XX. Ela refletiu, em maior ou menor grau, as agitações causadas pelo advento da primeira e segunda guerras mundiais, o conflito interno pelo poder, que colocou em lados opostos a velha oligarquia rural e a coalizão liderada por Getúlio Vargas, resultando na Revolução de 1930 e na ascensão de seu líder ao governo central, as clivagens entre a direita e a esquerda, bem como os movimentos originados a partir disso, que, inclusive, contribuíram para dividir os intelectuais.

Diante disso, com o propósito de oferecer um panorama da recepção obtida por Graciliano Ramos – dar inteligibilidade à ingerência de fatores externos à literatura no julgamento dos críticos, e como seus artigos atuavam em mão dupla, servindo aos críticos e ao escritor nos jogos pelo reconhecimento e consagração –, me ocuparei da maneira como Agripino Grieco, Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Antonio Candido receberam Graciliano. Em comum, o fato de todos terem sido críticos de rodapé, emissores de juízos que orientaram a leitura dos livros do escritor.

Agripino Grieco, em *O Jornal*, recebeu-o imediatamente após a publicação de *Caetés* e *S. Bernardo*. Os demais, por terem escrito sobretudo na década de 1940 – Sérgio Milliet e Antonio Candido no *Diário de S. Paulo*, e Álvaro Lins, no *Correio da Manhã* –, fizeram suas críticas com certo distanciamento e, no caso dos dois últimos, tomando as obras em seu conjunto.<sup>99</sup> Quanto à escolha de Antonio Candido, a despeito de ter atuado também na imprensa, ela pode ser pensada pelo fato da recepção dele ter sido realizada com base em critérios científicos, e assim Graciliano conheceria a consagração também no âmbito acadêmico.

## 6.2 CRÍTICA LITERÁRIA E OS JOGOS PELA CONSAGRAÇÃO

A recepção primeira de Graciliano Ramos foi feita por Aurélio Buarque de Holanda e Valdemar Cavalcanti, ambos companheiros de roda intelectual do escritor. Além de tratarem do livro, o tipo de recepção que fizeram serviu para tornar o nome de Graciliano conhecido nos meios literários do centro da produção e consagração, localizado no Rio de Janeiro.<sup>100</sup> Ao mesmo tempo que os referidos críticos se manifestaram sobre *Caetés*, Agripino Grieco escreveu sobre ele em *O Jornal*.

O crítico era proprietário e redator-chefe do *Boletim de Ariel*, além de dono da Editora Ariel, responsável pela edição de *S. Bernardo*. Apenas com isso, vê-se que não se tratava de um especialista, já que as atividades de editor e crítico eram exercidas

<sup>99</sup> Recolhi na Hemeroteca da Biblioteca Nacional as críticas escritas por Agripino Grieco. Quanto aos demais, consulte o material recolhido em livros que reuniram a obra deles, seja ele apenas acerca de Graciliano Ramos, como é o caso de Antonio Candido, ou de boa parte daquilo que saíra na imprensa sobre assuntos variados, no qual se enquadram Sérgio Milliet e Álvaro Lins. Em todos os casos as referências serão indicadas oportunamente.

<sup>100</sup> Para uma discussão acerca da recepção que *Caetés* obteve por parte desses críticos, bem como o papel que desempenharam na trajetória literária de Graciliano Ramos, consultar Mendonça (2020).

concomitantemente. A crítica praticada por Grieco é representativa da época: o tom jornalístico prevalecia, as análises eram superficiais e diziam mais sobre as impressões que as obras haviam deixado nele do que pelo seu valor estritamente literário, primava-se o ecletismo estético, a sátira, o uso desmedido da linguagem e de imagens, as analogias também foram vastamente utilizadas. Além disso, os textos dele traziam informações biográficas, por meio das quais situava o autor com o propósito de encontrar alguma homologia entre a sua personalidade e a obra (LAFETÁ, 2000).

Seus comentários sobre o livro de estreia de Graciliano Ramos mostram isso. Logo de saída o crítico alude ao fato de já conhecer o escritor, bem como outros companheiros da roda intelectual dele.

*Da minha parte, não tenho prazer algum em registrar mau tempo nas letras. Sinto-me, ao contrário, alegríssimo quando há a perspectiva de belos dias, quando há mesmo a certeza de um belo dia a desfrutar de pronto.*

*É o caso deste admirável romance do sr. Graciliano Ramos, intitulado “Caetés”.*

*Conheci o autor em Maceió. Passava eu por lá, em direção a Recife, quando José Lins do Rego, Valdemar Cavalcanti, Aloysio Branco e o sr. Graciliano me foram buscar a bordo [...]. Mas uma das coisas que vi com mais gosto foi o romancista dos “Caetés”, alto, magro, pouco palrador, sem nenhum talento no sorriso, com um jeito de revisor suplente de jornal aqui no Rio, dos que recebem sempre em atraso. Indo para a terra ou voltando para bordo [...], quase não lhe ouvi dez palavras.*

*Leio-lhe agora o volume de estreia e verifico que tal romance é bem de tal homem. Nada de gastar saliva inutilmente. Nada de consumir papel quando não seja para dizer qualquer coisa realmente proveitosa ao gosto ou à sensibilidade dos demais. [...] E que civilizada finura manteve em lugares como Palmeira dos Índios, onde o seu livro decorre e onde, se não estou equivocado, foi prefeito, por sinal prefeito pouco panglossiano quanto aos frutos da própria administração, aludindo com um desdém, meio swiftiano à sua municipalidade e respectivos munícipes.*

*Hoje é diretor da instrução de Alagoas, mas, ao contrário daquele oficial superior da instrução do Eça que perguntava se na Inglaterra havia literatura, sabe que existem literatura inglesa, francesa, portuguesa e mesmo brasileira.*

*“Caetés” é um belíssimo trabalho, dos que mais me têm deliciado nestes Brasis, em qualquer tempo. Esse homem sequíssimo entrou logo para o número*

*da “minha gente”, na minha biblioteca. Romance bem pensado, bem sentido, bem escrito e com o mínimo de romance possível.*<sup>101</sup>

Esse trecho oferece uma amostra significativa do tipo de crítica realizada por Agripino Grieco. Seu argumento é construído por meio de analogias e comparações, sejam com outras obras literárias, sejam com seus autores, assim, acaba afastando-se do que deveria ser seu objeto principal, o livro. Outra coisa característica é a utilização de jogos de palavras e imagens, bem como digressões acerca da biografia de Graciliano, que utiliza inclusive para tratar do livro, como se houvesse correspondência entre ambos.

A recepção é bastante favorável, o elogio é gratuito, já que não há análise do romance. Dessa maneira, não surpreende que coloque Graciliano como um de seus autores preferidos apesar dele ter, naquele momento, apenas um livro publicado. Deve-se notar que os comentários do crítico e, conseqüentemente, seu julgamento ficam sempre em torno da impressão que o escritor e o seu livro causaram nele, inclusive o tom do texto é indicativo disso, pois o trata de modo ameno, ainda que logo na primeira linha tenha indicado, implicitamente, que sua reputação era de um crítico mordaz. O efeito disso: engrandecimento do autor e do livro, conseqüentemente, a abertura das portas ao escritor que estreava.

Mais do que isso, a sociabilidade com o escritor, e com seus companheiros de roda intelectual – e essas coisas ficam nítidas tanto pela forma como Grieco mobiliza os dados biográficos deles, quanto ao fato, não explicitado no trecho, de Valdemar Cavalcanti, José Lins do Rego e Aurélio Buarque de Holanda e, mais tarde, Graciliano, escreverem para o *Boletim de Ariel*, do qual o crítico era um dos donos e diretor-chefe – permite-me afirmar que se tratava de um tipo de solidariedade entre grupos, já que esses escritores haviam estreitado relações e contavam com o apoio de um crítico reconhecido, que ocupava posição central no campo.<sup>102</sup>

A recepção de *S. Bernardo* segue, em linhas gerais, o mesmo itinerário. Novamente tratou de uma suposta homologia entre o romance e a personalidade de seu autor, extraíndo disso as impressões que o livro deixara nele. Vale-se, como no outro artigo, de analogias e comparações, enquanto a análise permanece superficial. Um exemplo basta para se ter ideia do tratamento dispensado pelo crítico ao segundo livro do escritor alagoano.

*Mas leia-se o romance sem apriorismo, admita-se a maneira do autor, sem rebeldia em aceitá-lo tal qual é, e reconhecer-se-á que ele, mau grado essa*

101 Grieco, Agripino. “Corjá”, “Sinhá Dona” e “Caetés”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1934.

102 Ao utilizar a noção de campo literário, apoio-me nos estudos de Bourdieu (1996) acerca do caso francês, diverso do brasileiro. Não ignoro o fato de no Brasil não haver, pelo menos até a década de 1940, as condições que concorreram para a autonomização do campo na França. Contudo, havia já, em seu interior, regras de funcionamento, valores e interesses compartilhados por aqueles que se lançaram na vida literária a fim de se tornarem escritores profissionais. Para uma discussão sobre o tema, consultar Johnson (1995).

*presença constante em tudo o que escreve, é um notável romancista. Até o uso dos ríftões e frases feitas sertanejas prova que não há no sr. Graciliano Ramos nenhuma arrogância de esteta, nenhum orgulho de artista que observe tudo refrangido numa estante de livros.*

*Achei nele um dos maiores amigos do meu espírito, dentre os que fiz ultimamente, e este “S. Bernardo” não deixa de robustecer a admiração com que recebi os “Caetés”. [...] Reticente por vezes, não se abandonando de todo ao leitor, o sr. Graciliano Ramos, primeiro crítico dos seus heróis, como que já selecionou a vida inteligentemente em seu livro e facilita o trabalho dos críticos profissionais.<sup>103</sup>*

Após uma e outra ressalva ao longo do artigo, abrandando-as elogiando seu autor. A modalidade de crítica praticada por Grieco transmite a ideia de que mais do que a obra, o que estaria propriamente em jogo são suas afeições e preferências, pois não são poucas as vezes que se remete à afinidade entre a sua personalidade e a do autor. Antes de qualquer coisa, o crítico impressionista fazia um juízo, asseverando o que valia a pena ou não de ser lido. E, na medida em que se colocava na condição de árbitro, fazia do escritor alagoano alguém que deveria ser respeitado, justamente porque ele havia passado por seu crivo.

Além de alguns companheiros de roda de Graciliano escreverem para o *Boletim de Ariel*, *S. Bernardo* fora publicado pela editora de Agripino Grieco e Gastão Cruls, a Editora Ariel. Ora, era no mínimo razoável, ainda que se tentasse ter algum grau de independência, recepcionar o livro bem. Deve ser por isso, inclusive, que o tom do artigo que trata do segundo romance do escritor é menos laudatório, apontado aqui e ali algumas falhas, ainda que em seguida seja feito um abrandamento, e mesmo o elogio, conforme o trecho transcrito. Pode-se falar, portanto, de interesses que não dizem respeito apenas à qualidade do livro, mas também à sua comercialização, fator não literário que de certo modo pode influenciar a recepção quando feita por alguém imediatamente interessado no sucesso comercial do romance, como é o caso de Grieco em relação a *S. Bernardo*.

Sérgio Milliet, um dos principais críticos paulistas à época, também dedicou um espaço de sua atividade à obra de Graciliano Ramos. Não obstante, sua atenção se voltou principalmente aos contos e às memórias do escritor.<sup>104</sup>

Num texto de 1948, que suscita, no mínimo, duas interpretações, Milliet trata do seu quase silêncio sobre Graciliano, denotando admiração e respeito, que podem ser tomados como uma recepção favorável, e também dos motivos pelos quais não escrevera sobre certos autores, e em particular o escritor alagoano. Nesse caso, talvez,

---

103 GRIECO, Agripino. “Sem título”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1934.

104 O crítico chega a sugerir que Graciliano é um grande contista, colocando lado a lado seus contos e romances (MILLIET, 1981, (VIII), pp. 278-282).

Milliet esteja falando de si, ou melhor, do ato de escrever, demanda sua, portanto, que se relaciona à atividade de crítico.

*Nunca escrevi sobre o “Ateneu” e é a meu ver o melhor livro da literatura brasileira. À exceção de pequenas notas ocasionais nunca escrevi sobre Graciliano Ramos e entre os romancistas vivos do Brasil é o que me comove mais profundamente. É o que eu mais admiro. No entanto, silencio. Dir-se-ia uma espécie de pudor. E o medo das injunções da objetividade...*

*Embora me esforce por não fazer jamais de meu comentário um julgamento, nele, sub-repticiamente, se imiscuem os juízos. E quando menos espero, estou tomado pelo desejo de imparcialidade, estou talvez magoando, sem motivo, a quem menos desejo magoar (MILLIET, 1981, (VI), p. 248).*

Em outro artigo, ao tecer comentários sobre *Infância*, pode-se ter ideia da maneira como recepcionou o escritor.

*“Infância”, embora publicado na coleção de “memórias, diários e confissões” não se classifica, adequadamente, em nenhuma dessas categorias. Não tem a preocupação cronológica das memórias, nem revela qualquer intenção de reconstituir um período de vida, como subsídio para os futuros biógrafos, nem sequer põe em relevo fatos que elucidem bastante a formação intelectual e psicológica do autor. É antes uma seleção de páginas literárias que se situam entre a crônica e o conto e se apoiam em vagas reminiscências da infância. [...] Nada disso importa do ponto de vista da realização artística. Esta é alcançada amiúde, num ou outro período, mais raramente em um capítulo inteiro. Mas como podemos percebê-la e assisti-la? Pela imediatez da penetração do escritor em certas “interioridades” essenciais e pelo deslumbramento que sentimos ao depará-la. Então Graciliano Ramos transcende o pessoal e o particular e chega ao universal, através desse equilíbrio perfeito de seu estilo, cuja característica mais sensível é a limpeza, é a simplicidade, é a elegância sem pose nem maneirismos, nem mesmo vaidades intelectualizantes. Então temos algo tão elevado e tão profundo quanto certos trechos de Raul Pompeia ou daquele admirável “Grand Maules”, de Alain Fournier (MILLIET, 1981, (IV), pp. 201-202).*

O tom do texto de Sérgio Milliet é diverso daquele que se observa em Grieco. Menos empolado, os recursos meramente retóricos não ficam tão evidentes quanto na-

quele crítico. A análise da obra também é menos superficial, ainda que se valha por vezes de comparações, analogias e digressões. Assim, tornam-se mais sutis as homologias que eventualmente possam ser verificadas entre autor e obra. A atenção do crítico recai sobre o ponto de vista estético, o que talvez reflita a inflexão da crítica, e mesmo da literatura, a partir da segunda metade da década de 1940, quando as discussões pendem para a esfera estética, numa espécie de contraponto ao predomínio da ingerência de cunho ideológico observado desde o início dos anos 1930, que beneficiou os escritores de alguma maneira associados a essa perspectiva, como foi o caso dos romancistas nordestinos.<sup>105</sup>

Voltando à recepção de *Infância*, Milliet não economiza no elogio, e o faz pautado mais em critérios propriamente literários do que com vistas a fatores não literários. Para o crítico paulista, a figura do escritor, ou sua personalidade, não era imprescindível para sua avaliação.

O excerto que foi transcrito, diferente do que ocorrera no caso dos textos de Grieco, não fornece elementos para que se possa afirmar haver uma suposta proximidade entre Graciliano e Milliet. A despeito disso, a recepção favorável, bem como o prestígio do crítico na imprensa paulista certamente serviram a Graciliano, ajudando-o a consolidar sua imagem de grande escritor em São Paulo.

A recepção empreendida por Álvaro Lins, figura de grande importância da crítica dos anos 1940, a Graciliano Ramos, pode ser pensada, inicialmente, a partir dessa passagem:

*Por coincidência, em nosso caso, dos dois livros do sr. Graciliano Ramos que nos parecem especificamente romances, um, *Angústia*, é a sua obra-prima, e uma das realizações importantes e características da ficção brasileira, enquanto o outro, *Caetés*, é uma obra de todo falhada e inexpressiva. As duas novelas, por sua vez, são ambas excelentes e consideráveis, embora com alguns defeitos fundamentais de idealização e de construção, que serão indicadas no decorrer destes artigos, com os quais voltamos pela terceira vez a tratar de um autor especialmente estimado e de uma obra calorosamente admirada por todos os seus companheiros de vida literária (LINS, 1951 (6), pp. 54-55).*

Antes de fazer qualquer afirmação acerca da recepção de Graciliano com base nessa passagem, importa indicar que Álvaro Lins está lidando com um autor já reconhecido, como ele mesmo adverte. Desse ponto de vista, está mais próximo de Sérgio Milliet, que também o recepcionou na década de 1940, e distante de Agripino Grieco, que fez a re-

<sup>105</sup> Tomei como referência as discussões empreendidas por Lafeté (2000) e Bolle (1979). Enquanto aquele asseverava ter havido um deslocamento do projeto estético, predominante nos anos 1920, para o projeto ideológico, nos anos 1930, esta argumentava ter ocorrido uma união entre ambos os projetos durante o decênio de 1930 e uma ruptura, que provocava, segundo as filiações de cada um, uma guinada à ideologia político-social ou ao espiritualismo no decorrer dos anos 1940.

cepção dos dois primeiros romances do escritor alagoano no momento em que foram lançados. E isso não pode ser negligenciado, pois se no caso de Grieco tratava-se de discorrer sobre a obra de um estreante, podendo, por isso, impulsionar ou dificultar sua colocação e permanência no campo, acredito que no caso de Milliet e Lins seus posicionamentos tiveram o sentido de ratificar ou não uma posição conferida anteriormente pela crítica e pelos outros escritores e, como desde já pode ser apreendido, Álvaro Lins confirma a posição de grande literato desfrutada por Graciliano aproximadamente quinze anos depois de sua estreia como romancista.

Outra passagem significativa fornece elementos acerca das atenções do crítico. Segundo ele,

*nas crônicas anteriores, o meu objetivo foi interpretar o sentido geral da obra do sr. Graciliano Ramos, procurando fixar os traços da personalidade do escritor e a projeção dela através da arte literária. Tinha imaginado discutir desta vez a significação política da sua obra, e com uma opinião contrária à que se acha estabelecida, no que me vejo impedido pelas circunstâncias exteriores, pois não seria leal e correto abrir esse debate num momento que lhe é pouco oportuno, prestando-se a minha atitude a explorações extraliterárias. [...] Procuremos, então, outro terreno para esses comentários [...]. Este terreno poderá ser o da evolução literária do sr. Graciliano Ramos, vista melhor através de uma leitura de conjunto dos seus romances e novelas, fixada em cada um dos seus livros (LINS, 1951 (6), p. 55).*

Conforme se depreende desse trecho, a visada daquilo que escreve sobre a obra de Graciliano aproxima-se do impressionismo, algo eclético, já que tinha por objetivo conhecer o sentido geral da obra, bem como encontrar relações entre a personalidade do escritor e os textos dele. Já foi dito que semelhante intenção fora levada à frente por Grieco, exemplo típico da crítica impressionista. Todavia, a comparação entre ambos se encerra aqui, e apenas será possível fazê-la se o impressionismo for tomado no sentido de crítica não especializada. A qualidade dos textos, em termos das análises e sugestões que ofereciam aos leitores, é diversa, destacando-se positivamente Álvaro Lins, que inclusive fez da crítica sua profissão, diferente de Grieco, que, como foi visto, atuou no mercado editorial.

