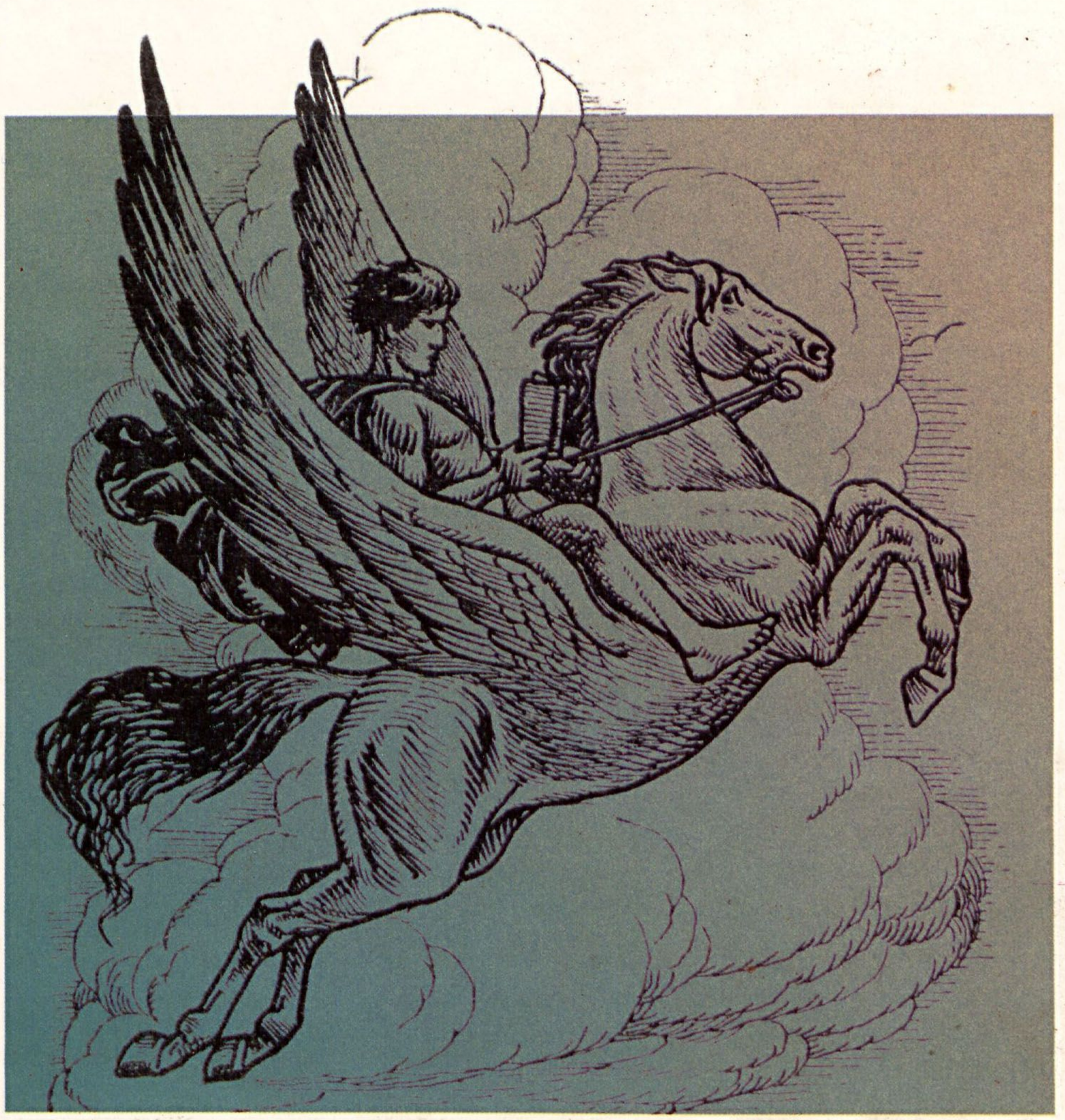
1,233,04,15
896532
0000393541
Revista do livro
3239699

REVISTA DO LIVRO

DA BIBLIOTECA NACIONAL

Nº 55 ANO 19 2015



1-233,04,14
BIN: 179647
CT: 877214

BIBLIOTECA NACIONAL
RIO
DE
JANEIRO

REVISTA DO LIVRO

DA BIBLIOTECA NACIONAL

Nº 55 ANO 19 2015

RIO DE JANEIRO

1,233,04,15
896532
0000393541
3239699
Revista do livro

Revista do Livro – Número 55 – Ano 19/ 2015

Coordenadoria de Editoração
Av. Rio Branco, 219, 5º andar
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008
editoracao@bn.br | www.bn.br

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente
Renato Lessa

Diretora Executiva
Myriam Lewin

Centro de Pesquisa e Editoração
Marcus Venicio Ribeiro

Coordenadoria de Editoração
Raquel Fabio

CONSELHO EDITORIAL

Adauto Novaes
Cêça Guimaraens
Jacyntho Lins Brandão
João Adolfo Hansen
Marcus Joaquim Maciel de Carvalho
Oswaldo Giacoia Junior
Sergio Miceli

Agradecimentos

Academia Brasileira de Letras
Amazonas Images
Bruna Saddy
Bruno Liberati
Irineu E. Jones Corrêa
José Eisenberg
Leonardo Finotti
Maria Amélia Mello
Monica Carneiro
Rara Dias
Valéria Pinto
Vladimir Serodio

EDITORIAL

Editora
Sheila Kaplan

Editores Adjuntos
Joaquim Marçal
Pedro Lapera

Coordenação Editorial
Rafael Andrade
Raquel Fabio

Preparação de Originais
Rosanne Pousada

Revisão de Provas
Francisco Madureira

Pesquisa Iconográfica
Rafael Andrade

Assistentes Editoriais
Danielle Fróes (estagiária), Janilda Souza, Matheus Antunes (estagiário), Taiyo Jean Omura

Projeto Gráfico, Diagramação e Tratamento de Imagens
Eliane Alves

Reprodução do Acervo
Otávio Oliveira

Capa
Detalhe do ex-libris *Alexandre, o Grande*, s/d. [Título original: Nagy Sándor].
Em 1957, a Biblioteca Nacional adquiriu doze volumes de uma interessante coleção que apresenta personagens históricos, literários e autores canônicos da literatura ocidental como proprietários de ex-libris fictícios. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia.

Revista do Livro. – Ano 1, n. 1/2 (jun. 1956)- .--
Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956-
Trimestral.
Formato varia.
De 1956 a 1964 inclui a Bibliografia Brasileira corrente.
Suspensa: jul. 1970-dez. 2001 ; jan. 2003-out. 2006.
A partir do n. 44/2002 publicada pela Fundação Biblioteca Nacional.

ISSN 0035-0605

1. Livros e leitura – Periódicos. 2. Incentivo à leitura – Periódicos. I – Instituto Nacional do Livro (Brasil). II. Biblioteca Nacional (Brasil).

CDD 028.05
22. ed.

MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério da Cultura
GOVERNO FEDERAL BRASIL PÁTRIA EDUCADORA

Papéis da biblioteca

Este número da *Revista do Livro* marca a retomada desta publicação, que, lançada em 1956, tornou-se referência entre as publicações culturais brasileiras. Nos 14 anos em que circulou desde sua criação, vinculada ao antigo Instituto Nacional do Livro, assim como nos oito que se seguiram ao relançamento em 2002, a revista reuniu um time de intelectuais de ponta, que refletiram em suas páginas sobre a memória e a atualidade cultural brasileiras.

É com espírito de celebração, assim, que promovemos e comemoramos a sua volta depois de uma interrupção de quatro anos. A estreia desta terceira "dentição" – tomando de empréstimo a expressão modernista – coincide com uma data fundamental na história da Biblioteca Nacional, a do bicentenário de sua abertura ao público. É que, embora a data oficial de fundação da Biblioteca Nacional seja 29 de outubro de 1810, foi somente em 1814, após a organização do acervo, que a casa foi franqueada aos leitores.

Mais que uma efeméride, o fato convida a uma reflexão sobre a biblioteca como instituição e seu lugar no mundo contemporâneo, configurado pela instantaneidade e multiplicidade de meios promovidas pelo avanço tecnológico. É esta pergunta – sobre o papel da biblioteca no mundo de hoje – que atravessa esta edição. Pergunta que se desdobra em várias e que suscita, como não poderia deixar de ser, diferentes respostas.

Numa seção que aborda diretamente essa questão, reunimos quatro vozes abalizadas para opinarem sobre os desafios presentes e futuros das bibliotecas nestes tempos de mudanças vertiginosas: o presidente da Fundação Biblioteca Nacional, Renato Lessa; a diretora-geral da Biblioteca Nacional de Portugal, Maria Inês Cordeiro; a pesquisadora do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Lena Vania Ribeiro Pinheiro; e a vice-presidente executiva do Conselho da Biblioteca Nacional de Cingapura, Ngian Lek Choh. Eles comentam os efeitos produzidos pela diversificação dos canais de acesso à memória coletiva e como a biblioteca vem se reposicionando na cena do conhecimento sem abrir mão de sua vocação secular de guardiã do patrimônio cultural e bibliográfico das sociedades.

A problematização das novas feições da instituição convive aqui com o tributo que se presta às bibliotecas pelo que têm representado, e representam, na ampliação de possibilidades na vida de cada um. É assim que inauguramos a seção Ensaio Visual com a honrosa presença de Cristiano Mascaro. Ao capturar imagens da Biblioteca Nacional e do Real Gabinete Português de Leitura, sob ângulos inesperados, este consagrado fotógrafo presta tributo e reconhecimento à influência que a biblioteca de sua universidade exerceu sobre ele, até mesmo redirecionando sua escolha profissional, como conta em texto saboroso.

Do mesmo modo que impactaram Mascaro, as bibliotecas tiveram também papel destacado na vida do poeta Ferreira Gullar. Em entrevista, ele relembra que foi na Biblioteca Pública de São Luís do Maranhão que fez sua formação de jovem poeta, lendo os autores maranhenses, poetas e críticos literários que o aproximaram da poesia moderna. Nos livros encontrou, como escreveu certa vez, abrigo para fugir da vida "sufocante e pouca" e inventar "um mundo feérico e feroz".

O apreço pelas bibliotecas pode conduzir a missões impossíveis. Que o diga o arquiteto Rodrigo Mindlin Loeb, que o herdou do avô, José Mindlin, e a quem coube preservar seu legado, como um dos responsáveis pela construção da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo. Uma empreitada que durou 13 anos e que, se contou com muitos aliados, teve também de enfrentar sérias adversidades. Verdadeira epopeia, como narra o arquiteto em seu artigo.

Nem sempre o amor do bibliófilo se faz apenas de sentimentos puros e altruístas, como conta, em seu depoimento, o também bibliófilo, poeta, crítico e membro da Academia Brasileira de Letras Antônio Carlos Secchin. Embora, para ele, a perseguição de edições raras esteja ligada ao gosto de trazer à circulação textos inéditos ou desaparecidos, Secchin não desconhece a paixão incansável do colecionador em busca do objeto de seu desejo.

O livro pode ser visto a partir de muitos outros aspectos, infinitos. Nesta edição, o leitor encontrará artigos sobre o livro de artista (assinado por Sérgio Bruno Martins), a dimensão labiríntica dos prefácios nos romances dos séculos XVIII e XIX (André Luiz Barros da Silva); o Evangelho grego, preciosidade do acervo da Biblioteca Nacional (Maria Olívia de Quadros Saraiva); a produção editorial ligada à cultura comunista no século XX (Marisa Midori Deaecto).

E, revisitando a história da própria publicação, saudamos dois grandes mestres que atuaram em seus primórdios – o artista plástico Tomás Santa Rosa, que criou o projeto gráfico da *Revista do Livro* (em artigo de Edna Lucia Cunha Lima), e o brilhante ensaísta Alexandre Eulálio, que a editou de 1956 a 1965, cuja trajetória é analisada por Flora De Paoli Faria, e de quem reproduzimos ensaio publicado originalmente em 1960, para que o conheçam as novas gerações.

Esta edição conta, ainda, com a colaboração de pesquisadores e funcionários da Biblioteca Nacional, numa pequena mostra do muito que a casa produz. Angela Monteiro Bettencourt, Neusa Cardim da Silva e Vinicius Pontes Martins abordam a criação da Biblioteca Nacional Digital do Brasil; Irineu E. Jones Corrêa desvenda a poesia herética de Bernardo Guimarães; Pedro Lapera retorna aos primeiros anos do cinematógrafo no Rio de Janeiro; Joaquim Marçal comenta o livro fotográfico no Brasil; Elizete Higino destaca a força dramática dos versos de Lupicínio Rodrigues em seu centenário de nascimento.

Também na área musical, o pesquisador Luiz Antonio de Almeida, não sendo funcionário da casa, mas trazendo sua larga experiência como frequentador de seus acervos, trata de Ernesto Nazareth, compositor que estuda há mais de três décadas.

Como remate, dois brindes para o leitor: imagens raras do álbum de construção do atual edifício da Biblioteca Nacional e um pequeno glossário, elaborado por Eliane Perez, Rosângela Rocha Von Helde, Andréa de Souza Pinheiro e Silvia Fernandes Pereira, com um recorte afetuoso de termos do vasto universo do livro e da biblioteconomia.

Simultaneamente vinculados à linhagem prestigiosa desta publicação e ao tempo presente – "o presente é tão grande", nos lembra Drummond –, esperamos que a *Revista do Livro* tenha um longo caminho à frente. Na síntese primorosa do escritor uruguaio Hugo Achugar, "toda interpretação, como toda biblioteca, como todo museu, escolhe, esquece, classifica, arquiva, celebra". Celebremos, pois.

Sheila Kaplan
Editora

Sumário

ENTREVISTA/ Ferreira Gullar 7

As bibliotecas do poeta
Por Maria Amélia Mello e Sheila Kaplan

DESAFIOS DA BIBLIOTECA HOJE 14

O passado a serviço do futuro 15
Renato Lessa

Memória central do conhecimento 17
Maria Inês Cordeiro

Funções mais amplas e complexas 20
Lena Vania Ribeiro Pinheiro

Conselho de bibliotecas 22
Ngian Lek Choh

UM SONHO QUASE IMPOSSÍVEL 25
Rodrigo Mindlin Loeb

ENSAIO VISUAL/ Cristiano Mascaro 38

Minha dívida com os livros

MEMÓRIA DIGITAL BRASILEIRA 49
Angela Monteiro Bettencourt, Neusa Cardim da Silva, Vinicius Pontes Martins

SANTA NÃO SOU 57
Edna Lucia Cunha Lima

DEPOIMENTO/ Antônio Carlos Secchin 64

Esse claro objeto do desejo

NEM ESCRAVA, NEM ISAURA – A MUSA PORNOGRÁFICA DA POESIA DO ROMANTISMO 71
Irineu E. Jones Corrêa

ALEXANDRE EULALIO: UM POLÍGRAFO DOS TRÓPICOS 84
Flora De Paoli Faria

REPRODUÇÃO DE CARTAS A EDUARDO PRADO 95
Alexandre Eulalio

EXTRAORDINÁRIO PALÁCIO 128
Álbum de construção da Biblioteca Nacional

PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE 137
Luiz Antonio de Almeida

LUPICÍNIO RODRIGUES, DOUTOR EM DOR DE AMOR 143
Elizete Higino

IMAGENS, NARRATIVAS E SENSAÇÕES PARTILHADAS 150
Pedro Vinicius Asterito Lapera

LITERATURA REVOLUCIONÁRIA NO BRASIL 160
Marisa Midori Deaecto

O LIMIAR DA FICÇÃO 168
André Luiz Barros da Silva

PEQUENO GLOSSÁRIO DO LIVRO 177
Eliane Perez, Rosângela Rocha Von Helde, Andréa de Souza Pinheiro, Silvia Fernandes Pereira

TRÊS NOTAS SOBRE O LIVRO DE ARTISTA 193
Sérgio Bruno Martins

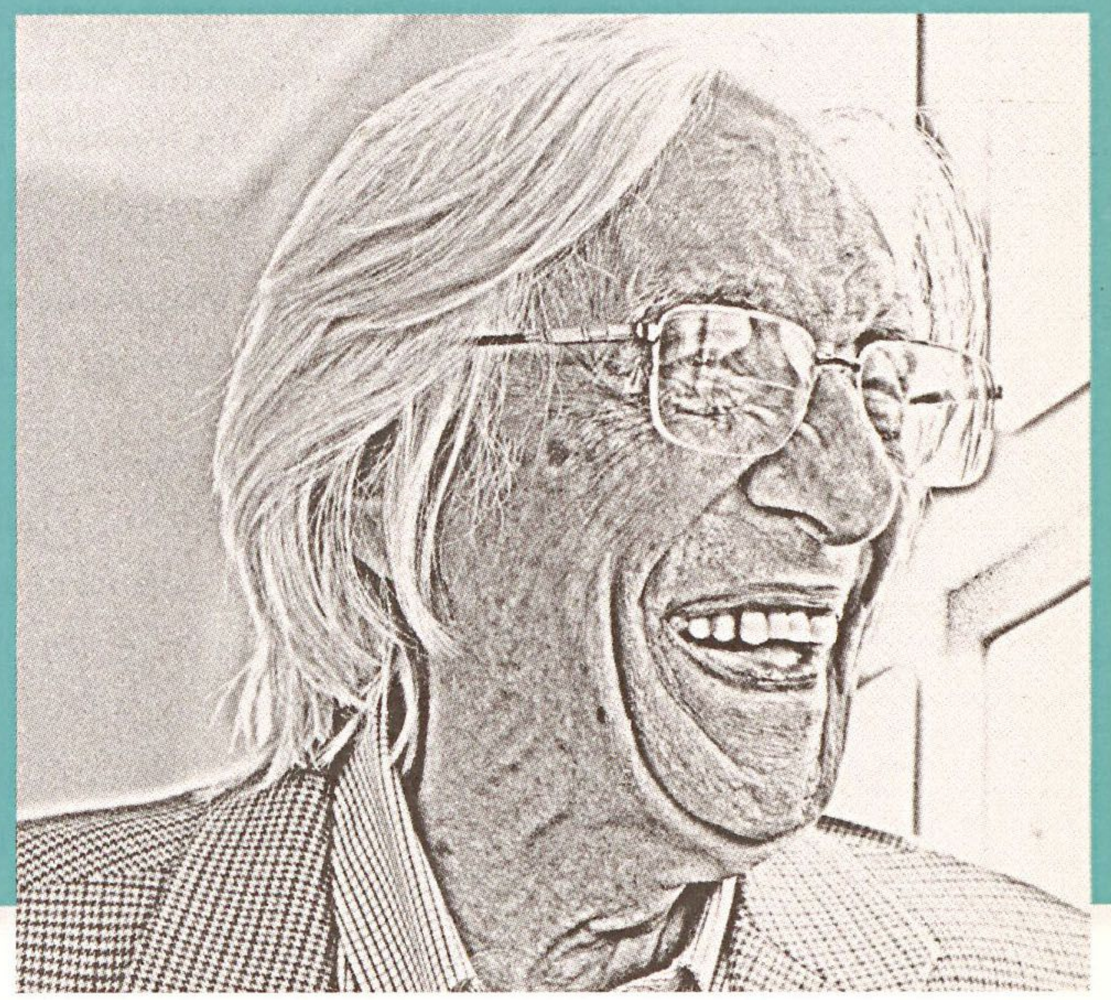
O LIVRO FOTOGRÁFICO NO BRASIL – ALGUNS COMENTÁRIOS 203
Joaquim Marçal Ferreira de Andrade

CÓDICE 2437: BIOGRAFIA DE UM MANUSCRITO 212
Maria Olívia de Quadros Saraiva

ÁRVORELIVRO 223
Bruno Liberati

Entrevista/ Ferreira Gullar

As bibliotecas do poeta



Arquivo ABL.

Dizer que o poeta Ferreira Gullar descobriu a poesia na Biblioteca Pública de São Luís do Maranhão, onde nasceu em 1930, seria certamente um exagero. Mas que a instituição fundada em 1831 – hoje Biblioteca Pública Benedito Leite – teve um papel de destaque em sua vida é fato reconhecido por ele em várias oportunidades. Foi lá, no antigo prédio da rua da Paz, que devorou as obras de autores maranhenses e depois de outros poetas e de críticos literários, que o ajudaram a compreender a poesia moderna. Livros que o ajudaram a fugir da vida sufocante e pouca e a inventar "um mundo feérico e feroz", como escreveu, certa vez, em artigo autobiográfico.

Depois desta, pelo menos duas outras bibliotecas fizeram parte de sua rotina como leitor. A Biblioteca Nacional, quando veio para o Rio de Janeiro, onde, debruçado sobre publicações francesas, encantou-se com poetas como Lautréamont e Artaud, e a Biblioteca Pública de Lima, no Peru, quando, exilado, morou nesta cidade.

Neste ano em que se comemoram os 60 anos do lançamento de *A luta corporal*, o poeta conversa com a *Revista do Livro* sobre sua relação com as bibliotecas e os livros. Em seu apartamento, em Copacabana, de paredes repletas de pinturas – não fosse Gullar um dos nossos mais brilhantes críticos de arte –, ele conta como, ao longo das múltiplas atividades exercidas, sempre acreditou na poesia como uma possibilidade de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer.

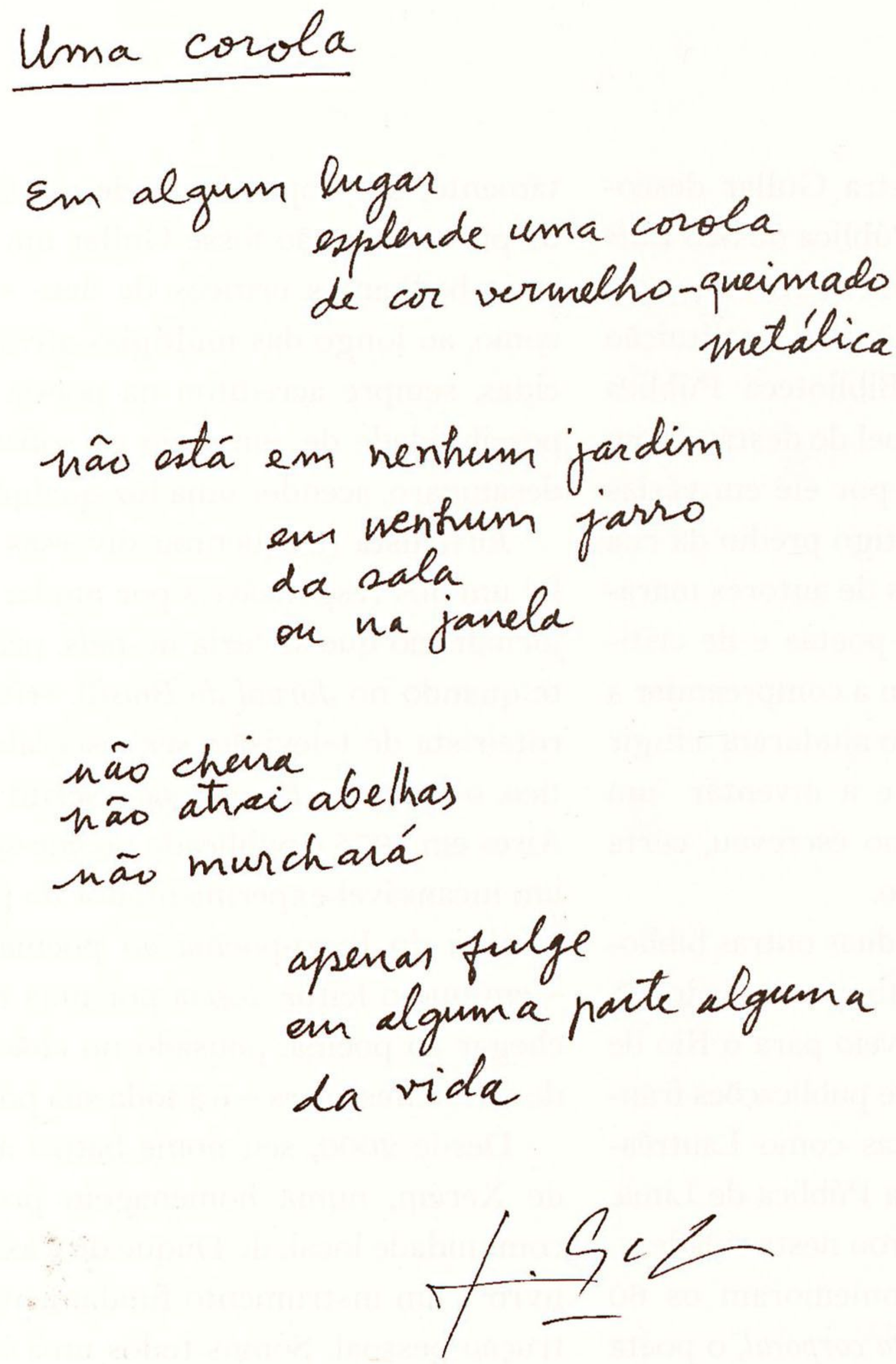
Jornalista (frequentou diversas redações e foi um dos responsáveis por mudar a feição do jornalismo que se fazia no país, principalmente quando no *Jornal do Brasil*), crítico de arte, roteirista de televisão, ser visceralmente político, o autor do *Poema sujo* (escrito em Buenos Aires em 1975 e publicado no ano seguinte) foi um incansável experimentador da palavra e da escrita, do livro-poema ao poema enterrado – em que o leitor descia por uma escada para chegar ao poema, pousado no chão sob cubos de diferentes cores – e à toda sua poesia, enfim.

Desde 2000, seu nome batiza a Biblioteca de Xerém, numa homenagem prestada pela comunidade local, de Duque de Caxias (RJ). "O livro é um instrumento fundamental de construção pessoal. Somos todos uma invenção de nós mesmos", disse ele, que desde muito jovem fez da literatura centro de sua vida.

Esta entrevista contou com a participação ilustre da editora Maria Amélia Mello, editora executiva da José Olympio, casa que publica sua obra poética, e grande amiga de Gullar.

***Revista do Livro* – Como se deu seu primeiro contato com os livros?**

Ferreira Gullar – Não havia muitos livros na minha casa na minha infância. Só um ou outro. Meu pai era quitandeiro, começou como comerciante ambulante e depois teve uma quitanda. Ele gostava de histórias policiais, que lia mais nas revistas do que em livros. Minha mãe lia romances. E eu só lia gibis, história em quadrinhos. Ler não era um hábito da família. Só quando, com uns 14 anos, fui estudar na Escola Técnica de São Luís, uma escola de formação profissional, é que comecei a me interessar. Tinha uma professora de português, muito dedicada, e certa vez ela passou uma redação para fazer em casa sobre o Dia do Trabalho. Fiz uma redação que começava assim: "No dia do trabalho ninguém trabalha." Ela gostou, achou bem escrita. Falou na turma que a redação era muito boa e que só não tinha dado dez porque havia dois erros de português. Eu não sabia o que ia fazer da minha vida e pensei "quem



Uma corola

Em algum lugar
esplende uma corola
de cor vermelho-queimado
metálica

não está em nenhum jardim
em nenhum jarro
da sala
ou na janela

não cheira
não atrai abelhas
não murchará
apenas fulge
em alguma parte alguma
da vida

Uma corola. Poema inédito de Ferreira Gullar. Acervo Editora José Olympio.

sabe eu sou escritor?". Mas compreendi que se quisesse ser escritor, não podia ficar errando o português, e resolvi estudar gramática. Fiquei um ano inteiro estudando gramática.

***RL* – Estudando por sua conta?**

FG – É, só lia isso: gramática. Até hoje lembro o título do livro, *Gramática Expositiva*, de Eduardo Carlos Pereira. Nesse livro, havia uma antologia de poetas da língua portuguesa, de antes de Camões até o Modernismo. Um ou dois poemas de cada autor. Comecei a ler os poemas e a me interessar. Eu achava que os poetas todos já tinham morrido, como os que estavam no livro – Camões, Bocage, Olavo Bilac... Comecei também a fazer uns poemas. Um dia, minha irmã me falou que uma amiga dela tinha um pai que era poeta e que, como ela havia contado que eu era poeta também, ele queria me conhecer. Era um senhor, Manuel Sobrinho, membro da Academia Maranhense de Letras. Fui à casa dele, uma casinha modesta; ele estava lá de tamancos e manga de camisa, e começamos a conversar. Foi ele que me deu para ler o tratado de versificação de Olavo Bilac para eu aprender a fazer decassílabos, dodecassílabos, sonetos. E me convidou para ir ao Centro Cultural Gonçalves Dias, onde havia poetas e senhoras que diziam poemas. Aí eu vi que a cidade era cheia de poetas! E eu achando que estava tudo morto...

***RL* – Como começou na vida literária?**

FG – O começo foi assim. Fui me informando e convivendo com os poetas da minha idade e outros da geração mais velha, em São Luís. À medida que fui me interessando, e como não tinha livro em casa, comecei a frequentar a Biblioteca Pública do Maranhão, que ficava na rua da Paz, perto da praça João Lisboa. Mas no início, eu só lia literatura maranhense. É que havia na biblioteca uma estante chamada "Autores maranhenses". Mais velho, pouco a pouco, fui lendo outros poetas, a partir do convívio com Manuel Sobrinho e de referências que encontrava.

***RL* – São Luís vivia então uma época efervescente de poesia?**

FG – Não sei se era efervescente, mas devia ser mais do que hoje porque a poesia já não tem o mesmo interesse que tinha naquela época. Fiz, com o Lago Burnett, que tinha a mesma idade que eu, a revista *O Saci*, cujo nome mudamos depois para revista *Afluente*. Nessa época, o José Sarney, junto com Bandeira Tribuzzi, também fez uma revista, chamada *A Ilha*, de poesia moderna. O Tribuzzi tinha estudado em Coimbra, onde teve contato com a poesia moderna. A minha e do Burnett, embora antiacademia, era de poesia antiga, metrificada. Mas aí, claro, com o convívio que passamos a ter, as discussões, a gente também descobriu a poesia moderna. E começaram a aparecer livros por lá, como *Poesia até agora*, do Carlos Drummond de Andrade, publicado naquela época. O Drummond foi o primeiro poeta moderno que eu li. De cara, encontrei o poema "Lua diurética". Achei um absurdo. Lua diurética?! O que é isso? Estava acostumado com "alma minha gentil, que te partiste", de Camões. E um outro poema do Drummond – "Ponho-me a escrever teu nome/ com letras de macarrão"... Achei totalmente estranho, mas pensei que devia ter uma razão para ele escrever isso e as pessoas gostarem. Aí fui ler sobre poesia.

***RL* – Nessa aproximação à poesia moderna, quais os livros que leu?**

FG – Fui para a Biblioteca Pública e comecei a ler os críticos. Lá descobri *O empalhador de passarinho*, de Mário de Andrade, li *A cinza do purgatório*, do Otto Maria Carpeaux, o Sérgio Milliet... Dois anos depois, em 1950, começou a sair o *Jornal de Letras*, dos irmãos João, Elísio e José Condé, que tinha como colaboradores Drummond, Manuel Bandeira e críticos como Álvaro Lins e Carpeaux. Eu já estava escrevendo poemas modernos. Até ganhei, nesse ano, um concurso de poesia promovido pelo jornal, que, se não me engano, contava com Bandeira no júri. Enfim, os críticos me deram uma luz

POESIA: UMA LUZ DO CHÃO

Trecho de *Sobre arte, sobre poesia: uma luz do chão*, de Ferreira Gullar (Editora José Olympio, 2006)

Conheci a poesia nas antologias escolares: alguns poemas e sonetos que vinham de Camões aos simbolistas e parnasianos, mas não passavam daí. Quando comecei a escrever – por volta dos 13 anos – pensava que todos os poetas já haviam morrido, e mesmo assim entreguei-me entusiasticamente a esse ofício de defuntos.

Ia para a Biblioteca Municipal e só lia poetas maranhenses. Todos os demais poetas, mesmo brasileiros, não me despertavam o menor interesse. Um dia, não sei bem quando, descobri a existência do resto do mundo – as grandes cidades distantes –, e desde então passei a sentir-me vivendo à margem da História. São Luís do Maranhão, minha cidade, com seus dias luminosos e azuis, mantinha-me entre o deslumbramento e o desespero: a vida era bela e destituída de propósito. A literatura, que me prometia uma resposta para o enigma da vida, lembrava-me a morte, com seu mundo de letras pretas impressas em páginas amarelecidas. Compreendi que a poesia devia captar a força e a vibração da vida ou não teria sentido escrever. Nem viver. Mergulhei assim numa aventura cujas consequências eram imprevisíveis. Estávamos no fim dos anos 1940, começo dos anos 1950, e os poetas que entravam em cena tornar-se-iam herméticos e frios, mas eles eram os poetas da metrópole e isso lhes dava prestígio aos meus olhos. Não firmara ainda nenhum juízo a respeito deles e seguia o rumo de minhas indagações e perplexidades. Penso ter compreendido, mais tarde, que essa geração era produto, por um lado, do pós-guerra, e por outro, do nível a que Carlos Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima haviam conduzido a experiência poética no Brasil.

e ali começou uma outra relação minha com a poesia, que resultou no livro *A luta corporal*, publicado em 1954. Antes disso, eu tinha publicado *Um pouco acima do chão*, que era um livro imaturo e ainda com aquela visão acadêmica.

***RL* – Pode contar como foi sua relação com a Biblioteca Pública naquela época?**

FG – A biblioteca foi muito importante porque lá eu tive acesso a muita coisa que não encontrava nas livrarias. Ela tinha um bom acervo e lá pude ler também as revistas que chegavam do Rio de Janeiro, o que fez com que eu tomasse conhecimento do que estava acontecendo naquele momento. Havia um sistema de empréstimos de livros e, se era um livro que eu queria ler com mais atenção, que demandava mais tempo, eu levava para casa e devolvia depois.

***RL* – Ao mesmo tempo que frequentava a biblioteca, você foi formando uma biblioteca pessoal?**

FG – À medida que ia me interessando pelas coisas, ia comprando livros. Havia um sebo em São Luís e lembro que uma vez comprei lá os *Contos de Hoffman*. Era um volume encadernado, integrava uma coleção tipo Círculo do Livro. Cheguei em casa e vi que o livro estava todo mofado, as páginas manchadas. Já tinha ouvido falar em E.T.A. Hoffman e pensei "poxa, esse cara nasceu na Alemanha, no século XVIII, ele nunca imaginou que o livro dele ia ser traduzido para o português e comprado por um garoto em São Luís do Maranhão." Achava tão estranho o livro de um gênio da literatura estar todo mofado num sebo da minha cidade. Eu fazia essas reflexões, que me arrastavam para o mundo da literatura. Ao mesmo tempo me perguntava o que é escrever, por que eu estou escrevendo, qual é o sentido que isso tem. Eu vivia indagando essas coisas.

***RL* – Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, em 1951, você trouxe livros com você?**

FG – Quando saí de São Luís, eu vendi tudo. Trouxe meia dúzia de livros que eram especiais pra mim – romances de Machado de Assis, livros de poesia de Drummond e de Murilo Mendes, volumes de ensaios do Carpeaux e do Álvaro Lins – o resto eu vendi. Vendi a estante, a mesa de trabalho, a máquina de escrever, tudo, inclusive para ter dinheiro para viajar. Eu tinha guardado algum dinheiro e, vendendo essas coisas, deu para juntar um pouco mais. Também não podia trazer os livros porque fui morar numa vaga de pensão, que ficava na rua Benjamin Constant, na Glória. Não era nem quarto, era vaga, dormiam quatro, cinco pessoas. De lá fui para outra pensão, da mesma dona, na rua Santo Amaro, e depois fui morar numa pensão perto da praça da Cruz Vermelha, dividindo quarto com dois irmãos que falavam a noite inteira. Não conseguia nem dormir, muito menos ler.

***RL* – Onde foi seu primeiro emprego no Rio?**

FG – Eu trabalhava no *Jornal de Letras* e o João Condé, sabendo que eu estava a perigo, perguntou se eu não queria trabalhar na revista do Instituto de Aposentadoria dos Comerciários (IAPC), que era feita por ele. A revista era um cabide de emprego. *Não* trabalhavam lá Otto Lara Resende, Breno Acioli, Hélio Pellegrino, Lúcio Cardoso, todo mundo. Só assinavam o ponto, o único que trabalhava era eu porque, como não tinha onde ficar, lá pelo menos eu tinha mesa, escritório, telefone, máquina de escrever e tranquilidade total. E ainda recebia salário. Quando criaram a sala de imprensa do IAPC, fui trabalhar lá, fazia os textos sobre seminários, leis referentes à previdência social. Depois desse período comecei a trabalhar na revista *Manchete*.

***RL* – Foi nessa época que frequentava a Biblioteca Nacional?**

FG – Foi quando cheguei ao Rio. Como não podia ter livro e não tinha sossego para ler, eu vivia na Biblioteca Nacional. Passava o dia inteiro lá. Lia as revistas francesas de literatura e conheci os poetas modernos, os surrealistas. Lia muito André Breton, Antonin Artaud,

Lautréamont. De filosofia lia Merleau-Ponty. Não lembro de encontrar por lá outros escritores, eles talvez ficassem no setor de pesquisa. Eu ficava na sala de leitura mesmo e ia fuçando, buscando o que tinha de literatura e arte.

***RL* – Em 1971, quando vai para o exílio, foi possível levar algum livro com você?**

FG – Não. A essa época, já tinha uma biblioteca boa em casa, claro. Mas os livros ficaram com a minha mulher, Thereza [Aragão], com os meus filhos. Não pude levar livros comigo, eu não sabia o que ia acontecer, estava certo de que voltaria em seis meses, não sabia que ia ficar sete anos. Não sabia nem para onde eu ia, nem o que ia fazer, não tinha ideia. Fiquei quase um ano na clandestinidade no Rio, indo de uma casa para outra, até que não tinha mais para onde ir, e saí clandestino para Moscou. Não podia levar nada.

***RL* – Como aconteceu a clandestinidade?**

FG – Depois do AI-5, em 1968, quando começaram a torturar e dar sumiço nas pessoas, um companheiro do Partido Comunista foi preso e disse, sob tortura, quem pertencia ao partido. Entre essas pessoas, mencionou meu nome como membro da direção estadual do partido no Rio de Janeiro. Eu realmente tinha sido eleito membro da direção estadual, mas não trabalhava como membro. Meu nome tinha sido usado para impedir a aventura maluca da luta armada do Carlos Marighella. Foi eleita uma diretoria, da qual eu fazia parte, para evitar que seguissem aquele rumo. O partido me avisou: "ó, trata de sumir porque eles sabem que você é da direção estadual e como você é mas não é, vão te interrogar, você não vai saber dizer nada e vão te torturar até a morte." Quando já não tinha como me esconder aqui, me disseram que a ideia era que eu fosse para Moscou. Saí clandestino, com bigode e documento falso. Fui para São Paulo, de São Paulo para Porto Alegre, depois para outra cidade na fronteira e de lá atravessei para o Uruguai para pegar um avião para Paris. Em Paris, o partido organizou a minha ida para Moscou, onde, com outros brasileiros e latino-americanos, comecei um curso, que foi importante para mim, chamado "Metodologia do *Capital* de Karl Marx".

***RL* – Quanto tempo ficou em Moscou?**

FG – Fiquei lá cerca de dois anos. Depois, queriam que eu fosse para Paris, mas falei que queria ir para a América Latina, para perto de casa. Fui para o Chile, era o governo do Salvador Allende. Mas logo Allende foi derrubado e quase fui preso. Consegui me safar e fui para Lima, Peru, onde estava o Darcy Ribeiro. Ficamos amigos, eu frequentava a casa dele e conversávamos de tudo, inclusive de poesia. Ele gostava de declamar poemas que sabia de cor. Observei que nunca declamava Augusto dos Anjos e quis saber a razão. Ele falou que tinha horror, isso de "escarra nessa boca que te beija". Eu falei que era preconceito porque o poema era mais complexo do que isso. E comecei a dizer um soneto do Augusto dos Anjos que era diferente. Quando Darcy ouviu aquilo, ficou perplexo. "É um grande poeta", concordou. Daí a um mês chegou o Fernando Gasparian, dono da editora Paz e Terra, e nos convidou para almoçar. Durante o almoço, Darcy falou que eu estava escrevendo um livro sobre Augusto dos Anjos e que era para o Gasparian editar. E mais: "vai logo adiantando quinhentos dólares para ele...". Falei depois com Darcy: "Você é louco? Como vou fazer? Não tenho nenhum livro do Augusto dos Anjos aqui comigo." E ele: "você se vira aí, se não escrever também está tudo bem." Mas eu não ia receber o dinheiro e não fazer o livro. Eu sabia muitos dos poemas de cor, conhecia a história dele, então fui para a Biblioteca de Lima e comecei a tomar notas. Lá não tinha livro do Augusto dos Anjos, mas tinha alguns filósofos que ele citava, como Schopenhauer. Fui lendo essas coisas e depois, quando já estava em Buenos Aires, a Thereza me mandou outros livros que pedi e acabei de escrever o ensaio[1], que a

1. *Toda poesia de Augusto dos Anjos.* Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda., 2011.

Paz e Terra publicou e a José Olympio reeditou recentemente.

***RL* – Por que você deixou Lima?**

FG – O dinheiro lá era muito pouco e recebi um convite do Almino Afonso, que estava em Buenos Aires, para dar aula como professor convidado na universidade de lá. Mas bem no dia em que eu cheguei, morreu o Perón. Eu dava uma sorte... [risos]. O pessoal da universidade começou a receber ameaças, o convite para dar aula não pôde ser mantido. Eu tinha entrado legalmente em Buenos Aires e fiquei lá, ensinando português. Mas, como exilado, num momento de preparação do golpe militar, que veio um ano e meio depois, era imprevisível o que ia acontecer comigo e com os outros exilados. Muitos trataram de ir embora. Eu não tinha para onde ir, o meu passaporte estava vencido, e fiquei. Como Buenos Aires era pertinho, a Thereza, os meus filhos e os amigos iam lá me visitar. E eles trouxeram uma parte dos meus livros para mim. Nessa época, além de política e filosofia, eu lia também os autores latino-americanos – García Márquez, Borges.

***RL* – Dando um grande salto no tempo, falemos da sua biblioteca hoje. O lugar nobre é reservado à poesia?**

FG – Não tem isso de lugar nobre não. Grande parte da minha biblioteca sempre foi sobre arte, um assunto que estudei e sobre o qual refleti a vida toda. E, claro, tem livros de poesia, romances e boa parte dela é de ensaios literários e filosofia. A biblioteca não é uma coisa fixa, ela vai se modificando. Em períodos determinados, certos livros preponderavam no meu interesse. Houve um tempo em que eu lia e relia Machado de Assis. Cheguei a ler cinco vezes a obra de Machado, sobretudo os romances principais. Voltava e voltava a eles. Também certos ensaístas, certos filósofos, eu li e reli.