Sem perder de vista o que foi dito, vale notar a alusão que o crítico faz às tensões políticas e às disputas causadas por ela na literatura, pois deixaria de tratar do significado político da obra do escritor alagoano devido a circunstâncias não literárias. O artigo de Álvaro Lins é de 1947, nesse momento, a imagem de Graciliano já estava relacionada ao comunismo. Sensível às questões sociais e políticas,<sup>106</sup> o crítico, colocando-se como árbitro, arroga-se o direito de tomar outro caminho, o da evolução

**106** Essa sensibilidade, bem como aspectos gerais da crítica realizada por Álvaro Lins foram discutidas por Bolle (1979).

literária de Graciliano Ramos. Acredito que tanto na posição de sentenciador quanto na alternativa escolhida por Álvaro Lins, pode-se vislumbrar o tipo de crítica que empreendeu, de cunho estetizante, que não deixava de ter relação com os debates que ocorriam, à época, na literatura.

O tema escolhido pelo crítico acabou condicionando a leitura que fez da obra de Graciliano. Tratou-a como se o autor e a obra estivessem necessariamente, e de forma linear, evoluindo. Nesse sentido, colocou *Caetés* no patamar mais baixo desse processo e, como não poderia deixar de ser, enxergou avanços em *S. Bernardo*, que, no entanto, só seriam consolidados e confirmados em *Angústia*. Esse estado de coisas pode ser observado na seguinte passagem:

*A primeira edição de Caetés apareceu em 1933; o seu autor, nessa época, era uma figura municipal, tendo vivido até a maturidade numa cidade do interior de Alagoas. Não se tinha aí a estreia de um rapaz, de um jovem, pois ao publicá-lo já entrara o romancista na casa dos quarenta anos. Essa circunstância explicará, talvez, que, sendo um livro falhado e sem valor, Caetés nem sequer tenha deixado suspeitar o grande escritor que surgiria depois em São Bernardo, Angústia e Vidas secas. Não havia nele as indecisões, os erros, as perplexidades, os excessos, misturados, porém, a certas revelações de talento, que nos livros de alguns estreadantes nos levam a jogar certo no futuro deles. Não, não era este o caso de Caetés. Tudo nas suas páginas revelava segurança e estabilidade, mas de má qualidade. Um livro maciçamente ruim. [...] Apenas um ano depois de Caetés, em 1934, aparecia São Bernardo; e dir-se-ia que era o livro de um novo escritor, tal a diferença entre um e outro, quanto ao valor literário e à significação humana. A não ser que o primeiro tenha sido escrito muitos anos antes do aparecimento, a evolução tão fundamentalmente marcada no segundo, num insignificante espaço de tempo, é inexplicável, é um dos muitos mistérios da criação artística. Isso seria assunto, aliás, para uma página de depoimento ou interpretação a ser escrita por alguns dos companheiros que viveram em intimidade com o sr. Graciliano Ramos na sua fase alagoana, como a sra. Rachel de Queiroz ou os srs. José Lins do Rego, Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti e Raul Lima. [...] Este capítulo XXXI de São Bernardo é sem dúvida uma pequena obra-prima, que contrabalança os defeitos e deficiências que porventura possam ser apontados em toda a novela. Para encontrar páginas semelhantes na obra do sr. Graciliano Ramos será preciso buscá-las em capítulos culminantes de Angústia, como veremos na próxima crônica (LINS, 1951 (6), pp. 56-61).*

Crônica, algo próximo ao tom jornalístico, assim poderia ser definido o tipo de texto escrito por Álvaro Lins. E isso importa porque a partir desse dado se compreende melhor a recepção de Graciliano Ramos. Enquanto crônica, antes de interpretação, o que o crítico apresenta são dados biográficos, como o fato de Graciliano ter estreado tardiamente como romancista e que morava no interior de Alagoas e, também, coisas que dizem respeito à história literária, notadamente, quando alude à roda de Maceió.

Evidentemente, esse tipo de arranjo do texto dava ao crítico maior liberdade no tratamento do assunto, assim, suas opiniões sobre a obra de Graciliano ficavam, por vezes, na superficialidade, e isso provavelmente se relaciona também ao fato de suas críticas saírem em jornais, e que um público não especializado iria ler suas colunas. E como não poderia deixar de ser, justamente pelo fato de exercer a crítica no jornal, ele precisava prender a atenção dos leitores e fazê-los se interessarem não apenas pelo livro do escritor, mas pelo seu próprio artigo, condição satisfeita pelo estilo adotado.

Seus comentários, sejam eles positivos ou negativos, são assertivos, indicando, por um lado, sua autoridade e, por outro, o tom de noticiário que a crítica impressionista possuía. Acredito que não seria exagerado pensar que ambas as coisas permitiam a ele passar ao largo de uma discussão aprofundada dos livros – ainda que por vezes elementos objetivos aparecessem em seus artigos –, aliás, esse aspecto fica mais nítido quando se observa a saída que encontra: trata os pontos fortes do livro como lampejos de criação artística, algo imponderável.

O segundo texto de Álvaro Lins inicia-se novamente com informações biográficas para, depois, resvalar no significado político e social de Graciliano e, suponho, também da obra – ainda que isso tivesse sido refutado pelo crítico –, já que um traço do impressionismo é justamente encontrar correspondência entre um e outro.

*Em 1936, dois anos depois de São Bernardo, aparecia Angústia, num momento, aliás, que o sr. Graciliano Ramos se achava na cadeia, perseguido de maneira estúpida e inexplicável pela polícia-política que preparava o ambiente para a ditadura. Não era ele naquela época um homem de partido, mas apenas – e como ainda hoje nos seus livros de ficção – um escritor independente, tendo a consciência da sua arte como expressão de realidades humanas, honestamente observadas e superiormente reveladas. Angústia, por sinal, é o menos “social” dos seus romances, e o mais introspectivo, o mais impregnado de subjetivismo, o mais voltado para a vida interior dos personagens, a despeito de alguns aspectos que dizem respeito à organização da sociedade. [...] Defeito de técnica, talvez, será que a primeira parte se tenha alongado demais em prejuízo da segunda. De orientação, porém, nenhum defeito. [...] Contudo, o que principalmente valoriza Angústia é que sobre um enredo dessa espécie o sr. Graciliano Ramos tenha realizado um dos mais apaixonantes e intensos romances da nossa literatura contemporânea. De que se formou, então, o romance? Da vida interior e da análise psicológica de Luís da Silva.*

*[...] Deve-se ainda assinalar que, dentro embora de um processo de romance universalmente utilizado, Angústia não se liga particularmente a qualquer modelo europeu ou norte-americano, sendo um livro brasileiro quanto ao espírito e à forma (LINS, 1951 (6), pp. 61-65).*

Os dados biográficos mobilizados pelo crítico não são fortuitos, pois logo após relatar a prisão injusta de Graciliano Ramos, de preparar o terreno, trata dos aspectos políticos que envolveram a prisão do escritor, e do aspecto “social” que suas obras possuíam. Arrisco a dizer que Álvaro Lins falava também de si, já que fora perseguido e preso quando ainda residia em Pernambuco, mudando, após, para o Rio de Janeiro,<sup>107</sup> igualmente como fizera o escritor alagoano, que, transferido para a então capital do país ainda preso, ao ser solto decidiu se estabelecer definitivamente na cidade. Para além de alguma solidariedade, essa é mais uma marca da crítica impressionista, que dentre outros aspectos, já referidos, valorizava também a compatibilidade entre crítico e autor, o que pode ser inferido desse trecho.

Quando o crítico trata dos defeitos que eventualmente a obra de Graciliano apresenta, reputa-os à deficiência de técnica do autor, contrapondo ao que foi sugerido no excerto anterior, que tratava a qualidade como algo intrínseco ao criador, de ordem pessoal, portanto, bem como à sensibilidade artística e humana do escritor, exemplificada pela destreza em manipular aspectos interiores das personagens. A análise psicológica é algo recorrente em Álvaro Lins, pois isso o autorizava a falar na universalidade da obra, e esse aspecto pode ser notado quando começa a discorrer sobre *Vidas Secas*.

*Aliás, o mais brasileiro dos livros do sr. Graciliano Ramos é sem dúvida a novela Vidas secas, publicada em 1938. Revelaram-se nesta obra algumas das melhores qualidades do seu autor, ausentes no que escrevera antes. Antes, em São Bernardo e Angústia, a sua atitude humana era quase simplesmente de sarcasmo e revolta egoísta. Em Vidas secas, ele se mostra mais humano, sentimental e compreensivo, acompanhando o pobre vaqueiro Fabiano e sua família com uma simpatia e uma compaixão indisfarçáveis. [...] Além de ser o mais humano e comovente dos livros de ficção do sr. Graciliano Ramos, Vidas secas é o que contém maior sentimento da terra nordestina, daquela parte que é áspera, dura e cruel sem deixar de ser amada pelos que a ela estão ligados teluricamente. [...] Parece-me que Vidas secas representa ainda uma evolução na obra do sr. Graciliano Ramos quanto ao estilo e à qualidade estritamente literária. [...] Afinal, se Angústia é a sua maior realização como ficcionista, Vidas Secas é a obra que nos oferece toda a sua medida como escritor, justamente com Infância (LINS, 1951 (6), pp. 67-68).*

107 Esse dado biográfico acerca de Álvaro Lins foi retirado de Bolle (1979).

Além de enfatizar aquilo que lhe parece caro na boa literatura – seu teor humano, bem como sua universalidade –, do trecho pode-se extrair outra característica que ele reclama, a verossimilhança, por meio da qual procura correspondências entre o mundo social e a obra literária.

Agora, não deixa de ser curioso notar, uma vez mais, a identificação que ocorre entre o crítico e o escritor. Álvaro Lins, natural do interior de Pernambuco, identifica-se com Graciliano, que nascera no interior alagoano, ambos, portanto, estariam conscientes dos dilemas ocasionados pela seca. Projetando-se no escritor, numa espécie de conciliação de pontos de vista, o crítico encontra uma correspondência de si naquele, que assim lhe ganha, recebendo do julgador uma sentença favorável.

Finalmente, em outro trecho, Álvaro Lins reforça o veredicto que antecipara no início de seu texto.

*Com meia dúzia de livros, a obra do sr. Graciliano Ramos já avulta hoje como uma das mais expressivas e valiosas da literatura brasileira, a despeito da desproporção que existe entre a riqueza da sua vida interior e a insuficiência do seu material de observação, entre a sua arte de escrever e o pequeno mundo de ficção (LINS, 1951 (6), p. 69).*

O tipo de abordagem realizado por Álvaro Lins, e mesmo seus julgamentos, fazem-me supor que ao tratar de alguém já consolidado como escritor – pelo menos no plano das recompensas simbólicas –, ao cravar a qualidade de Graciliano Ramos, ao mesmo tempo, e muito provavelmente inconscientemente, reforçava seu prestígio como crítico. Com isso, não estou questionando a honestidade dele, apenas sugerindo que a posição desfrutada pelo escritor poderia rearranjar as tensões e disputas na medida em que as forças eram similares.

Resta, agora, ver como foi a recepção empreendida por Antonio Candido que, embora escrevesse rodapés quando tornou pública a primeira série de textos sobre a obra de Graciliano Ramos, estava impregnado pelos conhecimentos acadêmicos e vivências universitárias.

Numa primeira visada, Candido destoa dos demais críticos justamente e fundamentalmente pela sua inserção acadêmica, que se refletiu no tipo de abordagem do texto literário, priorizando a perspectiva estética das obras. Além de ter cursado Ciências Sociais, entre 1941 e 1944 integrou o grupo de *Clima*, por meio do qual se projetou como crítico literário na cena cultural de São Paulo,<sup>108</sup> e escreveu nos rodapés da *Folha da Manhã*, entre 1943 e 1945, e *Diário de São Paulo*, de 1945 a 1947.

Portanto, a relação de forças entre o crítico e o escritor estava equilibrada, pois ambos já haviam adquirido prestígio entre os pares. Aqui, uma primeira semelhança com Álvaro Lins, que durante os anos 1940 gozou de grande reconhecimento pela sua obra como crítico. Daí minha insistência quanto às leituras tardias da produção lite-

108 Para uma análise sobre *Clima*, consultar Pontes (1998).

rária de Graciliano Ramos: não se tratava apenas de emitir juízos sobre ela, importava, também, firmar posição entre os críticos. Uma via de mão dupla, o prestígio de ambos – críticos e escritor – os fortalecia à medida que ao mesmo tempo que era importante ter sua posição de grande escritor ratificada pelos críticos legitimados, a esses era de bom grado ocupar-se do escritor reconhecido, e isso conferia distinção a todos.

Como Álvaro Lins, e praticamente no mesmo período – pois quando Candido se ocupou da obra de Graciliano Ramos, com exceção do livro póstumo, *Memórias do cárcere*, os demais já haviam sido publicados –, pôde analisá-la conjuntamente. Com uma perspectiva relativamente próxima à do crítico pernambucano, afirma que a qualidade dos livros do escritor estava numa crescente, e que isso poderia ser percebido na leitura desde que se acompanhasse a ordem em que apareceram. Quanto a esses aspectos, Candido teve a primazia, já que seus textos são de 1945, e os de Álvaro Lins, de 1947. No entanto, as semelhanças acabam aqui, notadamente porque a abordagem do crítico uspiano está atravessada por uma perspectiva inclinada à ciência, cujo foco da análise encontra-se no texto.

Antes de trazer exemplos da recepção dispensada por Candido ao escritor alagoano, é significativo observar o que diz Sérgio Milliet sobre o crítico:

*Acerca da obra, muito louvada e pouco estudada ainda, de Graciliano Ramos, escreveu Antonio Candido um excelente ensaio, digno de servir de modelo à nossa jovem crítica, porquanto nele se alia a inteligência interpretativa à sensibilidade; e tem o leitor não apenas a chave para a compreensão de Graciliano Ramos como ainda o prazer da leitura de umas tantas páginas limpas e elegantes do ensaísta (MILLIET, 1981, (X), p. 222).*

Se, à primeira vista, esse excerto pode parecer anedótico, ele ganha sentido quando se atina que o texto é de outubro de 1956, pouco tempo depois da inclusão do ensaio de Candido, *Ficção e Confissão*, nas edições de *Caetés* que circularam entre 1955 e 1969, e depois em *S. Bernardo*, dessa data até 1974 (CANDIDO, 2012). Com esse gesto, Milliet reconhecia Candido como o intérprete de Graciliano Ramos, sugerindo que sua leitura sobre o autor devesse servir de orientação. E para Candido, tratava-se mesmo de marcar posição:

*Quando Graciliano publicou Infância (1945) eu era crítico titular, como se dizia, do Diário de São Paulo. Naquela altura ele já me parecia destacar-se de maneira singular entre os chamados “romancistas do Nordeste”, que nos anos de 1930 tinham conquistado a opinião literária do país. Por isso, resolvi aproveitar a oportunidade a fim de marcar minha opinião por meio de um balanço da sua obra. Escrevi então cinco artigos, um para cada livro, terminando pelo que estava aparecendo (CANDIDO, 2012, p. 9).*

Jogo intrincado, marcado por disputas e também solidariedade entre escritores e críticos, entre os escritores e entre os críticos, que se valiam de expedientes variados para se cacifarem nas disputas por reconhecimento. Mas isso não significa afirmar que essas coisas se davam deliberadamente, e que as alianças sempre existissem. De todo modo, as relações de força estavam postas e baralhavam o jogo, que poderia ou não trazer ganhos individuais ou para ambos os lados.

A forma como Antonio Candido recepcionou Graciliano deixa evidente como esses jogos se davam. Em relação aos outros críticos mobilizados nesse trabalho, que grosso modo podem ser caracterizados como impressionistas, Candido levava em consideração texto e contexto, sem que isso significasse qualquer tipo de condicionamento social. Assim, aquilo que era externo, ao invés de ser visto como causa ou significado, deveria ser tomado como elemento constituinte da estrutura, mais exatamente, como elemento interno do texto. Essa inversão daria ao elemento social outro papel, devendo ser analisado à medida que atuava na determinação do valor estético. Isso relaciona-se com a perspectiva de Candido sobre a crítica, para a qual o interessante seria saber quais os fatores que atuam na organização interna da obra (CANDIDO, 2011).

Ao analisar os livros de Graciliano Ramos, o crítico se deteve exatamente nos elementos constituintes da estrutura interna dos textos. Ao discorrer sobre *Angústia*, por exemplo, à medida que tratava da forma como o escritor construía a personagem principal do seu romance, mostrava concomitantemente como a constituição psicológica dela acabava por estruturar toda a trama, as outras personagens, o enredo, a ambientação.

*Desespero oriundo do sentimento de um drama não só pessoal, mas também coletivo. Drama de todos, de tudo; da vida malfeita, dos homens mal vividos. Drama da velha Germana, “que dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos”; de José Baía, matando sem maldade e de riso claro; de seu Evaristo, enforcado num galho de carrapateiro; do Lobisomem e suas filhas. Gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo. E a dureza, a incrível dureza desse pequeno mundo sem dinheiro nem horizonte, cuja existência é uma rede simples e bruta de pequenas misérias, golpes miúdos e infinitas cavilações.*

*Não há saída. O judeu Moisés prega a revolução social e distribui boletins. Nada, porém, penetra a opacidade das vidas pequeno-burguesas, inacessíveis à renovação e tropegamente aferradas à migalha. A filosofia de Angústia pressupõe, além do nojo, a inércia, amarela e invicta.*

*Na realidade, nojo, inércia e desespero são características de Luís da Silva, mas se estendem por todo o livro porque ele assimila o mundo ao seu mundo interior (CANDIDO, 2012, pp. 49-50).*

Ainda quanto à estruturação interna da obra, de como elementos externos, passando pela mediação do autor, são colocados em funcionamento, como se tornam, assim, elementos constituidores do texto, pode-se tomar o exemplo, caro ao crítico, que foi sintetizado no título do livro que reúne seus trabalhos sobre Graciliano Ramos: *Ficção e Confissão*. Para Candido, o escritor alagoano teria caminhado da ficção para a confissão porque aquela teria deixado de ser suficiente para ele se expressar (CANDIDO, 2012, p. 92). Em *Angústia*, segundo o crítico, isso já seria perceptível.

*Além disso, surge elemento novo, o recurso à evocação autobiográfica, que se junta frequentemente, por associação, às coisas vistas e à experiência cotidiana, para construir o fluxo da vida interior. [...] Nesta altura cabe uma interrogação: até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?*

*Ninguém dirá que sou vaidoso referindo-me a esses três indivíduos*

*– disse ele no discurso em que agradeceu o jantar do cinquentenário –*

*porque não sou Paulo Honório, não sou Luís da Silva, não sou Fabiano.*

*Quanto ao primeiro e ao terceiro, não há dúvida. Do segundo, nota-se que a sua meninice é, pouco mais ou menos, a narrada em *Infância*. Só que reduzida a elementos da etapa anterior aos dez anos, quando morou na fazenda, à sombra do avô materno (aqui, paterno), e na vila de Buíque; aproveitou, pois, a parte do sertão, como quem quer dar maior aspereza às raízes do personagem. [...] E não é difícil perceber que deu a Luís da Silva algo de muito seu: a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas. [...] Poder-se-ia talvez dizer que Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia potencial, a partir do eu recôndito. Mas no processo criador tais premissas (que cavam funduras insuspeitas no subconsciente e no inconsciente) receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem –, no qual só pela análise baseada nos dois livros autobiográficos podemos discernir virtualidades do autor (CANDIDO, 2012, pp. 56-58).*

Opõe-se, com isso, aos críticos impressionistas que procuravam homologias entre a obra e a personalidade de seu autor, ou verossimilhança sem qualquer mediação, algo como um espelhamento da vida ou do social na obra, por exemplo. Além de uma análise detida no texto, e que não negligenciava o contexto, Candido não emitia o elogio fácil, e se pretendia ser o intérprete de Graciliano Ramos, como chega a sugerir Sérgio Milliet, era mais para um público especializado, oriundo das universidades, do que o simples leitor de jornal.