***RL* – Você tem uma relação com o livro como objeto, uma relação de bibliófilo?**

FG – Como bibliófilo não. Mas o livro é um objeto fascinante, não só como veículo de pensamento, de poesia, de imaginação. É um objeto misterioso, que atravessa as idades, levando conhecimento. Você vê um livro medieval, um manuscrito com iluminuras, é uma coisa realmente fantástica, uma obra de arte. Posso me apaixonar pelo livro pela textura do papel, pelo tipo da letra. Quantas vezes deixei de ler um livro porque a letra era miúda demais, estranha, ou a paginação, ruim. Sobretudo no que se refere ao poema, a relação com a página é importante, a letra colocada no espaço, o silêncio, que é o espaço em branco na página, isso tudo é uma coisa específica do livro, que se perde se o livro acabar.

***RL* – Acredita que isso vá acontecer num horizonte próximo – o fim do livro impresso –, com a consolidação do meio eletrônico?**

FG – É evidente que o livro não vai ter a mesma função que teve até aqui. O livro digital tem um aspecto prático que certamente vai terminar predominando. Agora, isso não quer dizer que o livro vá acabar, porque muitas coisas sobrevivem, são simultâneas. Muita gente imaginava que, com a descoberta da fotografia, a pintura ia terminar, mas isso não aconteceu. Ela mudou de rumo e até se tornou mais rica, livre de copiar a realidade. Certas coisas correspondem a necessidades que são permanentes. Quando correspondem a necessidades importantes, elas se mantêm de alguma maneira, ainda que não com o mesmo peso de antes. Sejam impressos ou digitalizados, os livros são veículos do pensamento. É isso que vale. O meio evidentemente vai ter importância e influir em muita coisa, mas não a coisa fundamental, que é o pensamento, a reflexão.

Entrevista concedida a Maria Amélia Mello e Sheila Kaplan.

Desafios da biblioteca hoje

RIO, LISBOA, CINGAPURA Reunimos aqui quatro vozes profundamente comprometidas com a importância das bibliotecas na sociedade contemporânea. O cientista político Renato Lessa é presidente da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Maria Inês Cordeiro é diretora-geral da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Lena Vania Ribeiro Pinheiro há mais de 25 anos exerce atividades de pesquisa e ensino no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict). Ngian Lek Choh é vice-presidente executiva do Conselho da Biblioteca Nacional de Cingapura.

A *Revista do Livro* **encaminhou a cada um deles quatro perguntas sobre o papel das bibliotecas nacionais, efeitos produzidos pelos avanços da ciência da informação, convivência entre acervos impressos e digitais e sobre as bibliotecas como centro de produção de conhecimento. Em suas respostas, eles indicam o que pode ser feito no presente e no futuro próximo para que as bibliotecas continuem a desempenhar um papel central na preservação e difusão da memória coletiva.**

O passado a serviço do futuro

Renato Lessa

As bibliotecas nacionais são grandes depositórios do patrimônio cultural e bibliográfico da sociedade. Este é o principal sentido de uma biblioteca nacional – o cuidado, o abrigo desse patrimônio. O principal desafio é combinar essa missão de guarda com a necessária abertura, pois o que diferencia uma biblioteca de um depósito é o fato de que, além de guardar, a biblioteca precisa ter mecanismos de abertura de seu acervo, de promover o acesso mais livre possível ao que ela guarda. E não se trata apenas de acesso físico.

Guardiães de coleções seculares, as bibliotecas têm o papel de preservar o passado e garantir a presença do passado no futuro. É preciso evitar a oposição passado/presente/futuro e fazer com que o desenho de futuro abrigue o que vem do passado. Uma das implicações desse entendimento é pensar as bibliotecas como lugares lentos, lugares de reflexão, de pensamento. Lugares que resistem à precipitação do tempo. Em sociedades cada vez mais atravessadas por dinâmicas de alta rapidez, de imediaticidade – todos os contatos e relações têm que se estabelecer no plano imediato, instantâneo –, as bibliotecas fazem parte de um conjunto de instituições de redução da velocidade do ritmo da vida. O tempo da leitura, da consulta, do desfrute da iconografia, da cartografia. As bibliotecas não podem ser reguladas pelo tempo do twitter, pelo tempo das redes sociais. Elas têm que resistir, de maneira inteligente, por exemplo, a obsessões de digitalização, digamos assim, "fundamentalistas".

É claro que as bibliotecas têm que se valer dos recursos de digitalização, até para que possam sair de seus muros e ir para a casa das pessoas. Através da digitalização, é possível manter a missão de guarda e proteção do acervo e, ao mesmo tempo, democratizar o seu acesso. A digitalização permite que brasileiros da periferia tenham uma linha direta com a Biblioteca Nacional e é, portanto, fundamental. No entanto, ela é um complemento da missão da biblioteca, que não pode ser atravessada por esse imperativo, cada vez mais frequente, de rapidez, de simultaneidade, como se pudesse ser colocada dentro de twitters.

"Há várias invenções tecnológicas que vão surgindo e que a gente incorpora a serviço da missão tradicional."

Nesse sentido, os avanços na ciência da informação são aliados. Não só permitem que as bibliotecas deem a ver o que possuem, mas, o que é mais importante, que façam alianças com outras bibliotecas, outras bases de dados, criando formas compartilhadas de apresentação do acervo. Um exemplo disso é o protocolo, bastante avançado, que a Biblioteca Nacional brasileira tem com a Biblioteca Nacional de Portugal para a criação de uma biblioteca digital luso-brasileira. Essa biblioteca independente, contando com recursos de digitalização, reunirá o patrimônio compartilhado das duas bibliotecas. O avanço tecnológico complementa a nossa capacidade de fazer com que a biblioteca saia dos seus muros sem alterar suas funções tradicionais.

As funções tradicionais não se opõem aos recursos tecnológicos. Os novos recursos estão a serviço das funções tradicionais. E quais são as funções tradicionais? Guardar e preservar. A tecnologia não só ajuda a divulgar como a preservar, por meio de técnicas cada vez mais modernas de restauro e conservação do acervo, como, por exemplo, as câmaras à prova de fogo, sem oxigênio. Há várias invenções tecnológicas que vão surgindo e são incorporadas a

serviço da missão tradicional. Passado e futuro têm que trabalhar em conjunto.

Não vejo como problemática, assim, a convivência, nas bibliotecas, de acervos impressos e digitais. Um não vive sem o outro hoje. E quanto mais precioso é um acervo, maiores as dificuldades de ter acesso físico ao documento. Um pesquisador que vai estudar um manuscrito grego do século V, por exemplo, não pode imaginar que vai trabalhar com o documento físico. Esse manuscrito é um objeto preciosíssimo, requer cuidado. Essas coleções, inclusive para que possam ser utilizadas, têm que ter a complementação digital. O documento tem que ser visto, pode ser exposto, mas o trabalho de pesquisa, o trabalho regular, pressupõe a digitalização.

Um dos projetos mais importantes da Biblioteca Nacional é o da digitalização de toda a coleção de periódicos na Hemeroteca Brasileira. Este é um recurso fundamental para pesquisadores porque os jornais, com papel de baixa qualidade, já que são feitos para serem lidos e, em seguida, jogados fora, acabam muito mais rapidamente que os livros. Preservamos o jornal físico, alguns deles, em grandes volumes encadernados, mas a ideia é digitalizar tudo para que a consulta ao volume físico seja cada vez menor. As coleções continuarão guardadas, mas o importante é que o pesquisador possa entrar na hemeroteca e, de sua casa, do seu laboratório de pesquisa, ter acesso à coleção toda.

"A biblioteca também participa do processo de produção de conhecimento."

Ainda que não seja uma instituição de pesquisa, no sentido estrito, a biblioteca também produz conhecimento ou, pelo menos, participa desse processo, na medida em que tem as fontes. Essas fontes têm que ser preparadas, catalogadas, e este é um trabalho que requer ciência. É um trabalho que exige profissionais com formação sólida e cada vez mais sofisticada, um trabalho essencial para que o pesquisador de qualquer disciplina encontre seu material e possa trabalhar com ele.

O processo de conhecimento não começa quando o pesquisador tem contato com o documento. Já começou antes, na preparação do documento. A biblioteca produz conhecimento também no modo de preservar o documento. A Biblioteca Nacional brasileira, hoje, é modelar em técnicas de restauro, tanto que promove cursos nessa área. Isso também é produção de conhecimento.

"Se levarmos em conta que o patrimônio bibliográfico e cultural brasileiro é um acervo permanente da sociedade brasileira, não há nada mais permanente que isso."

A Biblioteca Nacional tem um papel estratégico, é uma instituição permanente do país. O país pode mudar em tudo, pode fechar ministérios, fundir um ministério com outro, mas a Biblioteca Nacional, com seus nove milhões de livros, vai continuar existindo. Assim como o Museu Nacional de Belas Artes vai continuar existindo. Lá está a memória da pintura brasileira. Como instituições permanentes, a política para essas instituições não pode ser uma política de governo, que mude ao sabor da flutuação eleitoral. É fundamental que o Brasil tenha uma política de preservação de documentos.

Ligados à preservação de uma dimensão estratégica para o país, os trabalhadores dessas instituições têm que ter um estatuto especial. Eles teriam que fazer parte das chamadas carreiras de Estado, como os diplomatas, os militares, o pessoal da Receita Federal etc. Se levarmos em conta que o patrimônio bibliográfico e cultural brasileiro é um acervo permanente da sociedade brasileira, do povo brasileiro, o estatuto de quem trabalha em instituições desse tipo tinha que ser extremamente valorizado, não só do ponto de vista salarial, que é evidente, mas também do ponto de vista do status da carreira. A valorização dessa carreira, que requer treinamento, entrega, é um requisito para que as bibliotecas estejam institucionalmente à altura da sua missão, que é preservar o passado e pôr o passado a serviço do futuro.

Às vezes, as pessoas entram na biblioteca e acham um ambiente bolorento, pensam que estão voltando cem anos atrás. Não é isso. É colocar o passado a serviço do que as gerações futuras vão querer saber. O significado de um acervo é construído a partir das perguntas e questões que os consulentes apresentam ao acervo. Por isso, se você entra numa biblioteca num determinado ano e volta 50 anos depois, mesmo que o acervo seja o mesmo, o resultado será diferente porque você vai trazer novas perguntas. O que faz o acervo crescer não é só a extensão física, é a atualização das consultas. Por isso, é que a biblioteca tem que ter a maior abertura possível, com digitalização, site e o melhor acolhimento para os pesquisadores que a frequentam.

Esse é o sentido do Programa de Pesquisadores Residentes, criado no ano passado, logo que assumi a Biblioteca Nacional. O objetivo é criar uma hospedagem regular para pesquisadores em relação direta com os acervos. O programa ainda está muito no início, mas a ideia é criar uma cultura de que a casa seja visitada, não só pelo leitor ocasional (que não é menos importante e tem que ser muito bem tratado), mas, sobretudo, pelo pesquisador. É ele que vai formular novas perguntas, juntar um documento com outro, fazer sínteses que ninguém fez ainda, abrir o mapa de interpretações do acervo. Em resumo, penso que o compromisso da Biblioteca Nacional é criar condições para que um número cada vez maior de interpretações sobre seu acervo seja produzido em escala indeterminada, escala infinita.

Renato Lessa é professor titular de Teoria Política da Universidade Federal Fluminense e presidente da Fundação Biblioteca Nacional.

Memória central do conhecimento

Maria Inês Cordeiro

As bibliotecas nacionais, pela sua natureza de instituições estruturadas e orientadas para a longa duração, continuam a ter, hoje como ontem, essencialmente o mesmo papel: recolher sistematicamente, e conservar sem prazo, toda a produção bibliográfica nacional corrente e retrospectiva, constituindo-se em memória central da mais ampla variedade de expressões do conhecimento e informação que, ao longo do tempo, as sociedades produzem, consomem, transformam. O que muda, a par das profundas alterações nos modos sociais dessa produção e consumo, são as formas pelas quais as bibliotecas nacionais concretizam essas funções. Elas são hoje moldadas pela acelerada dinâmica de inter-relação com as mudanças tecnológicas e sociais e, num mundo globalizado e cada vez mais competitivo, pela procura de novas formas de ação e serviço que lhe permitam manter e aumentar a sua relevância na sociedade.

Essa relevância está na utilidade concreta, cada vez mais alargada e acessível às pessoas, no presente, e na garantia que as bibliotecas podem dar de permanência futura dos seus acervos, para as gerações vindouras. Estas duas linhas de orientação não são de hoje, embora os desafios atuais nos pareçam maiores e mais diversos que os do passado. É um fato

que o aparato das transformações tecnológicas induz a ideia de que a biblioteca é hoje outra coisa, com outras funções. Mas precisamente porque as tecnologias são fugazes é necessário não perder a noção de que a biblioteca não é a tecnologia, mas sim o que está sob a superfície tecnológica, e que são os conteúdos. A magnitude dos desafios que as bibliotecas nacionais hoje enfrentam – de adaptação constante, de sustentabilidade e de capacidade de fazer face às expectativas de um público cada vez mais exigente –, transformam continuamente a realização prática da biblioteca. Mas os conceitos e objetivos base da sua função permanecem.

"Os fundos antigamente mais inacessíveis, por razões de proteção e conservação, como os acervos raros, estão hoje na linha da frente da consulta pública, on-line, para toda a gente, a qualquer hora e em qualquer lugar"

O conceito de "biblioteca digital" é talvez aquele à volta do qual, nos últimos 20 anos, tem girado grande parte da problemática sobre a natureza da instituição biblioteca, a viabilidade das suas funções e a antevisão do seu futuro. Mas quando falamos em avanços decorrentes da ciência da informação vale a pena recordar como foi pouco linear a já longa biografia da biblioteca digital, passando por várias fases até ao seu amadurecimento, isto é, até começar a transformar efetivamente, e de forma integrada, a face da biblioteca. Começou por se tratar de investigação muito localizada na área da computação e focada quase exclusivamente nas soluções tecnológicas, sem uma relação direta com a evolução/transformação dos pressupostos funcionais e técnicos da biblioteca tradicional. Tal originou mais de uma década de arrastada, e um tanto estéril, controvérsia, em grande parte por reação ao fato de se ter estabelecido primeiramente fora das áreas da biblioteconomia e ciências da informação. Na busca de uma identidade própria que não se confundisse com a antiga, a biblioteca digital começou por ser um desenvolvimento "ao lado" da biblioteca tradicional, uma espécie de anexo a um velho edifício sem ter em conta a estrutura, a história e características da construção já existente. Era o tempo do debate sobre a "morte do livro", que afinal não aconteceu, e em que a biblioteca digital era uma espécie de reinvenção difusa da biblioteca noutro 'local', com outros protagonistas, valores e vocabulários. Com a expansão da web, às exortações visionárias de total desmaterialização e desintermediação da biblioteca juntava-se um coro de receios, já crônicos, da perda de relevância da profissão, e até da própria sobrevivência da instituição biblioteca. Também estes receios não se concretizaram.

Só o tempo e a experiência evidenciaram as limitações de uma visão determinista do alcance e efeitos da tecnologia e a necessidade de uma gestão integrada não baseada unicamente em estratégias de projetos pontuais. Mas foram precisos vários anos para recuperar, ou melhor, reintegrar a biblioteca digital à "biblioteca natural", transformando por dentro os seus serviços, a sua operação, num todo indissociável. Hoje, de um modo consistente e estruturado, os serviços digitais estendem as funções e a capacidade de oferta da biblioteca de uma forma até há alguns anos inimaginável. Os fundos antigamente mais inacessíveis, por razões de proteção e conservação, como os acervos raros, estão hoje na linha da frente da

consulta pública, on-line, para toda a gente, a qualquer hora e em qualquer lugar.

Com isto, desapareceu o dilema de séculos, entre a preservação e o acesso/difusão. Com a digitalização, e as redes de comunicação, desapareceu também a distância e o tempo na comunicação de conteúdos nos serviços remotos, a pedido. E inverteu-se a pirâmide do acesso: agora é a bibliografia mais recente que, por estar protegida por direitos de autor, é menos comunicável do que os conteúdos já no domínio público, isto é, a que menos facilmente pode se beneficiar dos novos avanços tecnológicos.

Finalmente, vemos profundamente alterado o principal canal de serviço de acesso: para dar apenas o exemplo da Biblioteca Nacional de Portugal, o volume anual de acesso aos conteúdos da Biblioteca Nacional Digital equivale a mais de 20 anos de movimento de leitura analógica, nas salas de leitura locais. Esta simples constatação é suficiente para claramente nos apontar qual a direção estratégica dos investimentos e as prioridades em desenvolvimentos futuros de uma biblioteca nacional.

"Alguém gostaria de ver eliminado o acervo real de um museu por existirem as respectivas imagens on-line?"

As coleções analógicas e digitais complementam-se por diversas razões. Desde logo, no caso das bibliotecas nacionais, pela dimensão dos acervos: muito dificilmente será alguma vez viável uma digitalização completa, mesmo apenas das coleções patrimoniais, sobretudo em termos econômicos. O ato de digitalizar é apenas uma pequena parte do investimento inicial, havendo custos permanentes, e em crescimento exponencial, de armazenamento e manutenção de acervos digitais. Depois, porque sendo as bibliotecas nacionais o repositório da produção bibliográfica de um país, encerram coleções em constante crescimento que não podem ser digitalizadas por restrições legais. Ambas as razões explicam por que não diminui a frequência das salas de leitura. Pelo contrário, podemos pensar que a disponibilização on-line de parte do acervo de uma biblioteca induz uma maior procura dos conteúdos que só estão disponíveis sob forma física. Por fim, o patrimônio analógico, do passado e do presente é, em si mesmo, na sua natureza física, parte integrante da herança cultural e da cultura atual. Os objetos culturais físicos, mesmo quando são objetos de informação, detêm aspectos não transmissíveis no meio digital. Alguém gostaria de ver eliminado o acervo real de um museu por existirem as respectivas imagens on-line? Certamente que não. Com as coleções das bibliotecas não será muito diferente. Mesmo no dia em que, por hipótese, deixasse de haver publicações físicas, ainda havia que conservar para a posteridade a maioria de tudo o que foram objetos físicos de informação e arte produzidos durante séculos, e que as bibliotecas albergam. Esses objetos são e serão, também na sua fisicalidade – desde um códice medieval a um impresso do século XX – os artefatos de uma parte fundamental da vida e da cultura das sociedades.

"Ao diversificar e acelerar os canais de acesso à memória coletiva, a biblioteca aumenta exponencialmente o valor dos acervos de que é guardiã"

O conhecimento é, em si, apenas humano. Está nas pessoas e não nos livros, embora estes sejam, por excelência, a memória externalizada do pensamento e conhecimento humanos. Por isso as bibliotecas sempre foram consideradas centros de conhecimento, no sentido em que proporcionam comunicação e acesso a essa memória, ela própria indispensável à emergência de novas produções intelectuais ou artísticas. Sem memória e sem comunicação, o conhecimento é impossível. E a comunicação é o oxigênio do habitat atual de todas as atividades e grupos sociais, é ela que dá vida às práticas de consumo de bens culturais, de aprendizagem, de pesquisa, transformando, à escala planetária, o desenvolvimento da ciência e da arte na sociedade em rede.

A biblioteca passou a fazer parte desse universo ganhando uma dupla centralidade: é, por um lado, um nó da rede ativa de pessoas que procuram e produzem conhecimento, rede hoje ilimitada e liberta dos condicionalismos e limitações do tempo e do espaço; e, ao diversificar e acelerar os canais de acesso à memória coletiva, a biblioteca aumenta exponencialmente o valor dos acervos de que é guardiã, que se potenciam ao mesmo tempo enquanto veículo e matéria da comunicação de conhecimento. Este capital *de* e *para* a comunicação, aliado às facilidades da tecnologia, é como que redescoberto e é o que confere novos contornos e maior relevância ao papel da biblioteca. Mesmo que tal possa passar aparentemente despercebido, num tempo vivido a cada vez maior velocidade e em que quase tudo é dado como adquirido, a biblioteca reposiciona-se na cena do "conhecimento do conhecimento".

Mas que conhecimento diferente é este? É a percepção das atividades geradoras de conhecimento como movimento e interconexão, cada vez mais longe das práticas individuais isoladas que caracterizavam grande parte da atividade intelectual no passado e que não pediam à biblioteca mais do que uma atuação reativa, local e individual. É conhecimento por participação cada vez mais efetiva da biblioteca em projetos sociais, culturais ou de pesquisa, em lugar de ser apenas o repositório passivo dos seus resultados. Este "conhecimento do conhecimento" vem transformando a face e a identidade das grandes bibliotecas para quem passou a ser estratégica a criação de valor social através de uma atitude proativa de colaboração em realizações científicas e culturais que, no passado, eram apenas complemento marginal da sua atividade. É, também, o (auto)conhecimento da biblioteca reforçada enquanto *locus*, virtual ou físico, dessas realizações. Da biblioteca como ponto de encontro, interseção de interesses ou simplesmente um local no mapa, sempre em mutação, das atividades de conhecimento e cultura. Nesse mapa, as bibliotecas ganham foros de cidade importante, com uma população em constante crescimento e onde se cruza um número cada vez maior de itinerários da geografia do conhecimento.

Maria Inês Cordeiro é diretora-geral da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), onde cumpre seu segundo mandato.

Funções mais amplas e complexas

Lena Vania Ribeiro Pinheiro

As bibliotecas nacionais, assim como as demais bibliotecas, estão passando e enfrentando transformações significativas, decorrentes sobretudo das tecnologias da informação e da comunicação (TICs). Especificamente em relação às bibliotecas nacionais, suas funções originais de registro (depósito legal) e preservação da produção literária nacional são mantidas, mas ampliadas, e ganham maior complexidade. Não basta preservar, é fundamental tornar disponível na internet preciosos acervos. De fato, na Fundação Biblioteca Nacional alguns acervos já podem ser acessados na rede, o que exige um programa de preservação digital, a constante atualização dos dados e um bom

sistema de recuperação da informação. Uma outra questão são os direitos autorais e a propriedade intelectual, na internet exercidos em novos cenários, que precisam ser estudados para a formulação de políticas de informação, bem como para orientação dos autores.

O caráter educacional das bibliotecas é característica também de bibliotecas nacionais e pode ser fortalecido por meio de aquisição de e-books e interatividade com os leitores e usuários, adotando recursos como e-mail, twitter, facebook, blog, lista de discussão, além da possibilidade de uso de iPads, tablets e book readers, o que certamente conquistará novos leitores, especialmente os jovens, aqueles que nasceram sob a égide das tecnologias da informação e da comunicação. Esta investida implica uma equipe capacitada para a sua gestão, tecnologias compatíveis (interoperabilidade), entre outros componentes do processo.

Sobre os desafios, uma questão a ser enfrentada é propiciar a deficientes, particularmente visuais e auditivos, por meio da adoção das chamadas tecnologias assistivas, a sua inclusão digital, informacional e social, passo decisivo na responsabilidade social das bibliotecas nacionais.

"Como órgãos incentivadores da leitura, as bibliotecas nacionais deveriam estar firmemente engajadas em programas de leitura via Internet"

Os avanços decorrentes da ciência da informação, com o surgimento das redes virtuais e das bibliotecas digitais, alteram as funções tradicionais das bibliotecas na medida em que partes de seus acervos e serviços estão hoje disponibilizados na forma eletrônica ou digitalizada e essas circunstâncias criam necessidades e demandas de usuários relativas à internet, num espaço muito vasto, ilimitado de informações, antes restrito aos impressos e catálogos de bibliotecas.

A ciência da informação pode contribuir, e muito, com novas disciplinas que ganharam impulso ou surgiram com a sociedade da informação ou do conhecimento, com base especialmente nas tecnologias da informação e comunicação (TICs). Entre estas, destaco a competência em informação (*information literacy*), termo mais adotado e que algumas vezes também é denominado alfabetização informacional. Trata-se de munir os leitores e usuários de conhecimentos de como acessar informações na internet, como usar ferramentas de busca e como identificar sites ou portais confiáveis, isto é, como verificar a confiabilidade das fontes, entre outras habilidades. Esta orientação pode ser oferecida em cursos presenciais ou à distância, além de tutoriais, elaborados nas próprias bibliotecas nacionais, sobre o acesso e busca à informação. A pressuposição de que o usuário pode prescindir desses conhecimentos me parece ilusória, quando se trata de necessidades para um curso no colégio ou universidade, ou para uma pesquisa, isto é, circunstâncias educacionais ou científicas.

Como órgãos incentivadores da leitura, as bibliotecas nacionais deveriam estar firmemente engajadas em programas de leitura via internet, inclusive criando serviços nessa direção. Como exemplo brasileiro cito o Programa Nacional de Incentivo à Leitura (Proler/Casa da Leitura), vinculado à Biblioteca Nacional e ao Ministério da Cultura (MinC) e estes, por sua vez, devem cada vez mais recorrer às tecnologias de informação e comunicação para cumprir a sua missão, expandir seus serviços e, consequentemente, seus leitores.

Por outro lado, o acesso livre à informação científica pode ser estendido a outros tipos de informação, como a literária, e não somente o que estiver no domínio público, portanto, e-books (livros eletrônicos) devem ser cada vez mais incorporados aos acervos das bibliotecas nacionais, juntamente com o esforço de digitalização de documentos.

Em torno da convivência das coleções de impressos e dos acervos digitais, convém lembrar que este problema já existiu antes, em menor escala, quando as bibliotecas passaram pelo processo de automação e parte do acervo ainda era acessado na própria biblioteca por meio de catálogos e em suas estantes, e parte, em geral a mais atual, a corrente, já passara pelo processo e estava disponível em bases de dados bibliográficas, isto é, referência, resumo e descritores. Nessa fase, havia duas formas de busca e acesso, enquanto a automação atingia o acervo, retrospectivamente, até estar todo na base de dados.

Atualmente, a situação se repete, com parte do acervo digital disponível na internet, e a outra, de impressos, ainda em bases de dados on-line, sem estar disponível na rede, ou até ainda não automatizada. Esta dupla situação (ou tripla?) exige um controle rígido e gestão competente, de forma que os mecanismos de busca adotem a mesma metodologia para o acesso à informação, como tesauro ou vocabulário controlado, o gestor acompanhe o processo e os profissionais de informação, como bibliotecários, possam orientar com segurança os usuários.

A produção do conhecimento, no espaço das bibliotecas, pode ser vista por dois ângulos: um diz respeito à Biblioteca Nacional, que sempre gerou conhecimentos, potencialmente e de forma indireta, e cujo processo se efetiva quando um pesquisador, por exemplo, consulta suas fontes para desenvolver uma pesquisa ou escrever um artigo de periódico. No outro ângulo, a capacidade de gerar conhecimento de uma Biblioteca Nacional é potencializada por meio da criação e elaboração de novos serviços e produtos, inclusive com os recursos das tecnologias da informação e comunicação.

Lena Vania Ribeiro Pinheiro é professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict).

Conselho de bibliotecas

Ngian Lek Choh

As bibliotecas nacionais sempre desempenharam o papel de colecionar, organizar e preservar a documentação relativa à herança da produção literária de um país. Este ainda é um papel muito importante para as bibliotecas nacionais no mundo todo. Se essas instituições deixarem de desempenhar esse papel, o custo para a nação será enorme e irreparável. A documentação literária não estará disponível para as gerações atuais e futuras, os cidadãos não conseguirão encontrar material relacionado à história social, cultural, política e econômica do país e de seus antepassados.

Hoje, um dos principais desafios a serem enfrentados pelas bibliotecas nacionais é a existência de múltiplos canais, no lugar de um único, onde os usuários finais podem obter material de boa qualidade sobre a herança documental do país. No entanto, e aí está o problema, nem todas as informações são autênticas e precisas.

Outro desafio, imenso e real, é a questão do tempo. Os usuários desejam acessar o material mantido pelas bibliotecas em seus próprios dispositivos móveis, como celulares, tablets etc. Eles desejam obter esses serviços noite e dia, sem interrupções, e na forma como lhes interessa. Eles não têm tempo de esperar pela informação, querem rapidez. As bibliotecas nacionais precisam trabalhar muito para descobrir maneiras de alcançar esses usuários onde quer que estejam. Como as informações digitais estão em toda parte, torna-se ainda mais importante a alfabetização digital. Os

usuários costumam achar difícil conseguir o que procuram no menor tempo possível. Eles precisam desenvolver novas habilidades de alfabetização digital para navegar pelos espaços digitais. Já nas bibliotecas físicas, há uma demanda por novas configurações espaciais que tornem seu uso mais eficiente e efetivo. É importante que os usuários possam contar com espaços colaborativos onde seja possível o trabalho coletivo em projetos.

A digitalização ajudou muito as bibliotecas nacionais, no sentido da preservação e difusão. No entanto, os direitos autorais ainda constituem um obstáculo para que esse processo se amplie.

Uma tarefa que se impõe às bibliotecas é a descoberta de modelos de negócios que permitam encontrar parceiros e investidores interessados em prover fundos para a digitalização e permitir o acesso externo às bibliotecas. No caso de materiais digitalizados, não faz sentido para os usuários frequentarem bibliotecas físicas.

As bibliotecas nacionais têm aproveitado os mecanismos de busca da internet, por exemplo, o google, para indexarem o próprio conteúdo a fim de que os usuários finais possam encontrá-los, mesmo que estejam buscando no google apenas uma informação imediata. Isso ajudou a aumentar muito o uso de material digitalizado. Na Biblioteca Nacional de Cingapura, o uso de periódicos costumava ser bem baixo quando estes se encontravam em microfilmes, cerca de três mil usuários por mês. Depois que os periódicos foram digitalizados e disponibilizados para rastreamento e indexação no google, o uso foi aumentando ano a ano. Nos últimos sete anos, aumentou de 1 milhão de visualizações de página por ano para mais de 10 milhões por ano, que é o que temos agora. As visitas digitais somaram 2,9 milhões este ano.

Tudo isso nos mostra que, se as funções básicas da biblioteca não se alteraram, o modo como as informações são pesquisadas pelos usuários e fornecidas a eles mudou enormemente. As funções tradicionais permanecem – as bibliotecas colecionam, organizam e disseminam material útil aos usuários –, mas os canais se alteraram além de todas as expectativas.

"As funções tradicionais permanecem – as bibliotecas colecionam, organizam e disseminam material útil aos usuários –, mas os canais se alteraram além de todas as expectativas"

"Conhecimento é tudo que nossos usuários finais desejem usar para seu desenvolvimento pessoal ou profissional"

Os canais digitais permitem um alcance muito maior, especialmente àqueles usuários que não têm tempo ou não podem visitar a biblioteca. No entanto, as bibliotecas físicas ainda são muito usadas, uma vez que as pessoas desejam encontrar outras pessoas para discutir, colaborar e aprender umas com as outras. Ao mesmo tempo, essas mesmas pessoas, em outros momentos, desejam obter informações de forma mais conveniente e acessível sem precisarem se deslocar até a biblioteca. Assim, as duas possibilidades se complementam – a visita à biblioteca física e o uso dos recursos digitais

em qualquer local, a qualquer hora. A maioria dos usuários, incluindo bibliotecários, usam as bibliotecas física e digital indistintamente. Eles sabem qual o melhor canal para cada necessidade e o usam conforme a ocasião.

No Conselho da Biblioteca Nacional de Cingapura (NLB), que inclui a Biblioteca Nacional e 25 bibliotecas públicas, o uso físico gira em torno de 28 milhões de visitas por ano (em sua maioria, crianças) e 37 milhões de empréstimos físicos. Já a taxa de recuperações digitais por ano é de cerca de 50 milhões, em uma população aproximada de cinco milhões de pessoas.

Além de atuarem como centros de coleção e disseminação, cada vez mais as bibliotecas trabalham para criar novos conhecimentos, como, por exemplo, por meio da coleção de memórias pessoais. Esse é um dos projetos que o Conselho da Biblioteca Nacional de Cingapura realiza, recolhendo memórias de pessoas, organizações, companhias (em textos, áudio, vídeo ou fotografias), que formarão uma documentação complementar da história social da nação vista pelos olhos do cidadão.

O Conselho da Biblioteca Nacional de Cingapura não produz muito conteúdo, embora seja curador de seu conteúdo para publicações e mostras. Para o NLB, o conceito de conhecimento é abrangente – é tudo o que nossos usuários finais desejem usar para seu desenvolvimento pessoal ou profissional.

Ngian Lek Choh é vice-presidente executiva do Conselho da Biblioteca Nacional de Cingapura, onde supervisiona o desenvolvimento de Coleções e Arquivos Nacionais. Também integra o conselho da Federação Internacional das Associações de Bibliotecários e de Bibliotecas (Ifla).

Arquitetura

Um sonho quase impossível

Uma missão complexa e desafiadora, uma verdadeira epopeia. Assim foi o processo de construção da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo, como conta um dos autores do projeto

Rodrigo Mindlin Loeb

Foi no final de 1999 que José Mindlin me chamou para uma conversa particular, na saleta de sua casa, e me contou que ele e sua esposa Guita tinham decidido, com a aprovação dos filhos, doar a biblioteca de mais de 20 mil títulos, formada ao longo de toda a vida. Dessa determinação, desse sonho, nasceu uma missão complexa, quase impossível, que acabou se concretizando anos depois com a inauguração, em 23 de março de 2013, da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin na Universidade de São Paulo.

Hoje, a Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin integra o projeto Brasiliana USP, que abriga ainda a nova sede do Instituto de Estudos Brasileiros (em instalação) e do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo, a livraria central da Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), cafeteria, auditório e sala de exposições, em um complexo cultural dedicado aos assuntos sobre o Brasil.

Como transmitir uma experiência de mais de 13 anos em algumas laudas em artigo para esta *Revista do Livro*, que volta a ser editada pela Fundação Biblioteca Nacional? Bem sabemos que é tarefa impossível. Mas como tarefas e missões impossíveis exercem sobre mim um magnetismo misterioso, aceitei o convite.

Gênese

No início de tudo, um gesto raro – a doação do patrimônio particular de Guita e José Mindlin, a inestimável Biblioteca Brasiliana, constituída cuidadosa e criteriosamente ao longo de 80 anos, assegurando sua permanência e livre acesso. Chamado irrecusável. Já naquela primeira conversa sobre a ideia, Mindlin explicou que a Fundação Vitae/Lampadia, de cuja organização participava, estava chegando ao fim de sua atuação e tinha a intenção de doar seus recursos finais para o projeto da Brasiliana. A instituição, que contribuiu para o desenvolvimento da arte e da cultura no país de forma inédita e especial, apoiando a criação e manutenção de acervos de museus, bibliotecas e centros culturais, buscava, assim, encerrar suas atividades (1985-2005) com chave de ouro.

Com a crise financeira da década de 1990, a Fundação Vitae/Lampadia viu o *endowment* (fundo de investimentos para financiar projetos culturais, neste caso) deixar de render na

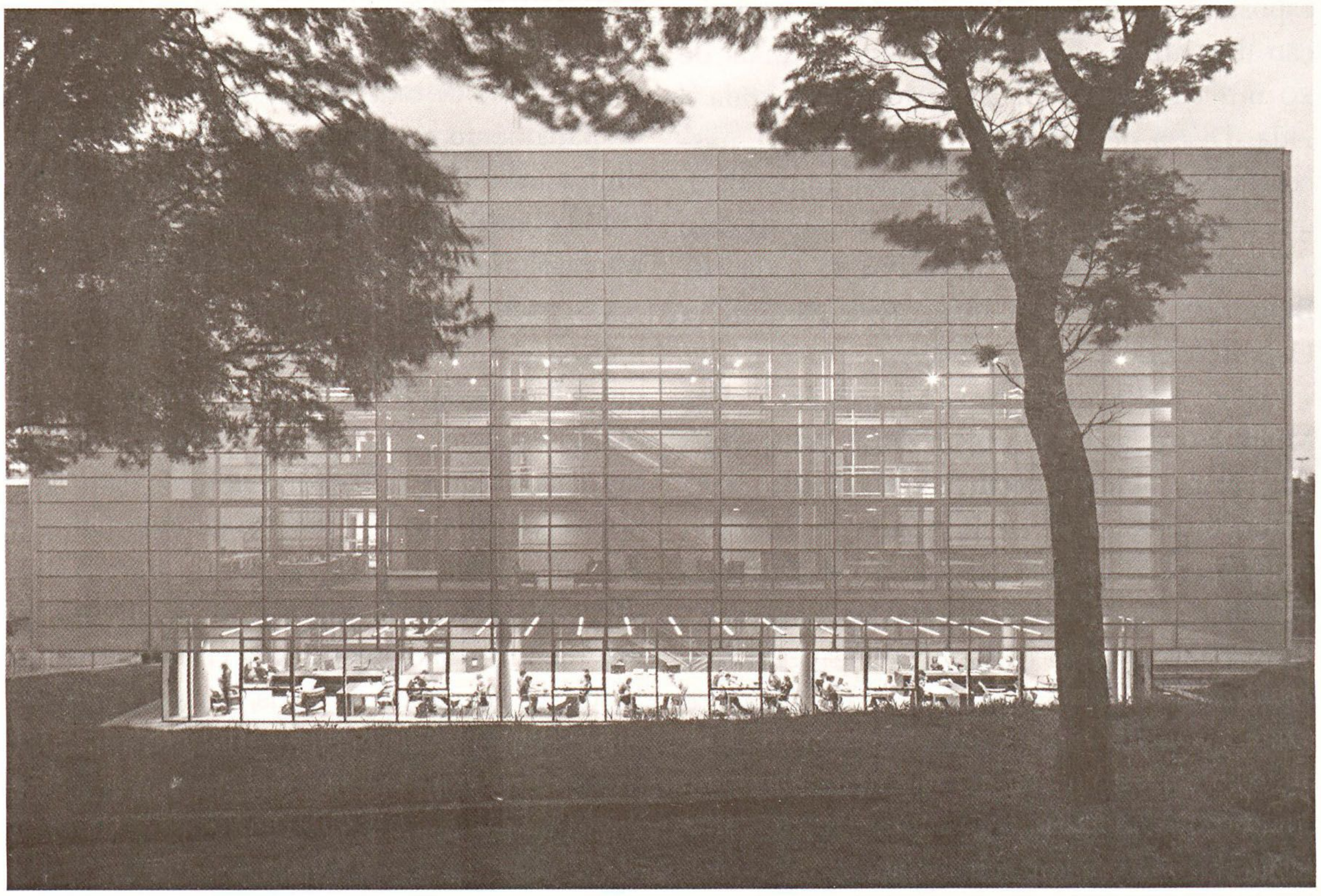
mesma proporção que antes permitia o financiamento dos projetos apoiados. O conselho da entidade decidiu manter os programas e gradualmente consumir o fundo, privilegiando uma atuação de maior relevância, mesmo que finita em um horizonte de curto prazo. O projeto da Biblioteca Brasiliana foi escolhido para marcar o encerramento das atividades da Fundação Vitae/Lampadia, dirigida então por Joseph Oppenheim.

Uma das primeiras tarefas do projeto foi a elaboração de uma lista dos livros contemplados na Brasiliana. Havia um debate acerca da Camoniana e da Lusitânia relacionada à colônia (luso-brasiliana), coleções que Oppenheim insistia que fossem incluídas na doação. Embora concordasse com a doação dessa zona cinza do conjunto, sempre respeitei a sabedoria de Mindlin e as decisões que tomava. Ciente de que a Brasiliana completa é absolutamente inestimável e maravilhosa, ele preferiu deixar de fora a Camoniana e a Lusitânia. Queria, com isso, alimentar o espírito dos novos colecionadores.

Desde a década de 1980, José Mindlin e Rubens Borba de Moraes consideravam a criação de uma fundação ou instituto para receber as suas Brasilianas. Os dois bibliófilos, amigos de mais de 40 anos, amizade construída a partir da afinidade de suas existências dedicadas aos livros, montaram a base de um estatuto para garantir a continuidade de suas bibliotecas. Quando Rubens faleceu, em setembro de 1986, deixou para Mindlin a sua Brasiliana.

Por ocasião do centenário do amigo, nascido em 23 de janeiro de 1899, considerado por ele "o verdadeiro introdutor da biblioteconomia no Brasil", Mindlin escreveu: "Preocupados com o que fazer com os livros depois que passássemos desta vida para melhor (pergunto-me sempre se será mesmo a melhor), resolvemos unir as bibliotecas, para evitar a

Foto Leonardo Finotti.



Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

dispersão." E prosseguia, no artigo intitulado "Um intelectual incomum": "Isso foi objeto, aliás, de longas conversas e muitas dúvidas, pois ele achava que, se nenhuma biblioteca se dispersasse, novos colecionadores teriam uma vida difícil, uma vez que foi naquelas que se venderam que nós encontramos muitos de nossos livros."

No mesmo artigo, publicado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), contava ainda que "mesmo na dúvida, resolvemos não dispersar as nossas, e a dele, que nos deixou em testamento, se encontra aqui em casa, intacta, arrumada como estava na casa dele, e não se misturando com a nossa, pois uma biblioteca transmite a personalidade de quem a formou."

Fundamentos

Ocorreu, naqueles primeiros tempos, a primeira e única doação de recursos para o projeto feita por pessoa física. A especialista em cultura luso-brasileira da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, Iêda Siqueira Wiarda, assim que soube do início da empreitada, enviou um cheque de US$ 5.000 em nome de Guita e José. Este cheque, porém, nunca foi sacado.

Na concepção original da Biblioteca, seria constituída uma nova instituição de direito privado, que teria de obter os recursos para a implantação inicial e para operação, gestão e manutenção nos 99 anos seguintes, pois no centésimo ano o patrimônio seria incorporado à Universidade de São Paulo. Até o primeiro centenário, a universidade cederia o uso de um terreno seu.

O formato que abriu caminho para a realização, no entanto, foi a doação direta do acervo para a USP, que, em contrapartida, criaria uma unidade de ensino denominada Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (com dotação orçamentária e funcionários), asseguraria a construção do edifício projetado para abrigar a coleção doada e a nova sede do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e garantiria a manutenção permanente das condições de segurança patrimonial e ambiental.

O que parecera uma missão impossível começava a tomar forma. Era preciso traçar os princípios que norteariam todo o processo de desenvolvimento do projeto. Reproduzo aqui os principais fundamentos em que nos baseamos para a criação da Brasiliana.

- a Biblioteca é um espaço eminentemente público;
- a Biblioteca não é um depósito ou um cofre de livros;
- todo e qualquer espaço de acesso público deve ser dignamente planejado, projetado, construído e mantido;
- todo e qualquer espaço de acesso público deve ser uma referência de qualidade, de excelência;
- os livros são para as pessoas;
- a coleção de obras raras e especiais exige ser conservada e preservada; de um lado, os livros demandam controle de condições ambientais, limpeza e conservação permanentes (em alguns casos, restauro), condições adequadas de segurança física, condições adequadas de segurança patrimonial, e de outro lado, o sentido de sua conservação e preservação depende integralmente da ampla divulgação e acesso, razão pela qual as tecnologias digitais têm papel protagonista;
- os livros desenham o espaço, devem estar presentes no desenho da Biblioteca, intensificando a densidade atmosférica, visual, real e simbólica;
- a Biblioteca é como um organismo vivo infinito;
- um edifício para abrigar livros de mais de 500 anos deve durar pelo menos outros 500 anos;
- a universidade é o melhor lugar para manter viva a Biblioteca;
- o edifício público deve ter a melhor construção, mais durável e de manutenção programada e planejada;

- o edifício público deve ter eficiência energética;
- o edifício público não pode ter sistemas que dependam de produtos de reposição importados;
- o edifício da Biblioteca deve ser aberto, deve ter livre acesso às áreas comuns;
- um edifício para abrigar a Brasiliana deve afirmar a brasilidade, a identidade através do olhar para o passado e para o futuro, para conceber o presente, com design de excelência e referência.

Além da arquitetura

Naquela mesma conversa inicial que tivemos, na sua casa, Mindlin me disse que ele e Guita já haviam decidido sobre o projeto arquitetônico. Citaram os arquitetos que tinham em mente. Queriam que o projeto ficasse a meu cargo, do Eduardo Riesemcampf de Almeida e do Flavio Mindlin Guimarães. E se a Marina Mindlin Loeb estivesse no Brasil poderia participar também.

O arquiteto Eduardo Riesemcampf de Almeida, sobrinho do poeta modernista Gulherme de Almeida, era membro do Conselho da Fundação Vitae/Lampadia e, com sua esposa Franca, já tinha desenvolvido uma amizade e um laço muito fortes com Guita e José. Arquiteto exímio, de extrema qualidade e rigor, teria sua primeira experiência em um desafio desta natureza.O arquiteto Flavio Mindlin Guimarães, sobrinho de Guita e José Mindlin, filho de tia Esther, era experiente no assunto e conhecedor do acervo – foi o autor do projeto e das obras dos dois belíssimos pavilhões que abrigaram a coleção por muitas décadas.

Eu, Rodrigo Mindlin Loeb, neto de José e Guita Mindlin, formado em arquitetura e urbanismo pela USP, cujo trabalho final de graduação foi um sistema de bibliotecas de arte para São Paulo, baseado nos planos de Mário de Andrade para as Casas de Cultura (cujo material, arquivado desde 1938, encontrei no arquivo municipal do Piqueri durante pesquisa de iniciação científica sob orientação da professora Maria Cecília França Lourenço), e que teve o arquiteto Eduardo Riesemcampf de Almeida como membro da banca de avaliação final, iria fazer parte deste fantástico projeto?!!

Recém-chegado de Londres após um mestrado em Energia e Meio Ambiente na Architectural Association, minha reação espontânea foi perguntar ao José se ele não havia considerado a hipótese de um concurso nacional ou até internacional de arquitetura. Ele respondeu energicamente que não era o caso, que o tempo a ser consumido com uma empreitada deste tipo era muito longo e que, sem os recursos financeiros assegurados, ela não seria viável e não passaria de mais um projeto no papel. Com o tempo percebi que ele estava certo, pois o que estava oferecendo não era simplesmente desenvolver um projeto de arquitetura, era o engajamento em uma empreitada muito mais complexa, como os leitores verão ao acompanhar o relato.

Em fevereiro de 2000, o contato com a USP já havia sido feito, através do então reitor Jacques Marcovitch, e foi realizada uma reunião para apresentar os possíveis terrenos para a cessão de uso por 99 anos. Após o encontro, um micro-ônibus iria fazer o circuito pelo campus para se definir o terreno. Saímos todos pela garagem da reitoria para aguardar o veículo, que tardou uns dez minutos a chegar. Enquanto esperávamos, Mindlin conversava com entusiasmo sobre o projeto. Súbito, observa o lindo terreno diante de todos, gramado e livre, entre a reitoria e a avenida Prof. Luciano Gualberto, e pergunta a Marcovitch se não seria um lugar perfeito para o projeto. Fez-se um silêncio. Sem dúvida não havia melhor opção. O terreno faz parte do projeto estrutural de implantação da USP, como um *cuore* das humanas. Estava reservado para a implantação da Faculdade de Direito, que renunciou à área por não pretender deixar as instalações do largo São Francisco. Fizemos o passeio de micro-ônibus apenas para confirmar a escolha.

A partir deste momento, diversas reuniões foram feitas para preparação de um documento de apresentação do projeto para o Conselho Universitário. Preparamos argumentos, justificativas, um histórico da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, o conceito do projeto e a participação da Fundação Vitae/Lampadia, um mapa do campus da USP apresentando o terreno com as diretrizes de ocupação. José sugeriu ainda que se buscasse o Instituto de Estudos Brasileiros para propor a sua integração ao projeto. Com o conhecimento do reitor Jacques Marcovitch e do pró-reitor de Cultura e Extensão, Adilson Avanci de Abreu, conversamos com o então diretor do IEB, Murillo Marx.

Houve, ao mesmo tempo que entusiasmo com a ideia, uma resistência por parte de representantes da USP que foram consultados. Foi-nos dito que o destino do IEB deveria ser definido pela própria USP e que estávamos opinando em assunto que não nos dizia respeito. O que conseguimos, no documento aprovado pelo Conselho Universitário, foi reservar uma parte do terreno para uma futura possível instalação do IEB. A ideia de um centro multidisciplinar de acervos e pesquisa sobre o Brasil teria que aguardar.

Em março de 2000, fizemos uma reunião na casa de Guita e José para avançar na concepção e desenho do projeto. Estavam presentes os três arquitetos (Eduardo, Flavio e eu) e a diretora executiva da Fundação Vitae, Regina Weinberg, para ouvirmos o diretor da Biblioteca John Carter Brown, Norman Fiering. Ele nos transmitiu uma série de reflexões e ideias, entre elas a busca de uma definição geral da primeira missão da Biblioteca: colecionar e preservar para a posteridade. E do que poderia ser a segunda missão: promover a pesquisa e o acesso. Fiering deu parâmetros numéricos de consulta e espaços necessários. Lançou a ideia de um edifício que poderia se estruturar com a possibilidade de expansão em asas (*wings*) para permitir futura comunicação e colaboração com o IEB e outras instituições/coleções. Apontou a possibilidade de criação de um Conselho Consultivo e de um Comitê Consultor, além de uma Comissão de Implantação do Projeto e uma Comissão de Trabalho para a etapa de implementação.

Àquela altura, a Comissão Especial para a Institucionalização e Instalação da Biblioteca Guita e José Mindlin na USP (presidida por Adilson Avansi e formada por Gil da Costa Marques, Maria Cecília França Lourenço, Murillo Marx, João Alberto Schützer Del Nero, Eugênio Foresti e pelo arquiteto Sérgio Assumpção) já estava trabalhando diligentemente e aprovou os documentos de localização e diretrizes de implantação inicial enviados pelo nosso grupo de trabalho, indicando ainda a adequação do Plano Diretor da Cuaso (Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira) para consolidar a proposta a ser aprovada pelo Conselho Universitário. A apresentação formal do termo de cessão de uso do terreno estava

Corte longitudinal da edificação para a Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

programada para a sessão de junho de 2000 do Conselho Universitário.

Nós, arquitetos, começamos a elencar os principais desafios e questões a serem estudadas. Fizemos uma série de reuniões com Guita, Cristina Antunes (bibliotecária da coleção) e José para aprofundarmos as questões relacionadas à conservação, cuidados ambientais e de manuseio do acervo. Consultamos referências da Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (Aber) – fundada por Guita Mindlin e Teresa Miranda –, experiências de outras bibliotecas pelo Brasil e uma documentação muito consistente da Fundação Getty, apoiada pela Fundação Vitae/Lampadia. Este estudo foi fundamental para a elaboração dos primeiros esboços e definição de organogramas.

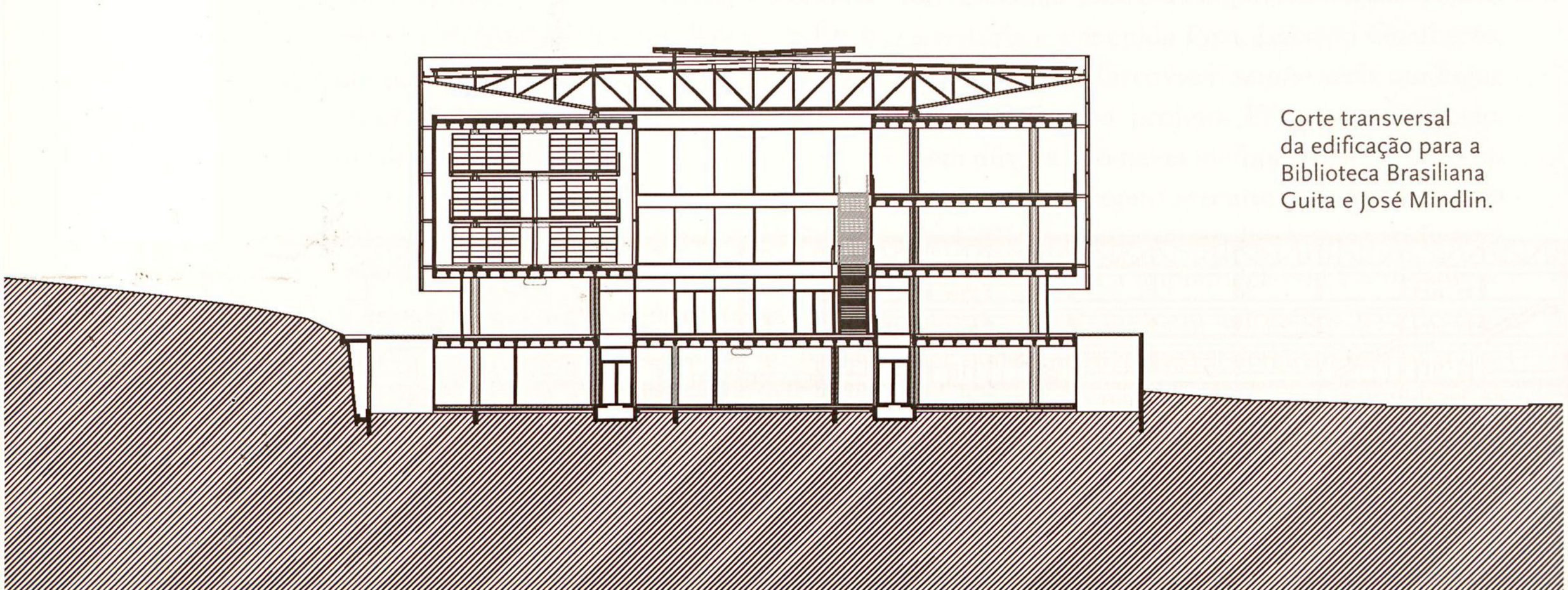
Naturalmente que a leitura espacial de bibliotecas cuja arquitetura consideramos emblemática e que constituem ícones de edifícios desta natureza nos acompanhou durante todo o processo projetual (ver **Referências arquitetônicas**). E foi assim que, nesta imersão no universo das bibliotecas, surgiu o primeiro estudo arquitetônico, com muito debate entre Flavio, Eduardo e eu. Um edifício compacto, com a passagem pública livre, atravessando por debaixo do bloco da coleção. Foi a primeira síntese das ideias. O Flavio, infelizmente, não prosseguiu conosco no projeto, pois teve que se ausentar para resolver assuntos de ordem pessoal que iriam absorver totalmente sua atenção.

O desejo de que houvesse elementos na arquitetura do novo edifício que remetessem à memória de Guita e José e de sua casa-biblioteca, concebida pelo Flavio, esteve sempre presente. Em hipótese alguma, essas referências deveriam ser diretas ou óbvias. Este desejo se concretizou em distintos elementos e cores.

Mudança de rumo

Em paralelo às questões da arquitetura, acompanhei e apoiei um trabalho de avaliação de investimentos necessários para a construção, operação, gestão e manutenção. O objetivo era estabelecer uma meta para captação de um fundo de *endowment* que assegurasse a permanência e continuidade do projeto (no modelo originalmente pensado, de 99 anos de operação e gestão autônoma). Marcelo Furtado ajudou na formatação inicial deste plano. Os números eram desafiadores!

Outra frente de ação se referia aos aspectos jurídicos e estatutários da Fundação Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, que estavam sob a condução e coordenação de Alcides Jorge Costa, advogado e amigo próximo de José. Foi nesta frente que começaram a surgir entraves que se confirmariam intransponíveis caso fosse mantido o formato do projeto. A doação, ou dotação, da coleção Biblioteca Brasiliana por



Corte transversal da edificação para a Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

particulares para uma fundação de direito privado receberia a incidência de impostos calculados sobre o valor avaliado dos bens doados. É que, em determinado momento, no Brasil, muita gente constituiu fundações de direito privado para transferir seu patrimônio e ficar isento de tributação. A Receita Federal, identificando esta estratégia, passou a tributar, indistintamente, qualquer doação de particulares para entidades privadas. Há rumores de que a coleção poderia ter sido regularizada com a Receita Federal em uma oportunidade anterior, e que faltou algo a ser feito que teria auxiliado neste processo. Em todo caso, a questão intransponível que se apresentou era a obrigatoriedade de recolhimento de um valor de tributo sobre a doação que resultava superior ao valor estimado apenas para a construção civil de uma obra de aproximadamente 7.000m². Muita gente tentou ajudar a resolver a questão, como Celso Lafer e Fernando Henrique Cardoso. Ninguém se conformava com o entrave.

Enquanto se buscava a solução para a captação de recursos financeiros e para os entraves jurídico-tributários, o primeiro estudo arquitetônico aguardava o desenlace para poder prosseguir.

Fernando Moreira Salles, sócio da editora Companhia das Letras e amigo de José, que apoiou irrestritamente o projeto e foi um dos responsáveis pelo êxito alcançado, procurou Mindlin para apresentar outro colecionador, Jorge Paulo Lehmann, que em uma oportunidade única havia adquirido belíssima coleção iconográfica Brasiliana para a Fundação Rank-Packard/Fundação Estudar. Ele estava disposto a financiar uma parte do projeto e da obra para acomodar e integrar a sua coleção. Contudo, o longo tempo consumido pelas tratativas jurídico-tributárias, os obstáculos que se apresentaram e novos compromissos assumidos pelo potencial doador levaram à desistência de sua participação.

Antes da desistência, por força do entusiasmo de todos com a inclusão da coleção iconográfica, surgiu uma segunda versão do projeto. Desenhada por mim e pelo Eduardo, de maior dimensão, com a inclusão da área para abrigar a coleção e de um setor mais amplo para exposições e eventos, com o objetivo de permitir a realização de diversos programas e atividades na nova sede a ser construída.

Esta versão do projeto arquitetônico adquiriu forma e consistência, mas o entrave tributário persistia e dava sinais de ser, de fato, intransponível. Neste intervalo, Mindlin recebeu e recusou algumas propostas de compra da coleção Brasiliana, inclusive uma oferta da Biblioteca Nacional de criar um setor especial para a coleção dentro de seu acervo.

Foi neste momento que ele foi procurado por István Jancsó, recém-empossado diretor do IEB. István havia localizado o processo na universidade que alocava uma área anexa ao terreno da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin para instalação do IEB. Tendo conhecimento das dificuldades que a doação estava enfrentando, perguntou a Mindlin se poderia investigar meios dentro da USP para viabilizar o projeto. Após alguns dias, voltou com uma proposta: a doação seria feita diretamente à USP, ou seja, de particulares para uma instituição pública, e isto resolvia a questão tributária. Em contrapartida, a USP iria criar uma unidade de ensino, nos moldes do Centro Universitário Maria Antônia, que teria dotação orçamentária e funcionários, e o projeto integraria o IEB. A USP seria responsável pela construção da edificação em prazo a ser estabelecido e seria elaborado um termo de doação. Iancsó solicitou à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) que indicasse um arquiteto para elaborar o programa de necessidades da ala que iria abrigar o IEB. Assim, o programa do IEB foi organizado e produzido pelo arquiteto Milton Braga. A ideia de um centro multidisciplinar de acervos e pesquisa sobre o Brasil estava de volta.

A USP iria custear os projetos básicos e executivos de arquitetura e engenharia através da Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo (FUSP), momento em que se envolveu

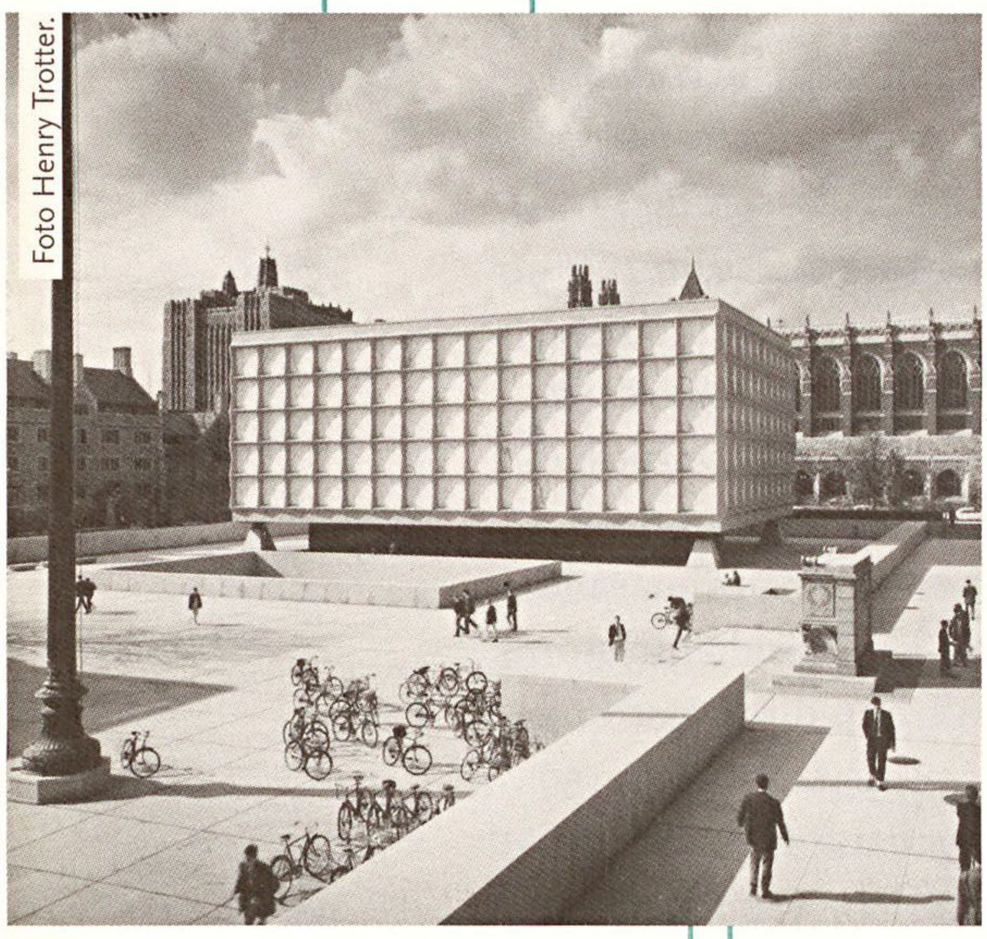


Foto Henry Trotter.

Biblioteca Beinecke de Obras Raras e Manuscritos.

Foto Holger Ellgaard / CC BY-SA 3.0.

Biblioteca Pública de Estocolmo.

Referências arquitetônicas

O estudo espacial de algumas das bibliotecas icônicas do mundo nos acompanhou durante todo o processo. Na França, a Biblioteca Sainte-Geneviève, em Paris (1844-50), de Henri Labrouste, é um edifício robusto, que ocupa quase um quarteirão urbano, e com acesso central, clássico, por um vestíbulo a partir do qual as escadas levam ao andar superior, ao grande salão, configurado pelas paredes perimetrais repletas de estantes de livros, que formam o mezanino para criar mais um anel perimetral de estanteria. A luz natural abundante preenche o espaço de forma difusa. As grandes mesas de consulta com a marcação de postos de trabalho, as luminárias para os planos específicos sugerem a ideia do recinto dentro do recinto. Já a Biblioteca Nacional da França, em Paris (1862-1868), também de Henri Labrouste, amplia a escala de maneira monumental e busca a circularidade na solução construtiva e de iluminação. A grande sala oval de leitura é espaço emblemático para qualquer biblioteca que tenha sido desenhada depois dela.

O Real Gabinete Português de Leitura (1880-1887), no centro do Rio de Janeiro, desenhado principalmente por Rafael da Silva e Castro em estilo neomanuelino, traz em seu interior o espanto da beleza do espaço desenhado pelas estantes de livros, pelos próprios livros e mezaninos, com a luz natural presente de maneira sutil e misteriosa. Segue-se a ele o grande edifício da Biblioteca Nacional (1905-1910), assinado pelo engenheiro Sousa Aguiar, também no centro do Rio de Janeiro, onde o vazio com as estantes em mezaninos intermediários entre pavimentos principais confere monumentalidade e densidade incríveis.

A Morgan Library, em Nova Iorque, Estados Unidos, desenhada em 1903 por Charles McKim, do grande escritório de arquitetura McKim Mead & White, abriga de maneira espetacular a coleção Pierpont Morgan, com escadas de acesso a mezaninos escondidas por trás de trechos de estantes-portas "secretas", agregando uma atmosfera de mistério ao espaço da biblioteca. Em 2006, foi inaugurada a renovação e ampliação desenhada por Renzo Piano e Beyer Blinder Belle, preservando os espaços do edifício original e criando áreas de atividades e usos públicos, expositivos e administrativos, além de uma ampliação de sua reserva técnica.

A Biblioteca Pública de Estocolmo (1922-1928), Suécia, desenhada por Gunnar Asplund, integra conceitos espaciais da Sainte-Geneviève e da Biblioteca Nacional, de Labrouste,

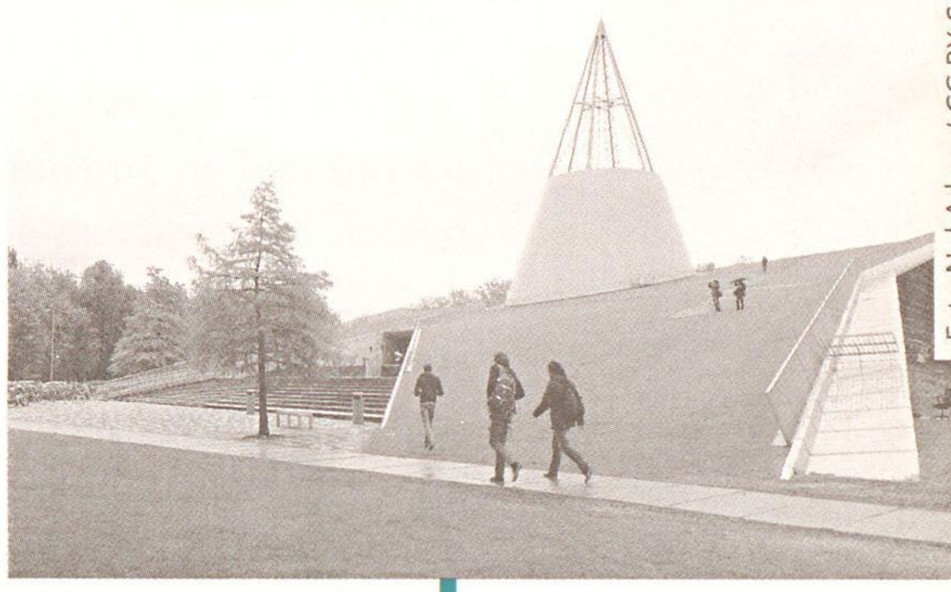
amplificando o potencial do efeito da luminosidade em espaço de planta circular e grande pé-direito, com a parede perimetral repleta de livros (o que é curioso, pois as estantes têm que ser resolvidas em seções lineares para compor uma grande circunferência).

A Biblioteca Beinecke de Obras Raras e Manuscritos (1963), na Universidade de Yale (Connecticut, Estados Unidos), de Gordon Bunschaft, que foi arquiteto-chefe da Skidmore, Owings & Merril, é uma joia de prédio. Lapidado com extremo rigor e beleza, resolve o volume do edifício externo com elementos pré-fabricados estruturais em cruz e painéis de vedação de placas de pedra de pouca espessura, que, ao receberem a incidência da luz, ganham translucidez, revelando seus veios e transmitindo uma luz tênue e extremamente reduzida para o grande vazio interno, preenchido no centro pelo prisma monolítico de vidro transparente, o bloco de livros. Com corredores perimetrais de acesso voltados para o espaço intermediário, preservam as condições ambientais dos acervos e revelam aos visitantes o conjunto magnífico que constituem. Na base do conjunto, sob a praça pública, as áreas de trabalho e consulta, que desenham um pátio interno, com um jardim de pedras e escultura desenhado pelo artista Isamu Noguchi.

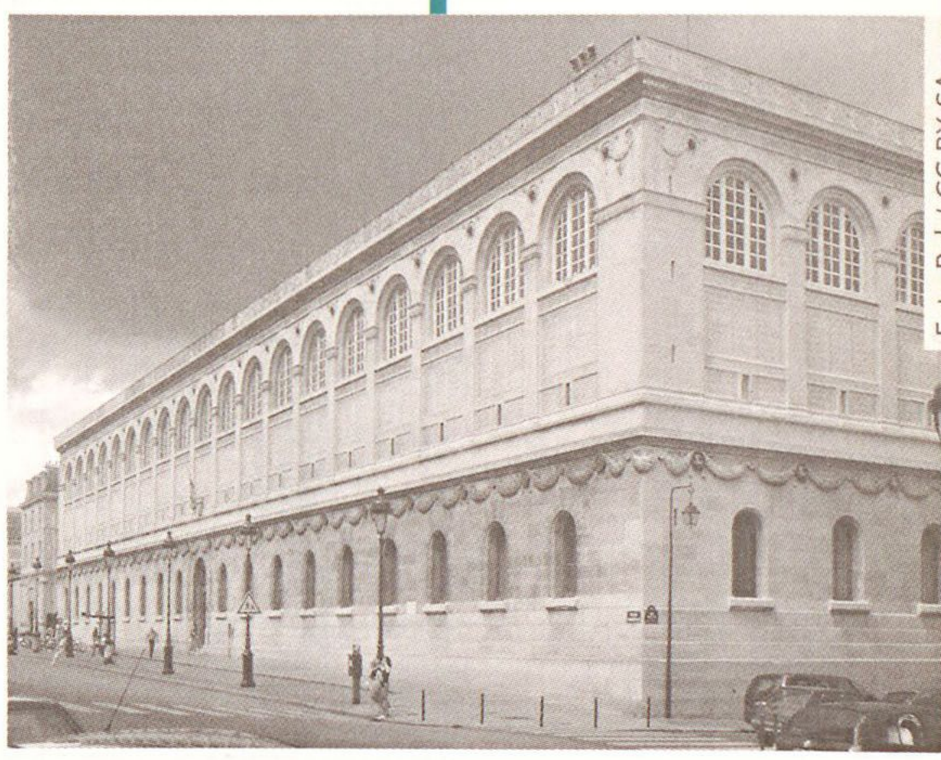
Uma das obras-primas do arquiteto Louis Kahn é a Phillips Exeter Academy Library (1965-1971), em New Hampshire, Estados Unidos, que exibe o vazio central desenhado pela rigorosa estrutura de concreto aparente com suas aberturas verticais em círculo, revelando os painéis de madeira das estantes de livros, aquecendo o espaço da biblioteca. Notam-se ainda os recintos de consulta brilhantemente concebidos, como células individuais dentro do recinto dos livros, cuja luz natural coada atravessa os espaços. A obra de Louis Kahn é uma referência muito profunda na arquitetura da Biblioteca Brasiliana.

Mais recente, a Biblioteca da Universidade Técnica de Delft (1997), nos Países Baixos, desenhada pelo escritório Mecanoo, explora todas estas expressões da luminosidade e da presença das estantes de livros no desenho e agrega a criação de uma cobertura-jardim como continuidade do campus.

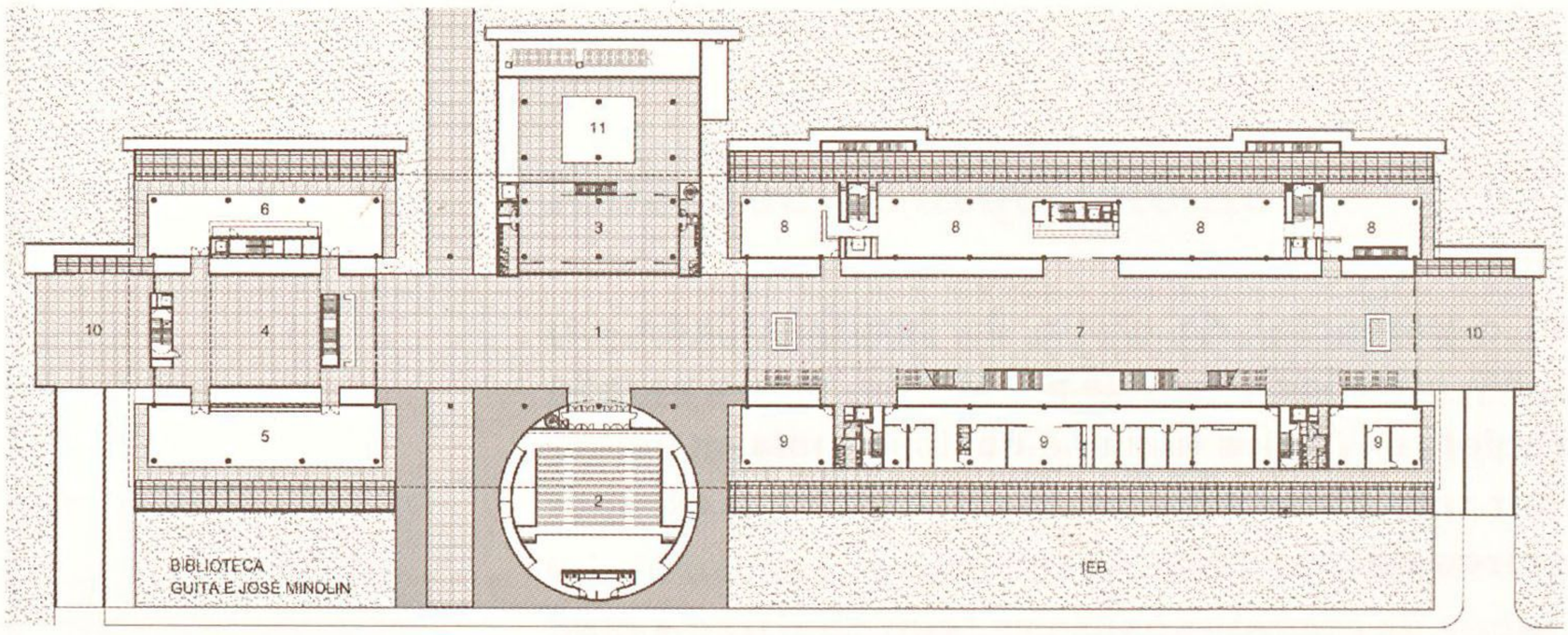
Também foi importante nas discussões de projeto o edifício da Menil Collection, em Houston, Texas (EUA), desenhado por Renzo Piano. Em especial, a qualidade da luz natural e dos elementos que compõem a cobertura.



Biblioteca da Universidade Técnica de Delft.



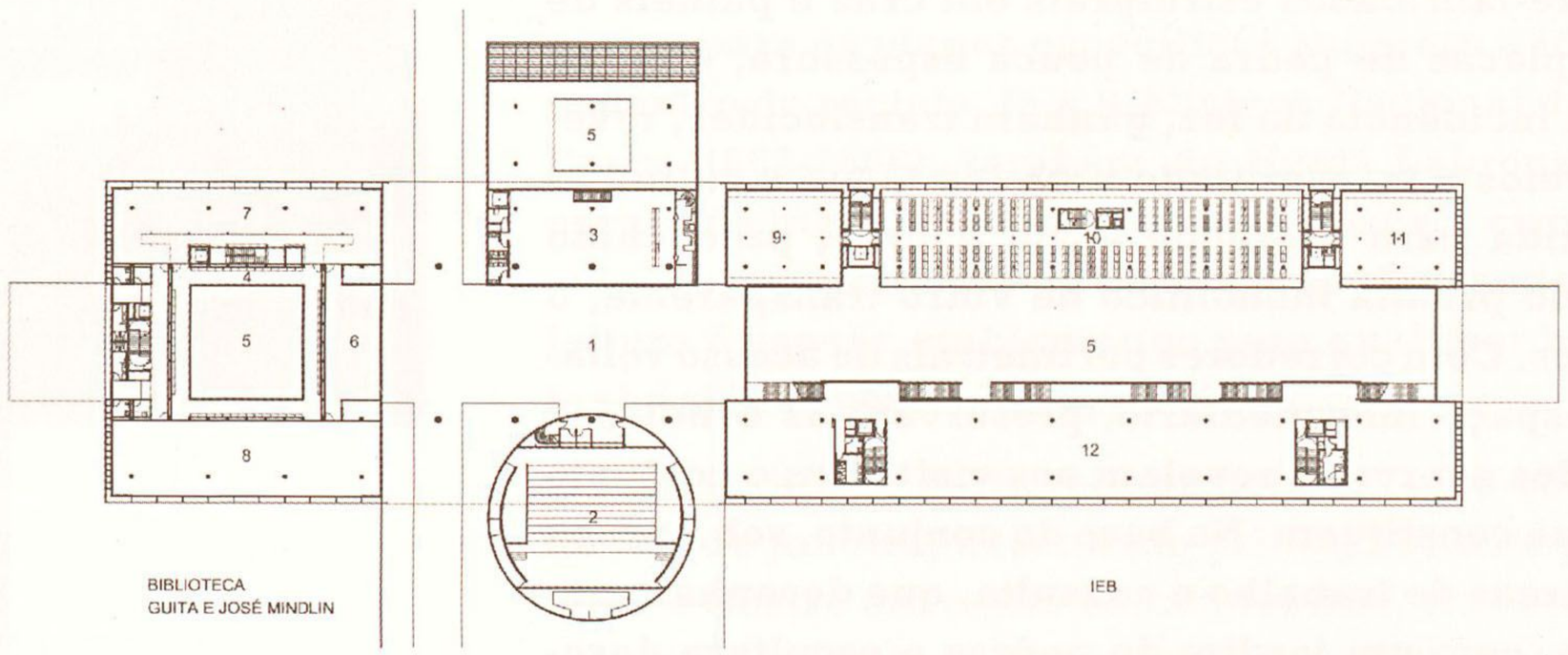
Biblioteca Sainte-Geneviève.



1. PRAÇA COBERTA
2. AUDITÓRIO
3. LIVRARIA
4. ATRIUM BIBLIOTECA
5. EXPOSIÇÕES LONGA DURAÇÃO
6. LEITURA
7. SAGUÃO IEB
8. CONSULTA
9. ADMINISTRAÇÃO
10. TERRAÇO
11. VAZIO

0 5 10 20

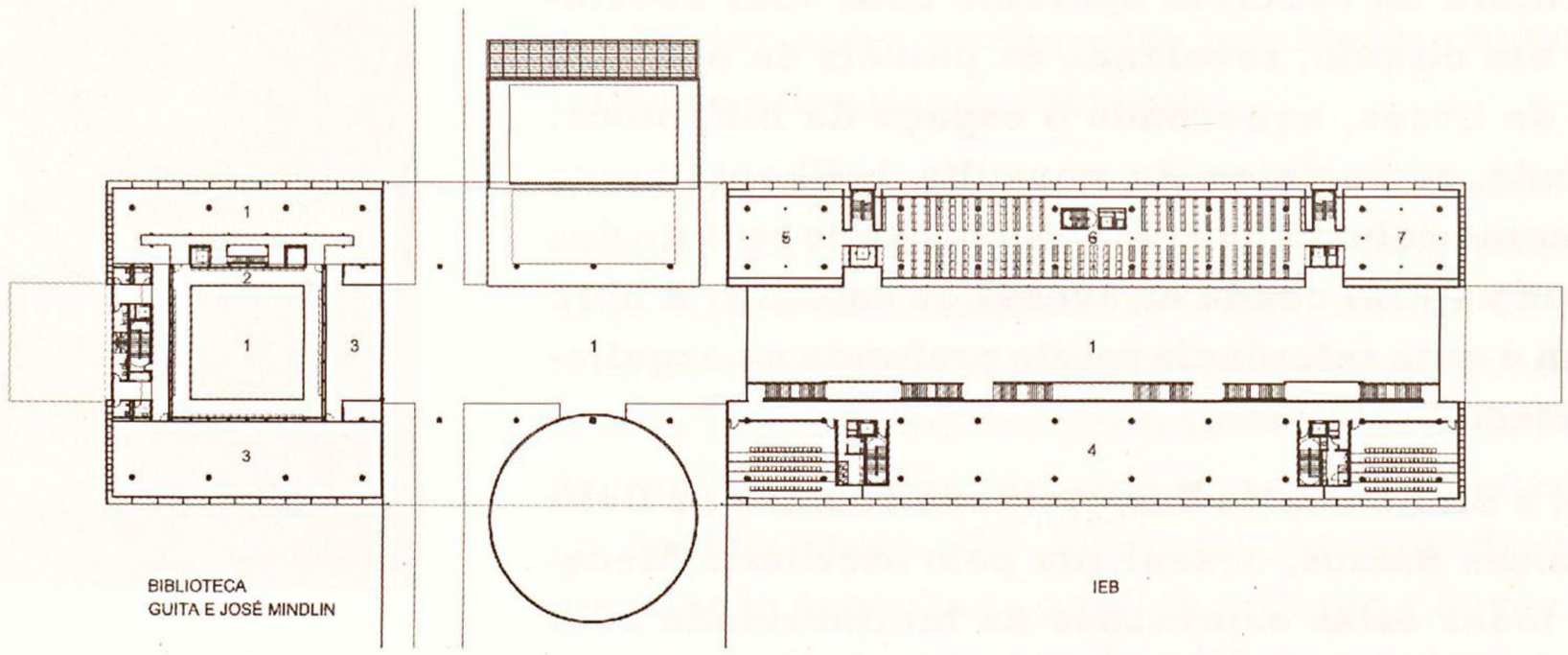
TÉRREO



1. VAZIO PRAÇA
2. AUDITÓRIO
3. CAFÉ
4. ACERVO
5. VAZIO
6. CONSULTA
7. GRANDES FORMATOS
8. PESQUISA
9. ACERVO ARTES VISUAIS
10. ACERVO BIBLIOTECA
11. ACERVO ARQUIVO
12. PESQUISA

0 5 10 20

PRIMEIRO PAV.



1. VAZIO
2. ACERVO LIVROS RAROS
3. ADMINISTRAÇÃO
4. ATIVIDADES DIDÁTICAS
5. ACERVO ARTES VISUAIS
6. ACERVO BIBLIOTECA
7. ACERVO ARQUIVO

0 5 10 20

SEGUNDO PAV.

Plantas da edificação para a Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

diretamente no processo Antônio Marcos de Aguirra Massola, gestor representante da universidade, que executou o projeto em todos os aspectos administrativos e operacionais. Figura fundamental de vocação pública admirável, sem ele nada teria sido possível. Os projetos foram contratados e finalizamos a terceira e definitiva versão arquitetônica.

Em uma das inúmeras reuniões realizadas na sede do IEB, o termo Brasiliana USP foi materializado na presença de Mindlin, dos arquitetos e de István. Muitos encontros com as equipes técnicas do IEB foram feitos para apresentar os desenhos e soluções, e esclarecer os elementos indicados no programa de necessidades.

Contamos com diversos colaboradores técnicos e consultorias nesta estapa. Na parte de segurança patrimonial, tivemos apoio da arquiteta Rosária Ono; um estudo de diretrizes ambientais e de sustentabilidade, que conduzi, contou com a participação do urbanista Jörg Spangenberg. Ele elaborou simulações computacionais de microclima no terreno, com a implantação do projeto, para prever as condições de temperatura e radiação que seriam enfrentadas.

Em muitos momentos, sentimos dificuldades pela ausência de um interlocutor técnico representante do cliente para debater e assumir responsabilidade sobre as decisões. Talvez a questão mais difícil tenha sido a definição do sistema de combate a incêndio. Toda a equipe técnica do IEB foi consultada, mas a decisão final ficou por nossa conta. Definimos que as áreas de acervo seriam já a princípio aquelas com menor probabilidade e risco de início de incêndio (com instalações elétricas estritamente necessárias, sem tomadas espalhadas pela planta, em eletrocalhas aparentes, visíveis e de fácil acesso). A partir desta premissa, avaliamos todos os sistemas disponíveis e viáveis. Descartamos o gás carbônico pelo risco que representa aos usuários. Todos os sistemas com outros tipos de gás dependiam de importação, o que significa que, se houvesse uma descarga acidental ou mesmo um início de risco, a reposição poderia levar mais de um ano (caso houvesse recursos para compra) e neste período não haveria sistema de combate ativo. Optamos pela água, com sistema *pre-action* com nebulizador e acionamento localizado. Significa que a tubulação que alimenta o sistema fica sem água, evitando riscos de vazamentos, e que apenas após um alarme e verificação real do risco, a válvula abre para o acionamento localizado, que não é por inundação, pois haveria o problema de escoamento. Complementam o sistema de combate os detectores de fumaça, as câmeras de monitoramento, os hidrantes e extintores, a visibilidade das áreas de acervo em relação aos espaços públicos.

No final de 2005, com o projeto básico consolidado, István Jancsó já estava trabalhando na estruturação das bases institucionais e na captação de recursos para a construção. Sua relação com Juca Ferreira, assessor direto do então ministro Gilberto Gil, permitiu que a ideia recebesse apoio irrestrito do Ministério da Cultura, que acenou com a possibilidade de captar um recurso extra que a Petrobras havia recém-apurado como potencial para Lei de Incentivo. Com o auxílio da agente cultural Mariah Villas Boas, elaboramos um projeto de captação que contemplava a primeira etapa de obras. Para sua aprovação, apresentei na sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo todos os projetos básicos e respectivas planilhas. O pedido foi aprovado e os primeiros recursos via Lei Rouanet foram captados (R$ 2 milhões) no final de 2005 através da Petrobras, que aderiu de maneira incondicional, com o entusiasmo de sua equipe de apoio à cultura, liderada por Luis Carlos Nascimento, mais uma figura essencial para a realização do projeto. Este recurso foi muito importante para que se efetivasse o início da obra.