Se a recepção de Candido também é favorável, ela ganha significado diverso das anteriores: Graciliano estava sendo reconhecido na universidade, a legitimação vinha de um agente especializado e reconhecido entre seus pares da crítica.<sup>109</sup> Tratou-se de inscrever o escritor no cânone literário brasileiro e, ao mesmo tempo, de o crítico marcar sua posição. Isso ganha maior expressividade quando se atina para o fato de que anos mais tarde, o crítico se transferiria em definitivo da Sociologia para a Crítica Literária, bem como que os artigos dele começaram a circular quase que no mesmo momento nas edições de *Caetés* e, depois, *S. Bernardo*, ou seja, passaram a ser uma interpretação sobre o conjunto da obra de Graciliano Ramos. Em trechos de carta remetida por Graciliano a Candido essas coisas podem ser apreendidas:

*Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1945*

*Antonio Candido:*

*Só agora, lido o último artigo da série que V. me dedicou, posso mandar-lhe estas linhas e conversar um pouco. Muito obrigado. Mas não lhe escrevo apenas por causa dos agradecimentos: o meu desejo é trazer-lhe uma informação ajustável ao que V. assevera num dos rodapés. [...]*

*Onde as nossas opiniões coincidem é no julgamento de **Angústia**. Sempre achei absurdos os elogios concedidos a este livro, e alguns, verdadeiros disparates, me exasperaram. [...]*

*Por que é que **Angústia** saiu ruim? Diversas pessoas procuraram razões, que não me satisfizeram. Olívio Montenegro usou frases ingênuas e pedantes, misturando ética e estética. João Gaspar Simões afirmou que o americano é incapaz de introspecção – e com esta premissa arrasou-me. Veja só. Nada há mais falso que um silogismo. Álvaro Lins veio com aquele negócio de tempo metafísico. Mas isso diz pouco, não é verdade? Se eu constituísse uma exceção à regra de João Gaspar Simões e contestasse Olívio Montenegro e Álvaro Lins,*

<sup>109</sup> Desde os tempos de *Clima*, Antonio Candido vinha forjando seu nome entre os principais críticos de São Paulo, e sua transferência de área – da Sociologia para a Crítica Literária – pode ser pensada, dentre outras coisas, como uma estratégia para se consolidar, explicando ainda a acumulação de prestígio.

*Angústia* não deixaria de ser um mau livro, apesar de haver nele páginas legíveis.

*Por que é mau? [...] Angústia é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. [...] as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo. É preciso dizermos isto e até exagerarmos as falhas: de outro modo o nosso trabalho seria inútil. [...]*

*Esta explicação tem apenas o fim de exhibir-lhe o prazer que me causou o seu juízo. Quando um modernista retardatário e pouco exigente me vem seringar amabilidades a **Angústia**, digo sempre: – “Nada impede que seja um livro pessimamente escrito. Seria preciso fazê-lo de novo”.*

*Permita-me que apenas toque nos seus estudos relativos a **São Bernardo, Vidas secas e Infância**. Ser-me-ia difícil estender-me sobre eles. O que faço é agradecer. Por muito vaidoso que sejamos, às vezes certas opiniões nos amarram: diante delas ficamos atrapalhados e sem jeito.*

*Adeus, Antonio Candido. Abraços do admirador e amigo*

*Graciliano Ramos (CANDIDO, 2012, pp. 9-12).*

Depreende-se da leitura da carta pelo menos duas coisas: uma é o reconhecimento de Antonio Candido como alguém que teria realizado corretamente a leitura dos livros de Graciliano e, a outra, a legitimação e consagração mútua que as palavras do escritor encerram, já que ela pode servir, acredito, como complemento aos artigos publicados pelo crítico. Acerca da primeira dimensão, minha afirmação se apoia nas considerações feitas por Graciliano acerca dos críticos, que teriam realizado interpretações parciais ou mesmo incorretas sobre sua obra. Ao refutar os pareceres deles, colocava Candido como seu intérprete legítimo. Com isso, o crítico marcava uma posição definitiva acerca da obra do escritor alagoano, já que recebera o reconhecimento dele, deixando isso explícito ao publicar a carta junto dos artigos que escrevera, reunidos em *Ficção e Confissão*.

Corroborando essa perspectiva, afastando, portanto, a ideia de que a carta pudesse representar apenas um sinal de amizade e gratidão de Graciliano para com o crítico, vale mencionar duas situações. Quando a obra do escritor foi reeditada por José Olympio, em 1947, Graciliano enviou a Candido exemplares com dedicatórias, e numa delas se lê: “Antonio Candido: A culpa não é apenas minha: é também sua. Se não existisse aquele seu rodapé, talvez não se reeditasse isto” (CANDIDO, 2012, p. 12). Reconhecimento, por parte do escritor, da centralidade das opiniões do crítico, por isso não surpreende o fato de Graciliano ter manifestado o desejo de que Candido escrevesse uma introdução à sua obra.

*Tempos depois da sua morte, Antonio Olavo Pereira, que dirigia a sucursal paulista da Editora José Olympio, me convocou para dizer que Graciliano tinha manifestado o desejo de que fosse escrita por mim a introdução à próxima edição de sua obra. [...] Agora, no centenário de Graciliano, a Editora 34 teve a ideia de reeditá-lo com outros para formar este livro, cujo ar comemorativo implícito me agrada, pois serve para manifestar mais uma vez o meu constante apreço por um dos maiores escritores da nossa literatura, um dos raros cuja alta qualidade parece crescer à medida que o relemos (CANDIDO, 2012, p. 13).*

Se a legitimação do crítico como o intérprete de Graciliano ocorre por meio dessa correspondência, e da vontade do escritor de ter como introdução à sua obra um texto redigido por Candido, os artigos do crítico reforçaram a recepção favorável que Graciliano obtivera, colocando-o numa posição central entre os literatos. Ambos, contando com o reconhecimento de seus pares, atuaram, ainda que inconscientemente, para a inscrição dos seus nomes entre os atores legitimados no campo à medida que o reconhecimento foi recíproco.

Esse estado de coisas é mais uma evidência das variáveis necessárias para se chegar à consagração literária, que não depende exclusivamente da competência do escritor e da qualidade de seus livros; relaciona-se, também, a exigências não literárias (promoção pessoal, reconhecimento social do escritor, alianças das mais variadas etc.), que envolvem agentes diversos, conforme procurei evidenciar neste trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 164-181, ago. 1995.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LINS, Álvaro. *Vidas Secas*. In: LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. (2).
- LINS, Álvaro. *Infância de um romancista*. In: LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947. (5).
- LINS, Álvaro. *Visão geral de um ficcionista*. In: LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951. (6).
- MENDONÇA, Wellington Pascoal de. *Graciliano Ramos e a roda de Maceió*. *Sociedade e Estado*, v. 35, n. 03, p. 957-980, 2020.
- MENDONÇA, Wellington Pascoal de. *A consagração de Graciliano Ramos*. Dissertação de Mestrado – PPGS/Universidade de São Paulo, 2018.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins, 1981. p. 200-205. (IV).
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins, 1981. p. 248. (VI).
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins, 1981. p. 278-282. (VIII).
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins, 1981. p. 126-129. (IX).
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins, 1981. p. 222-223. (X).
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- SAPIRO, Gisèle. Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês. *Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 93-105, jun. 2004.
- SERRANO, Pedro Bueno de Melo. *A crítica bandeirante (1920-1950)*. 2016. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SILVA, Simone. *As rodas literárias nas décadas de 1920-30: troca e reciprocidade no mundo do livro*. 2004. 84 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Antropologia Social, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2004.
- SORÁ, Gustavo. *Brasileiras: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. O Círculo de Bloomsbury. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

## FONTES CITADAS

- GRIECO, Agripino. “Corja”, “Sinhá Dona” e “Caetés”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1934.
- GRIECO, Agripino. “Sem título”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1934.

## CAPÍTULO 7

# ROGER BASTIDE, ANTONIO CANDIDO E A TESE INTERROMPIDA SOBRE O CURURU<sup>110</sup>

William Santana Santos<sup>111</sup>

Max Luiz Gimenes<sup>112</sup>

Luiz Carlos Jackson<sup>113</sup>

---

110 Este texto foi originalmente publicado como artigo na revista *Estudos Históricos*, à qual agradecemos a autorização para sua reprodução nesta coletânea: SANTOS, William Santana; GIMENES, Max Luiz; JACKSON, Luiz Carlos. Roger Bastide, Antonio Candido e a tese interrompida sobre o cururu. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 32, n. 67, p. 368-388, maio-ago. 2019. Esta é uma versão corrigida e aumentada do artigo original. Reivindicamos, para além do argumento do texto, a valorização do trabalho coletivo nas ciências sociais. Agradecemos muito a Ana Luisa Escorel pela autorização de publicar cartas de Antonio Candido e ao Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), especialmente a Elisabete Marin Ribas, pela possibilidade de consultar o acervo Antonio Candido, que foi aberto ao público somente em julho de 2020. Os documentos transcritos ao final, como anexos a este texto, pertencem a esse acervo.

111 Doutorando em sociologia na Universidade de São Paulo, sob orientação de Fernando Pinheiro.

112 Doutorando em sociologia na Universidade de São Paulo, sob orientação de Maria Arminda do Nascimento Arruda.

113 Professor de sociologia na Universidade de São Paulo.

## 7.1 INTRODUÇÃO

*Este livro teve como origem o desejo de analisar as relações entre a literatura e a sociedade; e nasceu de uma pesquisa sobre a poesia popular, como se manifesta no Cururu – dança cantada do caipira paulista –, cuja base é um desafio sobre os mais vários temas, em versos obrigados a uma rima constante (carreira), que muda após cada rodada.*

*A pesquisa foi mostrando que as modalidades observadas em diversos lugares eram verdadeiros extratos superpostos, em grau variável de mistura, mas podendo ser reduzidos a alguns padrões. Estes correspondiam a momentos diferentes da sociedade caipira no tempo. As modalidades antigas se caracterizavam pela estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas. As atuais manifestavam individualismo e secularização crescentes, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal. Não era difícil perceber que se tratava de uma manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista para estudar a outra. Foi assim que a coerência da investigação levou a alargar pouco a pouco o conhecimento da realidade social em que se inscrevia o cururu, até suscitar um trabalho especial, que é este (o outro, empreendido inicialmente, talvez nunca passe do estado de rascunho) (CANDIDO, 1964, p. xii).*

Os conhecidos parágrafos iniciais do Prefácio de 1964 de *Os parceiros do Rio Bonito* recuperam o processo de mudança de objeto, do cururu para a sociedade caipira, que teria se consumado no fim do primeiro semestre de 1953, como indicam anotações no esboço da tese interrompida, intitulada inicialmente *Poesia popular e mudança social* e depois *Poesia popular e estrutura social*. Ainda no Prefácio, Antonio Candido informa que teria começado a redigir a nova tese em agosto de 1953 e que a teria concluído em setembro de 1954. Tais dados sugerem que *Os parceiros* foi escrito em apenas um ano, informação que pode escapar ao leitor. A defesa ocorreria um mês depois, em outubro de 1954.

De todo modo, parece-nos significativo que a abertura de um livro apresente uma pesquisa anterior abandonada e seu argumento central. Vale a pena lembrar que as investigações sobre o cururu foram iniciadas em 1947 (CANDIDO, 1964, p. xiii) e que todas as idas a campo anteriores a 1953 e o material nelas recolhido o tinham como motivação principal. Tudo isso sugere a importância que a pesquisa interrompida tinha para o então professor-assistente da cadeira de sociologia II da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP).

O trabalho nunca foi concluído, mas partes foram publicadas, em particular o que deveria ser a Introdução da tese. Segundo o último Índice contido na pasta, que reúne todo o material que Antonio Candido havia produzido, a Introdução deveria conter dois capítulos: o primeiro intitulado “O que é e como foi feito este trabalho” e o segundo chamado “Origem e evolução de uma prática folclórica”. O primeiro foi modificado e incluído em *Literatura e sociedade* (1965), como “Estímulos da criação literária”, terceiro capítulo da primeira parte desse livro. As menções diretas à pesquisa sobre o cururu foram excluídas, e a reflexão teórica e metodológica, ampliada e rearranjada. O segundo foi publicado como artigo na Revista de Antropologia, com o título *Possíveis raízes indígenas de uma dança popular* (CANDIDO, 1956). Os capítulos centrais da tese, entretanto, não foram publicados nem mesmo como artigos.

O argumento da tese interrompida, resumido a posteriori pelo próprio Antonio Candido na abertura de *Os parceiros*, revela ainda conexões diretas com o programa de pesquisa liderado por Roger Bastide em sociologia da arte, cuja origem seria o curso sobre essa sociologia específica, ministrado por ele em 1939 e 1940. O livro *Arte e sociedade* (1945) foi, segundo as palavras do autor em sua epígrafe, “um resumo muito sintético” desses cursos.

Abordaremos neste texto as relações entre o programa de pesquisa em sociologia da arte liderado por Roger Bastide na FFCL-USP, nas décadas de 1940 e 1950, e a tese incompleta de Antonio Candido sobre o cururu. A análise desse material e de seu contexto permite avaliar conexões teóricas e metodológicas entre os autores e flagrar as possíveis disputas em jogo nesse momento em torno da sucessão do sociólogo francês na USP por seus discípulos e discípulas paulistas.

## 7.2 O PROGRAMA DE ROGER BASTIDE

Embora de modo flexível e aparentemente desinteressado, Roger Bastide criou e dirigiu um programa de pesquisa em sociologia da arte na FFCL-USP entre 1939 e 1954, o que se comprova pelo conjunto numeroso de publicações de sua autoria e de seus alunos no período e depois, como resultados indiretos. Todos esses trabalhos encamparam um mesmo método e objeto geral. Os primeiros livros de Bastide editados no Brasil, *Psicanálise do cafuné e estudos de sociologia estética brasileira* (1941), *A poesia afro-brasileira* (1943), *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945) e *Arte e sociedade* (1945), são seus primeiros frutos. Formulações programáticas podem ser encontradas nesses trabalhos, como a seguinte, retirada da Introdução do primeiro:

*Seria apaixonante a aplicação no Brasil da sociologia aos problemas da estética. [...] Eu desejaria, neste livro, contribuir com alguns fatos, que servissem de material a uma sociologia da arte brasileira, e isso no intuito, unicamente, de suscitar futuras pesquisas entre os estudiosos das coisas da arte e trabalhar, assim, junto com eles, e com o mesmo amor, para a glorificação da beleza do Brasil (1941, pp. 11-12).*

O desenvolvimento mais consistente, contudo, do ponto de vista teórico, seria construído em *Arte e sociedade*. Com base num balanço inicial sobre o desenvolvimento da sociologia da arte em diversas vertentes analíticas, Bastide percorre as dimensões principais dos processos de produção e circulação artística, defendendo a tese de que, mesmo nas expressões eruditas e de vanguarda, a criação seria em boa medida coletiva, justificando a perspectiva que define como “estética sociológica”, envolvida no estudo da gênese social dos valores artísticos. Com esse objetivo geral, o autor examina as instâncias principais de tais processos, a produção, a recepção, as instituições e, por fim, o jogo de determinações recíprocas entre arte e sociedade. Seu esquema supõe, ainda, a arte como instituição social, rompendo as visões dicotômicas que implicam uma separação estanque entre tais domínios.

Desse ponto de vista, a análise sociológica seria indispensável a qualquer estudo sistemático da atividade artística e de seus produtos. Por tudo isso, a sociologia da arte e da cultura propiciaria um olhar privilegiado para entender processos históricos e sociais mais amplos. Vale mencionar que sua proposta seria reconhecida posteriormente na França, sobretudo por Nathalie Heinich, como precursora da sociologia da arte e da cultura constituída no terço final do século XX, em especial em torno de Pierre Bourdieu.<sup>114</sup>

Na primeira edição do livro (1945), Roger Bastide apresenta, no fim de cada capítulo, uma seção intitulada “assuntos para pesquisa”, suprimida na segunda edição (1971). É possível interpretar tais sugestões como tópicos de um programa de pesquisa em sociologia da arte que o sociólogo francês teria liderado entre as décadas de 1940 e 1950 na FFCL-USP. Esse programa supunha a realização de trabalhos sobre cultura erudita – artes plásticas, literatura, arquitetura, música, teatro – e popular – música, literatura e dança. Nas duas frentes, e também em seus estudos sobre religião, o autor defendia o método sociológico como eixo da análise a respeito desses diversos objetos. A ambição mais ampla desse programa seria perscrutar a sociedade brasileira e o processo de “interpenetração de civilizações” no qual ela havia se formado (PEIXOTO, 2000). A arte e a cultura seriam, portanto, “porta de acesso” privilegiada para entender esse país de raízes coloniais, escravista e “mestiço”.

Esse programa foi desenvolvido com base na cadeira de sociologia I, da qual Bastide era catedrático, e incorporou professores assistentes e auxiliares de ensino dessa e de outras cadeiras, que haviam sido seus alunos desde seu ingresso como professor na USP, em 1938. Roger Bastide ficara responsável por lecionar sociologias especiais – enquanto Paul Arbousse-Bastide ensinava sociologia geral –, entre as quais ofereceu cursos de sociologia estética, estética brasileira, dos mitos, do folclore, entre outros. Ele publicou diversos trabalhos derivados de tais cursos, como livros e artigos em revistas especializadas, bem como em jornais de grande circulação. Além disso, estimulou seus alunos a realizarem pesquisas, propondo temas e objetos que deveriam ser abordados na mesma perspectiva analítica. Esse foi o caso, por exemplo, da pesquisa

---

114 Em *A sociologia da arte*, Nathalie Heinich atribui explicitamente a Roger Bastide o papel de precursor da “sociologia da arte de pesquisa”, constituída em torno de Pierre Bourdieu, ao mobilizar um “recorte moderno” que enfoca relações entre produtores, amadores e instituições, ultrapassando a disjuntiva entre arte e sociedade, propondo o entendimento da “arte como sociedade” (2008, pp. 63-64).

de Gilda de Mello e Souza sobre a moda, proposta por ele e notavelmente realizada por ela (BRAGA, 1994).

Além desse trabalho, mesmo depois do retorno de Bastide à França, em 1954, várias análises sobre cultura erudita de seus antigos alunos acionaram os pressupostos teóricos e metodológicos do programa formulado pelo sociólogo francês. De tal modo, mesmo que indiretamente, poderíamos interpretar como resultados do projeto coletivo liderado por ele os trabalhos em sociologia da literatura de Antonio Candido, sobretudo *A formação da literatura brasileira* (1959) e *Literatura e sociedade* (1965); os de Ruy Coelho, *Marcel Proust e nossa época* (1941) e *Aspectos sociológicos da obra de Kafka* (1966); os de sociologia da arte de Lourival Gomes Machado, *Retrato da arte moderna no Brasil* (1947) e *O barroco mineiro* (1969); os estudos sobre cinema de Paulo Emílio Salles Gomes, em particular Humberto Mauro, *Cataguases, Cinearte* (1974); os estudos sobre teatro de Décio de Almeida Prado, como *João Caetano: o ator, o empresário e o repertório* (1972).

A novidade de todos esses trabalhos não está no objeto cultural, erudito ou popular, já enfrentado por críticos e ensaístas, sobretudo no modernismo, e sim no esforço de inscrever tais objetos na vida social por meio de uma análise sociológica.<sup>115</sup>

Sobre cultura popular, além do próprio Bastide – especialmente nos livros *A psicanálise do cafuné* (1941) e *Sociologia do folclore brasileiro* (1959) –, realizaram trabalhos mais diretamente relacionados ao programa de pesquisa em questão: Oswaldo Elias Xidieh, em *Narrativas pias populares* (1967) e *Semana santa cabocla* (1972); Lavinia Costa Villela, em *Algumas danças populares do estado de São Paulo* (1945) e *Festa do Divino em São Luiz do Paraitinga* (1946); Florestan Fernandes, em *As trocinhas do Bom Retiro* (1944), *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo* (1961) e *O folclore em questão* (1978); Maria Isaura Pereira de Queiroz, em *Sociologia e folclore: a dança de São Gonçalo num povoado baiano* (1958) e *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito* (1992); e Antonio Candido, em *Possíveis raízes indígenas de uma dança popular* (1957).<sup>116</sup>

Nessa última seara, a perspectiva analítica de Bastide, estabelecendo uma distância entre sua proposta e a dos folcloristas,<sup>117</sup> extensiva aos trabalhos dos estudantes, pode ser apreendida em passagens como a seguinte, retirada de *A sociologia do folclore brasileiro*:

*Em todo o caso, o fato aí está: se as estruturas sociais se modelam conforme as normas culturais, a cultura por sua vez não pode existir sem uma estrutura que não só lhe serve de base, mas que é ainda um dos fatores de sua criação ou de sua metamorfose. O folclore não flutua no ar, só existe encarnado*

115 Para uma análise detida das relações entre Roger Bastide e os modernistas, em especial com Mário de Andrade e Gilberto Freyre, ver Peixoto (2000).

116 Os trabalhos sobre cultura erudita foram realizados sobretudo por homens de origem elevada, ao passo que os trabalhos sobre cultura popular foram feitos por homens com origem popular/média e mulheres.

117 Sobre o movimento folclorista, ver Vilhena (1997).

*numa sociedade, e estudá-lo sem levar em conta essa sociedade é condenar-se a apreender apenas sua superfície (1959, p. 2).*

Como dito, Bastide apostava na sociologia da arte (erudita e popular) como perspectiva importante para problematizar as transformações em curso na sociedade brasileira. Desse ponto de vista, um texto como *Sociologia do folclore brasileiro*, redigido em 1949, pode ser entendido como esboço de interpretação das diversas expressões e substratos sociais do folclore brasileiro a ser ampliado por uma série de pesquisas posteriores, com a expectativa de “abrir terreno e formular hipóteses de trabalho, indicando novos campos de ação” (1959, p. 10). A questão decisiva seria averiguar, nas diversas manifestações particulares, a função exercida pelo folclore em processos de ajustamento, resistência e recriação social articulados às transformações gerais em curso.

O autor investiga a formação do folclore brasileiro desde a colonização. A interação entre os troncos português, africano e ameríndio, mais por justaposição do que por fusão, caracterizaria esse processo. O primeiro seria predominante, mas teria ocorrido também a assimilação de tradições negras e ameríndias, frequentemente mobilizadas, para o autor, em resistência à dominação branca. Em relação às tradições ameríndias, Bastide avaliava com otimismo suas possibilidades de sobrevivência:

*As civilizações originais ameríndias eram assim destruídas, mas delas subsistiam pelo menos alguns elementos motores. Alguns desses jogos conservaram-se até agora e constituem um dos primeiros elementos do folclore brasileiro. O sairé, o cateretê, a dança da Santa Cruz, o cururu são testemunhos desse sincretismo entre o catolicismo jesuíta e os jogos dos indígenas (1959, p. 17).*

Do ponto de vista sociológico, o que o interessava em primeiro plano não eram as manifestações em si mesmas, mas o enraizamento nos grupos sociais, necessariamente envolvidos em sua transmissão e transformação. Essa abordagem se manifesta num texto posterior centrado no cururu – *O “cururu”, expressão da alma paulista* –, publicado em O Estado de S.Paulo. Nele, Bastide chama a atenção para a centralidade do cururu nas origens e nas transformações da sociedade paulista, em geral, e caipira, em particular, daí o título do artigo. Vejamos um parágrafo do texto:

*Remontando-se assim o curso da história, o “cururu” não permanece coisa morta, um fragmento de folclore cristalizado, vai evoluir, pois, cheio de vida, nunca perde sua força dinâmica, adaptando-se a todas as transformações da estrutura social, o que bem prova o seu caráter de expansão do gênio paulista – o qual se conserva o mesmo através de todas as mudanças. A urbanização do Estado de S. Paulo, com efeito, não destruirá o “cururu”, como no caso de tantas formas do folclore, particularmente o folclore africano. Apenas essa*

*urbanização vai fazer que apareça ao lado do “cururu” rural, um novo tipo de “cururu”, o “cururu” urbano (1951, p. 5).*

A análise subsequente, realizada por Bastide, a respeito dos dois tipos de cururu e dos significados das mudanças é retomada e aprofundada na tese interrompida de Antonio Candido (1953), como veremos adiante, o que poderia sugerir que o último se apoiara na formulação anterior do francês. Mas sugerimos que houve a construção compartilhada entre mestre e discípulo de uma interpretação sociológica sobre o cururu, lembrando que Candido já trabalhava com o cururu desde 1947. Na sequência do texto, avançaremos com uma abordagem atenta ao contexto institucional e às relações travadas entre ambos, a fim de subsidiar uma discussão sobre os possíveis motivos da interrupção da tese por Antonio Candido.

### 7.3 ROGER BASTIDE, ANTONIO CANDIDO E O CURURU

O programa de pesquisa liderado por Roger Bastide teve como suporte vínculos pessoais muito próximos, envolvendo trabalho e amizade, entre ele e seus alunos e alunas. Além da bibliografia (BRAGA, 1994; PONTES, 1998; PEIXOTO, 2000; GARCIA, 2002; PULICI, 2008), inúmeros depoimentos sugerem que o sociólogo francês logrou construir, desse modo, um ambiente de trabalho muito profícuo. Em alguns casos, com Florestan Fernandes, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido, as relações eram muito estreitas, embora houvesse tensões entre mestre e discípulos e entre estes, envolvidos nas disputas pela progressão na carreira acadêmica, inerentes a este contexto.

Além das relações institucionais, das pesquisas orientadas, das influências teóricas, o casal Gilda e Antonio Candido traduziu inúmeros trabalhos de Bastide – livros, artigos científicos, artigos para jornais –, assim participando diretamente, quase como coautores, da produção intelectual do sociólogo francês (CANDIDO, 1997, p. 12), o que teria enorme impacto no trabalho e no pensamento de ambos, como atestam trechos de dois depoimentos de Antonio Candido:

*Além da produção escrita, foi grande a sua influência através do contato direto com amigos e alunos. Eu, pessoalmente, lhe devo muito e às vezes me surpreendo relendo a anos de distância algum escrito dele, ao verificar até que ponto certas ideias que julgava minhas são na verdade não apenas devidas à sua influência, mas já expressamente formuladas por ele (CANDIDO, 2004, p. 109).*

*Os pontos de vista de Bastide se incrustaram de tal modo na minha mente, que perdi a noção do quanto lhe devo (CANDIDO, 2004, p. 116).*

A trajetória incomum de Antonio Candido foi favorecida, inicialmente, por sua origem social elevada. Não obstante, em função das circunstâncias nas quais se desenvolveu sua carreira, tensões diversas – crítica literária/sociologia, neutralidade política/militância, crítica estética/crítica sociológica – se relacionam com seu dilema central: definir-se profissionalmente pela sociologia ou pela crítica literária. Antonio Candido nasceu em 1918, no Rio de Janeiro, mas toda a sua infância transcorreu no interior de Minas Gerais. Seu pai, médico, e sua mãe descenderam de famílias tradicionais dos dois estados<sup>118</sup> e tiveram acesso privilegiado à cultura própria dos círculos intelectualizados das oligarquias estaduais.

Desse modo, obteve educação elevada desde criança. Sua iniciação literária foi precoce, mas adquiriu formação intelectual sistemática sobretudo no curso de ciências sociais da FFCL-USP (1939-1941), em especial sob o ensino de professores da missão francesa. Na faculdade, formou com outros jovens estudantes o Grupo Clima,<sup>119</sup> do qual fizeram parte Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes e Gilda de Moraes Rocha (posteriormente Gilda Rocha de Mello e Souza), com quem se casou. A experiência deu projeção a todos no cenário intelectual paulista da década de 1940 (e seguintes). A aliança matrimonial, em 1943, foi decisiva profissionalmente ao casal, apesar de ter impulsionado mais a ele.<sup>120</sup> No mesmo ano, Antonio Candido assumiu o cargo de primeiro assistente de Fernando de Azevedo, na cadeira de sociologia II da FFCL-USP, na qual permaneceu até 1958. Quase ao mesmo tempo, passou a escrever semanalmente na Folha da Manhã (1942-1945) e, depois, no Diário de São Paulo (1945-1947), ingressando no círculo prestigioso dos críticos que escreviam para os grandes jornais de São Paulo e Rio de Janeiro.<sup>121</sup>

A derrota no conhecido concurso na FFCL-USP para a cadeira de literatura brasileira em 1945 – vencido por Mário Pereira de Souza Lima –, apesar do seu excelente desempenho e de sua aprovação, que lhe garantiu o título de livre-docente em letras, o levaria a apostar mais decididamente na carreira de sociólogo. Em 1947, afastou-se dos jornais e passou a se dedicar ao ensino e à pesquisa sociológica, o que se explica também pela mudança do regime de trabalho dos “professores assistentes”, que passou de tempo parcial para integral.

A partir dessa data, até o fim da década seguinte, publicou um conjunto significativo de textos sociológicos<sup>122</sup> e iniciou a preparação de sua tese em sociologia, que,

118 Sobre a origem familiar de Antonio Candido, ver Ramassote (2006).

119 O nome do grupo derivou da revista *Clima*, que editaram entre 1941 e 1944. Sobre a revista e o grupo, ver Pontes (1998).

120 Sobre os dilemas de gênero enfrentados por Gilda de Mello e Souza e suas colegas de geração na FFCLUSP, ver: Corrêa (1995), Arruda (1995), Pontes (2006), Spirandelli (2011) e Silva (2016).

121 Sobre a crítica de rodapé de Antonio Candido, ver Ramassote (2011) e Rodrigues (2018).

122 Além da tese *Os parceiros do Rio Bonito*, constituem esse conjunto os *trabalhos Opinião e classes sociais em Tietê* (1947), *O nobre, contribuição para seu estudo* (1948), *Sociologia, ensino e estudo* (1949), *The Brazilian Family* (1951), *Euclides da Cunha sociólogo* (1952), *A estrutura da escola* (1953), *Informação sobre a sociologia em São Paulo* (1954), *A vida familiar do caipira* (1954), *Papel do estudo sociológico da escola na sociologia educacional* (1955), *L'état actuel et les problèmes les plus importants des études sur les sociétés rurales du Brésil* (1955), *Possíveis raízes indígenas de uma dança popular* (1956) e *A sociologia no Brasil* (1957).

como vimos, se voltou antes ao cururu e depois à transformação dos meios de vida do caipira paulista. A tese *Os parceiros do Rio Bonito* seria defendida em 1954 e publicada como livro somente dez anos depois. É preciso lembrar que, no mesmo período, o autor escreveu e publicou *A formação da literatura brasileira* (1959), sua obra mais consagrada.

A definição do tema inicial do doutorado foi condicionada por sua relação com Bastide e afinada com seu programa de pesquisa, a despeito de orientada formalmente por Fernando de Azevedo, descompasso ao qual voltaremos no próximo item. A escolha pelo cururu teria ocorrido após pesquisa de campo solicitada por Bastide sobre atividades folclóricas em Piracicaba, em 1946, realizada em conjunto com Gilda (JACKSON, 2018, p. 263). A partir de então, Candido iria diversas vezes a campo, entre 1947 e 1953, nos municípios paulistas de Piracicaba, Tietê, Porto Feliz, Conchas, Anhembi, Botucatu e Bofete – a última viagem a esta cidade, em janeiro/fevereiro de 1954, já visava recolher informações para *Os parceiros* –, além de Cuiabá e Várzea Grande, no Mato Grosso, com o intuito de recolher dados sobre o cururu, compartilhados e discutidos com Bastide.

O material inédito reunido na pasta *Poesia popular e mudança social*, apesar de incompleto, comprova que Antonio Candido trabalhou na tese até agosto de 1953, quando decidiu mudar o rumo do trabalho. De acordo com o último sumário da tese em preparação, ela deveria se dividir, além de Prefácio, Introdução e Conclusão, em três partes principais, voltadas à descrição, à análise e à interpretação dos três tipos de cururu – “de sítio”, “de escritura” e “de assunto” –, que expressariam três etapas na transição da “comunidade tradicional” para a “sociedade urbanizada”, construção tipológica apoiada em boa medida no livro *Folk Culture of Yucatan*, de Robert Redfield, que o autor havia lido nos seminários de Emílio Willems, como explicitado na Introdução.

Não obstante, as relações entre a tese do cururu e o programa de Bastide podem ser percebidas nos diversos níveis de construção do trabalho. No primeiro item da Introdução da tese, depois reelaborado e incluído, como vimos, em *Literatura e sociedade* (1965), com o título “Estímulos da criação literária”, as diferenças entre literatura popular e erudita são discutidas, sobretudo, em função do processo de individualização da criação literária, que caracterizaria a passagem histórica entre uma e outra.<sup>123</sup> Demarcando os terrenos da crítica literária e da sociologia, a primeira seria reivindicada como a disciplina mais diretamente capacitada ao estudo da literatura erudita. A sociologia, diante desse objeto, seria uma disciplina auxiliar, eventualmente descartável. No caso da literatura popular, entretanto, o jogo se inverteria, assumindo a sociologia (e a antropologia) a condição de disciplina prioritária, apta a reconstruir a lógica necessariamente coletiva da criação literária e artística nas sociedades tradicionais.

Em relação às posições assumidas por Bastide em *Arte e sociedade*, sintetizadas anteriormente, Candido é mais reticente quanto ao alcance analítico da sociologia em face dos objetos literário e artístico. Para o primeiro, o estudo sistemático da literatu-

---

123 Em *Psicanálise do cafuné*, no capítulo “Dos duelos de tambores ao desafio brasileiro”, há uma discussão sobre o processo de individualização que acompanharia essa passagem.

ra erudita não poderia prescindir do instrumental sociológico; para o segundo, essa abordagem figuraria como possível, mas não obrigatória, em função da especificidade do objeto em questão. No estudo da literatura popular, as posições de ambos coincidem. Nessa direção, as manifestações populares ou folclóricas só poderiam ser compreendidas por meio da abordagem sociológica, que permitiria aprendê-las como práticas ligadas, nos termos do autor, “a uma dada estrutura, no caso, o cururu e a sociedade paulista em mudança” (CANDIDO, 1953).

A reflexão teórica conduzida na Introdução da tese interrompida estava articulada à pesquisa sobre o cururu, e, nesse formato, aparentemente mais restrito – em relação à versão posterior incluída em *Literatura e sociedade* –, a ambição teórica da tese se expressava em toda a sua amplitude. Tratava-se de escapar da reflexão abstrata sobre as relações entre literatura e sociedade e “buscar sua articulação real que se dá no terreno particular dos casos concretos” (CANDIDO, 1953). Mais especificamente, o autor pretendia, com sua pesquisa sobre o cururu, dar conta de dois grandes desafios. O primeiro seria o “estudo da emergência progressiva do indivíduo na criação literária”, relacionado à separação entre o criador e o público, transformação decisiva não apenas no caso analisado, mas na própria conformação histórica da literatura erudita no Ocidente:

*Procuraremos assim sugerir de que modo a literatura erudita se desprende, com as suas características próprias, da literatura popular – sem assistir a todo o processo, mas apenas indicando a sua direção e parando por assim dizer no limiar da literatura erudita (CANDIDO, 1953).*

O segundo desafio da pesquisa seria problematizar os efeitos da “mudança socio-cultural sobre as formas literárias”, mas também as funções variadas desempenhadas pela literatura popular (o cururu) no processo de mudança social (urbanização) que afetava a sociedade caipira. Nessa direção, talvez a grande pretensão da sociologia da cultura de Bastide – a de que, com base num objeto restrito, a análise poderia problematizar processos históricos e sociais amplos – é reivindicada por Antonio Candido no trecho final da Introdução:

*Antes que nos façam a censura de que o assunto é demasiado restrito, limitando-se a um dos traços do folclore paulista, lembremos que em bom método científico devemos começar pelos casos mais simples. Neles, com efeito, é possível delimitar e de algum modo reduzir os fatores, baseando a explicação na série menos complexa de fenômenos – sobretudo em disciplina como esta, caracterizada pela intervenção de tantos imponderáveis, variáveis sociais e pessoais que tornam bastante precária a pretensão de causalidade que não se revestir da devida modéstia metódica. E aos que disserem que o tema é não apenas restrito, mas tênue, diremos que se para as andorinhas de Machado*

*de Assis um desvão do telhado é o mundo, também o é para o sociólogo qualquer desvão de realidade, contanto que possa, por meio dela, construir uma visão coerente das coisas (CANDIDO, 1953).*

A análise detida do material etnográfico é realizada no miolo da tese, baseada na descrição, na análise e na interpretação (infelizmente não concluída) das modalidades de cururu construídas pelo autor. A descrição do que seriam o cururu de sítio, o cururu de escritura e o cururu de assunto é minuciosa e sensível às diversas dimensões dessa modalidade de literatura popular. No que toca aos dois primeiros tipos, o calendário de festas tradicionais é reconstituído, e em seu interior o cururu é exposto em toda a sua complexidade formal, incluindo a louvação, a coreografia, os cantos, os assuntos etc. Para o último tipo, a prática folclórica é examinada no compasso de sua mudança, diretamente condicionada pela urbanização, que traz à tona um processo de autonomização em relação ao sistema social de origem, que levaria “do folclórico ao popularesco, do sagrado ao secular, do coletivo ao individual” (CANDIDO, 1953).

Na parte seguinte, de análise, o cururu é discutido do ponto de vista das transformações de suas funções nos diversos estágios de assimilação da sociedade caipira à sociedade urbana. O cururu de sítio, “como prática eminentemente coletiva”, seria entendido como um elemento simbólico integrador das comunidades tradicionais. Diante da urbanização, nas cidades, o cururu de assunto, individualizado e secularizado, favoreceria a inserção do caipira na sociedade em mudança, amaciando tensões. Do outro lado, na sociedade tradicional acoçada pelos elementos materiais e culturais urbanos, o cururu de assunto amorteceria impactos, favorecendo uma mudança social e cultural menos disruptiva.

## 7.4 A TESE INTERROMPIDA

Sabemos que a tese foi interrompida e finalizaremos este artigo especulando as possíveis razões dessa decisão. A mudança de objeto, do cururu para a sociedade caipira, teria sido uma decisão tomada, segundo o autor, pela falta de conhecimento da linguagem musical, que empobreceria o trabalho. Acreditamos que tal decisão possa ter sido também afetada por outros motivos.