István constituiu uma Comissão de Implantação, formada inicialmente por ele, eu e Eduardo, Mariah Villas Boas e Antônio Marcos de Aguirra Massola. Em seguida, o historia-

dor Pedro Puntoni tornou-se colaborador e também responsável pelo desenvolvimento do projeto de digitalização do acervo. Após o falecimento do professor Jancsó, Pedro assumiu a coordenação do projeto e teve papel de liderança na viabilização dos caminhos institucionais. O desenvolvimento de uma Brasiliana digital havia sido elaborado logo no início da empreitada, com o impulso do historiador André Caramuru e do colecionador e amante das artes Luiz Mussnich, mas, naqueles primeiros tempos, os contornos privados do acervo não permitiram o avanço da ideia. Pedro Puntoni foi ainda diretor interino da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin durante o período de sua criação e constituição.

Enquanto concluíamos o Projeto Executivo de Arquitetura, o termo de doação estava sendo elaborado e negociado. Em linhas gerais, considerava o Projeto Brasiliana USP como um centro de acervos e pesquisa sobre o Brasil, integrando a Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin e o Instituto de Estudos Brasileiros, que preservariam autonomia, compartilhando a edificação e sua infraestrutura. Guita e José doariam a coleção Biblioteca Brasiliana e, em contrapartida, a USP asseguraria a construção do projeto de arquitetura elaborado para uma edificação única (Biblioteca Mindlin e IEB) no prazo de três anos e meio, e que seriam mantidas as condições adequadas de guarda e preservação da coleção dali por diante (caso isso não se cumprisse, a doação seria revogada, o que ainda vale). A data da cerimônia da assinatura do termo de doação foi definida para o dia 17 de maio de 2006. Na véspera da cerimônia, a então reitora Suely Vilela enviou uma alteração do termo de doação que excluía da contrapartida a construção da ala destinada ao IEB (o que, do ponto de vista da arquitetura, foi estranho, pois desenhamos uma única e indivisível edificação, e era um prenúncio de obra inacabada, mesmo que ainda nem tivesse começado). Não houve alternativa senão aceitar a alteração e o termo foi assinado.

Em junho, tendo a ampulheta sido virada e com menos de 5% dos recursos necessários para a execução da obra, a Comissão de Implantação definiu ser urgente iniciar a aplicação dos recursos obtidos no final de 2005, caso contrário teriam que ser devolvidos. Entendi que esta obra nunca seria realizada se fôssemos aguardar a captação total dos recursos necessários e propus a formação de uma equipe de gerenciamento técnico para executar os serviços de obra que os recursos disponíveis permitissem. Convidei o engenheiro Cyro Ruben Álvares Pessoa, de larga experiência na construção, mas aposentado aos 74 anos, que trouxe com ele o mestre de obras Sebastião Bueno da Silva, quatro anos mais velho que ele e muito experiente. Convidei também o engenheiro Milton Zeni e mais tarde foram integrados à equipe o técnico José Rubens Joazeiro e o arquiteto Caio Atílio Dotto. Esta equipe preparou todos os elementos técnicos para a execução de todas as etapas de obra, com o apoio administrativo e financeiro em um primeiro momento da FUSP e dois anos depois da Superintendência do Espaço Físico da USP (SEF). Assim foi marcada a cerimônia de lançamento da pedra fundamental para o dia 7 de dezembro de 2006.

Logo foi montado o barracão que serviu como escritório da equipe de gerenciamento técnico para cada etapa da obra que se viabilizava. Com o avanço da captação, o barracão foi adaptado e abrigou a sede provisória da Biblioteca Guita e José Mindlin, bem como o laboratório de digitalização do acervo. Até a metade do prazo estabelecido no termo de doação, aplicamos na obra os recursos captados via lei Rouanet e os recursos seminais doados pela Fundação Vitae/Lampadia. A reitora parecia reticente em aplicar recursos da USP. Finalmente, quando aprovou o primeiro aporte, autorizou a aplicação apenas na ala da obra destinada à Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, e foi neste momento que se criou um descompasso, agregando à tarefa, já bastante complexa e desafiadora, enormes dificuldades técnicas, gerenciais, construtivas

e projetuais. Até hoje a instalação do IEB está incompleta. Tivemos que revisar a maior parte dos projetos para se adequarem à execução em duas etapas, pois não havia recursos para contratação de serviços nem tempo disponível. Seguimos as juntas de dilatação previstas pela engenheira estrutural Heloísa Maringoni para permitir o faseamento.

Com o avanço da obra, o apoio e entusiasmo que o projeto já havia recebido do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), representado pelo seu presidente, Luciano Coutinho, contaminou toda a equipe do Departamento de Cultura do banco e desenvolvemos um projeto, baseado na defesa do design brasileiro e do design de alta qualidade, para mobiliar e equipar (tecnologia) o edifício.

Os desafios foram muitos e em muitos momentos aguardamos a chegada de novos recursos para dar continuidade aos trabalhos. Foi quando João Grandino Rodas assumiu a reitoria que a universidade assegurou os recursos para a conclusão da obra civil de modo a permitir que a coleção fosse transferida para a nova sede.

A obra avançou e o prazo estabelecido inicialmente não foi cumprido. Mindlin manteve a doação, pois Guita havia falecido. Em 2010, antes da conclusão da obra, ele faleceu e seus filhos mantiveram a doação. O professor István Jancsó faleceu um mês depois da morte de José.

Inaugurada a Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, concretiza-se o sonho quase impossível. O processo fugiu à lógica de realização de projetos de natureza pública, revelando a importância de um grupo de trabalho transdisciplinar e transgeracional. Caberá ao Conselho da Biblioteca assegurar que os princípios e valores base permaneçam vigentes, independente das mudanças nos quadros políticos da Universidade de São Paulo.

Rodrigo Mindlin Loeb é arquiteto e urbanista.

Foto Leonardo Finotti.

Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

Ensaio Visual

Minha dívida com os livros

O fotógrafo Cristiano Mascaro estreia esta seção da *Revista do Livro* com suas imagens singulares da Fundação Biblioteca Nacional e do Real Gabinete Português de Leitura e conta que foi em uma biblioteca que teve o "choque" que mudaria sua vida

Cristiano Mascaro

A lembrança mais distante que tenho de uma biblioteca é a da minha escola primária. Ia até lá com uma certa frequência retirar os livros de Monteiro Lobato que a professora recomendava e foram estas, as do Sítio do Pica-pau Amarelo, as minhas primeiras leituras na infância. Mais tarde, já no ginásio, se bem me lembro, na escola onde estudei nem biblioteca havia. Mas me salvou tia Mariazinha ao me dar de presente duas coleções importantes.

A primeira, dos livros de Jorge Amado, que fui devorando aos poucos. *Jubiabá, Capitães de areia, O cavaleiro da esperança, País do carnaval* e muitos outros. A segunda coleção foi a dos livros de Karl May, que veio acompanhada de uma bela estante de madeira envernizada, que coloquei em meu quarto ao lado dos livros de Jorge Amado, como se fossem, todos eles ali reunidos, minha biblioteca particular. Nunca havia ouvido falar em Karl May, autor alemão do século XIX que, em um tempo em que muitas vezes a paisagem mais distante de uma pessoa mal ia além da esquina, escreveu inúmeras aventuras a respeito da conquista do Oeste americano, do Oriente e das mais diversas partes do mundo, sem jamais ter ido a estes lugares. Comecei por *Winnetou* e não parei mais. Vieram *Pelo Curdistão bravio, De Bagdad a Istambul, Nos desfiladeiros dos Balcãs* e, assim como aconteceu com os livros de Jorge Amado, li a coleção toda, o que me despertou o desejo que até hoje perdura de viajar mundo afora para conhecer as paisagens inventadas por um alemão.

Já na faculdade, minha ligação com uma biblioteca se estreitou além da conta e de tal maneira que foi capaz de mudar o rumo de minha vida. Estudei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e sua biblioteca era o meu refúgio predileto durante as aulas mais complicadas, que implicavam em cálculos matemáticos não tão avançados, mas para mim incompreensíveis. Esta biblioteca era extremamente confortável, pois, instalada em um belo edifício *art-nouveau* doado à universidade por uma rica família de barões do café, herdara algumas poltronas de couro verde onde podia me refestelar devorando horas a fio os mais diversos livros, muitos dedicados ao conhecimento específico da arquitetura e outros tantos às artes plásticas, teatro, cinema e até fotografia.

Pois em um determinado dia, ao pedir socorro à biblioteca para me salvar de uma daquelas aulas difíceis, meio ao acaso, perambulando entre as várias estantes, entrevi um livro de lombada de couro marrom, onde, em letras douradas, estavam impressos o título e o nome do autor: *Images à la sauvette* (*Imagens furtivas*, em português) – Henri Cartier-Bresson. Minha relação com a fotografia até aquele instante era um tanto vaga, o nome do autor não me era totalmente estranho, mas, por alguma razão que não consigo identificar ainda hoje, resolvi levar o livro até uma daquelas poltronas confortáveis. Sentei-me, comecei a folheá-lo e não precisei virar muitas páginas para ter um choque. A primeira fotografia a aparecer era de uma cena que poderia ser como outra qualquer que acontece na vida cotidiana. Não retratava nenhum momento ou situação extrema, como uma cena de violência ou uma bela paisagem ao pôr do sol, temas tão recorrentes do universo fotográfico. Retratava, simplesmente, um casal de noivos, ela de pé sobre um balanço, ele a embalá-la, ambos com o ar de felicidade dos recém-casados. Tal situação poderia resultar em uma imagem tão banal como muitas outras, no entanto, era tão bem estruturada, captada em um instante tão preciso e todos seus elementos ocupavam lugares tão bem definidos no espaço em que se encontravam, que eu pensei que tudo aquilo tinha algo a ver com arquitetura. Pronto! Aí estava a justificativa para que eu, um estudante de arquitetura, me tornasse para o resto da vida, e sem remorsos, um fotógrafo. Foi uma decisão drástica, quase não acreditei, mas foi exatamente o que aconteceu. Hoje, passados mais de 40 anos, fico a recordar aquele momento decisivo em que descobri a fotografia e decidi tornar-me fotógrafo, ali mesmo, algo tão improvável, entre os livros de uma biblioteca.

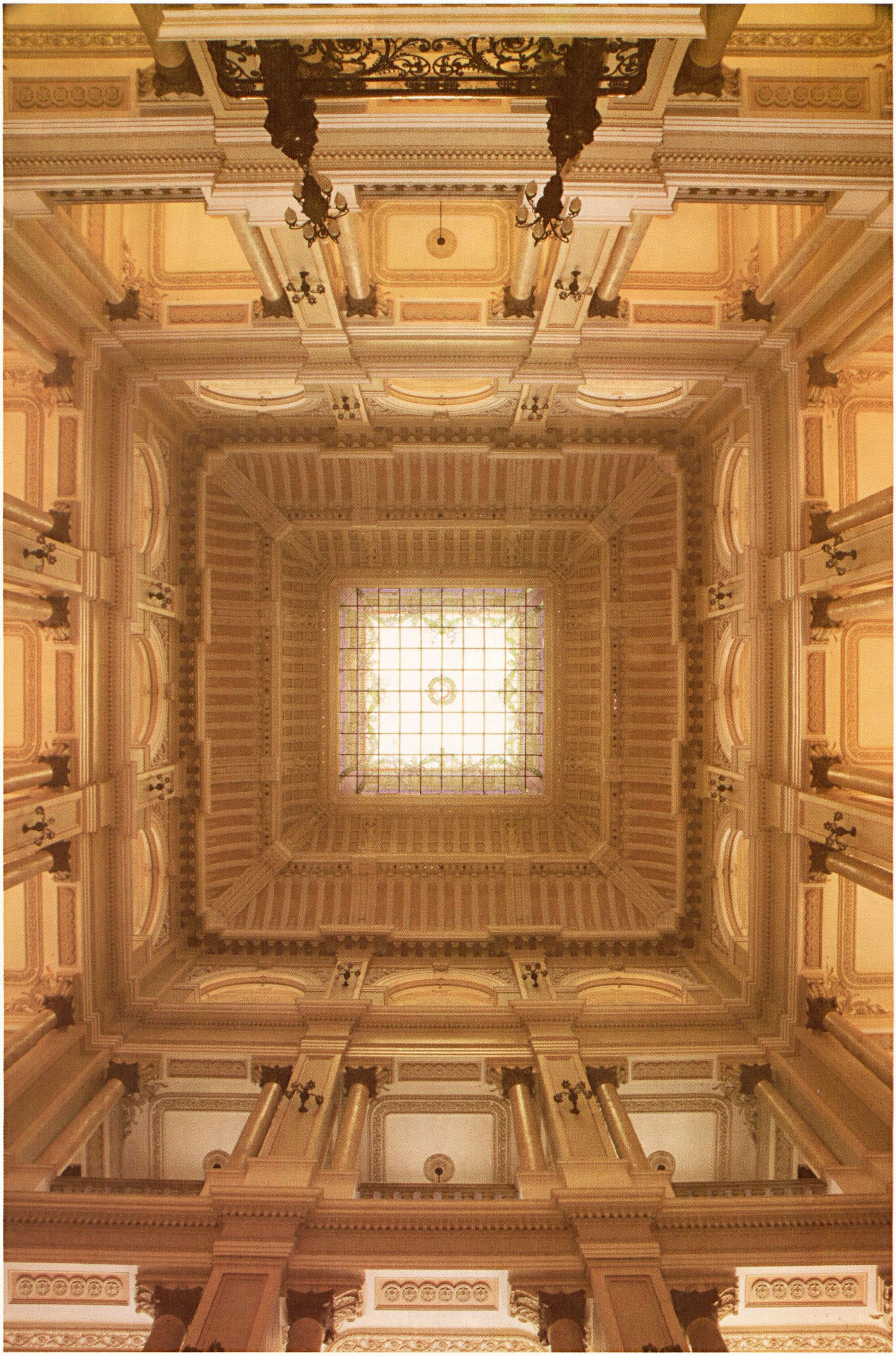
De início, tornei-me repórter fotográfico, o que, se por um lado me afastou do universo acadêmico, por outro me fez, por dever de ofício, uma pessoa curiosa, atenta e muitas vezes ousada ou mesmo inconveniente na busca da melhor fotografia. E foi desta maneira, ao fotografar para uma reportagem a respeito dos centros das cidades brasileiras, que, caminhando pelos lados da praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, avistei a fachada manuelina do Real Gabinete Português de Leitura, que, por seu estilo tão particular, se destacava dos edifícios que havia em volta. Já conhecia a fama de seu belíssimo interior e, curioso, resolvi entrar, um tanto ressabiado, é verdade, pois sempre há um certo temor quando chega um fotógrafo munido de câmeras e tripé a determinados lugares. No entanto, contrariando minha desconfiança, entrei sem despertar suspeitas e, sem exagero algum, quando me vi em seu interior, mal pude conter um raro espanto diante daquela imensi-

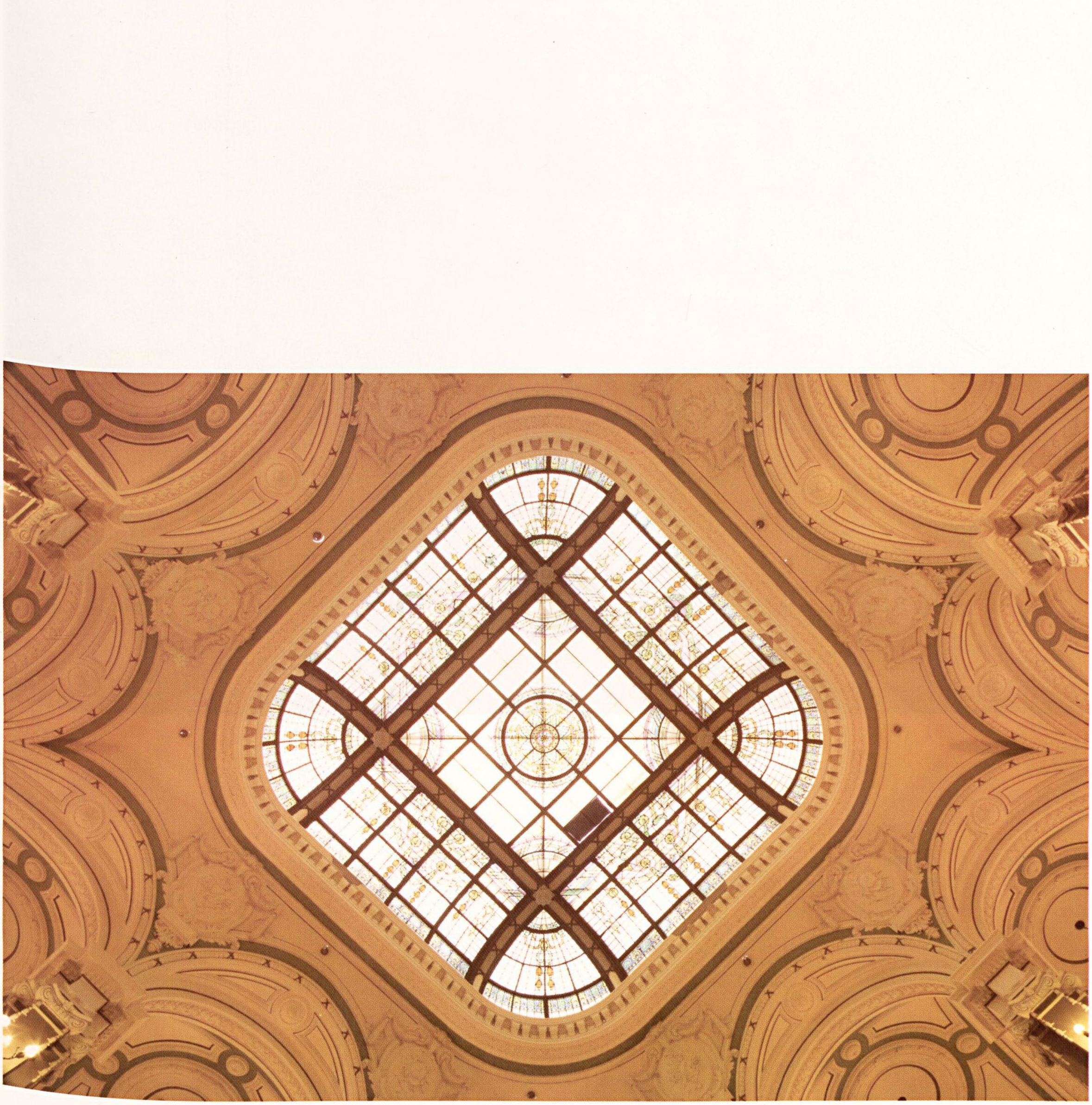
dão de livros e daquela arquitetura delirante. Um tanto zonzo, logo pensei: "Preciso fazer uma foto!" E acabei registrando, nesta fabulosa biblioteca, uma de minhas imagens preferidas: um leitor tornado minúsculo naquele espaço imenso, esticando o braço para retirar um dos milhares de livros enfileirados em uma das estantes.

Mas isto não foi tudo, pois ainda não havia descoberto outro tesouro precioso da cidade e, certo de que lá também haveria muito a me surpreender, caminhei em direção à Biblioteca Nacional. Ali, nem precisei chegar aos livros. Já na entrada, vencidos os primeiros degraus, marchei até o grande *hall* e observando, sempre curioso, toda aquela arquitetura e torcendo o pescoço para todos os lados, para cima e para baixo, dei com o desenho surpreendente dos ornamentos e do vitral que pairavam sobre minha cabeça. E aí fiz mais uma foto que, como aquela do Real Gabinete, sinto que pode se tornar parte do pagamento de minha dívida com as bibliotecas por ter traçado, em uma delas, meu destino de fotógrafo.

Mas não pretendo parar por aí, pois tenho consciência de que minha dívida é de tamanho considerável e, portanto, tenho planos para quitá-la em muitas parcelas. Desde meu tempo de estudante de arquitetura, vez ou outra me vem à lembrança a sala de leitura da Bibliothèque Nationale de France, em Paris, projetada por Henri Labrouste, com seus longos e delgados pilares que se abrem em forma de palmeiras. Nunca consegui fotografá-la nas diversas vezes em que passei por lá. Só a vi, de esguelha, através de uma fresta de porta, pois não podia entrar por não ser um leitor cadastrado. Mas não vou desistir, hei algum dia de vencer este detalhe, assim como ainda hei de visitar outros tantos destes espaços sagrados que não me saem da cabeça. A Biblioteca do Palácio de Mafra e a Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, em Portugal, estão em meus planos mais imediatos. Outras virão, espero, para que eu passe a quitar meu débito a longuíssimo prazo como um dos exercícios mais prazerosos e duradouros ao qual eu possa me dedicar.

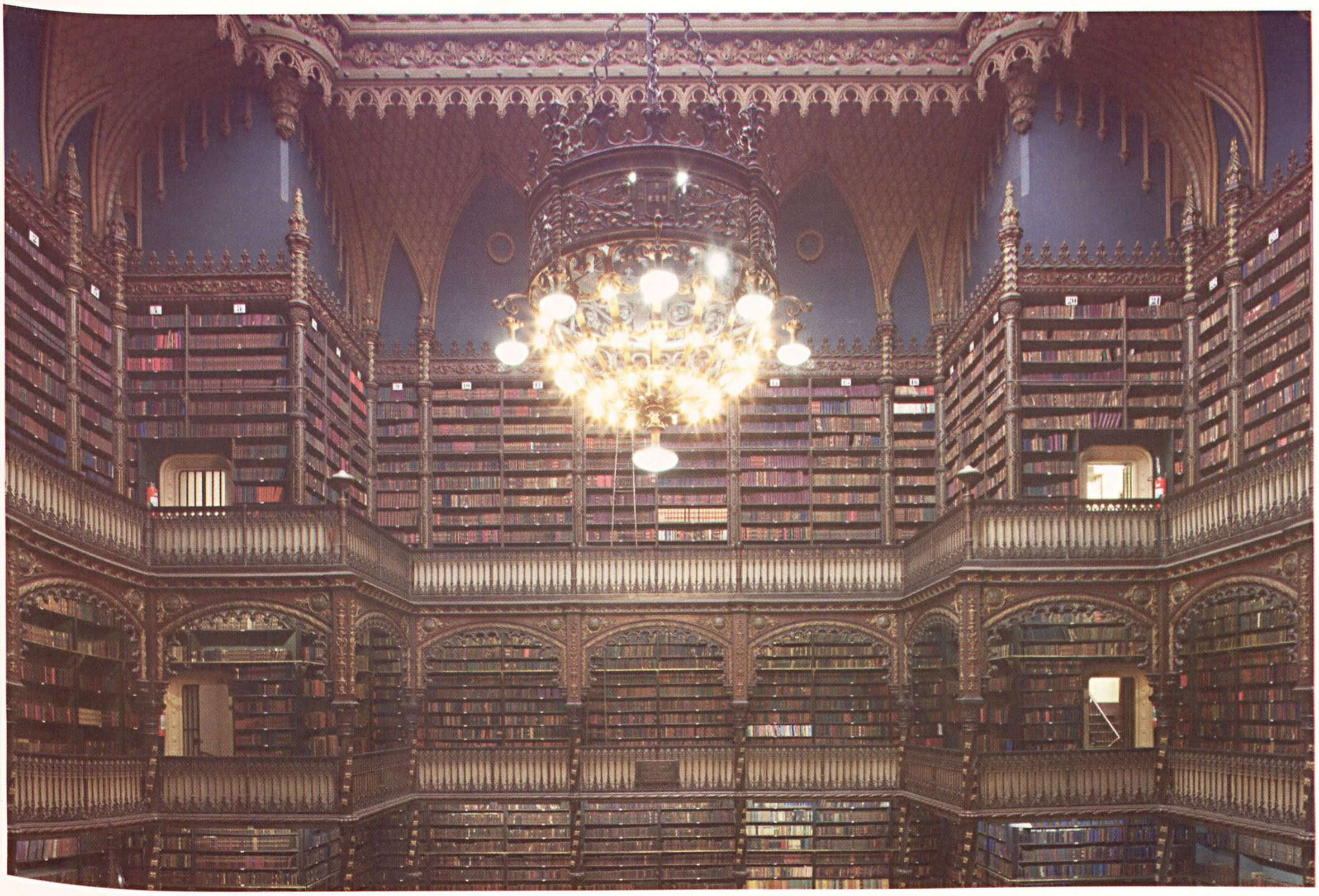
Cristiano Mascaro é fotógrafo e autor de *Cidades reveladas* (Bei Editora, 2006).





JOSE ESTEVAM
Pe A.VIEIRA
SA de MIRANDA
QUEBEDO

Memória digital



Ciberespaço

Memória digital brasileira

Angela Monteiro Bettencourt
Neusa Cardim da Silva
Vinicius Pontes Martins

A Biblioteca Nacional Digital do Brasil – BNDigital reúne um acervo de mais de 700 mil documentos, com cerca de dez milhões de páginas digitalizadas. Preservação e acesso são palavras-chave nessa história iniciada em 2006

Em 1811, Luís dos Santos Marrocos cruzou o Atlântico rumo aos ditos "trópicos incultos". Guardava com zelo absoluto a segunda das três remessas da Real Biblioteca. Trazia com ele, bem guardados em caixões, tesouros incalculáveis, como a primeira edição de *Os lusíadas*, de Luís de Camões, impressa em 1572, e a Bíblia de Mogúncia, datada de 1462, hoje a obra impressa mais antiga existente no Brasil. Trazia, ainda, estampas, manuscritos e moedas de um acervo de preciosidades acumuladas pela realeza de Portugal e que sobreviveram ao terremoto que devastou Lisboa em 1755.

O bibliotecário do rei não poderia imaginar então que, 200 anos depois, esta coleção voltaria a cruzar, não apenas o Atlântico, mas o ciberespaço, transubstanciada de seu suporte original para o digital, capaz de alcançar múltiplos destinos, reais e plebeus, a uma velocidade próxima à da luz.

Bibliotecas sempre foram locais de guarda e preservação da memória. Surgidas muito antes do advento da imprensa, abrigaram diferentes materiais, dos tabletes de argila aos suportes orgânicos, como o pergaminho, o papiro e o papel. A Biblioteca de Alexandria é o melhor exemplo da função de conservação, sendo considerada a origem e o modelo fundador do projeto de acumulação de memória escrita. Se pensarmos em termos modernos, seria uma combinação de centro de documentação, editora, museu e repositório cultural. Seu propósito era reunir num só lugar a totalidade da produção intelectual e cultural humana. Não chegou a atingir esse objetivo, mas deixou o legado conceitual sobre o que deveria ser um acervo de memória documental.

As primeiras bibliotecas nacionais surgiram no século XVIII, como elementos de constituição da identidade nacional, inseridas numa perspectiva herdeira das concepções iluministas e dos ideais da Revolução Francesa. Consideradas como locais primordiais para a conservação, a difusão e a democratização de acervos históricos e culturais, as bibliotecas vêm sofrendo profundas alterações, impulsionadas pelo rápido avanço das tecnologias de informação e comunicação, especialmente a internet.

No âmbito dessas mudanças e acompanhando as demandas de seus novos usuários, começaram a surgir nas duas últimas décadas

as chamadas bibliotecas digitais. Criadas, num primeiro momento, à imagem e semelhança das bibliotecas tradicionais que lhes deram origem, essas instituições passaram a digitalizar e a disponibilizar conteúdos digitais na internet. Segundo definição abrangente da Digital Library Federation (DLF), são organizações

> *que disponibilizam os recursos, incluindo pessoal especializado, para selecionar, estruturar, oferecer acesso intelectual, interpretar, distribuir, preservar a integridade e assegurar a persistência ao longo do tempo de coleções de trabalhos digitais, de forma que eles estejam pronta e economicamente disponíveis para uso de uma comunidade definida ou um conjunto de comunidades. [tradução nossa]*

A Association of Research Libraries (ARL) considera também como atributos de uma biblioteca digital as interligações entre as diferentes bibliotecas digitais e a visibilidade dos serviços de informação oferecidos para os usuários. Além disso, os objetos digitais não ficam restritos aos substitutos de documentos impressos, mas incluem ainda aqueles que não podem ser representados ou distribuídos em formatos impressos.

Ambiente digital

Face a essas novas possibilidades, as bibliotecas nacionais buscaram formas de se adequar aos novos tempos ao utilizar as tecnologias emergentes no cumprimento de sua missão de preservar e favorecer o acesso à memória documental sob sua guarda.

Nesse novo cenário, os acervos de objetos digitais se multiplicam, tanto no que se refere à tipologia, quanto à complexidade. Sons, textos, imagens, vídeos são desvinculados de seus suportes originais e transformados em sequências de zeros e uns (bits), passam a depender de um sistema intermediário (sem o qual seriam ininteligíveis aos usuários) e requerem diferentes formas de organização e representação para sua recuperação.

A constituição de bibliotecas digitais demandou estudos para o desenvolvimento contínuo de padrões e protocolos de comunicação e codificação de informações, assim como de linguagens especializadas para armazenamento e compartilhamento de dados, buscando a solução de aspectos fundamentais, como o acesso e a preservação dos objetos digitais e suas condições de interoperabilidade.

A interoperabilidade, ou seja, a comunicação entre sistemas, supera as fronteiras geográficas, assim como os limites físicos quantitativos e qualitativos dos estoques de informação depositados nessas instituições. Isto porque, entre as inúmeras possibilidades que o digital oferece, está a de reunir de forma virtual coleções e fundos de valor histórico e cultural depositados em instituições distintas, transpondo as barreiras físicas e geográficas, ao complementar, contextualizar e interconectar estoques de informação dispersos em instituições de memória espalhadas pelo mundo.

As bibliotecas nacionais digitais surgem, então, como um novo paradigma que se contrapõe à visão tradicional de bibliotecas nacionais como guardiãs estáticas da memória. Importantes instrumentos de democratização do acesso à informação e ao conhecimento, desempenham, ao mesmo tempo, um papel fundamental na preservação física de preciosos acervos documentais e bibliográficos.

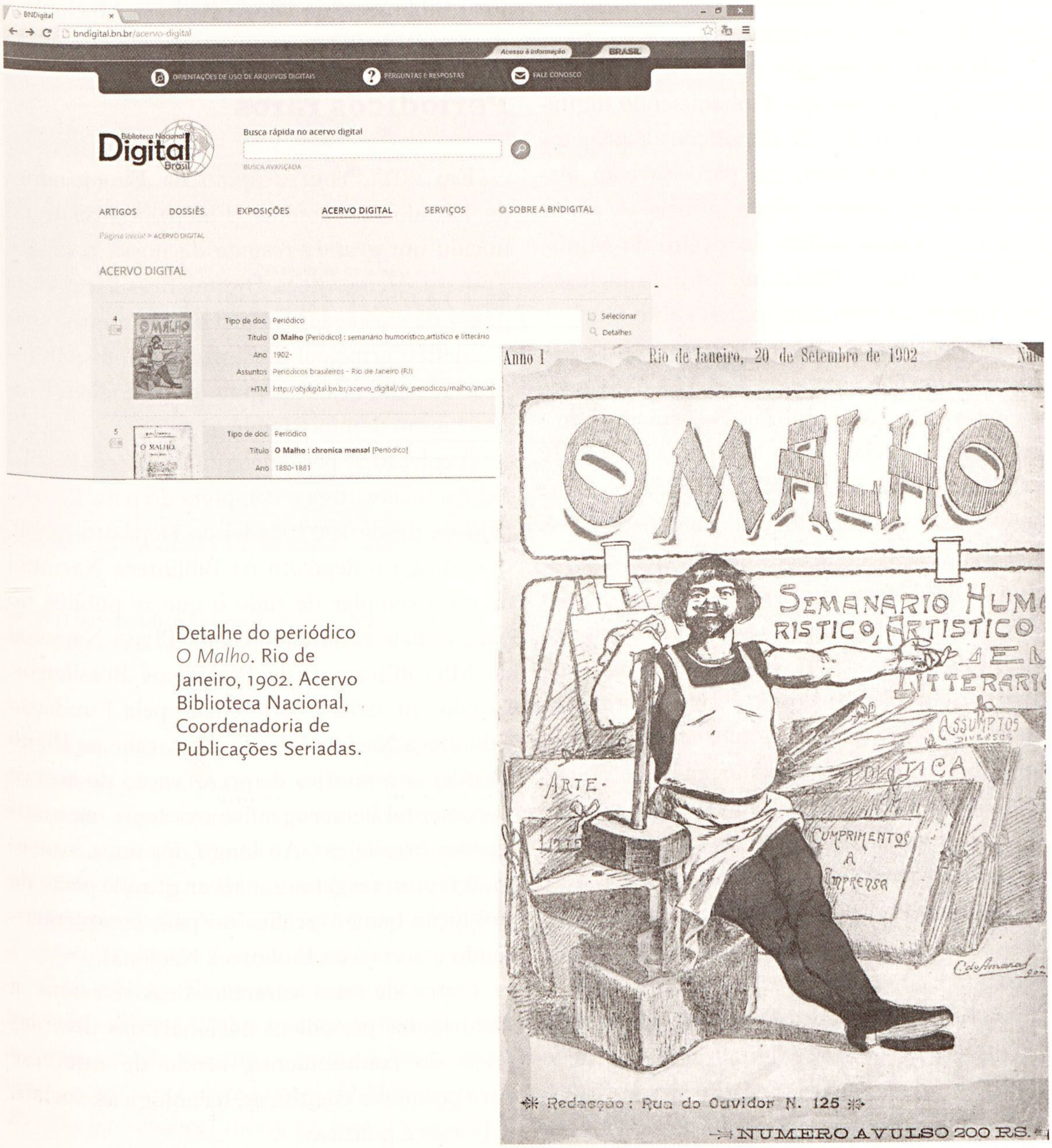
O surgimento das bibliotecas digitais abriu espaço para novos modelos de acesso aos registros de memória documental, criando uma nova realidade virtual, em que a documentação tradicional, guardada em instituições de preservação da memória, é capaz de transferir-se de lugar e mídia em fração de segundos, reproduzindo-se ilimitada e simultaneamente no tempo e no espaço.

Assim, considerando a dimensão e a importância do acervo da Biblioteca Nacional do Brasil e as possibilidades trazidas pelas novas tecnologias, tornou-se imperativo para a insti-

tuição a criação da Biblioteca Nacional Digital – BNDigital, que surgiu como um projeto para a modernização e o incremento da qualidade dos serviços da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

A BNDigital foi concebida não apenas como mais um repositório digital institucional, mas como um sistema aberto, interativo e interconectado, envolvendo profissionais especializados de diversas áreas, tecnologias de informação, padrões e protocolos, além de compromissos com a interoperabilidade com outros sistemas informacionais e com a preservação do patrimônio digital.

Ao ser criada, a BNDigital tinha propósitos bem definidos, que ainda se mantêm: favorecer o amplo acesso às informações contidas em seu acervo; constituir-se em fonte de infor-



Detalhe do periódico *O Malho*. Rio de Janeiro, 1902. Acervo Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Publicações Seriadas.

mação e pesquisa de excelência; ser veículo disseminador da memória cultural brasileira; veicular conteúdo atualizado e de interesse dos usuários; alcançar públicos cada vez maiores, neutralizando as barreiras físicas; preservar os documentos originais evitando o manuseio desnecessário; auxiliar instituições parceiras na preservação e acesso à memória documental brasileira; reunir e completar virtualmente coleções e fundos dispersos fisicamente em diversas instituições; ampliar os conteúdos em língua portuguesa disponíveis na web; e replicar para outras instituições conhecimentos na gestão de conteúdos digitais.

Oficialmente lançada em 2006, a BNDigital integra coleções que vinham sendo digitalizadas no contexto de exposições e projetos temáticos desde 2001, em parceria com instituições nacionais e internacionais. A partir de 2008, recebeu aporte financeiro do Ministério da Cultura (MinC), mediante a inclusão no programa Livro Aberto. Esta ação tem por finalidade ampliar e democratizar o acesso aos documentos que compõem o acervo da memória nacional, disponibilizando-o na internet, por meio da BNDigital.

Dessa maneira, a BNDigital lançou suas bases para consolidar um programa sistemático de digitalização do acervo documental depositado na Biblioteca Nacional. Diante do desafio apresentado pelo volume do acervo, foi necessário estabelecer critérios que indicassem quais itens seriam selecionados. Partindo da premissa de que somente seriam digitalizados documentos que estivessem em domínio público, a BNDigital optou por priorizar documentos cartográficos e iconográficos, aproveitando a experiência acumulada com os projetos Cartografia Histórica e Álbuns da Coleção Thereza Christina Maria. Essa escolha se deu também por motivos técnicos, uma vez que, naquele momento, o laboratório de digitalização possuía equipamentos mais indicados para digitalizar materiais de médio e grande formato e desencadernados. Além disso, materiais iconográficos e cartográficos atraem usuários novos, contribuindo com um novo aporte de público para o site.

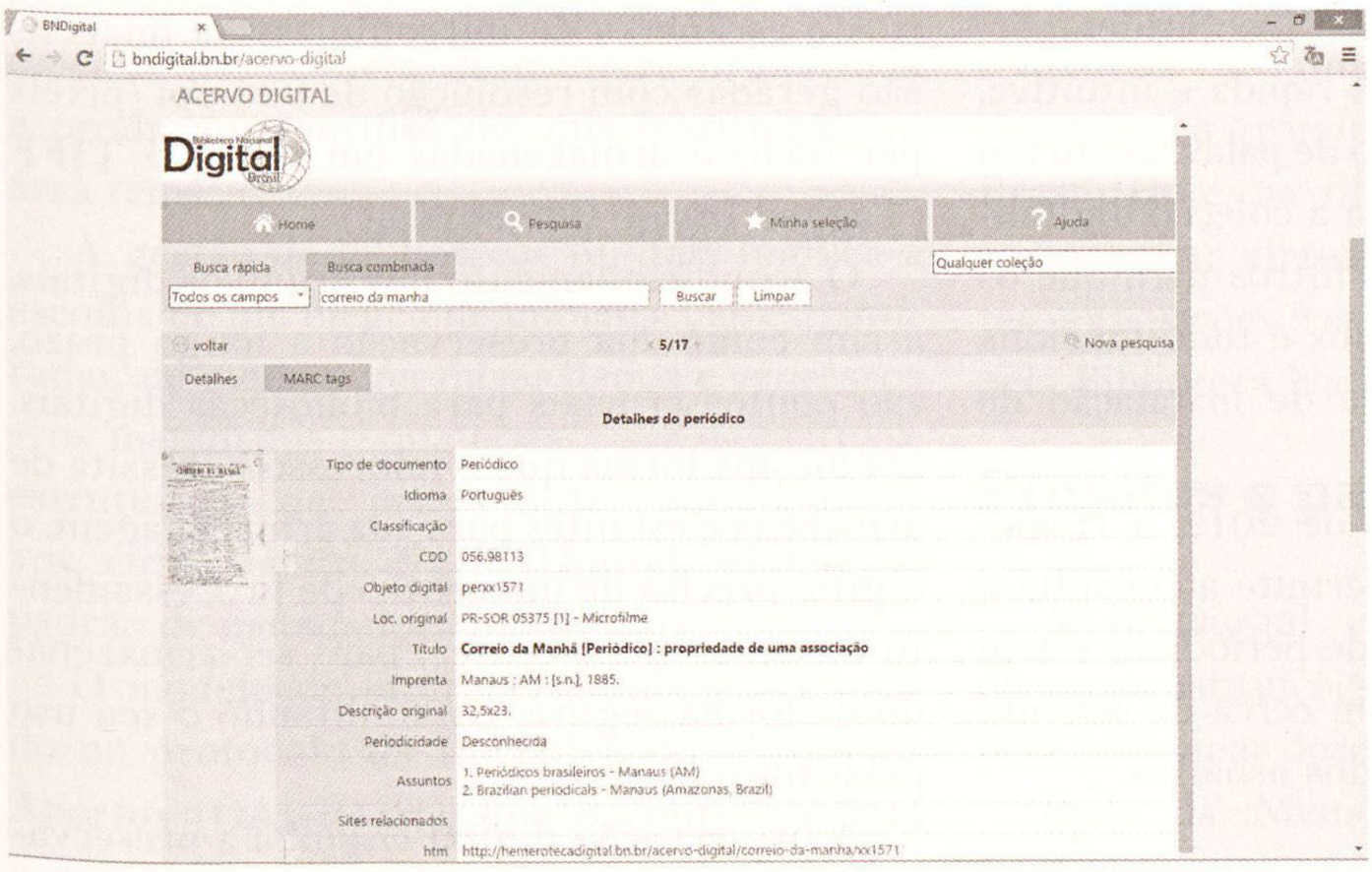
A partir de então, a BNDigital começou a diversificar os equipamentos do seu laboratório de digitalização, passando a investir na aquisição de escâneres planetários de alta produtividade com vistas à digitalização de materiais textuais encadernados. Com essa ampliação da diversidade e da capacidade de produção, foi possível oferecer ao público, em maior quantidade, livros e manuscritos pertencentes a importantes coleções formadoras, como as da Real Biblioteca, de Diogo Barbosa Machado e do Conde da Barca.

Periódicos raros

Em 2011, com o apoio da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), a BNDigital iniciou um grande resgate da nossa historiografia: a Hemeroteca Digital Brasileira. Com prazo de execução de dois anos, cumpriu com o objetivo principal de digitalizar e disponibilizar dez milhões de páginas de periódicos brasileiros em domínio público.

A coleção de periódicos da Biblioteca Nacional é a mais antiga e completa do país. Beneficiou-se, desde 1907, da lei do Depósito Legal, que obriga o depósito na Biblioteca Nacional de um exemplar de tudo o que se publica no país, e mais recentemente do Plano Nacional de Microfilmagem de Periódicos Brasileiros. Criado em 1978 e coordenado pela Fundação Biblioteca Nacional desde 1982, cabe ao Plano coordenar a política de preservação do acervo documental hemerográfico existente em instituições brasileiras. Ao longo dos anos, conseguiu reunir, resgatar e mapear grande parte da produção hemerográfica do país, complementando o acervo da Biblioteca Nacional.

Outra de suas características é reunir a maioria dos periódicos nacionais das diversas áreas do conhecimento, sendo de interesse para pesquisas científicas, tecnológicas, sociais, culturais e políticas.



Detalhe do periódico *Correio da Manhã*. Manaus, 1883.
Acervo Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Publicações Seriadas.

Fazem parte desta coleção, composta por periódicos raros, extintos e correntes, alguns dos mais importantes jornais de foco político, como *Correio da Manhã* (1901), jornal extinto mais consultado na Biblioteca Nacional; *O Paiz* (1860), *Gazeta de Notícias* (1875), *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808) e *Correio Braziliense* (1808).

Em relação às revistas nacionais encontram-se valiosos títulos que contribuíram para a formação da cultura e política brasileiras, como a satírica *Careta* (1908), *O Malho* (1902), *Revista da Semana* (1900), *O Tico-Tico* (1905), *Illustração Brasileira* (1909), *Kosmos* (1904). O acervo também é composto por periódicos de caráter científico, como *Revista de Engenharia* (1879), *Vellosia* (1887), *Diário de Saúde* (1835), *Semanário de Saúde Pública* (1831), *Archivo Médico Brasileiro* (1844) e *Revista dos Constructores* (1889), entre outros.

Na Hemeroteca Digital Brasileira, além da busca pelos pontos de acesso tradicionais, como título, data e assunto, é também possível pesquisar por palavras o conteúdo textual das páginas digitalizadas. A ferramenta, desenvol-

vida com tecnologia nacional DocReader, permite pesquisar, de maneira rápida e intuitiva, uma palavra ou combinação de palavras em um título específico ou em toda a coleção digitalizada. Podem ser aplicados filtros para que os resultados sejam melhorados e tudo funciona on-line, sem a necessidade de instalação de programas ou plugins.

Disponível desde julho de 2012, a Hemeroteca Digital Brasileira permite a consulta a cerca de cinco mil títulos de periódicos e tem contado, nesse período, com cerca de 400 mil acessos mensais por parte dos usuários.

Armazenagem e preservação

A BNDigital é constituída por três segmentos: captura e armazenagem de acervos digitais, tratamento e publicação de acervos digitais e projetos de digitalização e divulgação. Bibliotecários, arquivistas, historiadores e fotógrafos integram sua equipe interdisciplinar.

A captura ou conversão para o digital de documentos visa tanto a armazenagem e a preservação, como a acessibilidade. Esta dualidade se expressa em exigências distintas em termos de qualidade e técnicas de conversão do analógico para o digital. Um arquivo máster guarda todas as características do objeto original, inclusive seus sinais de uso, fiéis aos documentos originais. Arquivos com estas características são instrumentos para preservação a longo prazo e fonte para geração de arquivos derivados, que, por sua vez, serão utilizados para o acesso pela web, ou seja, um arquivo desse tipo seria simultaneamente cópia e original. Autenticidade, integridade, proveniência e contexto são os princípios aplicados à qualidade dos objetos digitais.

A captura efetiva-se a partir do documento original ou do microfilme. A BNDigital conta com um moderno e bem equipado Laboratório de Digitalização, composto por escâneres para conversão de documentos de grande dimensão, backs digitais, escâneres planetários e escâneres de microfilmes. As imagens são geradas com resolução de 300 ppi (pixels per inch) e armazenadas em formato TIFF (Tagged Image File Format).

O acondicionamento dos arquivos digitais, assim como sua preservação a longo prazo, são pontos cruciais para bibliotecas digitais. Da mesma forma que o impresso necessita de armazéns e estantes para sua armazenagem, o digital precisa de um centro de processamento de dados (data center) para ser armazenado de forma segura, possibilitando o seu uso pelas futuras gerações.

A preservação digital engloba a preservação física das mídias e a preservação lógica, o que abrange software e hardware. Utilizar equipamentos de armazenagem com boa capacidade de estocagem é a metodologia mais adequada e segura para preservação a longo prazo das informações e dos arquivos digitais. O data center da Fundação Biblioteca Nacional possui infraestrutura com sistemas adequados e redundantes de climatização, energia, comunicação e monitoração para garantir segurança e longevidade aos arquivos digitais gerados pela BNDigital.

O tratamento técnico dos arquivos digitais inclui a identificação e a descrição mediante o uso de metadados, com a finalidade de permitir a disseminação, a recuperação da informação e favorecer a interoperabilidade com outros sistemas de bibliotecas digitais. Desde 2011, a BNDigital acrescenta ao tratamento técnico de seus arquivos digitais textuais o reconhecimento ótico dos caracteres, o que contribui para o refinamento da pesquisa, que agora possibilita a recuperação por palavras do conteúdo dos documentos.

Na gestão dos acervos digitais utiliza-se o software Sophia, plataforma que permite a integração de toda a cadeia de digitalização, desde a saída do documento selecionado do setor de guarda até a publicação na BNDigital. O software Sophia está integrado ao software livre DSPace, indicado para a gestão de repositórios digitais (bases de dados

on-line que reúnem de maneira organizada a produção científica de uma instituição ou área temática).

A gestão de bibliotecas digitais implica a escolha de um elenco de informações estruturadas, de modo a gerenciar dados e processos – os metadados – que podem ser descritivos, estruturais, de preservação, administrativos, entre outros. Na BNDigital, adota-se o padrão de metadados Dublin Core.

O modelo de interoperabilidade é baseado no protocolo da Iniciativa dos Arquivos Abertos (OAI-PMH), que permite a coleta e o intercâmbio automáticos de metadados entre os repositórios digitais. A interoperabilidade é a capacidade de as bibliotecas digitais e os repositórios digitais compartilharem documentos, consultas e serviços. Possui várias faces, sendo a mais visível a interoperabilidade técnica, que tem como objeto o desenvolvimento contínuo de padrões e protocolos de comunicação, transporte, armazenamento e codificação de informações, tais como protocolos e linguagens especializadas para armazenamento e compartilhamento de metadados.

Visitas virtuais

Em 2013, a BNDigital lançou seu novo site, desenvolvido em WordPress, que buscou contemplar novas funcionalidades, como artigos, dossiês e exposições virtuais. Assim, o visitante pode conhecer significativa amostra do patrimônio documental da Biblioteca Nacional, reproduções e transcrições de documentos, além de ensaios, resenhas e pequenos históricos, que oferecem uma visão abrangente e contextualizada do acervo.

Os dossiês oferecem visitas guiadas ao acervo digitalizado, conduzindo o leitor a aprofundar seus conhecimentos sobre temas diversos da história e cultura nacionais. As exposições virtuais consolidam uma longa tradição na montagem de exposições documentais, que remonta a 1881, quando a Biblioteca Nacional organizou a grande Exposição de História do Brasil. Hoje, na BNDigital, o visitante pode acompanhar virtualmente as mais importantes exposições realizadas nos últimos anos pela Biblioteca Nacional.

Projetos e parcerias

A BNDigital estabeleceu parcerias com diversas instituições nacionais e internacionais para participar dos seguintes projetos:

Rede da Memória Virtual Brasileira – Lançada em 2006, como parte integrante da BNDigital, que a coordena, apoia a automação e a disponibilização, em meio eletrônico, dos acervos de bibliotecas participantes em todo o país. Gera conteúdos digitais inéditos e os difunde através do Portal da Rede Memória Virtual Brasileira (http://redememoria.bn.br), buscando a universalização do acesso à diversidade cultural brasileira.

Biblioteca Digital Mundial (World Digital Library) – Projeto que integra 102 instituições de 46 países, tem como objetivos principais promover o conhecimento e expandir o volume e a variedade de conteúdos na internet. Visa, ainda, a capacitar as instituições parceiras de forma a reduzir a exclusão digital. Prevê a digitalização de documentos, cartas, fotos e mapas, com apresentação nas seis línguas oficiais da ONU (inglês, francês, espanhol, árabe, chinês e russo) e também em língua portuguesa, devido à participação do Brasil por intermédio da FBN. Em seu site (http://www.wdl.org/), disponibilizou 407 arquivos digitais da BNDigital, entre mapas raros dos séculos XVI a XVIII e fotografias pertencentes à Coleção Thereza Christina Maria, doada pelo imperador d. Pedro II.

A França no Brasil – Lançado em 2009, resultou de parceria firmada entre a BNDigital e a Biblioteca Nacional da França, com o objetivo de criar um portal web, reunindo documentos representativos da história sobre

as relações entre os dois países, desde o início do século XVI até o começo do século XX. Esses documentos – textos impressos, manuscritos, mapas, desenhos, fotografias – foram contextualizados por textos editoriais inéditos, produzidos por pesquisadores dos dois países e traduzidos nos dois idiomas.

Biblioteca Virtual Pedro de Angelis – Projeto em parceria com a Biblioteca Nacional da Argentina, com o objetivo de criar um sítio na web, reunindo imagens da documentação manuscrita, iconográfica e impressa da Coleção Pedro de Angelis, que se encontra distribuída em parte na Biblioteca Nacional do Brasil e em parte na Biblioteca Nacional da Argentina.

Biblioteca Digital do Patrimônio Ibero-americano (BDPI) – Lançada em 2012, é um projeto da Associação de Bibliotecas Nacionais da Ibero-América (Abinia) com o objetivo de criar um portal para a consulta unificada e acesso aos recursos digitais de todas as bibliotecas participantes. O portal visa divulgar o patrimônio bibliográfico de cada uma das bibliotecas envolvidas, incentivando-as a promoverem a digitalização das suas coleções, bem como a automação e padronização de seus catálogos, conforme os padrões internacionais de descrição e intercâmbio, de modo a facilitar a interoperabilidade. O design e a criação do site ficaram a cargo da Biblioteca Nacional de Espanha (BNE) e a tradução para o português de todos os textos a cargo da BNDigital.

Para o futuro, os planos são ambiciosos – em parceria com a Biblioteca Nacional de Portugal e com o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict), a BNDigital desenvolve um projeto para a criação de um portal para a Biblioteca Digital Luso-Brasileira –, com uma plataforma colaborativa, de acesso livre, integrando virtualmente o rico patrimônio histórico-cultural produzido nos países de língua portuguesa. Trata-se de uma iniciativa importante para a preservação, fomento e disseminação da cultura e memória das comunidades lusófonas.

Como depositária dos registros de memória nacional e responsável por sua coleta, guarda e disseminação, a Biblioteca Nacional buscou inserir-se no quadro de transformações urgentes da contemporaneidade, especialmente no que tange às novas tecnologias e formas de comunicação. O propósito, agora como antes, é tornar o conhecimento sob sua guarda apropriável pela sociedade. Para isso, realizou mudanças nas tecnologias empregadas, na capacitação de pessoal e na cooperação com instituições afins, o que possibilitou a criação da BNDigital e a formação de redes de compartilhamento.

Atualmente, o ambiente virtual da BNDigital reúne um acervo de mais de 700 mil documentos, o que corresponde a cerca de dez milhões de páginas digitalizadas. Em 2013, foram registrados mais de quatro milhões de acessos ao acervo digital. Esse resultado demonstra que a BNDigital vem conseguindo materializar, de forma virtual, duas das principais missões da Biblioteca Nacional – preservar a memória documental brasileira por ela mantida e possibilitar o acesso a tal memória.

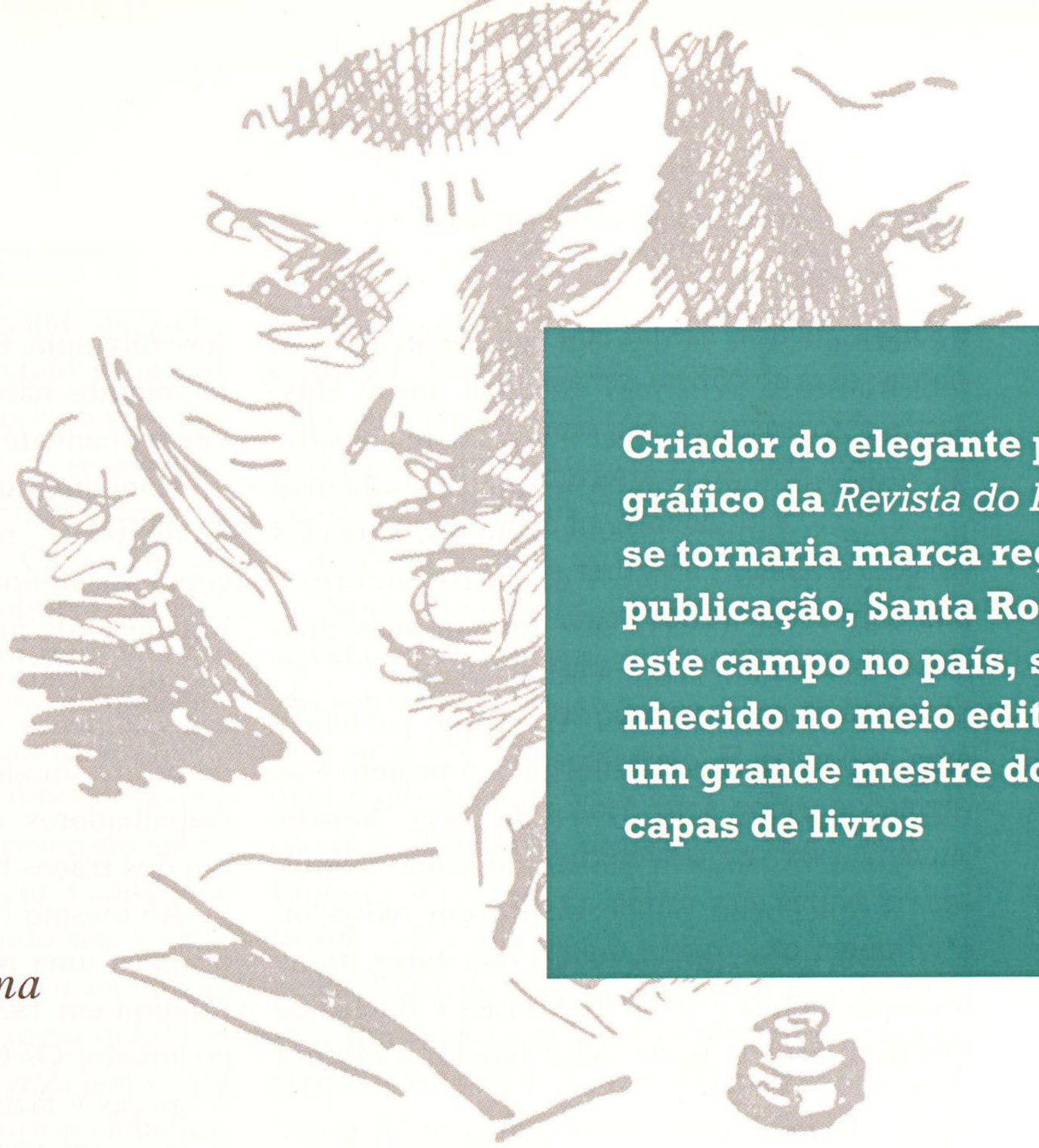
Angela Monteiro Bettencourt é coordenadora da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital) da Fundação Biblioteca Nacional.

Neusa Cardim da Silva atua na coordenação da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), Rede Sírius – Uerj.

Vinicius Pontes Martins é coordenador do programa Rede da Memória Virtual Brasileira na BNDigital.

Design

Santa não sou



Criador do elegante projeto gráfico da *Revista do Livro*, que se tornaria marca registrada da publicação, Santa Rosa inovou este campo no país, sendo reconhecido no meio editorial como um grande mestre do desenho de capas de livros

Edna Lucia Cunha Lima

Poucos brasileiros tiveram, no século XX, uma trajetória tão interessante e variada quanto Tomás Santa Rosa. Ele nasceu na Paraíba em 1909, tendo feito, muito jovem, um concurso público no Banco do Brasil para trabalhar em Salvador. Rapidamente, tornou-se um funcionário requisitado e, aos 18 anos, já havia escrito uma obra sobre contabilidade.

O parágrafo anterior não deixa adivinhar o perfil que emergiria pouco depois. Nos tempos vagos de seu trabalho, ele fazia canto, teatro e pintura. Foi esta face de seus interesses que resolveu abraçar. Pedindo demissão do emprego, veio para a então capital federal, o Rio de Janeiro, tentar uma nova vida. Hospedado numa pensão no Catete, dividia o quarto com outro nordestino: o escritor novato José Lins do Rego. Ele estava com 23 anos, o amigo, com 31. Pobres, viviam num quarto simples com uma estante que guardava os livros de ambos.

Juntos, os jovens partiram para viver a noite, conhecer e se fazer conhecer no meio artístico e intelectual do Rio de Janeiro. Faziam parte de uma leva de artistas que logo começaram a publicar uma literatura que falava das questões do interior do país e traziam a voz dos moradores dessas regiões do Brasil, na época, principalmente rural.

Usando suas qualidades como artista plástico, Santa Rosa começou a ilustrar livros de outros jovens que estavam dando início ao movimento regionalista na literatura brasileira, com forte sabor nordestino. José Lins do Rego realçou esta afinidade, em texto em que relembrava, com saudade, o antigo colega de pensão: "O mestre do desenho de capas passou a ser o maior intérprete de meus livros. As vinhetas de Santa resumiam a vida inteira de meus romances."

Seu primeiro trabalho editorial foi o projeto gráfico e as ilustrações que fez para o romance *Cacau*, de Jorge Amado, editado pela Ariel, com uma tiragem de 2.000 exemplares, que esgotou em um mês. O livro foi censurado e parte da edição apreendida, contribuindo para a curiosidade sobre ele. Oswaldo Aranha, ministro das Relações Exteriores no governo Vargas, interferiu e a censura foi suspensa. Começava aí a união entre os escritores regionalistas e o pintor paraibano, unidos também por ideias políticas de esquerda e pela vivência nordestina. Santa Rosa pensou o livro com um olhar

modernista, que ia desde a capa colorida com letreiramento (*lettering*) informal até as ilustrações de desenho linear e leve. Este trabalho lhe garantiu uma reputação que se confirmou nos anos seguintes, fazendo com que anúncios de lançamentos de livros de outros autores e editoras explicitassem que tinham suas ilustrações como um argumento de venda.

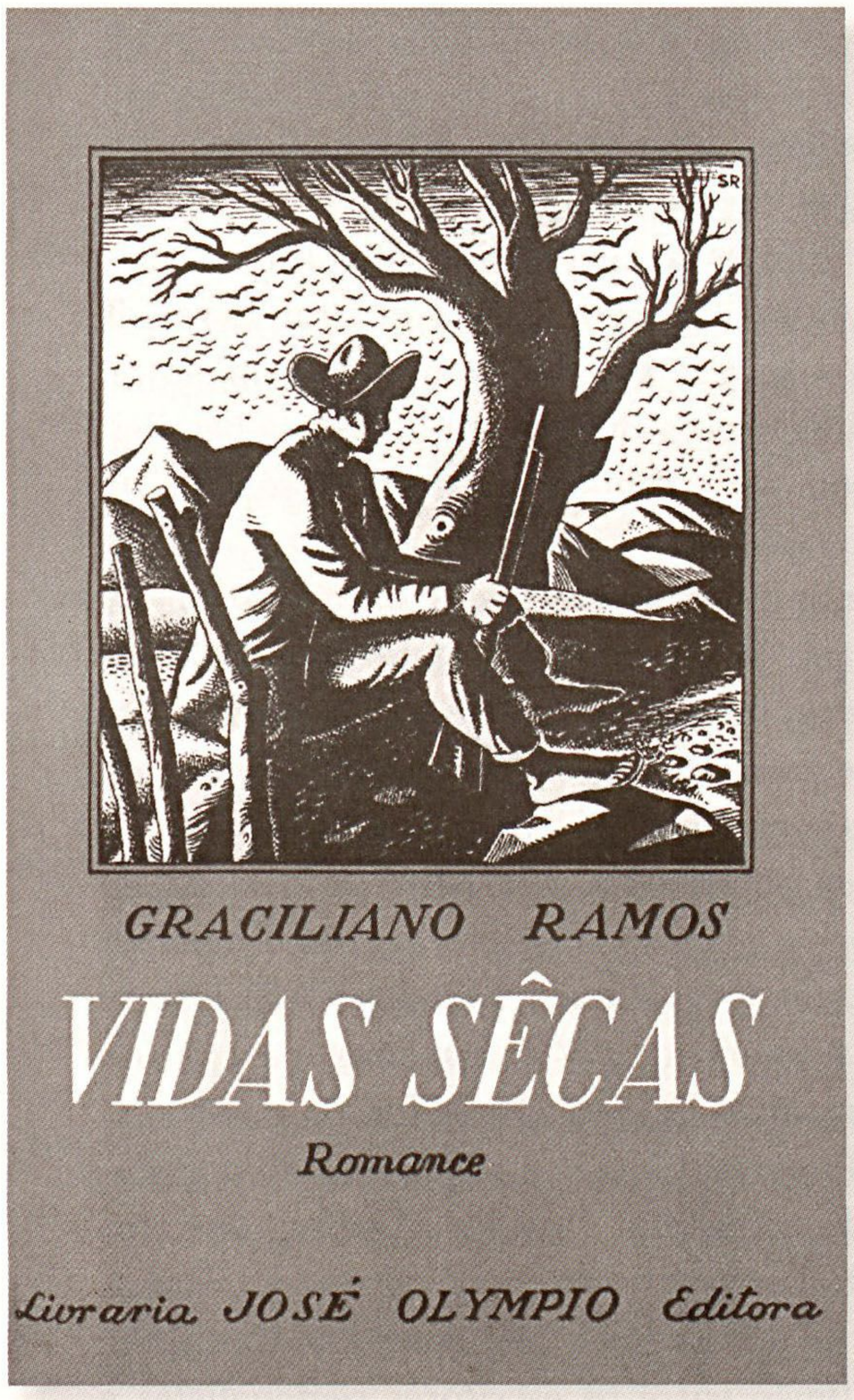
Ainda para a editora Ariel, que pertencia ao poeta Frederico Schmidt, fez o projeto e as ilustrações para outro livro de Jorge Amado, *Suor*, que foi também censurado, como o anterior, e queimado publicamente em Salvador. Em 1936, foram presos vários escritores, numa leva que incluía Eneida de Moraes e Rachel de Queiroz, grande parte deles ligados à editora José Olympio. O interessante é que estes acontecimentos não diminuíram seu prestígio, talvez tenham até contribuído para aumentá-lo.

Enquanto desenvolvia sua carreira no campo editorial, retomou a pintura. Trabalhou como assistente de Candido Portinari, o pintor brasileiro de maior importância em sua geração na década de 1950. Há, no seu desenho, especialmente na época da Ariel, influência do mestre modernista, quando mãos e pés dos trabalhadores assumem maiores proporções, um dos traços herdados de Portinari.

Ao mesmo tempo, seu interesse pelo teatro ocupava uma parte considerável de sua vida. Fundou em 1933, com Brutus Pereira, o grupo amador Os Comediantes, no qual dirigia as peças e fazia cenários e figurinos. Participou, em 1943, da montagem da peça seminal de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, criando cenário e figurinos notáveis, que refletiam a complexa relação de tempo e espaço do autor e marcaram a história do teatro brasileiro.

Ao ser fundada a legendária Casa, como era conhecida a livraria e editora de José Olympio, foi convidado a projetar, não mais capa a capa, mas um sistema gráfico. No entanto, o primeiro livro com que trabalhou na editora, em 1934, *Bangüê*, do amigo José Lins, ainda trazia uma solução individualizada. Quando fundamentou o projeto padronizado para a editora, uma nova capa foi criada para a mesma obra, com um chapado de amarelo e um pequeno espaço inferior com uma vinheta sobre o fundo branco do papel.

Esse projeto pode ser descrito como capas de impacto, mas econômicas, e miolo simples e legível. Abria, na cor predominante do livro, uma janela quadrada que continha um desenho seu. A posição dos textos variava, mas mantinha-se constante nas coleções: o nome do autor, o título do livro aberto em branco, o gênero (romance, contos etc.) e, na linha final, a editora.



Vidas secas: romance. Ilustração de Tomás Santa Rosa. 1938. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Gerais.

Ao longo dos anos, acompanhando as transformações tecnológicas, vai fazendo pequenas mudanças, tirando partido de suas vinhetas, que, na fase dos escritores nordestinos, se assemelhavam às xilografias. Ao chegar novo grupo de autores, entre os quais se destaca Carlos Drummond de Andrade, faz outro projeto padrão: capas inteiramente brancas, com uma vinheta sóbria, algumas vezes sublinhadas com uma cor.

O trabalho constante para um mesmo editor lhe permitiu apresentar diferentes concepções e até mesmo mudar a compreensão sobre uma obra. Um exemplo está em *Cahetés*, de Graciliano Ramos, alegre quando fez a capa para a editora Schmidt e sóbria para a edição conjunta de J. Olympio e da portuguesa Livros do Brasil (já então chamada *Caetés* por conta da mudança ortográfica). Embora o elemento escolhido fosse similar, um desenho do escritor trabalhando e o que vai imaginando, no primeiro temos um jovem e no outro um homem maduro, revelando, sem dúvida, o novo ponto de vista do ilustrador.

Das mais de 200 capas de livros que projetou para a José Olympio, sobressai a que fez para *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em 1938. Diferentes obras sobre design brasileiro mostram esta capa, verdadeiro clássico de sua época.

É nesse momento, quando passa a criar sistemas gráficos, que Santa Rosa torna-se um profissional do que a atualidade determina como o campo do design gráfico. E, como em tantas outras áreas em que atuou, começa a ler e reunir conhecimentos notáveis.

Este homem dinâmico e autodidata foi aos poucos ocupando um papel proeminente na vida cultural da cidade. Mas se isso faz imaginar alguém estressado, nada mais longe. Seu amigo de sempre, José Lins do Rego, nos fala de uma pessoa calma, vagarosa até, sempre atrasado nas entregas dos compromissos de trabalho. Sorridente, ouvindo discos de música erudita enquanto trabalhava, Santa Rosa abria o ateliê aos amigos em um convívio agradável, discutindo literatura, música, pintura e design. Tinha uma extensa biblioteca, com muitos livros importados, que lia em francês, inglês e espanhol. Tornou-se um crítico de arte respeitado, participou como júri de numerosas exposições e manteve, durante anos, uma coluna no *Diário de Notícias* e na *Manhã*.

Cássio Bressane, autor da excelente biografia *Santa Rosa em cena* (1982), enfocando sua atividade teatral, traz o depoimento de amigos sobre ele, mostrando sua fama de entregar seus projetos atrasadíssimo. E completa com uma lembrança de José Lins sobre a ilustração de seu infantil *Histórias da velha Totônia*. Embora afirmasse ao editor que estava trabalhando, ele sabia que o amigo não havia feito nada. A entrega dos desenhos estava tão atrasada que o escritor foi pessoalmente à casa do artista para resolver o problema. E resolveu: "Saí à noite com o livro todo ilustrado. Santa Rosa caprichara uma obra-prima, naquele domingo, em Laranjeiras."

É com carinho, admiração e muito bom humor que José Lins observa:

> *Mas não se procurasse um Santa fiel aos horários e às tarefas. O seu gênio estava na mais fecunda improvisação. De um momento para o outro saía-lhe das mãos a obra que só ele sabia realizar. Os sôfregos se desesperavam com os processos de compor do meu amigo. Não tinha pressa de chegar. E chegava. Não se matava pela precisão e era preciso. O seu gosto dominava seus instintos criadores. A leitura, o quadro visto, a ideia analisada entravam-lhe na vida como sementes procriadoras. Podia ele irritar aos que marcavam horários a que não chegava. Mas desde que aparecia Santa, vinha chegando a bonança. "Santa não sou", costumava ele dizer, a repetir uma música popular. E se metia pela vida sem economizar substância de sua riqueza humana.*

Ele próprio escreveu e ilustrou um livro infantil, *O circo*, editado na Bélgica por Desclée de Brouwer, recebendo o prêmio de literatura infantil do Ministério da Educação de 1942.

Em 1946, criou um curso de Desenho e Artes Gráficas na Fundação Getulio Vargas, visando melhorar a formação das pessoas que trabalhavam no meio editorial. Escreveu *Roteiro de arte* e *Teatro, realidade mágica*, ambos em 1952, na coleção Cadernos de Arte, na ocasião em que trabalhou para Serviço de Documentação do Departamento de Imprensa Nacional. Nesses textos podemos ler suas opiniões sobre dois assuntos que dominavam sua vida. Importante notar que, ao falar de arte, inclui o design de livros entre os temas que trata. A coleção é também um projeto seu, sóbrio e elegante.

Nas suas andanças pelos jornais encontrou o jornalista Sérgio Porto, com quem criou o personagem e auxiliou a escrever as primeiras crônicas de Stanislaw Ponte Preta, que representou o carioca por excelência para sua época.

Morreu em novembro de 1956, numa viagem à Índia, onde fora atuar como observador na Conferência Geral da Unesco em Nova Déli. Essa morte súbita de uma pessoa querida levou muitos de seus amigos a escreverem com carinho sobre ele.

Quase todos falaram da dificuldade de marcar encontros com ele. Marcar, ele marcava, mas não comparecia. O cronista Rubem Braga fala de um desses encontros: "Não houve: nunca houve um encontro entre nós dois: a gente se topava, não mais." Também o escritor João Condé comenta sua impontualidade: "Se por acaso indagasse o porquê da falta de compromisso assumido, vinha logo a resposta: meu caro, são as morenas. Tudo por causa delas, suas mulatas que o faziam esquecer dos encontros."

Gostava da vida boêmia, frequentando a Lapa, onde se perdia por dias, perseguindo um novo amor. A escritora Rachel de Queiroz recordou, em *O Cruzeiro*, que havia convivido com ele quando estava angustiado com o fim de um amor. Deixemos que nos conte o que aconteceu:

> *Pois um dia descia eu a avenida Rio Branco, quando de longe avistei o Santa, que vinha em sentido contrário, cabeça baixa, cigarro na boca, ar preocupado. Esperei confidências atormentadas, preparei-me para o consolar, quando de repente ele levantou a cabeça e deu de cara comigo. Falei meio compungida: "Então, Santa velho, como vai isso tudo?" E ele, tirando o cigarro e abrindo o sorriso: "Minha cara, ser noivo é ser ditoso!"*

Carlos Drummond de Andrade dedicou-lhe o poema "A um morto na Índia", publicado no *Correio da Manhã*, onde fala da capa de *Poesia até agora*, de 1946, inteiramente vermelha com o título aberto em branco:

> *Meus livros são teus livros, nessa rubra*
> *capa com que os vestistes, e que entrelaça*
> *um desespero aberto ao sol de outubro*
> *à aérea flor das letras, ritmo e graça.*

Mas talvez a despedida mais sentida tenha sido a do amigo de sempre, José Lins do Rego. "Quem podia ter raiva de Santa? Bastava aquela cara para desfazer tudo", escreveu no jornal *O Globo*.

A Revista do Livro

Foi 1956 o primeiro ano do governo do presidente Juscelino Kubistchek, que prometia "50 anos em 5". Saindo de um período de pouca liberdade, o povo brasileiro se via envolvido em um clima de esperança, de mudanças à vista, de construção futura de uma nova capital para o país. Ano cujo fim Santa Rosa não veria, morrendo em novembro.

No meio de um ano agitado e cheio de possibilidades, o Instituto Nacional do Livro (INL) consegue lançar a *Revista do Livro*, como vinha tentando fazer há décadas, vencendo enfim a resistência na esfera federal.

O INL havia sido criado em 1937 com uma dupla tarefa: a elaboração da *Enciclopédia Brasileira* e o *Dicionário da Língua Nacional*. Deveria também ampliar o número de bibliotecas públicas em todo o território nacional e

Projeto gráfico de Tomás Santa Rosa para a *Revista do Livro* do Instituto Nacional do Livro. 1957. Acervo Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Publicações Seriadas.

editar obras literárias que contribuíssem para a formação cultural da população. Embora nunca atingindo as duas metas iniciais, o Instituto conseguiu apoiar a criação de bibliotecas públicas nos estados e áreas menos atendidas. Trabalhando em coedições, deu impulso ao setor editorial brasileiro. Deveria ainda controlar o mercado editorial do país, antes que esta missão fosse confiada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), surgido dois anos depois, que foi assumindo o controle da censura. Desde a época em que este departamento passou a existir, o diretor do INL vinha insistindo na criação de uma revista cultural para difundir os trabalhos do Instituto, mas sem ter apoio no governo Vargas, especialmente pela oposição do DIP a esta pretensão. A mudança de governo, dando início aos anos JK, beneficiou o Instituto Nacional do Livro, que pôde, enfim, iniciar a publicação, tão aguardada, de um periódico próprio.

Em junho de 1956 sai a *Revista do Livro*, com a apresentação do ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado:

> *A Revista do Livro, órgão oficial do Instituto Nacional do Livro, cujo primeiro número se apresenta ao público brasileiro, é mais uma manifestação dos altos propósitos do governo em contribuir para o aprimoramento da cultura nacional. Demonstra o empenho do INL em cumprir suas tarefas específicas, com o apoio e a plena confiança do Ministério da Educação e Cultura. A Revista será mais um veículo de difusão e um campo aberto ao debate de ideias, sugestões e planos que visem o desenvolvimento cultural do nosso povo.*

A partir do seu segundo número, a *Revista do Livro* adotou o projeto gráfico criado por Santa Rosa e que se tornaria marca registrada da publicação. Foi este um de seus últimos trabalhos, tendo ele falecido poucos meses depois do lançamento do primeiro número.

Seguindo a tradição das revistas acadêmicas da época, Santa Rosa projetou um sistema gráfico que se manteria ao longo do tempo, com elementos fixos e variáveis controlados pelo projeto inicial. O que se repetia mantinha a identidade do periódico e o que mudava dizia respeito a cada edição.

Uma larga faixa com chapado de cor encimava a capa, ocupando cerca de 3/5 de sua altura, onde constava o título – REVISTA DO LIVRO – em duas linhas, com a palavra LIVRO em destaque. A fonte escolhida foi Didot, de serifas (acabamento das extremidades das letras) finas e lineares, com grande

contraste entre as hastes finas e as grossas, criando uma agradável textura visual.

Abaixo, uma linha de texto, explicitando, em corpo menor, que era um "Órgão do Instituto Nacional do Livro". Uma linha preta fina delimitava esta área do resto da página, em branco, que continha uma vinheta linear centralizada, apoiada em outro fio, sob o qual havia, em corpo menor, o texto "Ministério da Educação e Cultura".

Num texto em que discorre sobre a arte do livro, numa passagem sobre tipografia, Santa Rosa já demonstrava a preferência pelos tipos serifados:

> *Nenhuma mais forte, mais perfeita, nem mais imperial que a letra romana. Com seu corte de ramos cheios e hastes delgadas, suas curvas esboçando dentro das harmonias de um traçado geométrico, a que Albert Dürer se entregava na procura das suas verdadeiras linhas, é o alfabeto romano o mais perfeito, servindo a todas as exigências, óticas ou estáticas. E as provas da sua excelência é que são, também, participantes das mesmas qualidades aqueles caracteres que deles derivam, os Caslon, os Garamond, os Baskerville, os Jenson, os Didot.*

No projeto visual da *Revista*, a cor da faixa e a vinheta central mudavam de número a número, promovendo a inserção clara em um sistema gráfico fácil de ser mantido. A prova disso foi que o desaparecimento inesperado do designer não alterou o conceito, que pôde ser seguido sem maiores problemas por muito tempo.

A indicação da periodicidade da *Revista* vinha no sumário, que dava início ao miolo da publicação, encimado pelo expediente, com a informação do número, mês e ano, seguido de uma imagem reduzida do logo da capa, separados por fios do sumário propriamente dito. O resto do expediente, indicando o pessoal responsável pela edição, ficava em um quadro na segunda capa. Nos exemplares publicados após sua morte, a fidelidade ao designer era registrada, a cada número, por meio do crédito ao seu trabalho – "o plano original da *Revista do Livro* foi desenhado por Santa Rosa".

Efetivamente, a capa guarda as características do trabalho que fazia para o governo: simplicidade e uma certa grandeza assegurada por boa tipografia e impressão impecável – um clássico moderno, por assim dizer.

O projeto foi concebido levando em conta as limitações técnicas da época, quando a impressão tipográfica começava a ceder espaço para o *offset*. A vinheta monocromática era uma solução que garantia impressão perfeita a custos baixos, compatíveis com as possibilidades financeiras do órgão editor, que – como em outros casos já conhecidos pelo autor, que vinha trabalhando na Imprensa Oficial, criando projetos de livros e demais impressos – nem sempre conseguia a desejada verba para a impressão dos periódicos. Com duas cores, a da faixa, que mudava sempre, e o preto dos demais elementos (textos e vinheta), o custo era baixo, mas o resultado sóbrio conferia elegância à solução gráfica. Santa Rosa, que havia sido funcionário do Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional, sabia que podia contar com um estoque quase que inesgotável de pequenas vinhetas encantadoras saídas do acervo da Biblioteca Nacional.

Em *Roteiro de arte*, Santa Rosa explicita o que considerava essencial para um bom projeto de capa, definição que pode se aplicar ao que imaginou para a *Revista do Livro*:

> *Um título sóbrio, legível, bem distribuído de modo a cobrir o espaço visual com clareza e sobriedade; uma ilustração, também, de traços preciosos situada no lugar adequado, ou fios e vinhetas que deem o melhor caráter de época. Se a fantasia e o bom senso do artista assim o requererem, bastam para compor uma boa capa, que se dirija ao leitor como um convite ao manuseio do conteúdo.*

Santa Rosa, que havia preferido tipos sem serifa para as capas e miolos de seus primeiros livros, voltou-se, nos anos mais maduros, para escolhas clássicas, com tipos serifados. As capas da editora José Olympio, por exemplo, eram encimadas pelos títulos das obras desenhados por ele em Bodonis magros e elegantes. Mas sempre desenhados à mão, naquilo que hoje chama-se tecnicamente de letreiramento.

Santa Rosa reclama, ainda quanto à tipografia, da presença dos tipos em caixa baixa (minúsculas): "Não faz muito o modernismo decretou o império da letra minúscula e tudo se compunha por igual nessa socialização dos caracteres, sem gosto e sem engenho", escreveu, esquecendo, convenientemente, que já havia usado o recurso em seus projetos quando estava na faixa dos 20 anos.

Esta mudança de preferência lembra o que ocorreu com o influente tipógrafo Ian Tchichold, que, de amante da tipografia moderna, que estruturou as regras do que um designer moderno devia e o que não devia fazer, inclusive defendendo o uso exclusivo dos tipos sem serifa para compor textos corridos, passou, nos anos maduros, a apreciar os tipos serifados que havia combatido na juventude.

O que Santa Rosa passa a fazer, a partir dos anos 1940, difere certamente das alegres capas que traçou no início da carreira, em 1933 e no ano seguinte, para as editoras Schmidt e Ariel. O desenho e a informalidade tipográfica que marcam o trabalho do jovem, na casa dos 20 anos, ao criar invólucros para os romances da primeira fase do ciclo de literatura regional, ordena-se quando é chamado a criar um sistema padronizado para as capas da editora José Olympio, junto à qual atuou por duas décadas.

À época do lançamento da *Revista do Livro*, Santa Rosa gozava de enorme prestígio, acumulado desde 1932, quando se mudou da Bahia para o Rio. Como artista gráfico, deixou no meio editorial, ao longo das duas décadas em que aí atuou, a marca de sua influência, assinando SR em desenhos e capas de sua autoria. Deve-se a ele um conjunto de obras que definem visualmente a literatura brasileira de seu tempo.

Edna Lucia Cunha Lima é professora do Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Leia mais

BARSANTE, Cássio Emanuel. *Santa Rosa em cena.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

BUZINARO, Claudiner. O papel da *Revista do Livro* no sistema político e social brasileiro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 9, 2008, São Paulo.

CUNHA LIMA, Edna Lucia; FERREIRA, Márcia Christina. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. In: CARDOSO, Rafael (Org.) *O design brasileiro antes do design.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SANTA ROSA, Tomás. *Roteiro de arte.* Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

Depoimento / Antônio Carlos Secchin

Esse claro objeto do desejo

Arquivo ABL.

O poeta e crítico literário Antônio Carlos Secchin, membro da Academia Brasileira de Letras, onde deu este depoimento, conta como se tornou um dos mais ardorosos colecionadores de livros raros, movido pela paixão de fazer circular textos pouco conhecidos da literatura brasileira

Movido pela curiosidade intelectual

Algumas pessoas já nascem com o vírus da bibliofilia; no meu caso, foi uma "doença" adquirida. Sempre fui um incansável leitor, um leitor muito curioso. Em função dessa curiosidade, encontrei, em algumas antologias da poesia brasileira, um número elevado de poetas que estavam fora do cânone, poetas românticos do século XIX que tiveram uma única edição em vida. Desse modo, ou eu conseguia aquele exemplar raro ou não conheceria a obra desses poetas. Claro que tais obras poderiam reservar boas ou más surpresas. Em geral, más, porque, como a grande média da produção literária de qualquer lugar do mundo, a qualidade é sempre um dado de exceção. Mas nos move sempre a esperança de descobrir um gênio, como alguns estudiosos tentaram fazer com Sousândrade e outros autores. Foi a partir daí, movido pela curiosidade intelectual de ter acesso ao texto, ao livro obscuro, que comecei a me enfronhar no mundo das edições originais.

Interesse pelo livro como objeto

No início, não me interessava pelo livro como objeto, e sim pelo texto. Mas, para ter acesso ao texto, eu tinha que conseguir aquele livro nunca reeditado. Era uma maneira de conhecer todo o percurso da literatura brasileira, os autores marginalizados, esquecidos. Alguns textos com que deparei representavam uma bela descoberta. Depois, eu utilizava essas pesquisas nos meus cursos na Faculdade de Letras. Foi assim, por exemplo, que encontrei a poetisa Narcisa Amália, autora de *Nebulosas* [1872], sobre quem Machado de Assis havia escrito. Coloquei essa autora em circulação, e uma aluna minha depois escreveu um ensaio longo sobre ela.

Passei também a ter interesse pelo objeto livro porque considero que a paratextualidade (aquilo que envolve o texto central) é muito portadora de sentido. Esse sentido, que se encontra nas edições originais, se perde completamente nas edições modernas que não atentam para os elementos paratextuais. Não vou nem tocar no ponto da ortografia, porque essa atualização é necessária, mas posso citar o espacejamento de capítulos. Numa edição original de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, você vê que Machado de Assis se vale da utilização do espaço em branco em vários capítulos, um recurso que poucas edições atuais do romance de Machado respeitam. É que essa "respiração" textual se torna antieconômica. Com a diminuição do espaço em branco, você pode transformar um livro de 300 páginas em um livro de 100, mas isso representa perda de informação. Outros tipos de paratextos que se perdem são prefácios, apresentações, notas, posfácios, dedicatórias... As edições originais de Gonçalves Dias, por exemplo, trazem as dedicatórias que bajulavam d. Pedro II. Claro, era um poeta da Corte. Se você reimprime a obra e retira isso, apaga esse contexto da relação da poesia com o poder.

Fora esses aspectos, a materialidade da edição original – o tipo de papel, a capa, as vinhetas – dá uma sensação ilusória de que você se torna um pouco contemporâneo da época em que o livro foi escrito. Isso permite absorver aquele livro, imaginariamente, tal como teria chegado aos primeiros leitores. As ilustrações inseridas na edição possibilitam acompanhar o diálogo entre literatura e artes visuais. Se importa só o texto, todas essas informações paralelas são perdidas.