Uma interpretação recente sugere que a alteração de percurso teria como referência a militância política de Antonio Candido no Partido Socialista Brasileiro (PSB), cuja direção nacional teria solicitado às seções estaduais pesquisas sobre o problema agrário brasileiro, a fim de subsidiar a atuação do partido no debate parlamentar sobre a reforma agrária, iniciado em 1948 (GIMENES, 2018).<sup>124</sup> Nessa direção, *Os parceiros* enfrentaria mais diretamente essa conjuntura política do que a tese interrompida sobre o cururu. Outro motivo, de ordem institucional, pode ser associado a esse de ordem

---

124 A favor dessa hipótese, vale mencionar que Antonio Candido registrou no *Anuário da FFCL-USP (1939/1949)*, publicado em 1953, que já em 1948 desenvolvia pesquisa sobre “Os meios de vida num grupo rural do município de Bofete” (1953, p. 657).

política. Embora não seja possível alcançar uma resposta definitiva para esse problema, sugeriremos, baseados em alguns indícios, que esse desvio de rota teria também relação com as disputas em torno da sucessão de Bastide na cadeira de sociologia I.

O problema dessa sucessão foi discutido pela bibliografia, sobretudo pelas análises interessadas nas clivagens de gênero vigentes nesse período inicial de institucionalização das ciências sociais em São Paulo (PONTES, 1998; SPIRANDELLI, 2011; SILVA, 2016), enquanto vigorava o sistema de cátedras. Nessa direção, a disputa pela cátedra teria se dado entre Gilda de Mello e Souza, então a primeira assistente de Bastide nessa cadeira, e Florestan Fernandes, à época o segundo assistente de Fernando de Azevedo na sociologia II.<sup>125</sup>

Gostaríamos de aventar a possibilidade de que Antonio Candido também nutrisse a expectativa de ser o sucessor de Bastide e que, mesmo sendo falsa essa hipótese, o desfecho dessa disputa institucional, a favor de Florestan, teria afetado decisões profissionais e intelectuais futuras de Antonio Candido, como veremos a seguir. Sugerir a existência de uma disputa entre ambos nesse episódio não implica desconsiderar a forte amizade que nutriam um pelo outro. Se competiram, foi em função das restrições do regime de cátedra, que restringia demais as possibilidades de progressão na carreira, mesmo para os jovens professores e professoras mais destacados.

A decisão tomada por Bastide, de indicar Florestan Fernandes para substituí-lo na cátedra, teria se tornado pública no fim de 1952 e, segundo o depoimento de Florestan, provocado um mal-estar em relação a Fernando de Azevedo, então o catedrático da sociologia II:

*Durante o longo período em que nós convivemos, fui assistente dele de 45 até 51, 52, não me lembro direito agora. A partir de certo momento, o Bastide me convidou para passar para a cadeira dele, trocando de segundo assistente da cadeira II para ser primeiro assistente da cadeira I. Foi um pouco difícil a transferência, tive até atritos com Fernando de Azevedo, porque ele ficou ciumento, mas a questão foi aprovada no Departamento [...] Acontece que o Bastide disse que a escolha que ele ia fazer era do seu sucessor e que ele não escolheria outra pessoa senão eu, que ele havia me consultado, que eu estava de acordo, então o Departamento tinha que decidir. O Departamento decidiu a favor da transferência e o Fernando de Azevedo realmente não gostou, não ajudou nada na transferência e eu tive até grande conflito com ele por causa*

<sup>125</sup> Muitas mulheres foram preteridas por homens nas disputas pela cátedra até 1969, quando esse sistema foi abolido. Pensando na cadeira de antropologia, Mariza Corrêa o qualificou como “patriarcal”: “Sistema hierárquico, o de cátedra era também patriarcal: se os titulares da cadeira foram todos homens, as assistentes eram todas mulheres” (1995, p. 54). Em relação à FFCL, Maria Arminda do Nascimento Arruda resumiu a participação das mulheres nos seguintes termos: “No período privilegiado por nós, 1939-1973, término do regime antigo, as mulheres ganhavam visibilidade crescente, mas não galgavam o nível mais alto da carreira” (1995, p. 219).

*disso. Mas, depois, tudo terminou bem porque somos duas pessoas de bom caráter e os atritos foram superados sem ressentimento (1995, p. 193).*

Nesse momento, Bastide solicitou a transferência de Florestan da sociologia II, da qual ele era o segundo assistente, para a sociologia I, com a intenção de viabilizar a sucessão futura, que afinal ocorreria no fim de 1954. Esse episódio deve ser contextualizado.

Não sabemos por que não foi realizado um concurso de cátedra, uma vez que essa era a regra institucional vigente, segundo o Regimento de Concurso para Provedimento dos Cargos de Professor Catedrático e Livre-Docente na FFCL-USP, aprovado no Decreto nº 13.426, de 23 de junho de 1943. De acordo com o Anuário da FFCL-USP (1939-1949), nesse período, 14 cadeiras em vários cursos da Faculdade foram providas por concurso. Em ciências sociais, entretanto, o primeiro concurso propriamente dito ocorreria apenas em 1956, para a cadeira de política, vencido por Lourival Gomes Machado. Todas as nomeações anteriores decorreram de arranjos internos, sendo bastante provável que, desde o começo da década de 1940, a influência exercida por Fernando de Azevedo, diretor da Faculdade entre 1941 e 1943, tenha sido determinante para a reorganização do curso.

Em 1941, foram unificadas as duas cátedras de sociologia (I e II) e criadas as de antropologia e política. Roger Bastide assumiu a de sociologia; Paul Arbousse-Bastide, a de política; e Emílio Willems – antigo assistente de Fernando de Azevedo na sociologia educacional –, a de antropologia. Quando terminou o mandato de Fernando de Azevedo como diretor da Faculdade, em 1943, a cadeira de sociologia foi novamente dividida. Bastide assumiria a sociologia I, e o próprio Fernando de Azevedo, a sociologia II.

Nesse período, foram também contratados diversos professores assistentes para essas cadeiras, entre os quais Gilda, Florestan e Antonio Candido. Ela, por Bastide, na sociologia I, e eles por Fernando de Azevedo, na sociologia II. As duas grandes promessas masculinas foram recrutadas por Fernando de Azevedo, apesar da filiação intelectual de ambos a Roger Bastide.

O quadro é revelador das disputas em curso. As cátedras de sociologia eram ocupadas, por um lado, por Roger Bastide, um dos professores mais destacados da missão francesa, que, como vimos, liderou um programa de pesquisa vigoroso e produziu, em curto prazo, escritos numerosos e qualificados. Sob sua regência, com exceção de Mário Wagner Vieira da Cunha, todos os cargos de professor-assistente foram supridos por mulheres<sup>126</sup> – Lucila Hermann, Lavínia da Costa Villela, Gioconda Mussolini e Gilda de Mello e Souza –, até a transferência de Florestan, no fim de 1952. Sugerimos que Bastide ocupava o polo científico do curso de ciências sociais.

De outro lado, estava Fernando de Azevedo, o articulador institucional do curso, herdeiro direto de Julio Mesquita Filho e representante do projeto fundacional que Irene Cardoso (1982) designou como “comunhão paulista”, no polo político/institucio-

---

126 É um dado instigante que os primeiros doutorados em sociologia tenham sido concluídos por mulheres.

nal. Filiados intelectualmente a Roger Bastide e institucionalmente a Fernando de Azevedo, Antonio Candido e Florestan Fernandes avançaram na carreira acumulando trunfos entre as décadas de 1940 e 1950, no decorrer do período fundacional de implantação das ciências sociais em São Paulo. Mas cada um o fez à sua maneira, direcionados pelos capitais (social e cultural) de que dispunham – o primeiro como herdeiro desviante, dividido entre a crítica literária e a sociologia; o segundo, como trânsfuga de classe, totalmente dedicado à sociologia.

No início dos anos 1950, quando Bastide já havia decidido voltar para a França, Gilda, Antonio Candido e Florestan eram os candidatos prováveis à sucessão,<sup>127</sup> e é possível que uma das razões para a não realização do concurso fosse evitar o enfrentamento interno e externo, este último na eventualidade de candidatar-se alguém de fora da USP. Florestan obtivera até então os títulos de mestre em ciências sociais/antropologia (ELSP, 1947) e de doutor em sociologia (USP, 1951), estava trabalhando com Bastide na pesquisa sobre relações raciais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), fato que certamente pesou na decisão sobre a sucessão, e era segundo assistente de Fernando de Azevedo na cadeira de sociologia II.

Gilda era a primeira assistente de Bastide, tendo ingressado na cadeira em 1940, e havia se doutorado em sociologia em 1950. Contra ela pesava sua condição feminina, dada a forte assimetria de gênero então vigente a favor dos homens, e por isso suas chances eram reduzidas. Não seria tão estranha, então, a pretensão eventual de Antonio Candido, esposo de Gilda, de ser o escolhido, e suas credenciais o habilitavam com folga a pleitear o cargo em disputa. Tanto quanto Florestan, mas em outras frentes, Candido compartilhara projetos e interesses comuns com Bastide, sobretudo no plano da sociologia da literatura erudita e popular. Embora não dispusesse do título de doutor em sociologia, era o único livre-docente entre os três – tal título era, depois da cátedra, o segundo mais elevado na hierarquia do corpo docente da Faculdade, superado apenas pelo de catedrático.

Decidida a sucessão pela indicação de Florestan por Bastide no fim de 1952, consumava-se também a vitória do sociólogo francês e do polo científico na queda de braço com o polo institucional representado por Fernando de Azevedo, que teve que aceitar a decisão. A disputa pela sucessão envolvia, assim, além dos pretendentes diretos ao cargo, os catedráticos, que buscavam controlar esse processo, o que seria *a posteriori* explicitado por Florestan em depoimento:

*Éramos subordinados e uma espécie de auxiliares que [Fernando de Azevedo] via com muito egoísmo. Ele não estava lá querendo que fizéssemos carreira. Ele próprio queria fazer nossa carreira, queria promover a nossa ascensão no curso, e esta era uma matéria na qual não se podia mexer. Não posso contar*

---

127 Em carta a Fernando de Azevedo, datada de fevereiro de 1949, Roger Bastide manifesta preocupação com sua substituição próxima e sinaliza a preferência por Florestan Fernandes. Em cartas posteriores, consultadas no Arquivo do IEB-USP, o assunto não é mais tratado.

*alguns exemplos, para ilustrar, mas ele estava decidido que seríamos professores, e quem nos levaria as cartas seria ele. Quer dizer, absorveu ambições que deveriam ser nossas e isso, eu notei, chegava até a nos prejudicar, porque, é claro, nem eu nem Antonio Candido somos pessoas de ambição destituída de valor. Tínhamos um senso de valor e havia um conflito de geração. Essa relação que ele teve conosco era nitidamente amorosa, mas ao mesmo tempo era uma relação de posse, que ditaria uma espécie de capacidade dele em decidir o nosso destino (1995, pp. 191-192).*

Florestan Fernandes faria, em 1953, sua livre-docência, possivelmente para dirimir qualquer dúvida na comparação entre as credenciais dos candidatos. Lembramos que Antonio Candido era doutor e livre-docente em letras desde 1945 e que, conquanto não tivesse doutorado em sociologia, estava em vias de obter o título e poderia, se tivesse sido o indicado, acelerar o passo e defender a tese. De todo modo, em 27 de novembro de 1952 Florestan Fernandes seria transferido da sociologia II para a sociologia I e nomeado primeiro assistente de Roger Bastide. Em 1º de janeiro de 1955, assumiria provisoriamente a cátedra como “professor contratado”, até a efetivação, ocorrida por concurso, apenas em 23 de fevereiro de 1965. Como se sabe, anos mais tarde, em 24 de abril de 1969, ele seria afastado por aposentadoria compulsória, por aplicação do AI-5, pela ditadura militar (SACCHETTA, 1996).

Apesar de não ser possível comprovar a hipótese de que o desvio de rota no doutorado de Antonio Candido tenha sido afetado por esses acontecimentos, ela ganha força se lembrarmos que a decisão se deu no calor da hora, sob o impacto da escolha de Bastide. Isso pode ter acontecido mesmo que Antonio Candido não tivesse a pretensão explícita de assumir a cátedra e que sua reação de mudar de objeto, por essa razão, tenha sido em parte inconsciente. Vale lembrar a continuidade direta que havia entre a tese sobre o cururu e o programa de Bastide, do qual *Os parceiros* o afastaria. Além disso, a mudança o aproximaria do debate sobre o desenvolvimento capitalista, que, desde o pós-guerra e a criação da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), se constituiu como tema central das ciências sociais em toda a América Latina. A intenção de se aproximar dessa discussão pode ter sido também uma motivação para a mudança de objeto. Ao examinar as transformações da sociedade caipira diante do avanço da economia de mercado, Antonio Candido enfrentou essa questão pelo avesso.

Nos anos seguintes ao doutorado de Antonio Candido (1954) e à nomeação de Florestan como professor contratado (1955) à frente da cátedra de sociologia I, Fernando de Azevedo se esforçaria para remediar a situação de Antonio Candido, para quem a posição de assistente se tornara desconfortável. Esse foi um dos motes da correspondência entre Fernando de Azevedo e Antonio Candido em 1957, anexada no fim deste capítulo. Fernando de Azevedo propôs inicialmente a recriação da cadeira de Sociologia da Educação,<sup>128</sup> que acabou não vingando. Ele enviou a Antonio Candi-

128 Os dois textos de sociologia da educação de Antonio Candido foram publicados em 1953 e 1955.

do uma cópia do documento que redigiu no dia 7 de agosto de 1957, autorizado pelo Conselho do Departamento de Sociologia e Antropologia, para ser enviado à Congregação da Faculdade (Anexo 1). Tal documento propunha duas medidas a serem tomadas visando à progressão da carreira de Antonio Candido:

*Certamente o nome mais indicado para essa disciplina [Sociologia da Educação], a ser criada, é o Professor Antonio Candido. Não há, neste Departamento, duas opiniões a respeito. Mas, como a criação de uma disciplina depende de lei e a marcha de um projeto de estatuto legal, por maior empenho que se ponha em apressá-la, é sempre um pouco lenta, propõe o Conselho de Professores do Departamento 1) a nomeação do Prof. Antonio Candido de Mello e Souza para professor Cooperador da cadeira de Sociologia II, e 2) simultaneamente, a criação da disciplina de Sociologia da Educação, para a qual será contratado o referido Professor por proposta deste Departamento.*

Antonio Candido respondeu a Fernando de Azevedo em carta datada de 12 de agosto (Anexo 2). Gostaríamos de destacar três pontos dessa carta. Antonio Candido (1) recusou o cargo de professor cooperador em função da (2) expectativa de retomar a pesquisa sobre o cururu, que havia sido interrompida em 1953, o que sabemos hoje que acabou não acontecendo, mas que reforça a importância que ele atribuía a essa pesquisa, a despeito de ter ou não conhecimento musical para concluí-la. Por fim, (3) aceitou a possibilidade de assumir a cadeira de Sociologia da Educação, o que também não se concretizaria. De qualquer forma, as cartas trocadas demonstram o empenho de Fernando de Azevedo em solucionar em definitivo a situação profissional de Antonio Candido, o que viria a acontecer pouco tempo depois.

Tal solução se concretizaria, como se sabe, no início da década de 1960, já com Antonio Candido afastado da sociologia e lecionando na recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Fernando de Azevedo foi quem idealizou e sugeriu, no curso de letras da FFCL-USP, a criação de uma nova cadeira, a de Teoria Geral da Literatura – depois Teoria Literária e Literatura Comparada –, segundo consta em carta que enviou a Antonio Candido em 22 de maio de 1959 (Anexo 4). Se essa negociação foi decisiva à criação da cátedra, lembramos que articulações como esta foram frequentes durante a vigência do sistema de cátedras, em especial, no curso de Ciências Sociais. Devemos lembrar também que, no mesmo ano de 1959, seria finalmente publicada *A formação da literatura brasileira*, que inscreveria seu autor no panteão da história literária e da crítica brasileira, justificando plenamente sua necessária nomeação como catedrático, depois de tanta reviravolta.

## ANEXO 1

São Paulo, 7 de agosto de 1957

Senhor Diretor,

Na última reunião, que se realizou a 6 do corrente mês, do Conselho de Professores do Departamento de Sociologia e Antropologia desta Faculdade, resolveu esse Conselho que eu representasse a V. Excia. para solicitar com maior empenho o interesse de V. Excia. no rápido encaminhamento de duas propostas de que tive a iniciativa e que foram aprovadas por unanimidade de votos. Uma e outra, como verá V. Excia., atendem aos interesses superiores e às necessidades urgentes do ensino a cargo de cadeiras deste Departamento, nos cursos de sociologia, dos fundamentos sociológicos da educação e de especialização em vários setores desse campo de estudos e de pesquisa. Estas propostas que tenho a honra de submeter ao exame de V. Excia. e à aprovação do Conselho Técnico e Administrativo e da Congregação de nossa Faculdade, são as seguintes:

- I. A nomeação do Professor dr. Antonio Candido, 1º assistente da referida cadeira, -cargo em que foi investido a meu convite e por minha indicação, há cerca de 14 anos, é licenciado e doutor em ciências sociais, além de doutor e livre-docente em literatura brasileira. O seu nome, a reputação que granjeou, os títulos que tem, as obras publicadas e os serviços que vem prestando ao ensino universitário e à cultura nacional, são de tão alto nível, significado e valor que já bastariam para justificar a sua investidura em uma cátedra de sociologia ou de literatura brasileira nesta ou em qualquer outra Universidade das mais importantes do país. Em sua brilhante carreira universitária desde os começos e através de anos de aturados trabalhos, reflete-se, marcando-a em todos os seus atos, um conjunto de qualidades morais, intelectuais e profissionais que raramente se apresentam associadas e no grau a que nele se elevaram. Não faço mais, Senhor Diretor, do que exprimir o conceito unânime em que o tem seus pares, companheiros e discípulos que todos o consideram como um mestre, guia e exemplo.

Expositor excelente, cujas lições primam pela solidez do saber, pela arte de construção e pela clareza e elegância de linguagem, de uma naturalidade comunicativa; pesquisador experimentado, que não só tem o gosto da investigação empírica e o domínio de suas técnicas como sabe transmiti-las aos seus discípulos, com uma orientação segura e o calor necessário para despertar e estimular vocações científicas, o Professor Antonio Candido honra, a todos os respeitos, a Faculdade a que pertence, e que por isso mesmo se orgulha de o ter entre os seus mestres. As suas publicações, - livros e artigos de revistas, nacionais e estrangeiras, - de alto teor científico, já deram ao seu nome ilustre a projeção que merecem professores universitários altamente qualificados. Mas, em ser, apoiada, como está em tantas e subidas qualidades, uma justa homenagem ao Prof. Antonio Candido (homenagem aliás que só se poderia estranhar já não lhe tenha sido prestada), essa proposta se põe exatamente no caminho dos interesses do ensino e da cultura. A sua nomeação para Professor Cooperador vem apenas regularizar ou legalizar uma situação de fato, criada pelas necessidades correntes do

número crescente de alunos e do desenvolvimento dos cursos. Sendo 1º Assistente da cadeira de Sociologia II, o referido professor tem sido, na verdade, cooperador da cadeira, com todas as pesadas responsabilidades do cargo, mas sem as regalias que lhe são inerentes e é de elementar justiça lhe sejam concedidas.

II. A criação de uma disciplina de Sociologia Educacional ou de Sociologia da Educação.

A criação de uma disciplina de Sociologia da Educação, que não seria mais do que o restabelecimento da cadeira extinta em 1942, impõe-se agora por várias e sérias razões, como passo a expor a V. Excia. Em primeiro lugar, a expansão que tem tido os cursos de pedagogia, que passaram a ser dos mais procurados nesta Faculdade, e que, no estado atual da educação do país, revestem importância primordial. Todos os alunos, professores normalistas ou não, que tem frequentado esses cursos, atestam quanto lhes foram úteis não só para lhes aperfeiçoar a preparação teórica e profissional como também para lhes alargar o horizonte mental, abrindo-lhes perspectivas no vasto campo de atividades do ensino, da orientação técnica e da administração escolar. Em segundo lugar, a necessidade de cursos intensivos e extensivos, nos quatro anos, e de cursos mais rigorosos de especialização, uma de cujas partes principais é um trabalho de pesquisa, reclama um professor especialmente dedicado a esse setor do domínio de estudos sociológicos, para obter dos alunos o maior rendimento possível e, ao mesmo tempo, aliviar as atuais cadeiras de sociologia de encargos de ensino e investigação científica relativos aos fundamentos sociológicos da educação. E, por último, a fundação, em S. Paulo, do Centro Regional de Pesquisas Educacionais subordinado administrativa e tecnicamente a esta Faculdade, através do Departamento de Sociologia e Antropologia, pôs em evidência a necessidade não menos urgente de preparação de pesquisadores, auxiliares de pesquisa e cientistas sociais especializados em educação. Em torno dessa nova disciplina gravitariam, como à volta de um foco de concentração e irradiação, os que quisessem dedicar-se às pesquisas sociológicas no campo da educação de todos os tipos e graus.

Certamente o nome mais indicado para essa disciplina, a ser criada, é o Professor Antonio Candido. Não há, neste Departamento, duas opiniões a respeito. Mas, como a criação de uma disciplina depende de lei e a marcha de um projeto de estatuto legal, por maior empenho que se ponha em apressá-la, é sempre um pouco lenta, propõe, o Conselho de Professores do Departamento 1) a nomeação do Prof. Antonio Candido de Mello e Souza para professor Cooperador da cadeira de Sociologia II, e, 2) simultaneamente, a criação da disciplina de Sociologia da Educação, para a qual será contratado o referido Professor por proposta deste Departamento.

Certo de contar com o apoio de V. Excia. a estas duas propostas, que são do maior interesse para o desenvolvimento do ensino e da pesquisa, na parte que nos toca, peço a V. Excia. aceitar os protestos da minha profunda estima e do meu mais alto apreço,

Fernando de Azevedo

Prof. Chefe do Departamento de Sociologia e Antropologia

**ANEXO 2**

12/08/1957

Meu caro Dr. Fernando,

Recebi cópia, que muito agradeço, da representação enviada ao Diretor. Por ela, tive conhecimento da iniciativa que me indica para o cargo de Professor Cooperador, e, eventualmente, para ocupar a disciplina proposta de Sociologia Educacional.

É escusado dizer o quanto fiquei desvanecido, não apenas pela decisão do Departamento, mas pela maneira gentil e honrosa com que foi encaminhada pelo sr. As suas palavras, como sempre, vão além do merecimento; mas, por nascerem de amizade provada e sincera, atingem plenamente o coração. Por isso, meu caro Dr. Fernando, não minto ao dizer que prefiro, nas relações do nosso Departamento, a integridade do afeto e da cordialidade; e que tenho procurado ajudar a formação, nele, de uma estrutura de lisura e boa vontade, tanto quanto de eficácia intelectual. Ao ver-me agora colhido nas redes muito agradáveis dessa simpatia mútua, sinto-me tocado e agradecido.

Isso posto, creio que o sr. não estranhará a decisão, que ora lhe comunico, de me escusar, com o respeito devido ao sr. e aos colegas, da possível nomeação como Cooperador. Em primeiro lugar, porque me sinto perfeitamente à vontade ao seu lado, como Assistente. São raros os que conseguem, como o sr., serem chefes sem prepotência, fundindo a autoridade na tolerância e no respeito pelo colaborador. E se muitos são mestres pela imposição das ideias, outros, mais raros, o são pela liberdade que facultam a cada um para realizar a própria personalidade. A estes pertence o sr., como tenho podido verificar, não nos quatorze, como diz a representação, mas em bons quinze anos e meio de convivência...

Em segundo lugar, porque havia estabelecido um plano de vida, que pretendo cumprir e não se coadunam com a nova função, se vier realmente a ser estabelecida. O sr. sabe, com efeito, que o meu pedido de licença prêmio não foi devido à intenção de descanso ou passeio, mas à necessidade de tempo, para liquidar velhas tarefas. Uma delas, cujo término estava previsto para março, só agora se completou, por motivos vários. Outra é minha pesquisa sobre as relações entre a poesia popular e as mudanças na sociedade rural paulista, iniciada há vários anos e sempre interrompida por imposição da rotina universitária. Penso, dado o atraso, reencetá-la no próximo mês de setembro e terminá-la no segundo semestre de 1958. Para isto, serei porventura obrigado a novo período de licença, no primeiro semestre daquele ano, pois preciso estar livre para viagens nos momentos de Natal, Pentecostes e Festejos de Junho. Dado o meu feitio pessoal, um compromisso como o que oferece o Departamento iria interferir no ritmo do trabalho. Ainda que os colegas me provassem o contrário (por exemplo: que o cargo não traria qualquer aumento real de responsabilidade etc.), eu não me sentiria psicologicamente ajustado, argumento decisivo para mim.

Quanto à questão mais remota da disciplina, não me cabe o direito de contestá-la, pois o sr. bem sabe que reputo a sua criação de interesse para o ensino, independentemente de vir ou não a ser ocupada por mim. Nos últimos anos temos conversado so-

bre isto e sobre a minha pretensão em candidatar-me a ela, o que referi por mais de uma vez, ao nosso amigo Lourival Machado. Não o farei, todavia, se para tanto for necessário aceitar, previamente, o lugar de Cooperador.

Estou certo de que o sr. compreenderá as minhas razões, ditadas por legítimo interesse pessoal, e saberá explicá-las aos colegas. Creia na sincera amizade e na gratidão com que me subscrevo, muito afetuosamente,

Antonio Candido

### **ANEXO 3**

5 de setembro de 1957

Senhor Diretor,

O Conselho Técnico e Administrativo desta Faculdade, examinando, em sua reunião de 29 de agosto do corrente ano, a proposta apresentada por este Departamento a 7 do mesmo mês, e o parecer que sobre ela emitiu o seu ilustre relator Prof. Dr. Milton da Silva Rodrigues, resolveu preliminarmente “consultar o Departamento de Sociologia sobre se a criação de alguns cargos docentes ligados às cadeiras já existentes não seria uma solução satisfatória”. Respondo prontamente à consulta que nos faz o C.T.A., pedindo licença para declarar desde logo que o Departamento insiste na sua proposta de que seja criada a disciplina “Sociologia Educacional” e não mais uma cadeira de Sociologia (Sociologia III), como prefere o nosso eminente colega, membro desse Conselho, no parecer referido.

Não nos parece satisfatória a solução que foi sugerida, por proposta do Prof. Dr. Mario Guimarães Ferri, de “criação de cargos docentes ligados às cadeiras já existentes”. Pois as razões que nos levaram a submeter à apreciação do C.T.A. a proposta constante do ofício de 7 do mês passado, não se referem apenas ao notável acréscimo de trabalho para o Departamento, nas cadeiras de Sociologia. A necessidade de desdobramento, para torná-lo eficaz, do curso de Introdução, dado até agora em comum ao 1º ano de Ciências Sociais, 1º de Pedagogia e 2º de Filosofia, - desdobramento de que resultarão três classes separadas que ocuparão três professores ou assistentes, e a recente criação do Curso de Psicologia (Lei nº 3.862, de 28 de maio de 1957), com, pelo menos, um ano de Sociologia, importarão, como se vê, num aumento ponderável dos encargos atribuídos às duas cadeiras. Acresce que aos cursos de especialização, que já congregam, além de alunos de Ciências Sociais, de Pedagogia e de Filosofia (estes últimos, para estudos de Sociologia do Conhecimento), terão de afluir outros, do Curso de Psicologia, que desejem especializar-se em psicologia social e psicologia coletiva.

Fossem estas as únicas ou as principais razões que nos levaram a apresentar ao Conselho Técnico e Administrativo desta Faculdade a proposta da criação de uma disciplina de Sociologia Educacional, e não teríamos dúvida em acolher com simpatia a sugestão contida no parecer, de se criar mais uma cadeira de Sociologia (III) ou a de se criarem, conforme a opinião do ilustre Prof. Dr. Mario Guimarães Ferri, “novos cargos docentes ligados às cadeiras existentes”. Mas a verdade é que há uma hierar-

quia de problemas, estabelecida pela maior importância de cada um deles e urgência na sua solução. A criação de mais uma cadeira de Sociologia (III), se poderá um dia vir a ser, não é absolutamente necessária agora. Quanto à criação de novos cargos docentes, as circunstâncias já se estão armando para justificá-la em futuro mais próximo. O que importa, porém, no momento é exatamente a criação de uma disciplina de Sociologia Educacional, com que, de um só golpe, se resolvem dois problemas, um dos quais decorrente da expansão quantitativa dos cursos (de que acima se tratou) e o outro, ligado a necessidades específicas de nossos planos de estudos e pesquisas. E aqui tocamos o ponto essencial da questão.

A ideia de criação de uma disciplina de Sociologia Educacional proveio, de fato, da necessidade cada vez maior de estudos extensos e intensivos nesse campo. Não é só pelo extraordinário desenvolvimento que tem tido ultimamente os cursos de Pedagogia, nem apenas pelo número de licenciados, quer em Pedagogia quer em Ciências Sociais, que desejam especializar-se em Sociologia da Educação, - cadeira existente nas numerosas (mais de 200) Escolas Normais do Estado, ou escolhem essa matéria, ao lado de outra, em seus cursos de especialização; mas também pela tendência crescente de atrair para a educação e pôr a seu serviço as ciências sociais, e de que já resultou a fundação de cinco Centros de Pesquisas Sociais e Educacionais no país, um dos quais, - o de S. Paulo, está administrativa e tecnicamente subordinado, nos termos do Convênio, a esta Faculdade. A nova disciplina a ser criada, além de descarregar as cadeiras de sociologia (I e II) do ensino no 1º e 2º de Pedagogia e em vários cursos de especialização, seria o principal centro orientador, estimulador e coordenador dos estudos e investigações sociológicas nos domínios da educação, e de formação dos pesquisadores de que necessitamos para constituir, aumentar e renovar, na Faculdade e fora dela, equipes suficientemente treinadas para essas atividades científicas.

Pedindo a V. Excia. se digne submeter à apreciação do C.T.A. estas considerações e pondo-me inteiramente à sua disposição para novos esclarecimentos, se necessário, apresento a V. Excia. os protestos de minha profunda estima e do meu mais alto apreço,

Fernando de Azevedo

Professor Chefe do Departamento de Sociologia e Antropologia

Ao Exmo. Sr. Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula,

M. D. Diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

#### **ANEXO 4**

S. Paulo, 22 de maio de 1959

Meu caro Antonio Candido,

Como sabe, por várias vezes tenho me entendido com os professores da Seção de Letras sobre a criação, na Faculdade, de uma cadeira de Teoria Geral da Literatura. Nas conversas que tivemos, declarei expressamente que seria para v. a referida cadei-

ra, cujo primeiro provimento, em caráter interino, deveria ser por contrato, até a efetivação nos termos das leis em vigor. Cadeira criada ad hominem. A ideia foi acolhida com a maior simpatia. Todos os que ouvi; de acordo. Ficaram de ver qual dentre eles devia encarregar-se da elaboração da proposta que seria apresentada por eles e assinada por todos nós. Mas parece que a iniciativa não é o forte daquele grupo. Nem a iniciativa nem a rapidez nas decisões. Grupo sem líder... Cada um fica à espera de que outro dê o primeiro passo.

V. compreende porque preferia que deles partisse a ideia desde a elaboração da proposta. Razões de política interna. Não queria dar-lhes a impressão de invadir território alheio. Como de lá, porém, estava custando vir a iniciativa, resolvi tomá-la, mas com as cautelas necessárias. Eu redigiria, como o fiz, a proposição que seria subscrita por eles em primeiro lugar e, a seguir, por nós do Departamento de Sociologia, pelos professores da Seção de Pedagogia, do Departamento de Filosofia, do de História e pelos demais amigos comuns. Assim a iniciativa, embora tomada por mim, passaria como da Seção de Letras, que se encarregaria de apresentar a proposta, incumbindo-nos nós de defendê-la na Congregação. Não desejava, porém, dar início ao nosso trabalho sem antes ouvir v. sobre detalhes do texto de anteprojeto de lei e sobre os termos de sua justificação. É o que submeto ao seu parecer, pedindo-lhe a crítica e as alterações que julgar convenientes e v. fará, como obséquio especial a mim, com a maior liberdade e franqueza. Comuniquei somente ao Cruz Costa e ao Ruy Coelho que ia consultá-lo sobre o documento. Entendem os dois que assim devia agir.

Enquanto não for encaminhado por mim aos professores da Seção de Letras, dele ficam tendo conhecimento, sob reserva, somente aqueles dois amigos e v. Já estou no fim de minha carreira e caminhando mais rapidamente do que poderia pensar, para o de minha vida. Mas espero ter antes a alegria de vê-lo novamente entre nós nesta Faculdade que é sua, e em que continuará a servir, com sua capacidade excepcional, ao ensino e à cultura, na especialidade de sua predileção.

Escreva-me logo.

Com um saudoso abraço do sempre seu,

Fernando de Azevedo

Mesma casa

Rua Bragança, 55

S. Paulo

## ANEXO 5

A Congregação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de S. Paulo, atenta às manifestações e tendências do pensamento nas diversas esferas da cultura e empenhada, como é de seu dever, em velar pelo constante desenvolvimento, em alto nível, dos estudos filosóficos, científicos e literários,

1. considerando que o progresso dos estudos científicos e técnicos que residem à base da civilização industrial e devem ser, por isso, estimulados por todas as formas, não deslocou para segundo plano os estudos humanísticos e literários, como o prova a sua plena florescência em países altamente industrializados;
2. considerando que esses estudos constituem elemento essencial na formação do homem, não só por habilitarem os estudantes de quais especialidades a forjar-se os instrumentos próprios de expressão como também por desenvolverem quando superiormente orientados, a sensibilidade artística, a atividade criadora e o espírito crítico;
3. considerando que, na justa observação de James B. Conant, é por esses estudos que se pode entender “a verdadeira natureza do exercício, por parte do homem, da liberdade de escolher”, e a educação “deixa de ser útil à vida livre desde o momento em que cessa de preocupar-se com o julgamento crítico de valores na arte, na literatura e na filosofia”;
4. considerando que não existe na Secção de Letras desta Faculdade uma cadeira em que se estudem e se exponham, de forma sistemática, as teorias da literatura – da estética, crítica e histórica literária, para uma constante revisão de ideias e valores e reconstrução, à luz das pesquisas mais recentes, de uma “teoria geral da literatura”;
5. considerando que uma cadeira dessa amplitude tem importância primordial na formação literária do estudante por importar numa confrontação de pontos de vista, antigos e modernos, convergência e síntese dos estudos especiais e irradiação do pensamento crítico e renovador, através da análise das tendências atuais da literatura;
6. considerando ainda que a estas razões dadas como justificação e em apoio da ideia de uma cadeira de “Teoria Geral da Literatura” está presente o mesmo espírito que a guiou, na iniciativa e aprovação da proposta de criação da disciplina “Teoria Geral da Educação”, já incorporada às matérias integrantes da Secção de Pedagogia;

RESOLVE submeter à apreciação do Conselho Universitário e, uma vez por este aprovada, à do Governo do Estado a seguinte proposta de um projeto de lei:

## **PROPOSTA**

Art. 1º - Fica criada na Secção de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de S. Paulo uma cadeira de Teoria Geral da Literatura.

Art. 2º - Será contratado para reger, em caráter interino, a referida cadeira um livre docente de literatura pela dita Faculdade, até o provimento efetivo nos termos da legislação em vigor e na ocasião que à Congregação parecer oportuna.

Art. 3º - São criados, com as respectivas vantagens e regalias atribuídas por lei, um cargo de Professor Catedrático e um de 1º Assistente, a que se estenderá o regime de tempo integral.

Art. 4º - Fica aberto um crédito especial de \_\_\_\_\_ para atender às despesas no cumprimento da presente lei.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anuário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (1939/1949). Vol. 1. São Paulo: Seção de Publicações da FFCL-USP, 1953.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A sociologia no Brasil: Florestan Fernandes e a escola paulista. In: MICELI, Sérgio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Sumaré/Fapesp, 1995, p. 107-131.
- BASTIDE, Roger. *Psicanálise do cafuné e estudos de sociologia estética brasileira*. Curitiba: Guaíra, 1941.
- BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.
- BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1945.
- BASTIDE, Roger. O “cururu”: expressão da alma paulista. O Estado de S. Paulo, 1951.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Anhembi, 1959.
- BRAGA, Maria Lúcia Santana. *A sociologia pluralista de Roger Bastide*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Poesia popular e estrutura social*. Tese (inacabada), 1953. [Inédito]. CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*, v. IV, n. 1, jun. 1956.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: José Olympio, 1964.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp/Duas Cidades, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.
- CARDOSO, Irene. A Universidade da Comunhão Paulista. São Paulo: Cortez, 1982.
- CORRÊA, Mariza. In: MICELI, Sérgio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Sumaré/Fapesp, 1995.
- FERNANDES, Florestan. *A contestação necessária: retratos intelectuais de inconformistas e revolucionários*. São Paulo: Ática, 1995.
- GARCIA, Sylvia Gemignani. *Destino ímpar: sobre a formação de Florestan Fernandes*. São Paulo: Editora 34, 2002.

- GIMENES, Max Luiz. Entre parceiros e companheiros: por uma releitura política de Os parceiros do Rio Bonito, de Antonio Candido. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, abr. 2018.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: EDUSC, 2008.
- JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. 2 ed. ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- JACKSON, Luiz Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho: ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- PEIXOTO, Fernanda. *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.
- PONTES, Heloisa. A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 74, 2006.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PULICI, Carolina. *Entre sociólogos: versões conflitivas da “condição de sociólogo” na USP dos anos 1950-1960*. São Paulo: Edusp, 2008.
- RAMASSOTE, Rodrigo. *A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961-1978)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- RAMASSOTE, Rodrigo. Inquietudes da crítica literária militante de Antonio Candido. *Tempo Social*, v. 23, n. 2, p. 41-70, 2011.
- RODRIGUES, Joana. *Antonio Candido e Ángel Rama: críticos literários na imprensa*. São Paulo, SP, Brasil: Editora Unifesp, 2018.
- SACCHETTA, Vladimir. Florestan Fernandes: o sociólogo militante. *Estudos Avançados*, 10 (26), 51-54, 1996.
- SILVA, Dimitri. Jogo de damas: trajetórias de mulheres das ciências sociais paulistas. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 46, 2016.
- SPIRANDELLI, Claudinei. *Trajetórias intelectuais: professoras do curso de ciências sociais da FFCL-USP (1934-1969)*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2011.
- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getulio Vargas, 1997.