Aventura sem fim

Uma visão caricata do bibliófilo é de uma pessoa que enclausura os livros apenas para seu deleite, para vê-los na sua estante, causar inveja, dizer que tem um livro que o concor-

rente não tem. Isso, a meu ver, representa mais um mausoléu do que propriamente uma coleção. Se a pessoa não faz render culturalmente sua coleção, ela terá a mesma importância que um conjunto de caixas de fósforos. Vira puro e intransitivo fetiche do objeto.

No meu caso, a bibliofilia está ligada, sobretudo, à circulação do texto; é o que a torna frutífera. O mais saudável é o interesse apenas pela literatura. Esse não provoca mal-estar, dores de cabeça, sonhos, pesadelos, nem loucuras e desfalques na conta corrente. Porque, quando você quer um livro de qualquer maneira, fica sujeito ao arbítrio de quem tem aquele exemplar. O mau vendedor coloca o preço do livro e agrega o preço do desejo – e o desejo pode não ter limite de preço – até o ponto máximo que ele consegue extorquir.

O colecionismo tem também um lado lúdico. O prazer da procura de um exemplar raro é uma aventura que não tem fim. Quando me perguntam qual o livro mais importante da minha coleção, respondo que é aquele que ainda não consegui. É que, mesmo que obtenha uma primeira edição, isso logo pode não ser mais suficiente. Você passa a desejar uma primeira edição autografada, e de preferência para alguém conhecido. A presença das dedicatórias permite novas leituras. Você vê os círculos de amizade que se formavam, quem se dava com quem, manifestações de hipocrisia... Quando se comparam duas dedicatórias que um escritor muito famoso ofereceu a um determinado acadêmico (portanto, um eleitor), percebe-se uma mudança significativa. A primeira, enquanto candidato à ABL, é de um louvor extraordinário, já a segunda, depois que ele entrou na Academia, é de uma secura extrema. A questão das dedicatórias, a partir dos livros raros, é um estudo que me interessa muito. Há edições que têm a dedicatória tipográfica, e desta a pessoa não pode se arrepender, mas a dedicatória pessoal, manuscrita, desvela paixões, interesses, bajulações, ódios, indiferenças. Esta é uma pesquisa que não é intrínseca à literatura como objeto estético, mas insere-se no campo da socialização do fazer literário – com seus protocolos de aproximação, de recusa, de cooptação. Há, inclusive, certos escritores que dedicaram demais. Certa vez, um livreiro me disse, maliciosamente, que determinado livro era mais caro porque tratava-se de um exemplar que não tinha dedicatória, o que era raríssimo em se tratando daquele autor. Paradoxalmente, como se vê, até a ausência da dedicatória pode ser um dado relevante.

Ainda nesse âmbito, há um outro fetiche, algo que ocorria e ocorre com mais frequência na França do que no Brasil. O editor coloca a seguinte nota: "Desta edição foram tirados 20 exemplares em papel especial, numerados de 1 a 20 e com a dedicatória autógrafa do autor." Quando alguém acha que já tem tudo, cria um outro objeto de desejo: encontrar um desses 20 exemplares, que, certamente, pelo aparato tipográfico, é objeto mais belo, intensificando o prazer visual e tátil da leitura.

Garimpagem, sebos e segredos

O bibliófilo quer muitos livros, mas, do mesmo modo, são muitos os livros que querem o bibliófilo, que estão esperando por ele. "Você nem sabia, mas aqui estou; nunca te vi, mas sempre te amei." Um dos requintes mais prazerosos consiste em entrar num sebo para procurar um livro e sair com três outros.

Há uns 20, 25 anos, quando havia a tradição dos grandes sebos e eu tinha muito mais tempo para investir nisso, conheci praticamente todos os sebos do país. Eu costumava viajar para dar palestras e, ao invés de ficar em lugares turísticos, preferia ficar na região dos sebos. Em determinado momento, percebi que tinha um manancial de informações que quase ninguém detinha e lancei o *Guia dos sebos*. Primeiro, um folhetinho, publicado pela Fundação Biblioteca Nacional, com as livra-

rias do Rio de Janeiro e São Paulo. Depois uma editora [Nova Fronteira] se interessou e, além de Rio e São Paulo, incluí mais umas 15 capitais. De início, listava todos os sebos, dava descrições, a especialidade de cada um, se havia desconto etc. E fazia comentários, às vezes um pouco maliciosos. Depois, achei melhor deixar a avaliação para o usuário.

Hoje, a cultura dos sebos praticamente está extinta. A venda virtual está causando o fechamento de muitos sebos em sua condição física, porque é muito mais barato a pessoa empilhar, no próprio quarto, dois, três mil livros, sem ter de pagar IPTU, luz, funcionários, e atingir via internet um mercado de milhares de usuários. Por que manter uma loja para os gatos pingados que passarão por lá? Tenho que tirar o chapéu para o gestor da Estante Virtual, que inclusive me procurou quando começou o negócio. Era uma ideia que encontrava muita resistência, poucos sebos acreditavam nela. Hoje, a Estante Virtual tem mais de mil sebos, e não apenas sebos, mas também pessoas físicas agregadas.

É triste passar hoje por aquela região da praça Tiradentes e arredores, no Centro do Rio, tão afetivamente viva na minha memória, e ver que os sebos vão fechando um após outro, sem nenhuma renovação de estoque. Com raras exceções, tudo que lá existe encontra-se na Estante Virtual. Isso praticamente acabou com o prazer da garimpagem. Claro que há também prazer na garimpagem virtual, mas não se compara em termos de emoção. Nos sebos havia a descoberta daquele livro escondido, te esperando. Eu gostava de subir a escada e chegar às estantes em que ninguém tinha coragem de pesquisar com medo de despencar lá de cima. Eram essas as que mais me interessavam.

Na garimpagem virtual, o interessado tem que ir direto ao que está buscando. Ainda que, nos sebos, os vendedores, com frequência, não fossem bem informados – você perguntava por um livro, que estava atrás dele, e ele dizia que não tinha –, cabia ao cliente, fisicamente, suprir essa deficiência e localizar os volumes. Na Estante Virtual, há um grau de desinformação e amadorismo assustadores. Muitos títulos e autores são mal descritos e grafados. Se o vendedor troca uma letra, erra uma grafia, nunca se chega ao livro, que fica assim perdido para sempre. É como um armário fechado, como se esse livro não existisse. E os erros de datação? A primeira edição de *Iracema*, de José de Alencar, de 1865, é raríssima, mas na Estante Virtual aparecem muitos exemplares, porque alguns livreiros confundem a data do prefácio com a data de edição do livro. Outros trocam o nome do editor pelo do autor, uma barafunda danada. É provável que, nesse acervo na internet de mais de um milhão de livros, haja muitas preciosidades inacessíveis.

Como há poucos vendedores que realmente entendem do riscado do livro raro, na Estante Virtual, a consequência ruim para o comprador é que dois, três livreiros colocam os preços lá em cima e passam a servir de parâmetro para os demais. Uns poucos pautam o preço do mercado inteiro. Cria-se uma lógica perversa e perde-se um dos prazeres da bibliofilia à moda antiga, que era achar uma pepita a bom preço.

Afora os sebos, onde se dá a grande garimpagem, a circunstância ideal é ter acesso a um acervo particular. Ter a primazia de examinar determinado acervo é algo muito especial. Poucas vezes isso me ocorreu, mas não revelo detalhes, pois os vendedores pediram discrição. Às vezes, os vendedores são herdeiros de um escritor importante, que estão passando por alguma dificuldade e podem não querer que o público saiba que precisaram vender o acervo. Muitos bibliófilos têm enorme prazer em revelar fontes, contar como foi, quanto pagaram, gostam de provocar ciúme no concorrente. Desse mal eu não padeço. Para mim, livro não tem procedência, tem destino. De onde ele vem, pouco importa, o que importa é onde ele está, e que esteja em boas mãos.

Achados e descobertas

CISNES DE SALUSSE

Júlio Salusse é um poeta parnasiano, absolutamente esquecido, que ficou famoso por um único poema, *Os cisnes*. "A vida, manso lago azul, algumas / vezes, algumas vezes mar fremente...". Um soneto famosíssimo, escrito no final do século XIX, e que frequentou todos os álbuns das damas sonhadoras, porque faz o elogio do estranho hábito da monogamia, que o cisne costuma ter. Depois que fica "viúvo", nunca mais nada ao lado de outro cisne. É um poema de idealização do amor romântico.

Salusse escreveu uma obra muito ruim e teve a preocupação de ocultá-la. Descobri seu livro *Nevrose azul* [1894], que não existia nem na casa do próprio autor, conforme uma biografia, num sebo da rua São José, no Rio. Era um caderno todo copiado à mão, contendo a transcrição desse livro e de dois outros do autor, *Sombras* e *Fitas coloridas*. Como saber se era fidedigno? Consultei a biografia do poeta, escrita por Carlos Heitor Castelo Branco, e pude ver que *Sombras*, de que existem por aí alguns exemplares, coincidia completamente com o manuscrito que encontrei, o que me levou a crer que *Nevrose azul* também devesse corresponder. Assim, publiquei nos *Anais da Biblioteca Nacional* [vol. 113, 1993] a obra completa de Salusse. Anos depois, tive a sorte de conseguir um exemplar do livro *Nevrose azul*. Não sei se fiz um bem ou um mal à literatura brasileira, colocando a obra do Júlio Salusse em circulação... Acho que é sempre um bem, nem que seja para se falar mal do autor, mas com conhecimento de causa.

ESPECTROS DE CECÍLIA MEIRELES

Espectros é um livro que Cecília Meireles renegou completamente. Não se tinha notícia da sobrevivência de um exemplar sequer, ela inclusive omitia o título na sua bibliografia, como se nunca o tivesse escrito. Descobri o livro com um livreiro de São Paulo, que, infelizmente, era também um colecionador. Um paradoxo, pois ser, ao mesmo tempo, comerciante e bibliófilo é como ser ao mesmo tempo traficante e viciado, não sabe se vende ou se consome. Esse livreiro fez uma fotocópia a cores da íntegra do livro e me ofereceu.

Quando publiquei a *Poesia completa* de Cecília Meireles, em edição da Nova Fronteira comemorativa do seu centenário de nascimento, ocorrido em 2001, optei por abri-la com *Espectros*, a obra de estreia, de 1919, por ela renegada. O espectro de Cecília pode ter-se aborrecido, mas não apareceu para contestar e a família concordou com a inclusão. Coloquei ainda dois outros livros, também renegados, anteriores à *Viagem*, de 1938, que, para ela, é seu primeiro livro "oficial". No dia do lançamento da edição comemorativa, combinei com a editora e foi lançada uma pequena tiragem fac-similar de *Espectros*, a partir da cópia que eu tinha.

Com o falecimento do livreiro e colecionador paulista que me ofertou a cópia do livro raro, sua herdeira colocou o exemplar num leilão. Por sorte, foi adquirido por José Mindlin e está incorporado à sua Brasiliana cedida à USP [ver "Um sonho quase impossível", nesta edição].

PRÉ-MODERNISMO DE MÁRIO PEDERNEIRAS

Esse é outro poeta esquecido cuja obra consegui devolver à nossa literatura. Organizei uma edição, que saiu pela Academia Brasileira de Letras. Pederneiras é um simbolista da segunda geração; a ele se credita a introdução do verso livre na poesia brasileira. Não é exatamente verso livre, mas uma variante: o verso polimétrico. Mário utiliza medidas diferentes, mas todas elas regulares, nada além de doze sílabas, dentro da aparente irregularidade. Uma forma híbrida, ainda pouco estudada. No começo, a poesia de Pederneiras era totalmente afetada, pomposa. Na parte final da sua obra,

ele se despoja bastante, passa a ser um cantor dos arrabaldes do Rio de Janeiro. Nessa edição da ABL, de 2004, situo sua obra como uma espécie de pré-modernismo de alcance limitado.

TRISTE ALEGRIA DE DRUMMOND

A localização desse original quase desconhecido de Carlos Drummond de Andrade é enigma que não me cabe esclarecer. Sem maiores detalhes, digo que o adquiri de alguém bem próximo do poeta. Drummond datilografou os poemas, encadernou e montou o material como se fosse um livro, datando-o de 1924. Depois, ofertou a obra a seu amigo Rodrigo de Mello Franco de Andrade, que a emprestou a Manuel Bandeira; aí a história fica nebulosa. É certo que o livro voltou às mãos de Drummond, mas o poeta gostava de dizer que não sabia do seu destino, supunha que Rodrigo tivesse perdido o livro. Este ficou sem graça de pedir de volta o volume, porque achou que, no fundo, Drummond queria recuperar aquele exemplar único. O fato é que o livro rodou para lá e para cá e em 2013 foi publicado numa linda edição fac-similar da Cosac Naify, com o título *Os 25 poemas da triste alegria.*

Este exercício poético de Drummond se insere no que se chama de "penumbrismo". Já apresenta o verso livre, mas ainda não se trata de modernismo. Esse estilo não é mais famoso porque não estabeleceu um grande poeta, embora tenha dado muitos bons poemas. São dessa linhagem Ribeiro Couto, Felipe d'Oliveira, Ronald de Carvalho. Usam e abusam de imagens como paisagens crepusculares, lampiões, moças tristes na janela. Falta uma tensão, uma densidade crítica, mas são poemas que estão caminhando para formas mais soltas. Por tratar-se de um exemplar único de Drummond, este é um destaque da minha biblioteca.

FERREIRA GULLAR ACIMA DO CHÃO

Um pouco acima do chão é o primeiro livro do Ferreira Gullar, uma raridade. Ele o publicou aos 18 anos, em São Luís do Maranhão, numa tiragem de poucos exemplares, com dinheiro dos pais [ver "As bibliotecas do poeta", nesta edição]. Depois desse livro, Gullar foi para *A luta corporal* e é impressionante o salto qualitativo em relação ao livro anterior.

O poeta ficou espantado ao saber que eu tinha conseguido localizar *Um pouco acima do chão.* Para Gullar, é com *A luta corporal* que sua obra começa. Como tenho ótimas relações com ele, tanto que preparei a edição da sua *Poesia completa, teatro e prosa*, da Nova Aguilar, de 2008, e ele confia muito em mim, propus colocar o livro como apêndice, na *Poesia completa*, e ele concordou. O livro, assim, voltou a integrar a bibliografia do poeta.

CADERNINHO DE JOÃO CABRAL

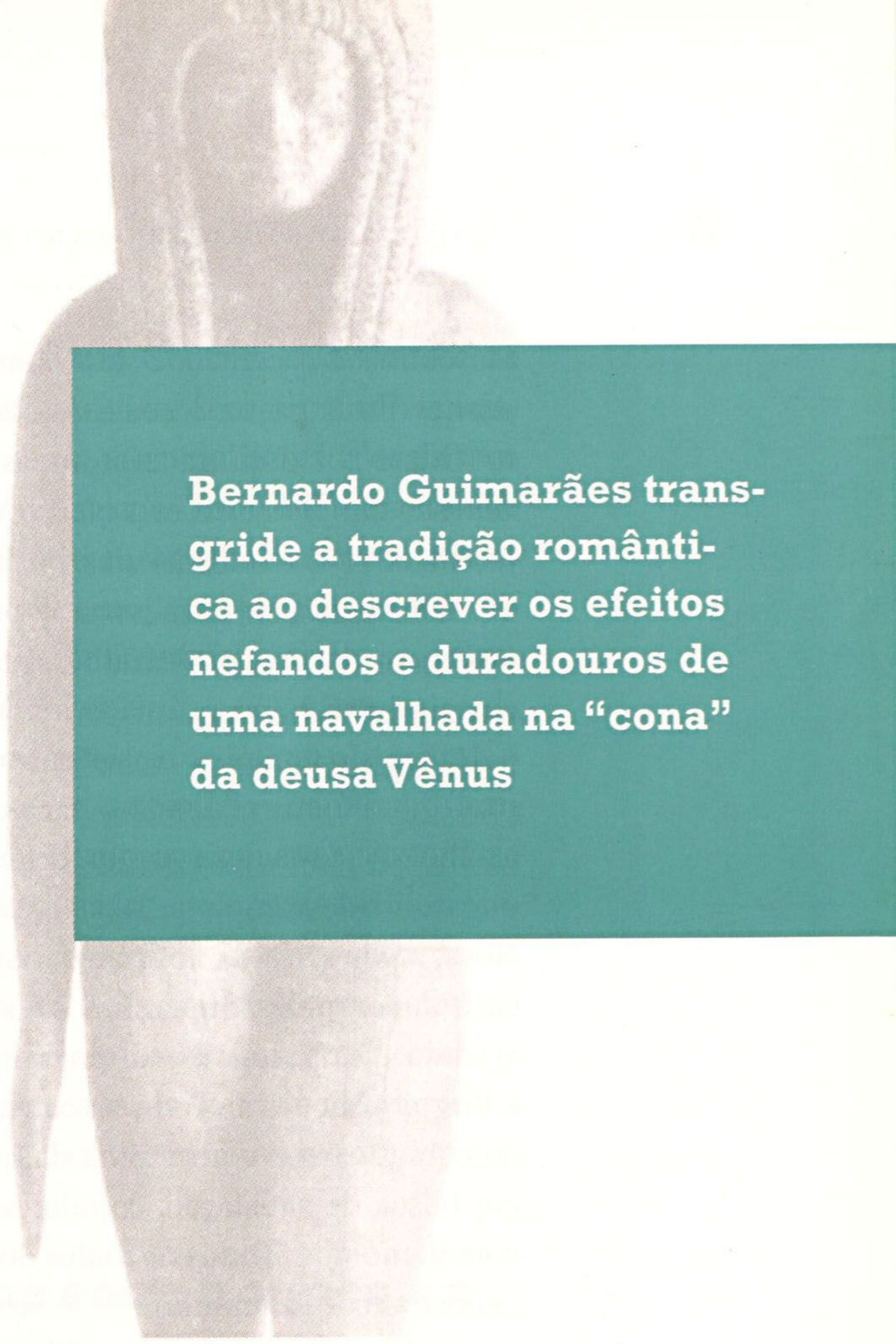
João Cabral de Melo Neto, sobre quem eu tinha publicado *A poesia do menos* [Duas Cidades, 1987], me deu um caderninho de poemas escritos na adolescência. Fiz uma edição particular pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1990, com o título de *Primeiros poemas.* Ele estava vivo quando saiu a primeira edição e sua mulher, a poetisa Marly de Oliveira, inseriu os poemas como apêndice na obra reunida, da Aguilar. Depois, em 2008, o poeta já falecido, reformulei essa edição e situei os textos do caderno na abertura do volume, pois se tratava efetivamente de seus "primeiros poemas".

Percurso histórico

Esses livros inéditos ou desaparecidos, que coloquei em circulação, representam, em primeiro lugar, um traço do percurso histórico dos autores. Eventualmente, podem conter ao menos um belo poema, ou não. Penso que sonegar essa produção é sonegar um dado da História. Uma coisa é os autores terem pruridos, compreensíveis – que, às vezes, os herdeiros não respeitam – de publicar material trancado na gaveta. Mas aqui é diferente. A não ser no caso de João Cabral, que concor-

dou com a publicação, foram todos eles livros dados ao conhecimento do público. Os poemas de *Espectros* eram o melhor que Cecília Meireles podia fazer em 1919. Drummond não publicou, mas montou aqueles seus textos de 1924 como livro. Acho que esse material, desde que não seja ofensivo, não contenha elementos confessionais de natureza íntima, que possam ser desagradáveis, deve ser publicado, ainda que interessando mais a especialistas do que ao público geral. Representa uma etapa recalcada na produção do autor. Pode-se encontrar, nessas obras, uma semente de algo que será desenvolvido posteriormente. Quando vivo, o livro pertence à história pessoal do autor. Depois da sua morte, volta a pertencer à história geral. Escrevi uma vez um texto sobre primeiras edições, em que falava, ironicamente, que o autor deveria ter como lição prudente, para evitar arrependimentos, estrear sempre com seu segundo livro.

Nem escrava, nem Isaura – A musa pornográfica da poesia do romantismo



Bernardo Guimarães transgride a tradição romântica ao descrever os efeitos nefandos e duradouros de uma navalhada na "cona" da deusa Vênus

Irineu E. Jones Corrêa

As representações mais primitivas do feminino são as Vênus de Willendorf e Lespugne – pequenas esculturas do paleolítico, com a cabeça de cabeleira cuidadosamente entalhada, sem os detalhes do que seria o rosto. Nos corpos destacam-se vaginas, peitos e bundas avantajados, deformações que invocariam diferentes aspectos da fecundidade – a iniciação feminina, o parto. Em culturas mediterrâneas antigas, o feminino aparece fortemente identificado com o sagrado. Nomes femininos circulam entre o mito e a poesia, significando uma variedade de sentimentos e atos, que vão da geração primordial à morte. Gea ou Gaia é a própria Mãe-Terra. Helena, a mulher mais bela do mundo, é uma concupiscente responsável pela destruição da cidade de Troia. Afrodite, a deusa do amor, precipita a carnificina que aconteceu naquela cidade, por despeito de haver sido derrotada em uma disputa de beleza. Andrômaca, viúva de Heitor, herói troiano, sobrevive ao marido, é vendida como escrava, porém termina seus dias como rainha e senhora de outra nação. Vicissitudes que engendram geração, sedução, frivolidades, poder, destruição, construção, mas, principalmente, centralidade e protagonismo. Antes do advento do catolicismo, mulheres dos povos do oeste do continente europeu, os bárbaros para os romanos, teriam uma relação social de igualdade em relação aos homens. Mesmo sob o regime cristão, a importância social das mulheres do medievo não pode ser descartada. A letra e o verso das cantigas medievais portuguesas, de amor, de amigo e de maldizer, indicariam não serem elas seres passivos, com circulação restrita aos ambientes fechados das casas e castelos dos pais e maridos. Teriam vida ativa nos amores e no cotidiano do reino.

A Inquisição seria o momento de redução das mulheres a uma sociedade em que o

masculino é o centro. Sob a bandeira da fé no senhor Deus pai de Jesus e dos homens, o Santo Ofício foi implacável com as mulheres. O *Martelo das feiticeiras* escreveu toda uma lógica justificativa da redução das mulheres. O mito de nascimento de Eva seria o primeiro deles: a origem da primeira mulher, nascida de uma costela recurva do primeiro homem, explicaria o destino do feminino de ser contrário à retidão masculina, naturalizando o caráter maléfico da mulher. A gama das suas imperfeições é de uma negatividade completa: lasciva, perversa, maliciosa, adversária da amizade, cobiçosa, propensa à superstição. Supersticiosa, ela seria mais crédula e impressionável, teria intelecto baixo e língua traiçoeira. Toda bruxaria teria origem na cobiça carnal e insaciável das mulheres que, em busca de satisfação, copulariam até mesmo com demônios. Todos os males do mundo serão depositados no feminino – *fe minus* grafaria o descrédito da mulher na palavra do Deus da cristandade. A mulher não tem chance de uma expressão autônoma, e o controle da mente e do corpo feminino é radical, resolvido na fogueira.

O desejo feminino é um grande problema para os homens, observa a psicanalista francesa Sarah Kofman. Mulheres desejantes, protagonistas de suas histórias, são sempre perigosas. Afrodite, Circe, Medusa, Esfinge, bruxas seriam a personificação do medo masculino de certas mulheres, especialíssimas, que desejam e atuam por seus desejos – de modo geral, desejos de sentido desconhecido para os homens. Nessa ordem estaria a dificuldade evidente e assumida do discurso psicanalítico proferido pela voz masculina de entender a feminilidade: Sigmund Freud declara a impossibilidade de entender a mulher, continente desconhecido; Jacques Lacan enuncia sua não existência, dizendo-a um outro de essência inencontrável, escrevendo-a através de um A barrado – S(Ⱥ), a de *autre* em língua francesa.

Prevenindo qualquer risco ao domínio masculino, no mundo da cristandade eurocêntrica, corpo e mente das mulheres seriam, ao longo dos séculos, recolhidos aos espaços domésticos e do casamento, ambiente propício ao desenvolvimento de suas qualidades positivas e controle adequado de sua sexualidade. Mesmo nos albores da Modernidade, quando a força dos tribunais do Santo Ofício já não é tão vigorosa, a lógica machista prevalece: caso do livro de Jules Michelet, *La Femme*, de 1859, dedicado à sua jovem mulher, no qual, à guisa de elogio ao lugar do feminino, destina-lhe apenas a subserviência. A situação da mulher brasileira não seria diferente da europeia, na grande colônia do Novo Mundo, o regime patriarcal determinaria a especialização do sexo feminino como "belo sexo" e "sexo frágil", fazendo da mulher do senhor do engenho e da fazenda, e mesmo da iaiá do sobrado urbano, um ser recluso e domesticado, uma boneca de carne e osso para o benefício dos machos.

Entretanto, aquelas ideias nunca tiveram vigência absoluta. As falhas no controle dos corpos e mentes se revelam através de uma dupla vigência no registro do significante

mulher. O alemão Friedrich Schlegel, figura central para o movimento romântico, denuncia o engendramento do destino das mulheres no mundo falocrático:

> *Que isto seja uma disposição da natureza ou um artifício dos homens, pouco importa; em todo caso, é assim: a mulher é um ser doméstico. Tu te espantas certamente que eu me associe ao coro universal desta domesticidade mais e mais presente em nossos livros na medida em que ela se faz mais rara em nossas famílias. Vais pensar que isto deve ser um dos paradoxos onde, por esgotamento do extraordinário, se acaba por retornar às mais grosseiras trivialidades e à mais pura e simples vulgaridade. Terias razão se eu falasse de destinação das mulheres. Ao contrário, eu a tomo por absolutamente oposta à domesticidade — se pelo menos quiseres compreender, como eu, o destino não como o caminho que tomamos ou desejamos tomar por nós mesmos, mas como este caminho pelo qual nós clamamos a voz de deus que está em nós. Não é o destino das mulheres que é doméstico, mas é sua natureza e sua situação que são domésticas.*[1]

E completa:

> *E eu considero como uma verdade mais útil que engraçada que o casamento, a maternidade e a família podem muito facilmente enredar as mulheres e as rebaixar através das suas exigências [...].*

Existindo na mitologia antiga, no verso medieval galego-português, na crueldade das normas inquisitoriais, nas contradições e limites das elaborações psicanalíticas do século XX e dos eruditos do século XIX, algumas mulheres daquele século viviam a materialidade de atitudes libertárias e emancipadoras. Mary Wollstonecraft, mãe da futura autora de *Frankenstein*, Mary Shelley, assina a Defesa dos direitos da mulher. George Sand é pseudônimo masculino, adotado desafiadoramente por autora reconhecida por sua importância no ambiente intelectual francês de seu tempo. Madame de Staël tem papel preponderante no romantismo francês, influenciando, no Brasil, o manifesto romântico de Gonçalves de Magalhães e os estudos de Álvares de Azevedo sobre literatura no Velho e no Novo Mundo. Joaquina de Pompeu, dona de terras, seria personagem importante no processo de interiorização da metrópole e na consolidação da corte portuguesa no país. Mulheres estariam entre as donas de alguns dos mais importantes salões do reino, espaços fundamentais para a liberdade de pensar e agir que o romantismo preconizaria.

O sublime entre o etéreo e a carnalidade

A complexidade da mulher e da feminilidade é parte integrante da literatura, e a literatura romântica se escreve como se as nuances deste compasso lhe fossem absolutamente apropriadas.

O processo de estabelecimento de identidade psicológica é marcado pela ambivalência, na medida em que se constituiria sobre o risco e perigo de perdas. Édipo soube quem era realmente ao ser informado de que o homem morto por ele era seu pai. No texto de Sófocles, esta perda da inocência lhe foi, ao mesmo tempo, trágica e sublime. A crítica psicanalítica formula o verso sublime como uma tentativa de ordenar o caos gerado por ideias de perigo e terror, apresentando-as diluídas em metáforas ou disfarçadas em tropos, no texto ou no contexto. Esta lógica articularia a atribuição de características elevadas à imagem feminina na estética romântica.

Demonizada no texto da Inquisição, reduzida a objeto nas relações sociais, ela surge como sacerdotisa dos ritos que engendram as novas concepções de mundo que o movimento quer

1. Tradução livre do autor.

estabelecer, afinal, como define Schlegel, as mulheres são de origem divina e à imagem do divino se constituem. Na contraposição entre natureza e destino socialmente construído, dá-se o movimento que sublima todo o perigo e terror que a presença do desejo da mulher invocaria. Corpo objeto de uma religiosidade incomum num rito incomum, que está em busca do divino na humanidade, celebrando a sublimação das coisas terrenas – o ideário do romantismo. O poeta Gonçalves Dias, no poema "A minha musa", avisa que a musa romântica é triste, ama a solidão e vagueia pelos cemitérios em busca da morte que a libertará dos sofrimentos – corresponde a um gemido que passou em meio à mata, apenas uma veleidade dos sentidos eróticos. No seu poema de título semelhante, Álvares de Azevedo afirma que ela é "a lembrança dos sonhos que o poeta viveu, a esperança que nutriu, a crença que alentou, as luas belas que amou e os olhos por quem morreu".

As qualidades etéreas da musa romântica induziriam à suposição de que a imagem feminina naquele texto seria uma constante de virgindades e doçuras idealizadas. Entretanto, a sexualidade da mulher não é negada, sendo presença importante no cânone romântico, embora pautada pelas demandas imperiosas de exigências falocráticas, ou seja, pela concepção que o homem teria da mulher. O topos da virgem é primordial naquele exercício. A interdição contida no tabu da virgindade seria medida preventiva à ambivalência hostilidade-servidão da mulher, sugere Kofman. Haveria, inclusive, uma interdição que incluiria um impedimento ao coito nos momentos antecedentes a empreendimentos especiais, como caça ou combate. Seu intuito seria impedir uma possível contaminação do homem predador pelo feminino. Engendrado assim, o tabu da virgindade teria a função de preservar a humanidade, escreve Freud. Remetida ao feminino mais elevado, a ideia guarda em si o valor de corpo sagrado e sublimado. É Álvares de Azevedo quem escreve: "e a imagem da virgem nas águas do mar/ Brilhava tão branca no límpido véu!".

Corpo que, justamente por suas qualidades abstratas, favorece que se projete sobre ele todo o universo de diversidades estranhas que o romantismo faz existir – em seu texto, anjos nem sempre são celestiais ou divindades desejadas. O manifesto romântico oferece ao sagrado uma relação de aproximação com o profano que não permite à virgem uma existência unívoca. Ao contrário, ela integrará a tradição da mulher inconquistável com a ideia inesperada de uma fêmea mundana. A poesia de Castro Alves traz esta ambivalência em seus versos. Palmares, topônimo da luta pela liberdade dos escravos, será corpo feminino, invocando similitude com Diana e as qualidades da deusa: vingativa e violenta para quem não atende aos seus caprichos e letal para os que ousam colocar em risco sua virgindade. Produz-se, a partir daí, um encadeamento sublime entre as ideias de luta pela liberdade, virgindade, deusa e mulher. No poema "Adormecida", o corpo em descanso não se furta ao toque da flor e ao olhar do poeta. A ambivalência virginal se reafirma no escopo de uma alegoria constante para a feminilidade: as belas e adormecidas. Objetos passivos, elas dormiriam sonos inspiradores de amor puro, no entanto, dotados de ressonâncias perversas pelas circunstâncias do roubo que o olhar do poeta faz daquele corpo, entrevisto através do roupão aberto. Em síntese, belas adormecidas sonham delícias e propiciam prazeres carnais ao poeta, simultaneamente.

O cânone, todavia, recepciona mais variações. O desejo também se apresenta ardente, carnal, mundano. Álvares de Azevedo reclama daquela que o deixou: "porque mentias, leviana e bela". A pena de Gonçalves Dias expõe mulheres que falam e deixam evidente a intensidade de seus sentidos: em "Marabá", a voz da mestiça que fala de seu desejo; em "Leito de folhas verdes", a floresta luxuriante e perfumosa é a alcova em que a bela espera seu amante. Na diversidade de imagens que a poesia romântica propõe, uma característica permanece: sejam amantes, virgens, donzelas, meretrizes, inspirem alegrias, tristezas, frustrações,

ódios, responsabilizem-se por nascimentos ou assassinatos, não há um ato ou sentimento convocado pelo feminino canônico que não seja constituído numa expressão sublime. Sublime na sua condição mais transcendental.

Está assentada ali a grande e bela poesia que constitui o cânone e, num processo reativo, é consagrada por ele!

A deusa irada: o desejo e o sangue

Apesar da sinergia do cânone, versos bárbaros circulam nos interstícios do poema sublime. Entre eles estão os de "A origem do mênstruo", da lavra de Bernardo Guimarães, poeta de versos reconhecidos por suas qualidades especiais por Manuel Bandeira e, antes dele, por Machado de Assis. Ele é também o autor do romance *A escrava Isaura*, parodiado pelos modernistas para apresentar a poética de seu movimento. Os versos do poeta mineiro irrompem no contraponto das delicadezas do cânone oficial, falando sobre a mulher e a feminilidade. Poema de agressividade tão contundente que calou estudiosos importantes da literatura brasileira, Antonio Candido inclusive.

A polissemia convocada no subtítulo explicativo do poema, De uma fábula inédita de Ovídio, achada nas escavações de Pompeia e vertida em latim vulgar por Simão de Nântua, sugere uma aproximação em relação aos textos da tradição greco-latina, porém de uma forma obviamente herética, na medida em que propõe imediatamente uma paródia. Os versos que se seguem são, portanto, apresentados como se fossem pertencentes aos domínios clássicos, significante de idealizações canônicas. Mas, encontrados que foram em Pompeia, nome significante de um passado romano sexualista e orgiástico, estas idealizações não escapam de suspeição. No mesmo diapasão, está a invocação do nome de Ovídio como autor da fábula, poeta que, em *Metamorfoses* e *Tristes*, descreve de modo luminar a vida, as crenças, os rituais e as festas romanas, porém, em *A arte de amar*, *Os remédios do amor* e *Os cosméticos para o rosto da mulher* canta o amor carnal e de frivolidades.

O subtítulo diz mais. Na sua forma atual, o texto fora traduzido, do latim ovidiano para o vulgar, por Simão de Nântua,

nome que, na tradição moralista cristã, designa um famoso mercador de feiras, de caráter ilibado e moralismo simplório, distribuidor de prudência e felicidade. Funcionaria, então, como uma espécie de fiador de algum tipo de moralidade intrínseca à composição. Mas não de versos quaisquer; são versos de uma fábula, expressão de significados múltiplos desde narrativas moralistas e dramáticas até mentiras e zombarias.

Nesta hipótese, o bom Simão torna-se avalista de uma grave subversão exposta pela empreitada bernardina: a sexualidade e a obscenidade estariam onde menos se poderia esperar: no discurso mais simplório e comum e no mais arraigado moralismo. Uma possibilidade que não passou despercebida à psicanálise. Segundo Freud, o processo civilizatório estaria fundado na capacidade humana de controlar o desejo sexual abandonando fins e objetos sexuais fálicos em favor de novos e diversos objetos. Acima, nos comentários sobre o topos virgem no engendramento da poesia, fizemos a apresentação de um produto da sublimação; agora, apresentamos dois processos relativamente bem sucedidos, a religião e a filosofia, ambos significantes do pseudotra-

dutor do poema, ambos trazidos à baila pelas artes do poeta.

O título do poema não deixa dúvidas de que se trata de um poema herético, que aborda a menstruação. A sua epígrafe avisa que ele não pode ser lido de modo descuidado, pois a gama de significados que anuncia dificilmente seria convocada de modo casual ou fortuito. Os poderes do poeta já foram denunciados há muito por Platão, que sugeriu sua expulsão da cidade, e por Freud, que avisa serem eles os que mais entenderiam o feminino. Em *A filosofia da composição*, Edgar Allan Poe, um dos autores modelares do grupo satanista, bastante difundido no país já no século XIX, traz à consciência os cuidados dos autores com a linguagem de modo a despertar efeitos sobre o leitor.

Seria, então, amarrado nestes sentidos estranhos que o poema tem início.

'Stava Vênus gentil junto da fonte
Fazendo o seu pentelho,
Com todo o jeito, p'ra que não se ferisse
Das cricas o aparelho.

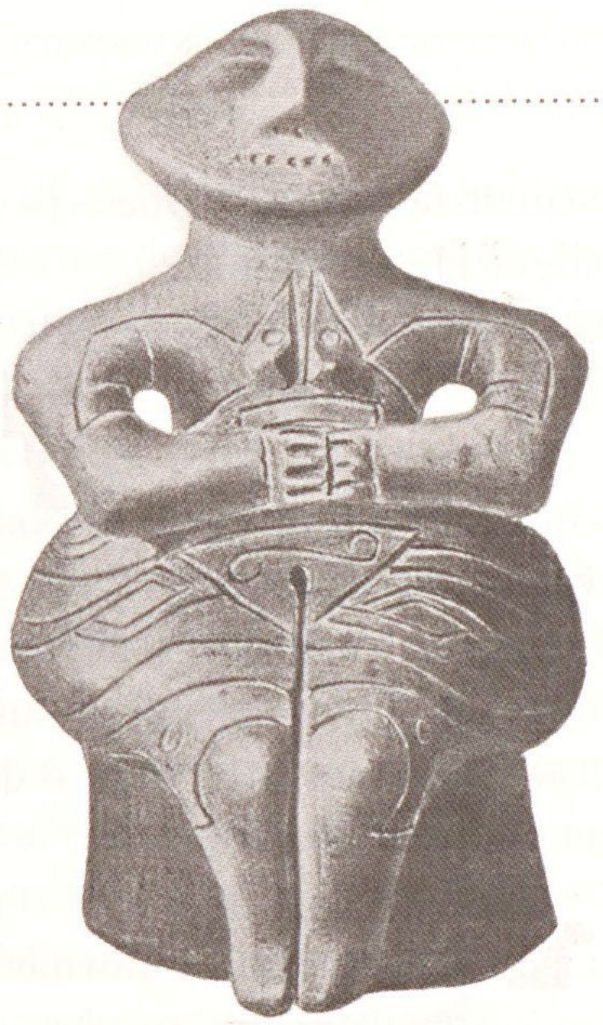
Tinha que dar o cu naquela noite
Ao grande pai Anquises,
O qual, com ela, não se mente a fama,
Passou dias felizes...

Estas duas primeiras estrofes evidenciam a sofisticação da montagem. A quadra inicial tem o primeiro e o terceiro versos escritos numa linguagem que nada deve a qualquer poema da lírica elevada e bem conceituada. A imagem da deusa do amor junto à fonte é pastoril, arcádica. Cuidados para não ferir a si mesma denotam um narcisismo de autopreservação, que reforçaria o quadro — o gesto e a intenção do ato poderiam ser atribuídos a uma donzela, que recolhe pudicamente a mão, na janela ou no balcão do teatro. Nos versos pares, porém, acontece a subversão dos vínculos tradicionais das imagens utilizadas e a cena se define como completamente outra. Em lugar de o gesto sutil envolver mimosidades, os cuidados são para não ferir a "crica", que tem seus pentelhos raspados. Ademais, o ato reservado às intimidades é tornado público e terreno pela deusa, que o realiza junto a uma fonte, fora do Olimpo. Rebaixamento do topos sublime, confirmando o poema como texto fora dos padrões do cânone e próximo àquela outra tradição do satânico e do obsceno. Registro de concussão carnal que, entretanto, coaduna com o texto clássico do engendramento das coisas do mundo, *Metamorfoses*, de Ovídio.

O primeiro verso da segunda quadra completa a transformação; a deusa do amor perde as referências de pureza e sublimidade clássicas, conforme retratada por Botticelli, para se tornar uma outra terrível que, frustrada em seus desejos carnais, é capaz de espalhar desídia e insuflar guerras. A violência da linguagem, designando a conjunção sexual, rebaixa o ato que é tratado de modo elevado nos versos canônicos.

As duas quadras seguintes repetem o modelo e efeito das anteriores, apenas invertendo a ordem na qual aparecem os versos: primeiro e terceiro em linguagem baixa e segundo e quarto com frases que nada ficam a dever aos clássicos. O último deles, o grande e pio Eneias, lembra que ele é fruto da relação de Vênus com um mortal, Anquises, referido em versos anteriores. Porém, o verso faz mais que isso; ele utiliza para qualificar o herói um adjetivo de sentido similar ao que está na tradução feita por Bocage para o verso 518, do livro XIV, de *Metamorfoses*, de Ovídio, trabalho provavelmente conhecido por Bernardo: Já do piedoso Eneias a virtude [...]. A diferença fundamental entre as duas nomeações está em que, nos versos bernardinos, o traço referencial para o troiano é o de ser gerado numa "foda", modo rebaixado de escrever uma conjunção carnal divina, que, afinal, gerará um herói. No mito e nos versos ovidianos, as referências a ele e à sua geração se dão no contexto de sua geração entre os deuses e reis e de sua elevação à imortalidade.

Nos versos adiante, as preocupações e atitudes de Vênus se mostram absolutamente



banais, quase humanas: a navalha que usava era sem corte e arrancava, sem cortar, os pentelhos, fazia com que a deusa gemesse, "peidasse" e fizesse caretas.

A movimentação atrai o interesse de Galateia, ninfa petulante e travessa que, por acaso, passava pelo local. Avaliando a situação erradamente, pensa que a deusa "cagava", agachada atrás da moita. Pretendendo não se sabe o quê, apenas a ninfa poderia dizê-lo, a jovem arremessa uma pedra na deusa, uma travessura que terá consequências tristes para a ninfa e para as mulheres de modo geral. Neste ponto, faz-se um novo contraste com a estética elevada: o texto clássico recepciona o acaso como uma criação do Destino, da qual nem os deuses escapam, enquanto que no poema sobre o mênstruo ele está submetido aos caprichos de uma ninfa, reles criatura da natureza.

Vênus se assusta. A branca mão mimosa
Se agita alvoroçada,
E no cono lhe prega (oh! caso horrendo!)
Tremenda navalhada.

Da nacarada cona, em sutil fio,
Corre purpúrea veia,
E nobre sangue do divino cono
As águas purpureia...
(É fama que quem bebe destas águas
Jamais perde a tesão
E é capaz de foder noites e dias,
Até no cu de um cão!)

Agora o contraste entre linguagem e conteúdo se intensifica, ocorrendo na mesma frase. O topos da mão branca e mimosa, associado à pureza e delicadeza, e a locução interjetiva, que não destoaria nas vozes de um coro grego, usualmente destinadas a enunciados trágicos de alto gabarito, comunicarão o desastre: a deusa feriu a "cona"! As passagens seguintes mantêm o contraste: termos denotativos de estilo elevado e referências sublimes — nacarada, sutil fio, purpúrea veia, nobre sangue divino — anunciam uma nova espécie de fonte mágica, provedora de tesão definitivo para quem beber dela.