## CAPÍTULO 8

# O ENSAIO MODERNO NO BRASIL<sup>129</sup>

Maria Arminda do Nascimento Arruda<sup>130</sup>

### I

Independentemente das polêmicas que acompanharam o gênero ensaístico, ainda hoje o tratamento do estilo tem sido objeto de discussão: seja no prisma da sua conceitualização, seja no ângulo da avaliação da sua pertinência como expressão do conhecimento científico, seja mesmo como contraponto a outros discursos, a forma ensaio suscita controvérsias. Considerada linguagem intelectual por excelência, o ensaio vinculou-se à filosofia, à literatura, às artes, à crítica cultural, percorrendo, assim, especialidades diversas, comumente transitando entre domínios distintos. Apesar das várias modalidades assumidas pelo ensaísmo, cuja caracterização é permanente desafio, pode-se encontrar atributos comuns que autorizam o reconhecimento do cânone, que adquiriu contornos já no século XVI, a partir dos *Essays* de Montaigne, “inventor do ensaio moderno e pode ser considerado mestre da maioria” (BLOOM, 2010, p. 9), dos moralistas, escritores, filósofos e cientistas como Freud, conforme análise do crítico Harold Bloom. Em Montaigne, ainda para o autor, delinearam-se a forma ensaio e os traços definidores do gêne-

---

129 Este texto foi publicado originalmente em inglês (“The Modern Essay in Brazil”. *American Sociologist*. N. 51, 318-329 (2020)). Agradeço aos editores por cederem o direito à republicação traduzida.

130 Professora Titular do Departamento de Sociologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

ro, expressos na clareza dos juízos, na força das ideias, no perspectivismo, na presença do eu, na liberdade e mobilidade na construção do texto, na fluidez da forma (Idem, “Michel de Montaigne (1533-1592)” *ibidem*, pp. 55-66). Foram tais predicados que levaram Georg Lukács a atribuir ao ensaio a condição de “gênero artístico”, uma vez que julgou ser “a crítica uma arte e não uma ciência” (LUKÁCS, 1975, p. 16).

Foi por essa razão que Adorno, mais de quarenta anos após o texto de Lukács, de 1911, escreveu em meados da década de 1950 e no bojo das disputas com o positivismo imperante no ambiente acadêmico alemão, que as concepções luckacsianas retiravam do ensaio a autonomia própria, pois o gênero se diferenciava “da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” (ADORNO, 2012, p. 18). Enfrentando um amplo debate que tinha como pano de fundo divergências a respeito do estilo mais apropriado ao discurso científico, na sua concepção identificou-se “conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese” [...] (ADORNO, *idem*, *ibidem*, p. 15). É bem verdade que Adorno defendia a sua própria linguagem, quando estabelecia a diferença específica entre a forma de exposição previamente dada pelo discurso científico, que excluía o sujeito em nome da objetiva discursividade do empirismo e o caráter mais aberto da interpretação ensaística, para ele avessa aos dogmatismos. Nesse ponto específico, compartilha da mesma visão de Lukács, para quem os ensaios não são “uma aplicação, senão sempre uma criação nova” [...] (LUKÁCS, *opus cit.*, p. 38); em ambos, as concepções sobre o ensaio estavam impregnadas de um certo entendimento sobre a cultura moderna, fazendo da forma ensaística o estilo capaz de enfrentar as regras anônimas do sufocante racionalismo da modernidade, que tende a excluir as manifestações críticas produzidas por sujeitos individuais. De fato, a compreensão da escrita não se esgota numa análise exclusivamente interna do texto, tampouco é um ato puramente racional, uma vez que há todo um sistema de condicionamentos e de disposições – nem sempre racionais e intelectualmente abstratas – que constroem as “estratégias da escrita” e as “estratégias do autor” (Cf. SAPIRO, 2016, pp. 105-108).

Nesse cenário, a marca autoral, preponderante no discurso ensaístico, o torna um texto “altamente interpretativo”, no qual ocorre proeminência do “nome próprio de quem firma o ensaio [...] um dos elementos chave do gênero: ao assumir a primeira pessoa, o ensaísta assume também um compromisso explícito com o leitor [...] que, com seu nome próprio, assume a responsabilidade dos enunciados” (SAÍTTA, 2004, pp. 107-108). Não é por outro motivo que, em Adorno, a forma ensaio é eminentemente crítica, pois baseia-se na recusa ao sistema de pensamento dado e articula de modo soberano o objeto da reflexão. Nos seus termos, o ensaio é não identitário, por se afastar do real imediatamente dado, advém do caráter histórico da experiência, mas aprofunda a dimensão da transitoriedade temporal, daí a sua qualidade fragmentária e descontínua, o que lhe permite estabelecer a crítica aos conceitos abstratos, mas sem dispensá-los. Ainda para Adorno, por isso o ensaio pode construir as suas próprias categorias num processo de articulação metódica do pensamento por meio do encadeamento das ideias, o que lhe confere característica circular. Por ser essencialmente linguagem, isto é, domínio da significação, o “ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado [...] Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qual-

quer sistemática [...] mais fechado porque trabalha enfaticamente na forma da exposição” (ADORNO, opus cit., p. 37). Em outras palavras, o ensaio exige rigor no curso da reflexão, sendo, à sua moda, fundamentalmente sistemático.

O compromisso do ensaio tanto com o tempo histórico – presente na radicalidade da aceitação da mutabilidade – quanto com a crítica persistente do pensamento dado, comumente o identifica enquanto um gênero adequado ao tratamento dos momentos de crise social e da mudança daí resultante. A vasta produção ensaística da denominada *Escola de Frankfurt* não se desprende da história dramática das primeiras décadas do século XX na Europa, que adquiriu caráter paroxístico com a barbárie nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, além de Adorno, também Horkheimer, Walter Benjamin e Marcuse foram primorosos ensaístas, intelectuais exilados da Alemanha natal, dada a origem judaica. Enquanto expatriados, a inserção em instituições de pesquisa – organismos caracteristicamente normatizados – era instável e circunstancial, desfavorecendo a profissionalização na acepção de exercício especializado. Segundo Edward Said, Adorno foi “a consciência intelectual dominante dos meados do século XX”, e nos Estados Unidos aprofundou o seu traço de personalidade de “um exilado metafísico” (SAID, 2005, pp. 61-62), condição agravada pela vivência objetiva da condição.

Nesse contexto, o intelectualismo elitista de Adorno, marca do seu ensaio, se não foi produto exclusivo do exílio, aprofundou-se a partir do contato com a cultura de massas vigente nos Estados Unidos, que, para ele, rebaixava os padrões civilizatórios, visíveis no conservadorismo político e na alienação, características avessas à elaboração crítica. Tal diagnóstico, aliás, não se distanciava das concepções do importante sociólogo norte-americano Wright Mills, para quem a sociedade de massas se opunha à participação consciente dos públicos e à liberdade individual, com efeitos sobre a produção intelectual (Cf. MILLS, 1963, apud SAID, 2005, p. 299). A transferência de Adorno para os Estados Unidos e os desdobramentos dessa experiência na modelagem da sua linguagem explicitam as relações entre o ensaísmo e a crise de uma história coletiva e pessoal. Não se está afirmando, no entanto, que o gênero ensaio se resume a essas situações, apenas pretendo chamar a atenção para a homologia existente entre o ensaísmo e processos de mudança, sobretudo por se tratar de uma expressão crítica, politicamente impregnada e tendente a construir interpretações mais gerais. O ensaísmo brasileiro moderno – construído na década de 1930 – compartilhou várias dessas características, sendo contemporâneo ao processo de mudança e transformação do Brasil tradicional, no bojo da crise da República Oligárquica, da eclosão das vanguardas, consequentemente da crítica à cultura herdada e no trânsito da formação da moderna sociedade no país.

## II

No Brasil, bem como na América Latina, as vanguardas modernas emergiram nos primeiros decênios do século XX. A despeito da incorporação das propostas avançadas do modernismo na Europa, entre nós, as vanguardas produziram profusa reflexão sobre os dilemas da modernização, no âmbito de sociedades fruto da colonização.

Como bem assinalou Richard Morse, “com respeito especificamente aos pensadores, observamos que suas afirmações de uma identidade europeia anterior foram [...] demasiado problemáticas, e sua confiança num contínuo intercâmbio crítico com ideologias do Ocidente industrial demasiado insegura, para favorecer uma absorção das correntes internacionais. Concordaram com as receitas vigentes de ‘progresso’ e reconheceram com pesar o atraso dos países em questão” (MORSE, 2001, p. 26). Em tal cenário, o modernismo brasileiro e latino-americano não foram uma cultura de transplante, tampouco de cópia, pois estiveram comprometidos com os problemas locais. Ainda de acordo com Richard Morse, “o modernismo, sobretudo a partir da sua arena parisiense, acabou por causar impacto sobre a América Latina, mas não como mero papel de tutor. É que na época a Europa sofria de uma crise de nervos associada com a tecnificação, a comoditização, a alienação e a crescente violência, como eram expressas nas contradições marxistas, na decadência splengleriana, nas invasões freudianas, do subconsciente, e, é claro, na industrialização e na Primeira Guerra Mundial [...]. Agora a Europa não oferecia apenas modelos, mas patologias. O desencanto no centro deu ensejo à reabilitação na periferia” (Idem, *ibidem*, p. 27). De acordo com essa concepção, a desvantagem originária produziu, todavia, “cosmopolitas excêntricos” (CASANOVA, 2002, p. 130), ou, para acompanhar Carlos Fuentes, na América Latina “a sua excentricidade está centrada hoje num mundo sem eixos culturais” (FUENTES, 1980, p. 32).

No caso brasileiro, o ensaísmo moderno bebeu na fonte das vanguardas, porém alimentou-se das questões e dos problemas derivados das dificuldades de erigir os pilares da modernização que, não obstante às suas fragilidades, tivera fôlego suficiente para pôr em questão o legado da tradição. Nesse sentido, o ensaio daí derivado refletiu ao mesmo tempo sobre a crise do Brasil tradicional e os embaraços na construção do moderno, movimento que produzia deslocamentos e tornava inseguro o futuro. Em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado em 1936, possivelmente o ensaio mais bem realizado do ponto de vista da forma, já na abertura do livro, o autor formula o problema fundamental que percorre a reflexão: “somos ainda hoje uns desterrados na nossa terra” (HOLANDA, 1963, p. 3), frase que denuncia tanto um sentimento de estrangeiramento especialmente de parte dos intelectuais, quanto a presença de uma história amorfa, ao menos atípica, daí a metáfora orgânica do título, representação do seu entendimento sobre o peso do passado na constituição da cultura brasileira, “quadro típico de cultura periférica sem eixo próprio” (PRADO, 2004, p. 263).

Esse desconforto, de acordo com Arnoni Prado, questionava diretamente os intelectuais desde os anos finais do século XIX, que nomeou o movimento renovador do período de “falsas vanguardas”. Vale a pena acompanhar o raciocínio do autor sobre as diversas etapas do que denominou elitismo dissidente:

*1º) como, na primeira fase da sua trajetória (1899-1919), o projeto das falsas vanguardas procura amoldar-se ao ideário antipassadista já então impulsionado pelas forças emergentes que se opõem sistematicamente ao poder de decisão dos grupos dominantes; 2º) como a decisão de firmar a*

“modernidade” com apoio na tradição combativa do discurso liberal, estando ligada à ruptura do equilíbrio das forças hegemônicas, (a) vincula a 2ª fase (1920-1922) do movimento dissidente à expressão estética do cosmopolitismo burguês em ascensão, interferindo, assim, na afirmação de seu papel histórico enquanto desdobramento urbano das oligarquias rurais em crise; e (b) na fase seguinte (1923-1928), desloca para a linha de vanguarda as três direções por meio das quais a retórica da “ideologia ilustrada” amenizou no passado os efeitos do sistema de dominação do país: a compensação do atraso intelectual e institucional por meio da supervalorização do local; a contaminação eufórica pelo ufanismo que sustenta a “ideologia de país novo”; e a revisão crítica, sob uma perspectiva de modernidade, da imaginação aristocrática fascinada pela Europa e distante do meio inculto capaz de absorvê-la (PRADO, 2010, p. 23).

Esses movimentos que desembocaram tanto em organizações autoritárias, quanto o Integralismo, em propostas liberais, encarnadas por parte dos participantes da chamada Revolução de 1930, mesmo em projetos identificados com bandeiras à esquerda, representadas na fundação do Partido Comunista Brasileiro, formaram o solo sobre o qual frutificou as vanguardas modernistas, identificadas com a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. No conjunto ocorriam discordâncias, que o manto das querelas por orientações modernistas escamoteava o caráter político do dissenso, bem como as fissuras existentes entre intelectuais e o poder oligárquico; embora fossem manifestações de tendências reais, sobretudo nas diversas regiões do país, encobriam contraposições, disputas e resistências políticas locais ao caráter hegemônico da modernização e do progresso de São Paulo.

O ensaio moderno que emergiu em 1930 – que se fez representar por *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, *Evolução Política do Brasil* (1934) de Caio Prado Júnior e *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda – resultou da combinação entre a renovação da linguagem e a ruptura com a norma culta portuguesa como expressão letrada, por meio da incorporação da oralidade do português falado no Brasil.<sup>131</sup> Essas obras problematizam as possibilidades do Brasil construir os suportes da civilização moderna e questionam os rumos assumidos pela modernização, a partir do tratamento da formação de um país fruto da colonização e, portanto, privilegiam a conformação das nossas particularidades históricas e culturais. Para desdobrar essa questão, apoio-me em Antonio Candido que, em *Formação da Literatura Brasileira*, livro publicado em 1959, refletiu sobre o direito de um jovem país possuir uma produção literária de valor e, simultaneamente, sobre a constituição de uma sociabilidade letrada.

Intelectual decisivo na formulação do cânone da cultura no Brasil, Candido ao operar com a noção de sistema literário, entendido como complexo de autor-obra-público

**131 Existe uma vasta fortuna crítica sobre a produção intelectual desses autores. Não fiz referência à maioria desses trabalhos, por certo relevantes, por que não tenho por objetivo tratar das interpretações.**

co, revelou o compromisso dos escritores brasileiros em “nos exprimir” que, no caso da literatura, emergiu com a Arcádia no século XVIII e se consolidou com o Romantismo ao longo do século XIX (Cf. CANDIDO, 1975). No que se refere à produção intelectual, o autor considera que foram nos anos 1930 que o processo expressivo se completa, uma vez que às transformações de vulto implementadas na área da cultura, aduziu-se a rotinização e expansão do modernismo, gerando “um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (CANDIDO, 2000, p. 182). Independentemente da avaliação das obras plasmadas pela estética modernista, a visão de Candido estabelece analogia com as concepções sobre a ruptura introduzida pelo modernismo, patente “numa maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos 30 abrem a fase moderna das concepções de cultura no Brasil” (Idem, *ibidem*, p. 195). Antonio Candido estabeleceu, assim, relação entre linguagem inovadora e engajamento intelectual, mas que teria provocado, segundo o crítico João Lafetá, tendência ao esfriamento da experimentação, acompanhada da acentuação do “projeto ideológico” frente ao “projeto estético” (Cf. LAFETÁ, 1974, p. 11-25).

As análises de Candido estão ancoradas em dois critérios complementares – estético e político – sugerindo que o modernismo só se completou de fato, quando realizou seu lado engajado, no momento em que os intelectuais assumiram um compromisso com o país moderno no seu conjunto. A abordagem do autor sobre esse período é tributária do tratamento que conferiu à formação da literatura brasileira no seu livro clássico; o cumprimento do processo formativo pressupôs a “tomada de consciência” e o “aspecto empenhado das obras” (CANDIDO, 1975, *opus cit.*, pp. 26-29). Por conseguinte, a própria formação do pensamento brasileiro genuíno coincide com a intelectualidade modernista, dedicada a participar da construção da sociedade moderna nesse lado do mundo, vista como uma geração voltada para o futuro. Em suma, a classificação elaborada por Antonio Candido que considerou os três ensaístas do decênio de trinta, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda, *Intérpretes do Brasil*, obscurecendo o lugar dos pensadores precedentes, naturalizou, em certa medida, a tradição intelectual brasileira, que, nos anos trinta, tornou-se “eixo catalisador”, sendo um marco histórico, pois revelou a ruptura entre o “antes” e o “depois” (CANDIDO, 2000, pp. 26-29). Essas “operações sociais de nomeação” (BOURDIEU, 1998, p. 91), exprimem, no entanto, posições intelectuais, o que permite desnaturalizar as classificações e revelar os projetos nelas subjacentes. A tradição firmada provém do modernismo, visto como expressão mais genuína da nossa cultura. Naturalmente, nenhum cânone resulta de construções arbitrárias. Antonio Candido expressa uma visão normativa que, como se vê, é parte integrante das avaliações. Para sumarizar, há, de fato, grande transformação no pensamento intelectual, quando a linguagem modernista chega ao ensaio, sincronizando o problema da reflexão – a viabilidade de inserção na modernidade de um país cuja formação histórica escapa ao padrão – com a forma da expressão, ou seja, a ruptura com a norma culta portuguesa, por meio da incorporação da oralidade da língua falada no Brasil, cuja tradição se imporá, inspirando, inclusive, a moderna literatura africana de língua portuguesa (CASANOVA, *opus cit.*, p. 158).

Os chamados intérpretes, de outro lado, inseriram-se no caldo do modernismo ao ajustarem a visão orientada para as nossas particularidades, apoiada na aceitação da diversidade e não no espelhamento nas experiências da modernidade hegemônica. Deixamos a condição de sociedade faltosa, incompleta, carente dos atributos civilizados, como aparecia em muitos dos predecessores, para a afirmação das nossas qualidades nem sempre positivamente valoradas, como se vê especialmente em *Raízes do Brasil*, obra que, para Antonio Candido conseguiu alcançar a capacidade incomum de “fundir, na tonalidade civilizada do ensaio, os dados mais seguros do pensamento econômico e sociológico com discernimento psicológico, revelando de maneira tão coerente o todo e a parte, o real e o racional, a tese e a antítese, numa síntese discretamente luminosa” (CANDIDO, 1963, Prefácio a *Raízes do Brasil*, opus cit., p. XI). Em outros termos, o anunciado sentimento de desterro que deitou as suas raízes no próprio processo de formação colonial, não era percebido por Sérgio Buarque como inferioridade, ou como tristeza por possuímos características que não nos predispõem à civilidade, para lembrar o conhecido ensaio de Paulo Prado publicado em 1928, mas como condição de um país que, sem ser cópia, perseguia os seus próprios caminhos.

Ensaio notável de interpretação da formação do Brasil, *Raízes* é obra característica da tensão que distingue esses textos, sobretudo daqueles de inspiração modernista. Arnoni Prado considera que Sérgio Buarque de Holanda foi o “primeiro visionário das raízes autênticas da modernidade que então se anunciava” (PRADO, 2015, p. 11). O livro enfrenta o dilema de refletir sobre as possibilidades de conciliar patriarcalismo com liberalismo, cordialidade com racionalismo. Ou seja, o problema de aliar valores modernos à existência de uma cultura cujos traços psicossociais foram gravados pelo ruralismo, patriarcalismo e personalismo, produtores do culto à personalidade, manifesta no caráter retórico da cultura, visto no “prestígio da palavra escrita, da frase lapidar, [...], por conseguinte, a certa dependência e mesmo abdicação da personalidade têm determinado assiduamente nossa formação espiritual” (HOLANDA, opus cit., p. 150). Daí a conseqüente tensão, uma vez que a cordialidade não é necessariamente substituída pela civilidade, produzindo um descompasso entre o movimento de modernização e o substrato cultural existente, cuja sombra projetada pelo passado acaba por afastar-se de um futuro cujo equacionamento pudesse ocorrer por meio da cópia de experiências históricas externas.