O prosseguimento do poema mostra o resultado da "tal brincadeira". A ninfa solta uma risada, denunciando-se autora do "atentado" que iria "ferir a mais morosa parte/da deusa regateira...". Nada mais pode ser feito, o acaso já se tornou fato. A poderosa deusa, amante de deuses e mortais, faz sua arenga de mulher senhora de seus desejos, mas, naquele momento, frustrada em realizá-los. Uma situação semelhante à de algumas mulheres com tesão dos versos gonçalvinos: Marabá não encontraria amante acabando por se conformar com a solidão, a senhora do leito de folhas verdes jamais receberia o amado para quem preparou a alcova perfumada. A deusa, entretanto, age de modo inteiramente diverso diante da frustração de seus desejos. Começa por encontrar uma culpada por sua frustração – "Vê! Que fizeste, desastrada ninfa/Que crime cometeste!". Depois clama por seus amantes olímpicos, exigindo deles atitude que amenize sua dor e vingue o período de resguardo que advirá do ferimento:

Esse vaso gentil que eu tencionava
Tornar bem fresco e limpo
Para recreio e divinal regalo
Dos deuses do Alto Olimpo,

Vede seu triste estado, ó! Que esta vida
Em sangue já se esvai-me!
Ó Deus, se desejas ter foda certa
Vingai-vos e vingai-me!

Antes que seus apelos sejam respondidos, a deusa lança sua invectiva contra aquela que a feriu. A linguagem do poema é direta e baixa, renunciando a qualquer metáfora suavizante na descrição das partes do corpo e do sentimento que a move, a raiva:

Ó ninfa, o teu cono sempre atormente
Perpétuas comichões,
E não aches quem jamais nele queira
Vazar os seus culhões...

Em negra podridão imundos vermes
Roam-te sempre a crica,
E à vista dela sinta-se banzeira
A mais valente pica!

De eterno esquentamento flagelada,
Verta fétidos jorros,
Que causem tédio e nojo a todo mundo,
Até mesmo aos cachorros!!!

A maldição não é simples, nem lançada de modo aleatório; ela é especificamente destinada a tornar o órgão sexual da ninfa verminado, podre e malcheiroso e, em decorrência, interdito aos machos, pelo nojo e pelo horror. O castigo é tão meticulosamente detalhado na forma e nos efeitos, que levanta uma suspeita quanto à deusa do amor estar aproveitando o ensejo para garantir menos uma concorrente aos prazeres e gozos proporcionados pelas conjunções carnais com os deuses do Alto Olimpo. Um benefício secundário não desprezível, considerando-se que, na tradição mitológica, ninfas são divindades menores, porém são amadas intensamente pelos deuses, entre eles Zeus, Apolo, Hermes e Dionísio.

Sensibilizados com os lamentos da deusa ferida, os deuses acodem. Cupido recebe ordem de conduzir a deusa ferida à presença de seus pares: "comovido no íntimo do peito, / mandou o menino que, de pronto, acuda / à puta que o pariu" – alusão infame e precisa, afinal ela é a mãe do deus Amor.

Conduzida "à olímpica morada, / onde a turba dos deuses, reunida / a espera consternada!", Mercúrio faz-lhe o curativo, já pensando nos favores que receberia pelo gesto. Vulcano vomita suas pragas. Marte suspira de tristeza. Juno e Palas, não esquecidas da derrota no concurso de beleza que selou a sorte da velha Troia, não escondem a satisfação. Apolo, que lavou o sangue da ferida venérea, é tomado de tesão. Jove, pai venerando, acalenta a filha, entre beijos e abraços. Depois, subindo ao trono luminoso, ergue a voz e lavra o decreto que sanciona a praga lançada por sua filha. Não sem antes lembrar que os acontecimentos que tiveram lugar em torno da deusa e de Galateia estiveram todos escritos antecipadamente no livro do destino, portanto são vicissitudes integradas à natureza mais íntima dos seres: a transmissão da vida e a certeza da morte.

Mas, não satisfeito, estende a todas as mulheres a praga que a filha havia endereçado à ninfa.

De hoje em diante, lá de tempo em tempo,
Escorra sangue em bica...

E por memória eterna chore sempre
O cono da mulher,
Com lágrimas de sangue, o caso infando,
Enquanto mundo houver...

Condizente com a tradição ovidiana, o poema oferece ao leitor os detalhes do cotidiano dos deuses, num estilo que, se não é elevado, não seria também baixo, na medida em que o topos da lírica canônica está presente, apenas condicionado pela linguagem de calão. Já foi observado por vários críticos que o poeta mineiro não abandona a artesania estilística mesmo em suas composições heréticas. Ao convocar uma assembleia dos deuses para decidir uma querela entre uma deusa e uma ninfa,

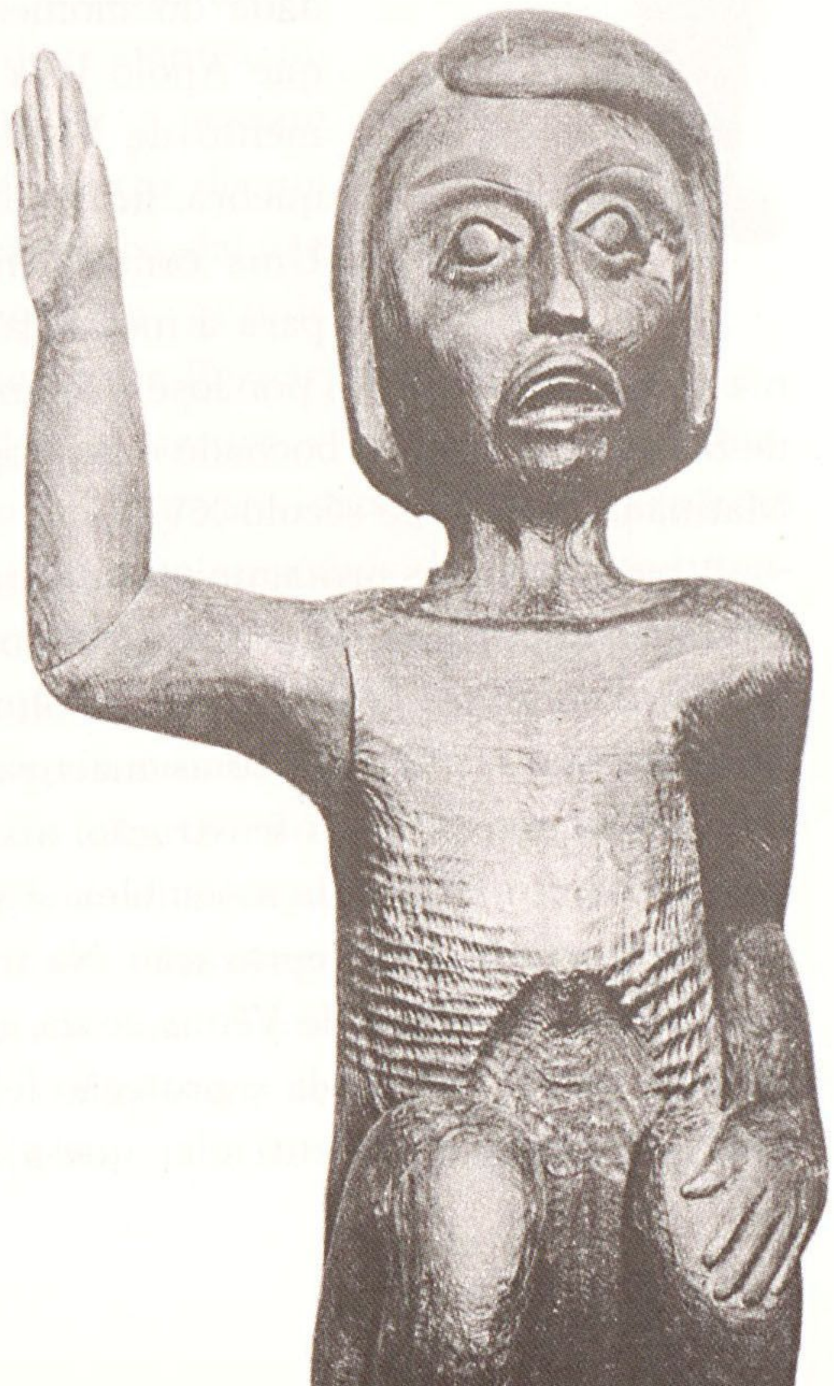
o poema está repetindo o modelo clássico. Ao promover a convocação por razões ginecológicas e revelar que a decisão tomada é pautada por inveja de uns e concupiscência de outros, os versos bernardinos rompem com o paradigma no qual clássico significa elevado: fica patente a frivolidade dos participantes

A deusa expulsa do paraíso

"A origem do mênstruo", como outras obras pornográficas, padece do mal da invisibilidade. Mantido fora do cânone, o poema não é sequer nomeado nas capas das publicações especiais dos poemas pornográficos de Bernardo Guimarães das Edições Piraquê Raridades (1958) e da Editora Dubolso (1988) – nesta última aparecerá na contracapa. Um dos críticos que estudou a vertente invisível da produção bernardina, Vagner Camilo considera que o poema sobre o mênstruo funcionaria como uma espécie de apêndice do trabalho mais famoso, "O elixir do Pajé". E não faz essa observação rasteiramente, ele a situa no contexto de uma detalhada análise sobre o próprio significado da menstruação no século XIX e uma possível influência desta concepção na elaboração e na recepção do poema. Acompanhando e desenvolvendo as reflexões de Flora Süssekind e de Luiz Costa Lima, à luz da literatura psicanalítica sobre a constituição do sujeito, o crítico produz a hipótese de que os efeitos abjetos do poema se estruturam sobre conteúdos inconscientes dos terrores da castração: o corte que sangra desperta o medo no homem. O humor e o chiste que o rebaixamento faz significar trariam um novo equilíbrio para as angústias aterrorizantes masculinas, dando o sentido mais profundo do poema. Nesta perspectiva haveria uma transformação do binômio amor e medo para o duplo horror e nojo nas referências românticas para o feminino, com o que a mulher ganharia uma nova aura, a de objeto de abjeção. Nesse contexto, é interessante o olhar perspicaz, mas absolutamente enojado de Antonio Candido sobre o poema: "já no poema de título irreproduzível [...], o sangue rutila na composição esmeradamente clássica, infiltrando estranhas manifestações de perversidade".

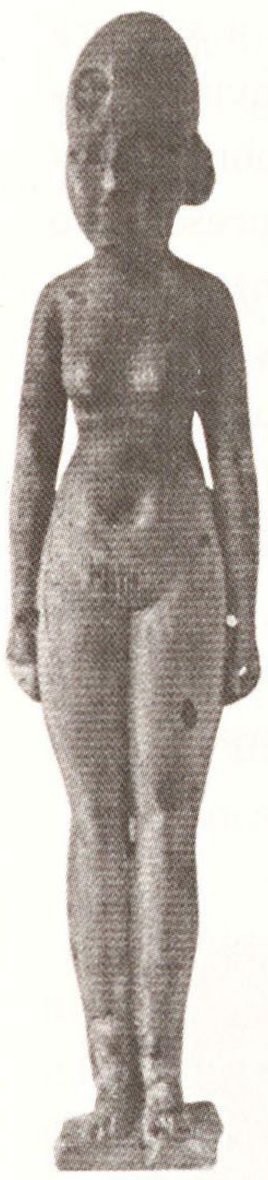
Uma formulação mais geral para a condição de invisibilidade da poesia debochada e crítica dos valores estéticos e morais do cânone romântico é proposta por Süssekind: em meio à pieguice da média da produção romântica brasileira, não haveria espaço para a crítica e a ironia, presentes de modo superlativo na poesia de Bernardo Guimarães, obra de qualidade e sofisticação extremas, mormente a sua lira dissonante. Um condicionante de invisibilidade que teria contaminado toda a obra poética de Guimarães, habitualmente apresentado como um poeta secundário pelas antologias e histórias da literatura, sem maiores exames e sem levar em conta a opinião de alguns de seus pares mais importantes – como Machado de Assis e Bandeira, conforme já comentamos.

Para além dessa inscrição que "A origem do mênstruo" tem no romantismo brasileiro, a heresia bernardina é mais pretensiosa, invade



os domínios da literatura ocidental fora daqueles limites estritos, como indicia a referência a Ovídio encontrada na epígrafe.

O episódio da graça solicitada por Vênus a seu pai, cena do poema sobre o mênstruo, já fora narrado em *Os lusíadas*, por Luís de Camões, como anotou Paulo Franchetti, ao abordar o riso romântico. Embora tenha mimetizado a estrutura do poema camoniano, as diferenças no tratamento do corpo feminino são marcantes num e noutro poema. No poema camoniano, os corpos são revelados no clímax, uma cena em que a deusa caminha no Céu, entre os astros e estrelas, e seus cabelos, seios e pernas são vistos por todos até que, diante de Zeus e apenas dele, "Lhe põe diante aquele objeto raro". Nos versos bernardinos, os "roxos lírios" são expostos, ao leitor e à assembleia dos deuses, na banalidade do momento em que Apolo lava o ferimento de Vênus e, de quebra, fica com tesão. Uma consequência vil para a metáfora camoniana, apropriada antes por José Caetano Silva de Souto-Maior, no debochado e pornográfico Matinada, escrito no século XVIII.



A psicologia dos protagonistas marca outra diferença importante. Em "A origem do mênstruo", os motivos da deusa são absolutamente fúteis, sua atitude expõe as mais rasteiras motivações pessoais – a frustração, a vingança e a raiva. A reação da assembleia é similar, movida por luxúria e depravação. Na tragédia portuguesa, o pedido de Vênus se dá a partir de uma oração por ajuda e proteção feita por Vasco da Gama, após entender que a Divina Providência salvara seus navios e gentes de uma armadilha preparada pelos mouros. Zeus, seduzido, garante as glórias previstas para os conquistadores, na abertura do poema. O episódio, que o poeta escrevera no canto segundo, tem um sentido fundamental para a aventura, na medida em que significa uma fiança transcendental a ela. Agora é o deus, em pessoa, que confirmará aquilo que o poeta, nos limites de sua humanidade, apenas pudera desejar, nos versos do primeiro canto.

O estilo sublime dos versos portugueses quase faz esquecer que neles se descreve o desejo do pai, Zeus, pela filha, Vênus: "na face a beija e abraça o colo puro; / De modo que dali, se só se achara, / outro novo Cupido se gerara". No poema sobre o mênstruo não há sedução ou conjunção carnal, pois sangra a vagina da deusa, embora não falte tesão, explícita em Apolo e denotada nos lamentos e urros de Vulcano e Marte. Em síntese, o poema de Camões mostra sedução e desejo elevado, conjugando enredo e linguagem em favor do sublime, enquanto o outro poema mostraria sedução e desejos rebaixados e perversos, pois acontecem sobre o corpo ferido, sangrado e mutilado, como o enredo e a linguagem de calão mostram.

Recuperar o diálogo entre o poema bernardino e *Os lusíadas* não esgota o potencial do poema. Esta hipótese convoca uma intertextualidade com os clássicos, característica do próprio poema de Camões. Antes de seduzir Zeus para garantir o sucesso da empresa de Vasco da Gama, Vênus havia se aproximado do pai para garantir que seu filho, Eneias, recebesse a graça divina, em dois poemas diferentes da tradição latina, um de Virgílio, outro de Ovídio.

Em Eneida (19 a. C.), livro V, o herói tem os navios queimados por inspiração de Juno, que odeia os troianos e não cessa de os prejudicar – fora preterida no julgamento de Páris pela mulher mais bela. Eneias clama aos céus e consegue a graça de ver o fogo apagado por uma forte tempestade, clamor que seria repetido por Gama. Navios recuperados, a frota está aprestada para partir. Vênus, nascida das espu-

mas do mar, temerosa da sorte de seu filho, vai respeitosamente à presença de Netuno, senhor dos mares, e pede uma travessia segura para ele e seus companheiros. Nas traduções consultadas nada sugere uma cena de sedução, que não seja a comoção do pai diante das angústias da filha. A deusa consegue a garantia de que o troiano vencerá os perigos, chegando à terra prometida, na qual Roma se erguerá. É a apropriação poética, no modo elevado, de um episódio da poesia homérica por Virgílio, concorrendo para a constituição da identidade romana – os descendentes do herói fundarão Roma. Motivos e estratégias que moveram Camões na apropriação que faz dos versos latinos, alterada apenas a identidade em questão, agora a portuguesa.

Metamorfoses (8 d. C.), de Ovídio, conta as transformações que os poderes divinos infligem aos heróis das lendas e da história, começando pela criação do mundo, desde o Caos. A cena em que a deusa do amor recorre a Jove, correspondente ao livro XIV, diz respeito ao mesmo Eneias, porém o objetivo é torná-lo imortal — metamorfose pretendida por tantos, entre eles o doutor Fausto. Tal qual em Virgílio, a força dos argumentos de Vênus não está em seu corpo, como em Bernardo, mas no seu discurso elevado: "Pai, nunca repugnante a meus desejos, [...] Clementíssimo atende às preces minhas. [...] De algum modo nos céus meu filho admite". Ao final, a assembleia divina aprova solenemente os rogos da mãe extremosa pela imortalidade do filho. Em Eneida, ele superará os perigos e cumprirá o seu destino fundador de Roma. No texto camoniano, o herói, Gama, fará suas conquistas, para honra e glória da cristandade e dos portugueses. Em "A origem do mênstruo", Galateia e todas as mulheres cumprirão o destino de cheirarem mal e menstruarem mensalmente.

A exclusão de obras pornográficas das listas canônicas não atinge apenas os poemas de Bernardo Guimarães. A censura que sofre não é diferente daquela experimentada por outros autores de posição destacada e segura nas esferas canônicas. Censura que aparece de mais de uma forma. Um caso é o de Priapeia, atribuída a Virgílio, numa edição de suas obras completas de 1469, que seria censurada em edições posteriores ou atribuída a outros poetas mais reconhecidamente lascivos. Outro, a censura à poesia de Horácio, quando seus versos expõem libidinagem e sexualidade numa linguagem mais direta, como estudou Silva Bélkior. Como seria possível censurar obras de autores cujos nomes não cessam de significar o próprio cânone? Certamente que não será uma atitude fortuita e, muito menos, inocente, tomada por um editor isoladamente. Todo o processo parece ligado à manutenção do equilíbrio das forças do campo literário, pois não parece aceitável para o conceito adotado pelo grupo hegemônico que opera os fundamentos do cânone que sentimentos e ideias degradantes ou animalescas possam estar no texto de um autor canônico, daí não se poupar o grande Horácio ou um Bernardo qualquer.

Todos os assuntos e sentimentos humanos são temas da atividade poética de tradição sublime, mesmo episódios de erotismo intenso e sexualidade explícita. Naqueles casos, o ajuste que se faz está na elevação de qualquer personagem ou acontecimento a níveis míticos ou divinos. O herói é sempre o melhor dos heróis, o canalha é sempre o pior dos canalhas. O sofrimento ou a bem-aventurança é sempre o mais absoluto. Entretanto, há poemas que não se configuram dentro daquelas normas, muito pelo contrário: mesmo quando as cenas

se mostram similares àquelas, os sentimentos e as ações dos personagens parecem pouco civilizados ou até animalescos. E textos assim não são assimilados pela cena canônica, permanecendo à margem, ainda que suas qualidades poéticas sejam reconhecidas.

A situação é curiosa, pois escritores e estudiosos vêm insistindo na dificuldade de estabelecer de modo concreto, preciso e incontestável quais sejam as características que fazem das obras objetos estranhos aos espaços canônicos, devendo ser objeto de censura, em alguma de suas muitas formas. Eliane Robert Moraes sugere que a obscenidade seria um efeito, ou seja, um excesso, um fetiche. No texto reconhecido como pornográfico, a linguagem parece adquirir concretude exatamente na palavra obscena, no palavrão, no termo que refere ao corpo e às funções fisiológicas. Concretude inaceitável na perspectiva que concebe uma relação intransitiva ente o texto e o seu leitor, na qual os sentidos são passageiros e originais, com duração estrita e efêmera, mas que nas injunções do cânone, adquirem durabilidade e transitividade, portanto concretude.

O poema sobre o mênstruo, assunto tabu, realiza um complexo exercício poético, trata do feminino, assunto privilegiado para o romantismo, e faz uma apropriação dos clássicos da estirpe de Ovídio, Camões e Gonçalves Dias, sem que fique a dever aos parodiados, a não ser uma atitude menos herética — não fosse a paródia um recurso dos mais sofisticados. Faz isso de uma forma absolutamente visceral, mostrando uma mulher bem distante da virgem dos lábios de mel, da índia pura e bela, dominada pelo abraço do jovem e mulherengo imperador brasileiro, pagando por tanta audácia o preço de ser excluído da própria exclusão. Visceral ao tocar naquilo que a imagem feminina tem de mais íntimo e vital para a manutenção da espécie: seu sexo e sua capacidade de reprodução, que a menstruação indica.

A protagonista do poema sobre o mênstruo surge na cena romântica como uma deusa de navalha na mão, sangue nas pernas, "cona" ardendo, ódio nos olhos, praga na boca. Ela rapta as mulheres sublimes da poesia do romantismo canônico, que desprevenidas passearam pela floresta da luxúria, como se por ali não circulassem feras, espectros, pajés e narradores priápicos de poemas do elixir. Rasga as vestes imaculadas daquelas, expõe os seus corpos e desejos, condenando-as ao sangue, ao odor e às dores do mênstruo.

A dureza das penalidades sofridas pela obra de Bernardo é fruto de sua extrema competência em utilizar a própria poesia para satirizar e ironizar o romantismo tradicional. Porém, ao escrever seus poemas, ele está propondo um lugar novo para a poesia de seu tempo. No poema em que Vênus é ferida e destila dor e vingança carnal, ela avisa que existe outra mulher na cena sublime, nem escrava, nem Isaura!

Irineu E. Jones Corrêa é pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional e autor da tese *Bernardo Guimarães e o paraíso obsceno:* a floresta enfeitiçada e os corpos da luxúria no romantismo (Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006), a partir da qual o presente artigo foi escrito.

Leia mais

BADARÓ, Francisco Coelho Duarte. *Parnaso Mineiro*: notícia dos poetas da província de Minas-Gerais. Ouro Preto: s.n., 1897.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de Males*, Campinas, nº 7, 1987.

SCHLEGEL, F. Sur la philosophie (à Dorothea). In: LACOUE-LABARTHE, P. e NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire, theorie de la littérature du romantisme allemand.* Paris: Éditions du Seuil, 1978.

SÜSSEKIND, Flora. Bernardo Guimarães; romantismo com pé-de-cabra. In: ____. *Papéis colados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

Imagens

p. 71. Escrava, estátua em madeira. Egito. [S/d]. Acervo Museu Arqueológico de Leiden.

p. 72. Ídolo feminino em argila. Tebas, Grécia. Aproximadamente 800-600 a. C.

p. 75. Sacerdotisa, escultura em cerâmica. Knossos, cultura creto-micênica. Aproximadamente 1800-1600 a. C.

p. 77. Figura feminina em argila. Phiippopel neolítico. [S/d].

p. 79. Figura do chefe [ou cacique] escultura em madeira. Kwakiutl, nordeste da América. [S/d].

p. 80. Mulher nua, escultura em marfim. [S/l]. [S/d]. Acervo Museu Arqueológico de Leiden.

p. 81. Mulher nua, escultura em marfim (perfil). [S/l]. [S/d]. Acervo Museu Arqueológico de Leiden.

p. 82. Mulher, escultura em bronze. [S/l]. Etruria. Aproximadamente 700-600 a.C.

Alexandre Eulalio: um polígrafo dos trópicos

Flora De Paoli Faria

Editor da *Revista do Livro* de 1956 a 1965 e um dos responsáveis por fazer dessa publicação cultural uma das mais destacadas da época, Alexandre Eulalio é aqui lembrado como um de nossos críticos mais originais e por sua proximidade à estética decadentista

A busca da perfeição talvez seja a característica mais marcante de toda a multifacetada produção do crítico, ensaísta, historiador da literatura e das artes em geral, jornalista, produtor e editor de livros e revistas, tradutor, docente universitário, funcionário público, conferencista internacional, cineasta, colecionador e brasilianista, quando este vocábulo era usado apenas para denominar os estrangeiros, principalmente americanos, que se interessavam e conheciam a fundo a cultura brasileira.

Assim, nada mais estimulante do que o exame da multidisciplinar trajetória que levou Alexandre Eulalio a se tornar um dos mais expressivos polígrafos de nossa cultura, ou melhor, um crítico-polígrafo dos trópicos que, através de suas singulares características, enseja a presente retomada da *Revista do Livro*, que durante várias décadas sinalizou, não apenas a trilha crítica de nossa literatura, mas também a direção de outras formas de representação artística.

O ecletismo que caracteriza o texto "Cartas a Eduardo Prado" (1960), de Eulalio, publicado neste número da *Revista do Livro*, trata da correspondência entre dois grandes escritores, o português Eça de Queirós, autor de vários romances de sucesso, dentre eles *A cidade e as serras* (1901), e o jornalista e advogado brasileiro Eduardo Paulo da Silva Prado, autor do livro *Fastos da ditadura militar no Brasil* (1890).

A atração de Eulalio pela correspondência de Eça de Queirós e Eduardo Prado está ligada a dois importantes fatos. O primeiro diz que Eduardo Prado teria sido a fonte inspiradora de Jacinto, protagonista do romance de Eça, que abandona o fausto parisiense para se refugiar junto à natureza sadia da serra portuguesa. O segundo motivo refere-se à condição de monarquista convicto de Eduardo Prado, que, ao se rebelar contra a proclamação da República no Brasil, recolhe em seu livro uma série de graves denúncias contra o governo republicano, recém-instalado em nosso país.

Como podemos observar, a pena plural de Eulalio não perde a chance de verificar nas cartas trocadas entre os artistas, que chegaram às suas mãos através de Edmundo Navarro e de

uma sobrinha-neta de Eduardo Prado, d. Cândida Ferraz, as singulares grafias que levaram os dois escritores a encenar as distintas linguagens que deram origem aos seus textos.

Certamente, as funções enumeradas acima não esgotam todas as facetas assumidas por nosso eclético estudioso que, desde seu nascimento no Rio de Janeiro em 18 de junho de 1932, segue em seu percurso formativo um itinerário longe do convencional. Sua vida escolar tem início em uma escola estrangeira, a Scuola Pincipe di Piemonte (1937-1941), para, em seguida, cursar o ensino médio no Colégio São Bento (1942-1948), cuja metodologia fundamenta-se, até hoje, no ensino tradicional e religioso. A conclusão dessa fase realiza-se em uma escola inovadora, como era, na época, o Colégio Andrews (1949-1951). As distintas linhas educacionais do ensino elementar e médio conduzem Eulalio à Faculdade Nacional de Filosofia, onde ingressou em 1952, sem, contudo, levar a término o curso que será abandonado em 1955, após uma crise própria da juventude de filhos bem-nascidos, embora Eulalio se mantivesse ativo no meio intelectual através de colaborações em jornais e revistas.

As diversas experiências vivenciadas por ele, entre o abandono do curso de filosofia e o seu retorno ao mundo universitário, no final da década de 1970, levam-no a se transformar em um genuíno autodidata voltado principalmente para a estética. Estes méritos consolidam seu reconhecimento como docente de notório saber pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 1979. A crise existencial que acometera Eulalio em sua juventude talvez explique sua opção pela cidadania mineira, visto que o crítico se apresentava sempre como um mineiro de Diamantina, informação corroborada pela alteração que se verifica em seu nome de batismo, de Alexandre Magitot Pimenta da Cunha para Alexandre Eulalio, sobrenome herdado do ramo materno, mais adequado à sua faceta mineira. A herança mineira também foi fortalecida pelas férias escolares, quase todas passadas em Diamantina em companhia do primo Sílvio Felício dos Santos (1908-1986), que o orienta no campo da pesquisa histórica. Fato que será confirmado pela sua participação na reedição, em 1956, das *Memórias do distrito Diamantino*, de autoria de seu tio-avô Joaquim Felício dos Santos (1822-1895).

O perfil de docente e conferencista internacional de Eulalio não deixa dúvidas sobre a riqueza das experiências que marcaram sua vida, que incluem palestras em vários países estrangeiros, falando de figuras emblemáticas da cultura brasileira, como Machado de Assis e Sérgio Buarque de Holanda, além de ter sido professor visitante nas universidades de Harvard, Princeton, Cambridge e Massachusetts.

Nessa perspectiva, provavelmente a experiência que mais nos auxilia na reconstrução da figura do crítico-polígrafo exercida por Eulalio seja sua atuação na Universidade de Veneza, como docente de língua portuguesa e literatura brasileira, no período de 1966 a 1972, ocasião em que teve oportunidade de conhecer o crítico italiano Mario Praz (1896-1982), autor do livro La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (1930), considerado uma verdadeira bíblia para os estudos da estética decadentista, cuja época áurea se estende do final do século XIX às primeiras décadas do XX.

Esse período histórico, caracterizado por profundas transformações no campo das artes e da literatura, vai exigir toda uma mudança de estratégias no que concerne à função do crítico, que deverá se adaptar à articulação das novas formas multidisciplinares utilizadas na representação das diversas artes.

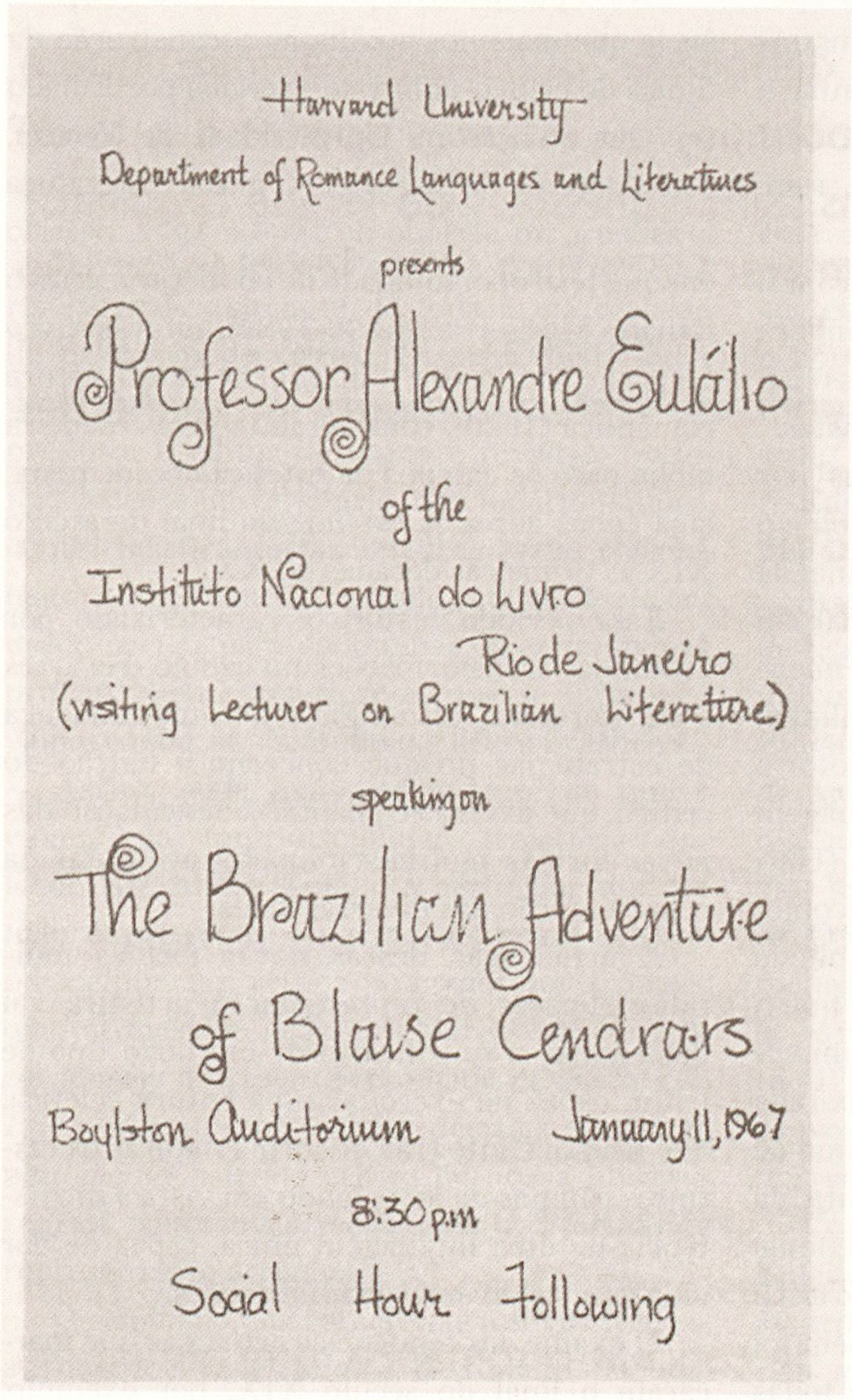
A articulação dessas novas formas multidisciplinares de representação artística vai determinar o surgimento de um novo tipo de leitor, capaz de exercitar uma leitura eclética, que viabilize integrar de forma natural os distintos campos da arte, tendo em vista a inexistência de uma linguagem única, capaz de dar vida às suas diversas manifestações.

O exame das tendências artísticas que marcaram o final do século XIX, por exemplo,

demonstra que a estética decadentista foi uma das correntes que contribuiu para o surgimento desse novo leitor, já que a estruturação do objeto artístico exigia o compartilhamento de mecanismos distintos, provenientes de vários campos artísticos, como podemos observar nas obras de Gonzaga Duque, Elysio de Carvalho, Figueiredo Pimentel e João do Rio, apenas para citar alguns exemplos da literatura brasileira, sem falar em Oscar Wilde, Karl Huysmans e Gabriele D'Annunzio, os maiores nomes dessa corrente, entre os estrangeiros.

O exame dessa época revela que o complexo panorama social e artístico, repleto de indagações e incertezas que haviam preenchido o imaginário artístico nessa passagem de séculos, irá se repetir, com pouquíssimas diferenças, no período que acabamos de vivenciar, ou seja, o final do século XX e o início do XXI, que vai, mais uma vez, determinar a atuação do crítico-polígrafo, no sentido de viabilizar a decodificação das diversas grafias que constituem o signo artístico.

Ainda na esfera da estética decadentista, é oportuno acompanhar a experiência de Eulalio na Itália e a sua proximidade com a obra de Mario Praz, que, na opinião do crítico José Guilherme Merquior (1941-1991), em conferência proferida em homenagem ao editor da *Revista do Livro* em junho de 1989, publicada no número especial da revista *Remate de Males*, atribui ao nosso polígrafo os epítetos de "crítico de rodapé", de "pé de página" ou, ainda, "crítico em regime de notas".



Todas essas denominações devem-se ao hábito de Eulalio recorrer com frequência a notas de pé de página, nas quais ficava patente seu profundo domínio sobre os temas abordados, sem que jamais desse por concluído um texto, por mais banal que pudesse ser o assunto, reforçando assim outra de suas principais características: o perfeccionismo.

Sem dúvida, esse procedimento analítico, além de iluminar a face decadentista do crítico-polígrafo, antecipa estratégias que mais tarde serão exercitadas por outros saberes, assinalando que o não compartilhamento de saberes, que fundava a crítica da tradição, seria ultrapassado pelas novas exigências representativas que marcam a pós-modernidade.

À primeira vista, todas essas denominações poderiam assumir um caráter negativo. No entanto, ainda na opinião de Merquior, estes seriam os epítetos mais apropriados para alcançar a riqueza e a amplitude do trabalho crítico de Eulalio, que, por seu refinamento, erudição e abrangência, ainda hoje merece ser estudado e divulgado, já que este pode ser definido como um instrumento de excelência para resgatar a discussão que marcou o cenário crítico-literário, no Brasil, nas décadas de 1940 e 1950.

As discussões em torno dos estudos críticos no Brasil, nesse período, se pautavam em dois modelos antagônicos. De um lado, havia o modelo defendido pelo crítico, que atuava em jornais, e de outro, a nascente crítica universitária, que se fortalece após a criação das Faculdades de Filosofia de São Paulo, em 1934, e do Rio de Janeiro, em 1938.

O exercício crítico praticado por Eulalio, também denominado de "crítica contextualista" ou interpretativa, é herdado dos ensinamentos de Augusto Meyer, no que tange ao seu aspecto estilístico formal, e de Brito Broca, no que se refere à opção pela crítica interpretativa, que lhe permitia a inserção de elementos condenados pelo modelo formalista. Vale lembrar que os procedimentos críticos usados por Eulalio negam a separação entre forma e processo, mobilizando instrumentos que denotam uma grande erudição, um conhecimento ímpar no que tange à literatura e ao contexto nacional de sua época.

Na defesa do caráter singular do trabalho crítico postulado por Eulalio, Merquior esclarece que ele era um espírito apaixonado por vários projetos estéticos da modernidade, mas que tinha uma sensibilidade toda especial para o decadentismo, quer como época, quer como atitude de espírito. Havia nele um campo mental e ideológico, onde uma espécie de liberalismo de esquerda bastante anarquizante se unia a motivos nostálgicos que faziam dele um intérprete agudo dos universos decadentistas.

Essa predileção pela estética decadentista vai permitir a Eulalio equacionar jogos de escrita que o credenciam como um "Praz brasileiro", principalmente através da identificação do profundo jogo semiológico que caracteriza essa estética, exercício que expande a área de atuação do crítico literário e demonstra ainda uma visceral cumplicidade entre o estudioso e o seu objeto de análise.

Diferentes grafias

O estudo do exercício crítico de Eulalio, em suas várias fases, confirma que o leitor crítico exigido por esse tipo de texto deveria ter familiaridade com grafias provenientes da música, da pintura, da escultura, da dança e da própria história das artes para poder superar os limites da superficialidade e desvendar os truques e artifícios utilizados na construção do objeto artístico. Dessa forma, articula-se um outro tipo de leitor/crítico que, através da educação do olhar e da percepção, é capaz de aglutinar feixes de linguagens específicas, que juntas constroem um novo e singular significado.

Estudiosos do quilate de Mario Praz e Alexandre Eulalio podem ser considerados precursores da moderna leitura crítica, já que utilizaram em seus trabalhos todo um instrumental que permitia o seu livre trânsito nas áreas já consolidadas pela tradição e necessário para o enfrentamento dos novos meios artísticos que iam se ampliando, como o cinema e a própria fotografia, que reforçam o surgimento de um estudioso multidisciplinar, que será incorporado pelo crítico polígrafo, capaz de se expressar e avaliar diferentes grafias, resultantes de linguagens diversas.

Dessa forma, não é exagero reconhecer que a figura do crítico-polígrafo, estimulada pela

produção da estética decadentista, abre espaço para a produção crítica de pensadores filólogos como Mario de Andrade, Umberto Eco, Michel Foucault e Roland Barthes, entre outros, que, através da crítica textual, recuperam a articulação da complexidade dos saberes, defendida por Edgar Morin, na nossa contemporaneidade.

Certamente, o consórcio de códigos diversos na produção do texto literário não é um mecanismo exclusivo da estética decadentista e de outras estéticas do final do século XIX, mas inscreve-se como uma atitude consciente da crítica literária nesse período, ocasião em que a literatura se reconhece como uma expressão artística autônoma, em condições de criar e estabelecer suas próprias normas ao recusar qualquer tipo de ideologia preexistente.

É ainda com o auxílio de Barthes que buscaremos organizar alguns do trabalhos de Alexandre Eulalio, uma vez que o teórico francês reconhece a crítica literária como um discurso criativo, que objetiva seguir as distintas grafias impressas pelas atividades de encenação da linguagem, fato que possibilita identificar a literatura como um deslocamento operado pelo escritor sobre a própria língua.

A percepção precursora de Alexandre Eulalio não ocupa, ainda, no cenário das letras brasileiras, a posição que lhe é devida, não tendo seu nome incluído na bibliografia dedicada a esse tipo de estudo, como ocorre, por exemplo, com *A crítica literária no Brasil* (1968), de Afrânio Coutinho, e com a *História concisa da literatura brasileira* (2001), de Alfredo Bosi.

Sem dúvida, esta é uma grave falha dos estudos críticos no país, que ainda aguarda pela retomada e resgate da importância de nomes como o de Eulalio em nosso cenário cultural-artístico.

A importância de Eulalio e a maneira peculiar que ele utiliza para recolher as mais distintas grafias discursivas pode ser verificada em todas as suas obras, principalmente, nos 23 artigos publicados, no período de 1956 a 1966, no *Jornal de Letras*, no suplemento Leitura de *O Sul*, e na *Revista do Livro*, material que hoje integra o acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Esta rica fase da produção eulaliana coincide com o exercício de seu perfil de editor, organizador, histórico e crítico, uma vez que era dele a responsabilidade de selecionar e escolher os temas abordados pela *Revista do Livro*.

Em sua função de editor da *Revista do Livro*, Eulalio não descuida de sua tarefa de crítico e, entre os diversos temas abordados, que confirmam ao mesmo tempo seu ecletismo discursivo, merece destaque o *Dicionário Biobibliográfico Brasileiro*, de A.V.A. Sacramento Blake, dedicado ao mapeamento da literatura brasileira do período colonial. O interesse de Eulalio por essa fase de nossa história demonstra sua visão ampliada da arte literária, liberada assim dos grilhões temporais, disponibilizando-a ao público em geral.

Os diários e relatos de viagens também foram alvo de sua atenção e se incluem no material depositado na Fundação Biblioteca Nacional, nesse caso ilustrados pelas "Conversações com Bernanos" e pelos escritos de Gastão Cruls, em suas três incursões à Amazônia, ambos publicados no *Jornal de Letras*, de junho de 1962.

No artigo sobre Cruls, Eulalio identifica três momentos importantes, o primeiro deles refere-se à ficção ou a Amazônia misteriosa, caracterizado como um romance de aventura; já na segunda fase, nos deparamos com o espaço amazônico, intitulado A Amazônia que eu vi, constituindo-se como um verdadeiro livro de viagem; o terceiro e último momento é a Hiléia amazônica, que o crítico-polígrafo classifica como uma obra científica.

A respeito da produção de Cruls e do trítico que ela perfaz, incorporando um período de 40 anos, Eulalio afirma que o autor repete, embora de forma inconsciente, "uma técnica avoenga do Flandres, caminhando do indeterminado e vago, para o particular e muito definido". O crítico-polígrafo reforça mais uma vez, através dessa afirmação, seu conhecimento profundo das técnicas narrativas que dão forma aos relatos de viagem, além de referendar o epíteto

de um polígrafo nos trópicos, considerando a espacialidade referendada pelo texto de Cruls.