O ceticismo resultante é derivado da recusa de formular qualquer solução para o impasse, produzindo uma espécie de suspensão do juízo. Ou melhor, a insistência em copiar os modelos forâneos poderia produzir novo desterro, o que faz da obra uma manifestação bem realizada do ensaio, pois essa condição anunciada já nas primeiras frases do livro, percorre o conjunto, que, a despeito das inúmeras digressões, aliás, de origem modernista, é retomada nas frases de encerramento, que anunciam, de modo mitigado, posições políticas do autor:

*Podemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude comprovada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irredutível e desdenhoso das*

*invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa (HOLANDA, opus cit., pp. 184-185).*

Tendo em vista que a cordialidade não se baseia em valores modernos, a ambiguidade cultural tenderá a ser a marca da modernidade no Brasil; não obstante “não se esgotava num processo eminentemente nacional nem pressupunha, em seus limites, uma compreensão da cultura e do país unicamente determinada pelo radicalismo primitivista dos chamados *futuristas* de São Paulo” (PRADO, 2004, p. 267).

*Raízes do Brasil* encerra-se com uma alusão ao pacto fáustico, que, todavia, não leva a mais iluminação ou domínio sobre os acontecimentos, como no impulso que moveu a personagem da literatura germânica. As frases de encerramento são decisivas: “Há, porém, um demônio pérfido e pretensioso, que se ocupa em obscurecer aos nossos olhos estas verdades singelas. Inspirados por ele, os homens se veem diversos do que são e criam novas preferências e repugnâncias. É raro que sejam das boas” (Idem, *ibidem*, p. 185). Construção ensaística exemplar, pois parte de um problema e a ele retorna, mas transformado pelos argumentos desfiados ao longo do texto, *Raízes* segue um percurso circular, expressando na forma a emergência do novo, bem como o dilema das sociedades latino-americanas, fruto do transplante da cultura europeia adventícia, combinada às nativas e àquelas dos povos aportados. Não por casualidade, Sérgio Buarque de Holanda no período anterior à publicação de *Raízes do Brasil*, então conhecido militante das hostes modernistas, demonstrou vivo interesse na inserção latino-americana da cultura brasileira (Cf. PRADO, 2015, p. 176), preocupação que, de resto, demonstrava seu afastamento das dimensões artificialmente concebidas da nossa modernidade. O ensaio buarqueano, tornou-se referência para as análises posteriores que trataram do nosso passado na compreensão das diversas dimensões da nossa formação histórica; “representa também – para quem se interesse pelas origens de um projeto de interpretação do Brasil que, surgindo em 1920, atravessa o modernismo e culmina em 1936 com a publicação de *Raízes* – um primeiro desvio no projeto modernista interessado em propor uma explicação histórica para a nossa alegada *incapacidade de criar espontaneamente* – uma das questões discutidas no ensaio clássico de Sérgio Buarque de Holanda” (PRADO, 2004, p. 263).

### III

Isso posto, cabe indagar sobre a relação entre as tendências interpretativas referentes à matriz da formação histórica, exemplarmente representada por *Raízes do Brasil*, e os rumos assumidos pela modernização brasileira em momentos diversos. Segundo uma visão necessariamente generalista e mesmo simplificadora, é possível afirmar que a geração de 1930 enfrentou o desafio de oferecer uma visão integrada de Brasil. Independentemente dos problemas e orientações a distinguir os três mais vigorosos autores do período, é possível dizer que reproduziram um retrato do país de corpo

inteiro a partir das suas singularidades formativas, oferecendo, por isso mesmo, material sugestivo à construção da nação moderna que se anunciava.

A rejeição das teorias racialistas dominantes e a valorização da mestiçagem fizeram de *Casa Grande e Senzala* verdadeiro libelo de celebração dos brasileiros embora represente uma visão identificada com o mundo da chamada aristocracia açucareira em desintegração e em perda de prestígio e de poder político; em *Formação Política do Brasil*, Caio Prado Jr. assinalou, na perspectiva do materialismo histórico, o quanto o fardo da herança colonial sufocava a autonomia da nação, cujo desenvolvimento pressupunha a ruptura com o passado e a negação das iniquidades presentes na persistência das relações semicoloniais, condição de possibilidade de formação de uma sociedade moderna, mas socialmente justa, em sintonia com o progresso de São Paulo; em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda, revelou os impasses e efeitos da ruptura com a herança cultural portuguesa na constituição do moderno, sem contudo propor nenhum projeto. Finalmente, como já assinaléi, os três autores romperam, em definitivo, com a expressividade do português culto de raiz lusitana, sincronizando o problema da reflexão – a viabilidade do moderno – à oralidade brasileira, harmonizando forma e conteúdo que, de resto, já ganhara força na ficção dos anos 1920, segundo a norma corrente à prática jornalística, a qual muitos dos membros dessa geração se dedicavam. Nicho de inserção profissional de intelectuais, a expansão da imprensa no Brasil da época estimulava a prática do novo estilo de escrita vazado na oralidade da língua portuguesa nesses trópicos, mesclado de coloquialidade, igualmente precisão expressiva. Por conseguinte, a imprensa no século XX tornou-se importante instrumento de construção da figura do autor, por ser veículo de consagração e de exposição (Cf. SAPIRO, opus cit., p. 108). “Não por acaso, a arte da conversação é essencial para o ensaio e, de certo modo, é isso que ele procura instaurar com seu leitor” (Cf. DUARTE, 2016, p. 4), o que pressupõe a figura do autor.

Há, nesses termos, conexões com a modernização em curso instaurada pela ruptura do domínio oligárquico dominante na Primeira República, da qual a imprensa é parte integrante. Os anos 1930 foram francamente modernizadores, a despeito do caráter autoritário do regime varguista, resultando na instauração do Estado Novo em 1937. Foi um período de crise e de fadiga da tradição em todos os planos da vida nacional, na política, na economia, na esfera social, na cultura. Os ensaios sobre a formação, escritos no período, seguiram a ritmação do conjunto e instauraram uma nova disciplina intelectual e expressiva, dando contornos particulares à imagem do Brasil no curso da modernização que, de resto, não lhes eram apanágio exclusivo, pois, acontecia em todos os campos. Na literatura, os escritores da geração modernista de 1930 distinguiram-se por “construir uma visão crítica das relações sociais” (BOSI, 1977, pp. 436-437), plasmada na prosa dos chamados romancistas regionalistas, sobretudo nordestinos, igualmente presente tanto na literatura subjetivista mineira, quanto na saga gaúcha (Cf. ARRUDA, 2014). A ficção da época revelou, em profundidade, como a constituição do moderno realizou-se na esteira de superação dos modos tradicionais de vida. Daí a construção de personagens agônicas, enclausuradas, prisioneiras de um destino que as empurrava para o abismo. As personagens da decadência do Brasil tradicional viveram o drama de assistirem à ruína das suas existências.

Os ensaios sobre a formação fundaram, sob diferentes prismas e modos, uma nova gramática de percepção das questões decorrentes da construção da sociedade moderna no Brasil. Para utilizar as categorias de Bourdieu, o paradigma da formação ensejou a constituição de normas implícitas ao “campo intelectual”, pois enquadrou os parâmetros da produção, definiu a posição dos agentes, suscitou a crença numa intelectualidade autoengendrada, construiu, enfim, a *illusio*. Redirecionou a compreensão do aludido desvio da história brasileira em relação à europeia. Nos termos de Schwarz, em *Um Seminário de Marx*:

*nos países saídos da colonização, o conjunto das categorias históricas plasmadas pela experiência intra-européia passa a funcionar com travejamento sociológico diferente, diverso, mas não alheio, em que aquelas categorias nem se aplicam com propriedade, nem podem deixar de se aplicar, ou melhor, giram em falso, mas são a referência obrigatória, ou ainda, tendem a um certo formalismo (1999, p. 85).*

Em suma, o acentuar das singularidades históricas no processo de formação do Brasil permitiu formular um programa interpretativo que ainda tem vida, como o atesta a recorrência dos estudos sobre o tema.

A produção ensaística do decênio de 1950, que tem em *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, momento privilegiado, foi construída segundo os cânones da produção acadêmica, revelando transformações de vulto no exercício intelectual. Não obstante preserve relações com as obras precedentes, uma vez que reconstruiu a história literária do Brasil, expressou, sobretudo, um programa de crítica e de tratamento da cultura brasileira, revelando o compromisso do gênero com ambas modalidades de reflexão. Nesse contexto, o ensaio de Candido é diverso dos anteriores, pois exprime outra condição dos intelectuais e outras “estratégias de escrita”, para retomar Gisèle Sapiro.

Ainda no registro dos ensaios de caráter acadêmico, *A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica* (1975) de Florestan Fernandes é expressão tardia e singular do ensaísmo, por revelar perceptível recuo do sociólogo em relação ao ensaio, anteriormente considerado, por ele, como gênero pré-científico. O livro representa, na verdade, dupla superação: das concepções sedimentadas de Florestan Fernandes sobre a natureza do estilo científico; e do próprio ensaio, dada a particularidade da construção. O amplo período histórico considerado – da Independência aos anos 1970 –, a reconstrução do processo de modernização da nação realiza-se por meio de uma posição crítica definida. No entanto, embora o estilo cultivado que marcou o ensaísmo brasileiro não dê o tom do livro, o rigor na utilização dos conceitos acompanha a análise, em sintonia com as concepções adornianas do ensaio. O andamento da reflexão faz-se por constantes clivagens, ao mesmo tempo que o escopo analítico sofre forte inflexão, introduzindo desarmonia no texto, cujas defasagens não operam em consonância com a forma típica do ensaio, isto é, como “construção do

desvio no texto e do próprio texto como desvio” (Cf. DUARTE, Idem, *Ibidem*, p. 5). Do ponto de vista formal, o livro tanto se afasta do ensaio, quanto dele se aproxima; o próprio autor assim o define: “Trata-se de um ensaio livre, que não poderia escrever, se não fosse sociólogo. Mas que põe me primeiro plano as frustrações e as esperanças de um socialista militante” (FERNANDES, 1975, p. 10).

Independentemente das características estilísticas, a proposta de explicar a modernização conservadora instaurada pelo regime pós-1964 reformulou a visão corrente sobre o Brasil. As perguntas construídas pelo ensaísmo clássico transmutaram-se e migraram das questões sobre as nossas singularidades e virtualidades civilizatórias, para a afirmação da falência do projeto moderno. Diversamente de *Raízes do Brasil*, realização mais aprimorada do gênero, *A Revolução Burguesa* é um livro singular e mais refratário às classificações, até porque pode ser lido como um exemplo de desintegração do ensaio sobre a formação. O reconhecido ceticismo de Sérgio Buarque tornou-se pessimismo e afirmação da tragédia civilizacional brasileira em Florestan Fernandes. No entanto, o livro ainda permanece esquivo à classificação, pois a proposta abrangente fez do ensaio a linguagem incontornável, dada a presença da visão crítica e totalizante, revelação de uma espécie de imposição da forma quando se pretende realizar uma ampla interpretação do Brasil.

Interessante comparar o livro com os escritos de Florestan da década de 1950, quando o sociólogo apostou na criação de um tecido social marcado pelo progresso e socialmente aberto, no qual se forjava “a sociedade brasileira da era científica e tecnológica” (Cf. FERNANDES, 1974, p. 303). Paradoxalmente, no momento em que Florestan acreditava na transformação civilizatória do Brasil, era avesso ao ensaio; posteriormente, mudada a sua visão sobre os rumos assumidos pela nossa modernidade, escreveu uma obra passível de ser identificada com o gênero, revelando a intimidade entre o ensaísmo e o tratamento das questões nacionais; atestando, igualmente, a dificuldade de se preservar o modelo característico da forma ensaística, em momento de desmontagem do chamado projeto de modernização nacional.

Nesses termos, o ensaísmo dominante no Brasil havia sido modelado no mesmo compasso da valorização das nossas singularidades, repositório da reflexão sobre a viabilidade da modernização no país, como meio de superação do nosso atraso relativo, sobretudo como modalidade de exploração das potencialidades dos princípios modernos, sobre os quais repousaria a nação. O período que se inaugurava negava as apostas que se imiscuíam nos ensaios. “A nova realidade do país era a mais forte expressão dos limites da nossa modernidade”, uma vez que as virtualidades contidas no passado não puderam vicejar, permanecendo abafadas durante os anos obscuros, embora suficientemente vivas para mostrar as suas marcas, ainda que os desdobramentos futuros tenham sido estranhos às suas origens (ARRUDA, 2015, p. 360).

Se o formato do ensaísmo no Brasil derivou das vanguardas modernas e a sua pujança foi tributária dos impulsos modernizantes do país com os quais estava comprometido, é de se supor que, arrefecidos os dois movimentos, o gênero perdesse vigor. Possivelmente por causa dos liames existentes entre o ensaísmo e o modernismo, o ensaio brasileiro representou, desde a geração de 1930, grande inovação cultural.

Quando comparado ao gênero praticado na Argentina, o caráter “mais sociológico” dos brasileiros e “mais literário” dos argentinos se revela “tradições intelectuais” diversas (Cf. JACKSON E BLANCO, 2014, p. 142), exprimiu processos distintos de mudança e de permanência do cânone dominante. No Brasil, o impulso renovador permitiu a retomada e revigoração do ensaio pela geração de 1950, a exemplo do Grupo Clima, representante dos novos ares intelectuais do país (Cf. PONTES, 1998). Esses “destinos mistos”, segundo feliz expressão de Heloisa Pontes, herdeiros tanto do modernismo, quanto da formação sistemática recebida dos professores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP recém-fundada, combinaram visão abrangente com pensamento disciplinado no compasso metódico, arrefecendo a característica mais experimental do ensaio. Exceção, talvez, seja a obra de Gilda de Mello e Souza – que praticou um ensaísmo a partir do tratamento do detalhe e mais identificado com a fragmentação das linguagens próprias do modernismo e do ensaísmo, atributos que podem explicar a atual recepção e valorização da sua obra, em consonância com os tempos de franco estilhaçamento da cultura.

Se é possível admitir que os ensaios são realizações singulares do cânone modernista, brotados da identificação das vanguardas brasileiras com projetos de transformação do país, é inescapável reconhecer que esse ensaísmo é também a forma dos estudos sobre a formação. Por essa razão, à “forma historicamente variada, condicionada por configurações sociais e culturais específicas” (JACKSON; BLANCO, *idem*, *ibidem*, p. 242), tem sido acompanhada no Brasil do escrutínio constante dos ensaístas e suas obras, representado por fortuna crítica ponderável. O tratamento da temática da formação atesta o peso dos ensaístas na tradição intelectual brasileira, o que em parte se explica pelos novos formatos do exercício intelectual, pelas dificuldades das novas gerações firmarem suas reputações, construir carreiras num campo cada vez mais competitivo, cuja resultante é a mudança dos critérios que balizam as hierarquias entre os praticantes. Conjunto de fenômenos relevantes, surgido no contexto das políticas urdidas pelo regime autoritário, as universidades brasileiras são o lugar corrente de trabalho das novas gerações, formadas no bojo da expansão do sistema de pós-graduação e da institucionalização em escala crescente. A isso se aduz o modo pelo qual a dinâmica da sociedade brasileira no pós-1964 alterou significativamente os modelos explicativos assentados em realidades anteriores, revendo paradigmas e produzindo novas preferências analíticas. A despeito disso, a tradição formativa permaneceu operando no sentido de delinear os novos horizontes disponíveis à pesquisa. Essa produção prolífera sobre o tema tem nublado a percepção do alcance das mudanças paradigmáticas no âmbito da literatura dedicada a tratar dos ensaios sobre a formação, criando uma sensação de retorno ao universo das gerações fundadoras. Desse modo, o aparecimento de trabalhos críticos e que têm reavaliado a força explicativa dos ensaios para o entendimento do Brasil contemporâneo, permite pensar os rumos da recente produção intelectual brasileira.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012, 2. ed.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Lúcio Cardoso: tempo, poesia e ficção”. In: *Cultura e Sociedade Brasil e Argentina*. Sérgio Miceli e Heloísa Pontes (org.), São Paulo: EDUSP, 2014.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo no meio século XX. São Paulo: EDUSP, 2015, 2. ed.
- BLOOM, Harold. *Ensayistas y profetas. El canon del ensayo*. México: Páginas de Espuma, 2010.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. “Linguagem e poder simbólico”. In: *Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. “Prefácio” In: *Raízes do Brasil*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1963, 4. ed.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1975, 2 vol.
- CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura” In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2000, 3. ed.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DUARTE, Pedro. “Desvio para o ensaio. O elogiável risco de escrever sem ter fim”, *Ilustríssima*. Folha de São Paulo. 28 de fevereiro de 2016, p. 4-5.
- FERNANDES, Florestan. “O homem e a cidade metrópole” In: *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1960.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Brasília. Ed. Univ. de Brasília, 1993, 13. ed.
- FUENTES, Carlos. *La Nueva novela hispano-americana*. México: Fondo de Cultura, 1980.
- HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, 4. ed.
- JACKSON, Luís Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho*. Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e Argentina (1930-1970). São Paulo: Ed. 34, 2014.
- LAFETÁ, João Luís. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 1974.

- LUKÁCS, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo”. In: *El alma y las formas y la teoría de la novela*. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1975.
- MILLS, Wright. *Power, politics, and people. The collect Essays of C. Wright Mills*. Irving Louis Horowitz (org.), Nova York; Ballantine, 1963.
- MORSE, Richard. “O multiverso da identidade latino-americana, 1920-1970”. In: *América Latina após 1930, ideias, cultura, sociedade*. Leslie Bethell (org.), vol. VIII, São Paulo: EDUSP, 2001.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras. Crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes da semana de 22 e o integralismo*. São Paulo, Editora 34, 2010.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos. Esboços e perfis*. São Paulo, Cia. das letras, 2015.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Dois letrados e o Brasil nação. A obra crítica de Oliveira Lima e Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- PRADO, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1961. 3. ed.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Ibrasa/MEC, 1981, 2. ed.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- SAÍTTA, Sylvia. “Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965)”. In: *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Federico Neiburg e Mariano Plotkin (org.), Buenos Aires, Paidós, 2004.
- SAPIRO, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- SCHWARCZ, Roberto. “Sobre a formação da literatura brasileira; os sete fôlegos de um livro”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.



A presente coletânea busca realizar uma primeira e pequena amostra dos trabalhos realizados no âmbito do Núcleo de Sociologia de Cultura da USP, celebrando seus 8 anos de existência. Os autores reunidos nesta coletânea, a partir de diferentes objetos empíricos, estratégias analíticas e fontes variadas (biografias, diários, arquivos pessoais, acervos documentais, composições musicais etc.), se dedicam ao estudo e à compreensão de processos sócio-históricos para a reconstrução de trajetórias, perfis de grupo e frações de classes sociais. Reconstróem-se percursos individuais e coletivos, de modo que seja possível identificar suas correspondentes práticas simbólicas. Em diálogo aberto com a história, a coletânea abrange um arco temporal que vai de finais do século XIX à década de 1970 e busca, assim, adensar a compreensão da formação cultural nacional.



[openaccess.blucher.com.br](http://openaccess.blucher.com.br)

**Blucher** Open Access