Ainda na esfera das viagens, vale recordar o artigo de Eulalio dedicado ao grande amigo e par de escrita Brito Broca (1903-1961), inserido na publicação do *Jornal de Letras* de maio de 1962. O texto, que tem por título "Brito viajante", nos explica que, para o autor de *Americanos* (1944), a viagem física era mero complemento da ficcional.

Eulalio descreve o jornalista como um viajante cometa, que nos livros se deslocava por países e lugares, expondo uma individualidade indefinida e invisível e, sobretudo, insaciável, sempre a exigir mais. Ele esclarece também que Brito Broca preferiu realizar suas viagens ao redor do quarto que ocupava no momento, sempre atulhado de livros. Suas memórias são uma espécie de relatório sobre sua excursão em torno da vida.

Contudo, não podemos desconsiderar a grande atração de Brito Broca por paisagens, fato que o levou a percorrer as cidades e as serras das mais diversas literaturas, utilizando como meio de transporte o trem, o cavalo, o navio e os pés, principalmente na roça, já que o avião nunca fez parte de seus meios de locomoção. Sua única viagem a Paris foi de navio, "viagem sentimental", que segundo os amigos resumia todas as outras.

O procedimento de deslocamento de Brito Broca, e o epíteto de cometa que lhe fora atribuído por Eulalio, nos faz recordar as posições de Edward Soja, em seu livro *Geografias pós-modernas* (1993), e a nova ocupação espacial. Soja afirma que hoje encontramos nos parques temáticos e nos shoppings os mesmos prazeres de ver e ser visto que os antigos passeios por parques e jardins e excursões por lugares exóticos proporcionavam ao viajante comum. Dessa forma, o exemplo de Broca demonstra que o novo viajante textual constrói uma nova geografia ficcional.

Certamente o conjunto de texto que constitui o acervo eulaliano da Fundação Biblioteca Nacional mereceria ser republicado em uma coletânea crítica, fato que comprovaria o papel inovador exercido por Alexandre Eulalio no cenário das artes brasileiras, como é o caso do artigo de outubro de 1962, ainda do *Jornal de Letras*, intitulado "Guignard, o manso". Nesse caso, temos a leitura crítica da pintura de Alberto Veiga Guignard, demonstrando que apesar de sua excelente formação ancorada na velha escola europeia tradicional, em suas pinturas nunca chegava a ser veemente, embora muitas vezes incisivo, já que o leite forte do expressionismo que bebeu na fonte germânica nele passou pelas mais diversas metamorfoses, permitindo a Eulalio afirmar que:

> *– de Nova Friburgo a Ouro Preto – pelo seu caminho afora – um manso daqueles que fala a Bíblia. Com uma enorme vantagem: se teve desde o princípio o Reino dos Céus garantido por um número deveras escandaloso de pistolões (São João, São Benedito mais o próprio São Bom Jesus com a Virgem ao lado), também possui as suas cores e com todas as suas formas o matizado, o flamante, o ilusório Principado da terra.*

O ecletismo discursivo que dá forma ao ensaio de Alexandre Eulalio demonstra a intimidade com que ele transitava pelas mais distintas áreas de conhecimento, referindo-se a técnicas de pintura, à iconografia religiosa, à geografia dos afetos que nos leva da cidade de Nova Friburgo, berço natal do pintor, a Ouro Preto, construindo por meio desse quadro multidisciplinar uma imagem afeto-expressiva de Guignard, que, segundo Eulalio, é mais um dos artistas que ajuda a descobrir o Brasil.

A aproximação Nova Friburgo-Ouro Preto, e quem sabe à sua adotiva Diamantina, enseja-nos lembrar a noção de cidade defendida por Jacques Le Goff, viabilizada pelo conceito de história apresentado em seu livro *Por amor às cidades* (1998). Nesse sentido, o deslocamento proposto por Eulalio vem impregnado da nostalgia de uma época não vivida, mas recriada pelo pincel de Guignard.

Ainda no âmbito dos estudos comparativos literatura/pintura, vale lembrar que as leituras críticas efetuadas por Eulalio tornam-se, em muitos casos, referências para o entendimento de artistas nacionais e estrangeiros, tais como Cornélio Penna e Henrique Alvim Corrêa e Giuseppe Arcimboldo, apenas para citar alguns.

A importância da relação pintura/literatura vai se concretizar no projeto "Literatura e pintura no Brasil: simpatia, diferenças, interações", que teve como fruto o ensaio publicado na revista Discurso, n. 14, de 1983, intitulado "De um capítulo de Esaú e Jacó ao painel do 'Último Baile'". Nesse ensaio, nosso crítico-polígrafo examina a reconstrução pictórica do Baile da Ilha Fiscal, empreendida por Aurélio de Figueiredo em *A ilusão do Terceiro Reinado* (1907), tendo como base o capítulo "Terpsícore", do romance *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis.

Nesse texto, apresentado originalmente no VIII Colóquio Nacional de História e Arte em 1982, Eulalio chama a atenção para o reduzido "levantamento analítico dos contatos que, através do tempo, têm estabelecido entre si pintura e literatura em nosso meio". Levantamento que, na sua opinião, "poderia abrir novos caminhos para uma visão abrangente da trama complexa de nossa evolução cultural, tanto nos três primeiros séculos de nossa história como no período contemporâneo".

Tal posição é reafirmada por Flora Süssekind em seu livro *Papéis colados* (1993), quando ficamos sabendo que a proposta de Eulalio era mais ampla, já que o ensaísta sugeria que fossem feitas "aproximações entre a pintura popular dos ex-votos e a literatura devocional dos séculos XVII e XVIII; as pranchas de Debret e, de um lado, *Memórias de um sargento de milícias*, e de outro, o indianismo de Alencar e Gonçalves Dias; entre o pontilhismo de Eliseu Visconti e os *Casos e impressões de Adelino Magalhães*; os Cromos de B. Lopes e o traço de Belmiro". A extensa gama de aproximações sugeridas pelo crítico-polígrafo confirma sua vasta cultura ao avizinhar manifestações artísticas e períodos históricos completamente díspares.

As novas possibilidades interpretativas praticadas pelo crítico-polígrafo não se restringem unicamente ao campo literatura/artes plásticas, indo mais além, estimulando, inclusive, a revisão do conceito de História, tal como é possível verificar no texto "A imaginação do passado", ensaio de abertura de *Livro involuntário*, coletânea de artigos de Alexandre Eulalio, organizada por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Nesse texto, na tentativa de traçar uma panorâmica sobre o percurso evolutivo da crítica literária brasileira, Eulalio afirma: "Será nesse ponto que a análise concreta do texto individual e a generalização organizativa da história literária podem se integrar e se complementar – a forma da História integrando a História das formas."

Ainda no âmbito da história brasileira é oportuno lembrar a biografia que Eulalio escreveu sobre d. Luís, neto de d. Pedro II, cujo texto confirma, mais uma vez, sua admiração pela monarquia brasileira, além do vasto material iconográfico e documental por ele recolhido que, ao lado de ilustrar seu perfil de colecionador, servia para consultas e auxílio a outros historiadores do período. Tal como acontece com a reedição da *História de dom Pedro* (1977), de Heitor Lira, cujo texto foi enriquecido pelos comentários escritos por Eulalio.

A faceta do colecionador de objetos e documentos históricos será externada ainda na criação das legendas para a iconografia da edição de *O palacete do Caminho Novo, solar da Marquesa de Santos* (1975), de Afonso Arinos, que na opinião de estudiosos podem ser lidas como um autêntico tratado estético-cultural da época. O palacete em questão é o casarão colonial, adquirido por d. Pedro I em 1826, para abrigar a marquesa de Santos, reformado e adaptado pelo arquiteto francês Pierre Joseph Pezerat, que servia ao imperador.

Outro grafismo de grande interesse na produção eulaliana, ainda ligada ao campo histórico, está relacionado à figura carismática

de d. Pedro II, fato confirmado pela biografia de d. Luís, neto predileto do monarca, cujas ideias sociais demonstravam uma grande preocupação com a realidade brasileira. O desenvolvimento da pesquisa aproximou o esteta do ramo dos Orléans e Bragança de Petrópolis e da Itália.

A admiração do crítico-polígrafo pela monarquia brasileira é compartilhada por quase todos os amigos e admiradores que integram o capítulo "Retratos sem imagens", da citada revista *Remate de Males*, publicada em junho de 1993, por ocasião do quinto ano da morte de Eulalio, estando registrada ainda no artigo "Biografia discreta". Este ensaio fecha a coletânea de textos do também já mencionado *Livro involuntário*: "Momento decisivo da formação do país, uma fase rica da vida cultural brasileira em cuja direção Alexandre conduziu frequentemente seu olhar crítico e revitalizador".

Estética decadentista

É ainda no campo da história que verificamos uma das mais deliciosas aproximações realizadas por Eulalio, ocasião em que o crítico-polígrafo se utiliza da figura polêmica de São Sebastião, emblematizada pela estética decadentista, para descrever, com a ironia mordaz de um típico mineiro/carioca, a sua leitura da fundação da cidade do Rio de Janeiro, traçando o perfil de seus habitantes, ou seja, dos cariocas:

> *O brasileiro já se sabe que é por excelência cordial, mas o carioca, esse então é cordialíssimo. Desde que se entende por gente esteve meio estirado na mesa redonda da sua baía, ventinho soprando, boa sombra dos morros e água fresca de tudo que é praia. Daí esse ar displicente de conversa já na sobremesa, que as outras cordialidades mais austeras da Federação invejam em segredo e de público desaprovam: a distraída sabedoria da sua ginga, o jeitão moleque, legal, de quem da estória só está contando um terço para o bom entendedor, mesmo porque com esse calor (vou te contar) ou a gente é rápido ou então se cansa.*

O trecho retirado do *Livro involuntário* revela a veia irônica, debochada, malemolente do ensaísta que, apesar de se dizer mineiro, não perde nunca a "ginga" do comentarista, típica dos cariocas, ao manter o tom jocoso e irônico na reescritura da história da cidade do Rio de Janeiro que, na sua opinião, nasce como uma necessidade de resistência aos franceses, que insistiam em permanecer em tão aprazível plaga.

> *O combate decisivo, levado contra os contrários de propósito na festa do padroeiro da cidade, foi batalha muito dura, meio naval, meio terrestre. E que contou com a presença do próprio santo, visto combatendo na sua autêntica figura de jovem "mui fero e fremoso", segundo uma crônica do tempo. Decerto foi o mesmo São Sebastião que uns dias mais tarde apresentou aos Céus – como num retábulo flamengo com santo e doador – a alma do valente Estácio. Mal ferido por uma flechada inimiga, não resistiria ao ferimento, falecendo pouco depois.*

Em passagem anterior à morte de Estácio de Sá, Eulalio nos esclarece que devido ao fato de a cidade ter sido batizada em homenagem a São Sebastião é possível estabelecer ligações originais. Em primeiro lugar, temos o esvaziamento da figura do santo, quando somos informados de que o tédio e a rotina que marcavam o dia a dia da jovem cidade – que, nessa época, não passava de um reles acampamento militar – eram preenchidos pela paixão pelo jogo. Na tentativa de coibir essa prática, foram instituídas pesadas multas em favor da Confraria de São Sebastião, sem que, na realidade, surtissem o efeito desejado. Tal situação perdura até o combate final com os franceses, coincidindo com a morte de Estácio de Sá, que, na descrição de Eulalio, é conduzido ao céu pelo próprio santo.

A utilização da figura simbólica de São Sebastião permite observar a maneira singular de o decadentista Alexandre Eulalio estetizar o espaço e a história; reinventando a história da fundação da cidade do Rio de Janeiro, dessa feita, instrumentalizada pelo imaginário da estética decadentista que identificava, na imagem do santo guerreiro, outros atributos para além da força física e do espírito de luta, indiciando a questão da androginia que acompanha a saga do mártir, cujos esgares de dor, presentes nas mais famosas telas que o retratam, podem ser aproximados de outros sinais característicos do prazer erótico.

A produção multidisciplinar do eclético Eulalio é muito grande, abrangendo as mais diversas áreas de representação. No entanto, o acesso a essa produção é dificultado pelo fato de se encontrar espalhada por jornais e revistas. Assim, o único livro que traz o nome de Alexandre Eulalio na capa é *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978), que mais uma vez vai confirmar o poligrafismo de seu autor, já que o texto é estruturado através da aglutinação de códigos que permite colocar lado a lado reportagens, crônicas, ensaios, álbuns, gravações, livros de figuras, roteiro de filmes, documentário e outras reflexões, quase como uma obra coletiva, que nos remete à técnica do "libro-libresco", característica do crítico italiano Mario Praz, confirmando assim a posição de Barthes ao reconhecer que a criação literária é antes de tudo uma intervenção de seu autor sobre o seu próprio código discursivo, ou seja, a língua. O caráter original do livro foi reconhecido e premiado pelo Pen Club do Brasil em 1979.

Outro aspecto que merece destaque na rica trajetória de nosso crítico-polígrafo é a sua faceta de produtor cultural, através da organização de mostras, exposições, encontros que se misturam à sua experiência como funcionário público de diversos órgãos, tais como a Assessoria Superior de Assuntos Culturais do MEC (1972-1975); Chefe de Gabinete do Secretário Municipal de São Paulo (1975-1979), Comissário Brasileiro junto ao Ministério das Relações Exteriores, dentro do programa França-Brasil (1984-1985), além de atuar nos Conselhos do MASP e do MAM, em São Paulo, e na Casa de Rui Barbosa e no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Sua atuação no serviço público federal e estadual registra contribuições importantes, tais como: realizador do roteiro e organizador da mostra itinerante Tempo de Dom Pedro II; diretor dos filmes Memória da Independência Exposição Piloto e Arte Tradicional da Costa do Marfim, enquanto funcionário do MEC; organizador das exposições José de Alencar e seu mundo e Dom Pedro II; editor dos números especiais do Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, na qualidade de Chefe de Gabinete da Secretaria de Cultura de São Paulo.

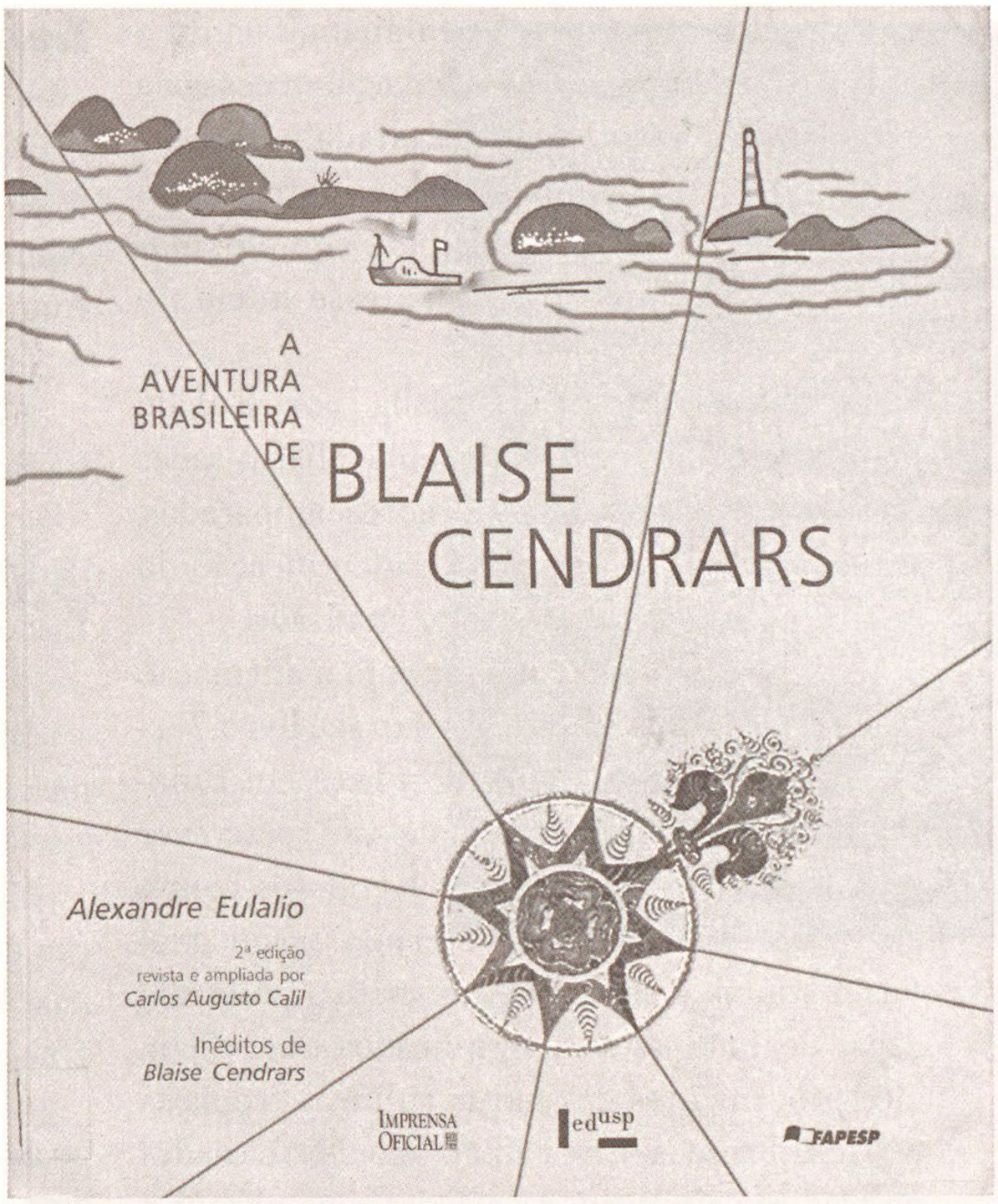
Ainda no âmbito multidisciplinar na esfera pública, vale sublinhar a organização da mostra Século XIX, inserida na exposição maior Tradição e Ruptura (1984), patrocinada pela Fundação Bienal de São Paulo.

As múltiplas grafias exercitadas por Alexandre Eulalio se expressam também no campo da tradução, entre as quais sublinhamos sua predileção pelos textos de Jorge Luis Borges, como se verifica nas traduções realizadas para as revistas *Senhor* e *Leitura*, que deram origem aos ensaios "O bestiário fabuloso de Jorge Luis Borges", "Borges em três tempos", "Ampulheta Borges" e ao projeto de tradução para a editora italiana Franco Maria Ricci de *O congresso do mundo* (1983). Destacam-se, ainda, as traduções das obras *O belo Antonio*, de Vitaliano Brancati (1962), e *Isadora*, de Alberto Savinio (1985).

Antes de concluirmos este breve passeio pelas trilhas percorridas por nosso polígrafo dos trópicos, gostaríamos ainda de esclarecer mais uma de suas facetas que nos permitem aproximá-lo à estética decadentista, atitude que nos possibilitou reconhecê-lo como "par de escrita" do também crítico-polígrafo Mario Praz. Nesse caso, nosso termo de aproximação

passa pelo já mencionado perfil do colecionador, tão útil a Eulalio quanto aos seus companheiros de ofício que a ele recorriam quando necessitavam de um documento, livro, informação ou outro objeto qualquer de seu rico e eclético acervo.

Sabe-se, através de depoimentos dos muitos frequentadores das casas-bibliotecas montadas por Alexandre Eulalio, da variedade desses espaços, quer seja em Copacabana, no Rio de Janeiro, ou ainda na Bela Cintra, em São Paulo, onde fixou residência devido aos seus compromissos de trabalho. Estes ambientes refletem, acima de tudo, a multiplicidade de interesses que mobilizam o crítico-polígrafo, constituídos por retratos da família imperial, óleo do amigo Jorge de Lima, fotos dos poetas Murilo Mendes e do compadre Alexandre O'Neil, paisagens de Diamantina pintadas por Hilda Campofiorito, telas de Adão Pinheiro, desenhos de Maria Leontina, guaches de Alvim Correia, cristais de Murano e outras lembranças de suas diversas viagens pelo mundo.



A aventura brasileira de Blaise Cendrars. 2ª ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2001.

A maneira peculiar do crítico-polígrafo de ordenar objetos e ideias no espaço físico e no textual referenda uma estratégia marcadamente decadentista, já que, para os seguidores dessa estética, o objeto artístico assume a função de instrumento de conhecimento. É oportuno recordar que os artistas que se abrigam sob a rubrica decadentista – pintores, poetas, músicos, produtores culturais, cenógrafos, cineastas e outros – transformam-se em videntes, visto que seus olhares não se limitam ao ponto alcançado pela mirada do homem comum. Daí, a arte assumir, nesse contexto, um valor todo seu, do qual se origina o sentimento estetizante que distingue a arte decadentista de suas congêneres.

Dessa maneira, é possível constatar que Alexandre Eulalio, coberto por suas vestes decadentistas, vai seguir como princípio regulador de sua vida valores que se distanciam das normas cotidianas como o bem e o mal, o justo e o injusto; orientando-se unicamente por um novo ideal de arte. Atitude que impulsiona o crítico-polígrafo a construir seu próprio cenário, tal como tentamos demonstrar através de suas casas-bibliotecas, contrapondo a excepcionalidade à mediocridade; cercando-se de objetos preciosos, quadros, tecidos, cartas antigas, livros raros e outras excentricidades que evidenciam seu desprezo pelos objetos funcionais.

A análise da produção eulaliana faculta a apreensão de uma nova ordenação necessária no final do século XIX, exercitada no decorrer do XX, e assimilada como instrumento de representação e leitura pela complexidade de grafias que caracteriza esse início do século XXI.

A leitura crítica postulada por Eulalio demonstra que o polígrafo soube aliar o saber histórico à análise formal, ações amparadas, principalmente, pela paixão e identificação do crítico-polígrafo com o objeto analisado.

Assim, é possível concluir com a afirmação de Leyla Perrone-Moisés, que em seu livro *Texto, crítica, escritura* (1978) reconhece em Eulalio "um crítico afetuoso", que vai reescrever seus autores escolhidos, envolvendo-os com a sua própria escritura, recolhendo assim grafias distintas à espera de um crítico-polígrafo capaz de iluminar seus significados, quer sejam eles provenientes das novas culturas tropicais ou de culturas solenes como aquelas fundadas na tradição europeia.

Flora De Paoli Faria é professora titular de Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autora de *Mario Praz: o olhar do inomeável e a estetização do espaço* (Roma: Antonio Pellicani Editore, 2002).

Leia mais

ALEXANDRE EULALIO diletante. *Remate de Males*, Campinas, Unicamp/IEL, 1993. Número especial organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugênia Boaventura.

ANNONI, Carlo. *Il Decadentismo.* Brescia: La Scuola, 1982.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica.* Lisboa: Edições 70, 1987.

BRITO BROCA. *Papéis de Alceste.* Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

EULALIO, Alexandre. *Escritos.* Organização de Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp, 1992.

____. *Livro involuntário*: literatura, história, matéria e memória. Organização de Carlos Augusto Calil e Maria Eugênia Boaventura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1993.

PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.* Firenze: Sansoni,1996.

Correspondência

Reprodução de cartas a Eduardo Prado

Alexandre Eulalio

A apresentação de Alexandre Eulalio, publicada na *Revista do Livro* n. 18, em 1960, é aqui reproduzida como uma mostra do seu fino ensaísmo. A partir da história da amizade entre o escritor Eça de Queirós e o historiador antirrepublicano Eduardo Prado, o autor se vale de fontes variadas para reconstituir o retrato desse personagem esquecido de nossa história cultural por quem nutria forte admiração

A amizade de Eça de Queirós e Eduardo Prado foi das mais harmoniosas de que se tem notícia, na agitada república das letras luso-brasileiras. A diferença de idade entre ambos, Eça quinze anos mais velho que Eduardo, não diminuía a intimidade dos dois escritores, ligados por uma sincera admiração mútua e que encontrava razão de ser nas suas diferenças de temperamento – muito exuberante Prado, de uma alegria contagiosa e estouvada; vagamente melancólico Eça, que era bastante sujeito a depressões. Da mesma forma diferia o talento de cada um deles: o brasileiro dedicando-se ao comentário de viagem, à erudição histórica e finalmente aos escritos políticos de combate; o português voltado para a ficção, ao mesmo tempo em que é o cronista brilhante de uma época que se define pelo espírito transitório.

"Não sei em que época entrou Eduardo Prado na nossa intimidade", diz a filha do escritor, no livro em que reconstituiu a vida familiar dos seus. "Seria em Londres, onde meus pais conheceram Domício da Gama, então secretário do barão do Rio Branco, ou em Paris? O que sei é que na rue Crevaux já era íntimo, indo lá à casa todos os dias."[1] Realmente, desde 1886 Eduardo se estabelecera em Paris, no célebre apartamento da rue de Rivoli, ainda ao tempo em que Eça era cônsul em Bristol. Transferido para Paris em agosto de 1888, e tomando posse do cargo a 20 de setembro, desde logo deve ter-se ligado de próxima amizade ao jovem publicista brasileiro, pois vem datada ainda deste ano a carta que lhe dirige Fradique Mendes a propósito do Brasil, e se publicou na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro.[2] Caso seja autêntica a sua data, essa correspondência imaginária, dirigida apenas a *happy few*, evidencia o afeto e a intimidade que então já ligavam o romancista de *Os Maias* ao moço paulista.

São, entretanto, do ano seguinte, as primeiras referências que faz Eça ao amigo brasileiro na sua correspondência reunida em livro. Apa-

1. Eça de Queirós entre os seus, por Maria e António d'Eça de Queirós. In *Obras de Eça de Queirós*. 3 vols. Porto: Leio e Irmão, 1958. [Incorporada à Biblioteca Luso-Brasileira da Editora José Aguilar] Vol. III, p. 1533.
2. Reunida às Últimas Páginas (edição póstuma de 1911) e, em seguida, às reimpressões mais recentes da *Correspondência* fradiquiana.

recem, numa carta que manda à esposa, com a data de 19 de julho de 1889, mostrando quanto já eram familiares: "Ontem jantei em casa do Prado (onde está o Ramalho). Eles, à noite, iam para um baile de gente sul-americana, e eu depois dum passeio no Boulevard fui para casa com os jornais."[3] Diz respeito também a Prado o que, em setembro, escrevia a Manuel Gaio, no Porto, a propósito do número de outubro da *Revista de Portugal*: "Por este correio mando ao Genelioux um artigo que penso fará sensação no Brasil, sobre a crise da política brasileira. É um rapaz de alta posição, muito inteligente e muito conhecido no Brasil."[4] Daí em diante referências a Eduardo são frequentes nas cartas familiares e nas que escreve aos amigos de Portugal, mostrando da sua presença constante nas três principais moradas dos Eças na capital francesa: à rue Crevaux, em Passy; à rue Charles Lafitte, em Neuilly; e finalmente à avenue du Roule, onde viria a falecer, em agosto de 1900, o autor de *O primo Basílio*. Frequentaram essas três casas alguns brasileiros de escol, do melhor que havia entre a nossa intelectualidade da *belle époque*: o segundo Rio Branco, Domício da Gama (que, com Eduardo Prado, foi o amigo brasileiro mais próximo de Eça), Olavo Bilac, Joaquim Nabuco, Paulo Prado, Afonso Arinos. A estes podemos juntar os exilados políticos que a jovem república fizera deixar o país – tais os dois Afonso Celso, pai e filho, Lafayette Rodrigues Pereira – além de membros da nobreza imperial, como o barão da Estrela, o visconde de Arinos e outros, que sempre apareciam no apartamento de Frederico de S., então zurzindo o novo regime com os *Fastos da ditadura militar*. Conversava-se muito, literatura, política (com exceção de Domício e Bilac estava-se entre ferrenhos restauradores) e as façanhas dos novos governantes do Brasil eram apaixonadamente discutidas naquele meio,[5] a que se reuniam os amigos portugueses da casa: os condes de Valbom, Anselmo Vila-Real, Emídio Navarro e família, os condes de Caparica, o conde de Sousa Rosa – que funcionaram, em diversas épocas, como membros da Legação Portuguesa em Paris –, além dos de passagem pela França: Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Carlos Lobo d'Ávila, o poeta Alberto de Oliveira (o português), Carlos Mayer etc.

Havia o costume de jogar-se as mais variadas prendas nas noites que havia visitas: raramente o grupo se dispunha a realizar programas fora de casa, nas poucas vezes que "um vento de mundanismo soprava, trazido em geral pelo Prado", então partiam "*en bande*, até o Chat Noir, ouvir a Yvette Guibert nas suas célebres cançonetas, ou jantar ao Pavillon de Armenonville, ou ainda, burguesmente, *faire un tour à la foire de Neuilly*, nossa vizinha".[6] "Como as visitas eram íntimas, e vinham todas ou quase todas as noites, os planos sucediam-se, e ora eram charadas improvisadas, ora bout-rimés que os absorviam, ou mesmo poemas que elaboravam! Numa ocasião em que o poeta brasileiro Olavo Bilac esteve em Paris, colaboraram todos numa peça de teatro... Não sei se era sobre dona Inês de Castro, mas creio que sim." [...] "Os convivas habituais continuavam a ser os dois Prados, Eduardo e Paulo, tio e sobrinho, ambos tão cultos e inteligentes,

3. Eça de Queirós entre os seus. *Obras de Eça de Queirós*, op. cit., p. 1520.

4. *Cartas de Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial Avis, 1945, p. 223. Na mesma carta: "Remeto essas poesias das quais se escolherá duas (a não querer publicar as três) para o número de outubro. São de um poeta brasileiro. A que se intitula "Salmo" parece-me um pouco extravagante – e é talvez a suprimir. Devem ir sob o título geral – 'Poetas Brasileiros'". Publicou-se afinal uma única – "Vorrei morire", de Medeiros e Albuquerque. O artigo de Eduardo a que se alude é o intitulado "Os destinos políticos do Brasil".

5. "Em certos dias as vozes subiam em discussões ardentes! Era decerto, quando se discutia política, ou se faziam e refaziam planos para a "salvação da Pátria" – frase que eu tanto ouvi! O Brasil, com o seu império caído, e a sua nova e turbulenta república, enchia de emoção o peito de Eduardo Prado". (Eça de Queirós entre os seus. *Obras de Eça de Queirós*, op. cit., p. 1563).

6. Eça entre os seus, *Obras de Eça de Queirós*, op. cit., p. 1564.

brilhantes e amigos. Traziam muita vez algum compatriota que depressa se tornava habitué da rue Charles Lafitte." Assim até "o impagável major Novais e o filho, ferrenhos imperialistas, chegados do fundo do sertão"[7] frequentaram a casa do escritor.

Imaginação cheia de recursos, emérito improvisador, o amigo paulista deixou viva lembrança aos filhos de Eça, a quem fascinava com as suas eternas brincadeiras, não isentas de um certo sadismo risonho. "[...] Prado, sempre fantasista, lembrou-se de povoar o nosso éden de uma multidão de bichos. No fundo do jardim armou-se uma capoeira para galos e galinhas, pombos e rolas. No lago lançaram-se variedades de peixes; cágados escondiam-se nos canteiros; gatos vadiavam, desde a Simonette, a angorá branca, a um casal selvagem; um esquilo girava em roda da sua casinhola; um papagaio no poleiro só repetia oui, oui, oui!; e enfim, o bom Prado, por partida, soltou — oh, horror! — cobras, entre os maciços de verdura. Ainda me lembra dos gritos lancinantes da nossa velha cozinheira, Rosalie, ao deparar com uma dessas cobras enroscadas na escada do pavillon, e do criado, Jean, indo corajosamente em seu auxílio."[8] "Nunca esquecerei, em certa tarde de inverno, no escritório, alumiado apenas pelas chamas dançantes da lareira, o meu pasmo ao ver um chapéu alto bailando sozinho, no meio do tapete, e os nossos gritos, as gargalhadas do meu Pai e de Prado, quando o chapéu tombou e nos apareceu, todo arrepiado e cómico, um papagaio verde."[9]

* * *

Companheiro de todas as horas, as constantes idas e vindas de Eduardo, entre São Paulo e Paris, repercutiam na casa dos amigos como acontecimentos da maior importância. As suas repetidas viagens, numa época em que era pessoa muito ingrata à nova República, são "as novidades de Neuilly", "o grande acontecimento de Neuilly", como se lê em cartas de Eça a Oliveira Martins. Destarte não deixa de ser estranho, desde que Eduardo é incansável viajador e Eça bom correspondente, quase não se conhecerem cartas deste para aquele. Que saibamos, foram enfeixadas em volume apenas duas: aquela escrita da Quinta de Santo Ovídio, no Porto, residência dos sogros do romancista, em maio de 1892, e outra, mais um bilhete, mandada de Neuilly ao apartamento do amigo, de 4 de julho de 1898 – incluídas ambas no volume *Cartas de Eça de Queirós*, que a Editorial Aviz, de Lisboa, publicou em 1945 como contribuição ao centenário do autor de *O mandarim*. A última, aliás, fora estampada em fac-símile por Plínio Barreto na *Revista do Brasil*, em fevereiro de 1916, numa seleção do epistolário ativo e passivo de Prado que então conservava Edmundo Navarro de Andrade. No mesmo número publicava-se ainda a cópia, de outra missiva de Eça a Eduardo: o escritor português dirigia-se ao brasileiro pedindo que lhe revisse o artigo que sobre ele havia escrito, e devia aparecer na *Revista Moderna* – publica-

7. Ibidem, p. 1563. Notícia muito curiosa sobre o major Novais – Manuel de Freitas Novais – um autêntico fazendeiro paulista que frequentou Paris no fim do século, é-nos dada por João Fernando de Almeida Prado na sua introdução ao Diário [da excursão em 1884 a São Paulo] da Princesa Isabel, anotado por Ricardo Gumbleton Daunt. Tinha o major Novais verdadeira devoção pela princesa Isabel e seus três filhos, com os quais convivera durante a viagem da herdeira do trono às Províncias do Sul. Fora a Paris especialmente para visitar a Família Imperial; e entre as muitas excentricidades provocadas pelo seu fanatismo monárquico, todas as sacas de café exportadas da sua fazenda traziam impressa a coroa do Império.

8. Eça entre os seus, *Obras de Eça de Queirós*, op. cit., p. 1565. Possivelmente, como é para crer, Prado teria soltado no jardim dos Eças cobras não venenosas (cobras d'água, de duas cabeças ou corais), inofensivas, embora isto não desculpe o estouvamento da brincadeira. Outra referência a respeito do seu sadismo brincalhão existe na missiva que Eça lhe escrevia, do Porto para Paris, em 1892: "Esta carta vai interminabilíssima. Não a findarei sem lhe agradecer, querido Prado, a muito boa companhia que tem feito em Neuilly. A Maria e o Zezé, todavia, mandaram-me dizer, com queixume, que 'm. Prado *avait douché la poule!*'". (*Cartas de Eça de Queirós*, p. 27).

9. Ibidem, p.1614.

ção que Martinho Botelho, filho dos paulistas condes do Pinhal, mantinha na época em Paris.

Salvo omissão, sempre possível, de alguma outra publicada na imensa quantidade de revistas e jornais literários portugueses e brasileiros daí para esta data, são, as citadas, as únicas cartas que até agora se conhecem de Eça ao panfletário de *A ilusão americana*. Aqui publicamos – por ocasião do centenário de nascimento de Eduardo Prado, que se comemorou em fevereiro deste ano – mais duas, gentilmente cedidas à *Revista do Livro* por Dona Cândida Ferraz Sampaio, (nascida Cândida Prado Pacheco e Silva), sobrinha-neta do autor dos *Fastos da ditadura militar no Brasil*, e que as conserva zelosamente entre os seus papéis de família.

A primeira traz a data de 4 de julho de 1894 – Eduardo encontra-se no Brasil, de onde teria de partir fugido, em breve, depois de longa viagem através de Minas para alcançar a Bahia ("a cavalo, sim", conforme glosou ironicamente um artigo em que a isso aludira Ferreira de Araújo). Nessa viagem usou o nome suposto de Etelvino Pires, para justificar, caso fosse interceptado pela polícia, a sua roupa marcada com as iniciais E P – é este, pelo menos, o depoimento de Ciro Arno nas suas curiosas *Memórias de um estudante*, ao narrar de como o hospedara em Diamantina, na Fábrica de Santa Bárbara, seu parente o conselheiro Mata Machado. Sobre a partida e a estadia do amigo no Brasil, que se encerrou, com tal episódio, encontram-se referências nas cartas de Eça a Oliveira Martins (de 17 de abril de 1893), e à esposa (de 17 de julho do mesmo ano), que bem mostram a preocupação do correspondente pelo amigo. Ao historiador de *A vida de Nun'Álvares* escrevia: "Dos amigos aqui, o mais importante, Prado, está em vésperas de ir para o Brasil – apesar das súplicas de todos, pois que ele corre risco de que a República lhe dê algum safanão. Há indignação no Rio contra ele – porque se lhe atribuem fornecimentos de armas feitos de Inglaterra aos insurgentes do Rio Grande. Creio que debaixo desta rocha não deixa de haver uma pequena enguia. O próprio irmão dele, o Antônio, está muito inquieto, e considera esta partida, neste momento, uma grave aventura. O nosso Eduardo, porém, ou tem secretamente garantida a sua tranquilidade – ou então é um homem de Plutarco. Nas vezes em que lhe tenho tocado este ponto, ele responde, no grande estilo de César: alea jacta est. Este é o grande acontecimento de Neuilly." Quatro meses depois à mulher: "Do Rio há notícias más, de estado de sítio, próxima revolta, e deposição do presidente... É gâchis completo. O Prado deve realmente deixar aquele guêpier. Parece que ele deveria voltar em agosto."[10] Mas estas eram cartas antigas. A que escrevia agora ao amigo em São Paulo, devia ser-lhe levada pessoalmente por Paulo Prado, o sobrinho que, desde junho de 1890, levado pela sua mão, tornara-se íntimo ele também dos Eças: era ainda rapaz de 24 anos, agradável diletante, em quem dificilmente se poderia adivinhar o futuro autor do *Retrato do Brasil* e de *Paulística*. As precauções a que se refere o missivista a brincar foram comuns na época a todos os elementos contrários a Floriano que chegavam ao Brasil, vindos da Europa, e eram cuidadosamente revistados pela polícia do marechal.

A segunda carta é escrita três anos depois, da estação de águas de Plombières, para o correspondente que se encontra em Marienbad. Eça achava-se na estação termal francesa desde o dia 6 de agosto de 1897, como se vê pela carta que enviara na véspera à esposa, então veraneando com os filhos em Paris-Plage: "Eu só hoje parto para Plombières, querendo Deus. Tenho estado no Hotel Windsor, perto do Prado, e, portanto, em pleno pradismo. A dona Veridiana exigiu que eu jantasse com ela todos os dias; e muito carinhosamente me tem nutrido. Talvez mesmo too richly, porque há

10. Correspondência (*Obras de Eça de Queirós*, op. cit., Vol. III, p. 631) e Eça entre os seus (ibidem, p. 1598). Sobre referências a partidas e retornos de Eduardo, consultar ainda a *Correspondência* de 1925: carta a Luís de Magalhães, de 17/7/1891; a Oliveira Martins de 17/7/1892 e 14/8/1892.

sempre sobremesas de magníficas frutas, escolhidas por ela (que é gulosa), e eu não resisto a entrar profusamente nesse verdadeiro pomar! A dona Veridiana é ainda mais esperta, e agradável, e pitoresca, e fina do que nós imaginávamos, e foi pena não a cultivar com intimidade. Se as suas sumptuosas frutas não me têm feito felizmente mal – o horrendo Hotel Windsor de certo me mata se eu não fujo. O meu quarto, todos os quartos, dão para a rue de Rivoli, e o barulho, o estridor, toda a noite, é tal, que eu ainda não dormi há três noites! Hoje estou muito cansado, quase prostrado, e talvez por isso divida ao meio a jornada para Plombières. [...] Em Plombières devo ir para esta adresse: Grands Hotels – Plombières (Vosgos)." Chegado aí, escrevia três dias depois: "O Domício [da Gama] telegrafou que vem além de amanhã. Ainda bem! Porque se ao fim de dois dias já estou tão aborrecido – como poderia aguentar os 15 dias mínimos do tratamento? Espero, se Deus quiser, começar amanhã esses famosos duches." Dia 13: "O Domício chegou: também segue tratamento para se ocupar – e já beneficiou, porque encheu as duas grandes rugas encaveiradas que trouxera de Paris." A 18: "Tive carta do Prado. Esteve muito doente em Marienbad; diz que foi um abcesso na garganta; com grande febre; eu sempre lhe disse que emagrecer à força, bruscamente, com águas minerais, e de Marienbad, era como ir à caça do tigre". Em Paris, já a 24 de agosto, livre da "séca de Plombières": "Estou inquieto a respeito do Prado, pois que ontem mandou chamar a Marienbad o médico dele, o Hilário [de Gouveia, cunhado de Joaquim Nabuco e médico do grupo intelectual brasileiro de Paris, entre outros Rio Branco]. A mãe não sabe. Imaginamos que seja apenas medo e exagero. Eu telegrafei." No dia seguinte: "Não tive resposta de Marienbad – mas acabo de visitar dona Veridiana (que me abraçou ternamente) e que nesse instante recebera um telegrama anunciando melhoras. O que o pobre Prado agora tem é um acesso de gota. O Hilário todavia não voltou. [...] Dona Veridiana pediu muitas saudades para ti." E mais tarde, a 24 de setembro: 'Todos os dias tenho jantado [em Neuilly], aqui ao lado, no Café de la Terrasse, onde vou à noite sem me vestir e quase em chinelas. Ontem, porém, como a casa [em reforma] já me dá essa liberdade, comecei a ir jantar com o Prado, que se queixa outra vez de estar adoentado. A dona Veridiana partiu ontem. Fui acompanhá-la à Gare de Orleans – o que me obrigou a levantar às 7 da manhã. Ia um imenso comboio cheio de Prados. A dona Veridiana até levava cães de fila em jaulas. Coitada, foi lavada em lágrimas."[11]

Como apêndice às duas cartas inéditas, pareceu-nos interessante reproduzir aquela publicada por Plínio Barreto no número da *Revista do Brasil* de 1916 a que já nos reportamos, para facilitar a tarefa do editor literário que, de futuro, pretenda reunir a correspondência geral do autor de *A cidade e as serras*. Versa esta última sobre o estudo que o cronista dos *Ecos de Paris* dedicou ao confrade brasileiro,[12] e que reproduzimos logo após ela.

Foi na *Revista Moderna*, de Martinho Botelho, fundada no ano anterior, que publicou Eça, no número de julho de 1898, o perfil intelectual do querido amigo, recolhido posteriormente ao volume *Notas contemporâneas*. Acrescenta o ensaísta: "O artigo, escrito com o coração transbordante, tinha no fundo o sentido de uma réplica afetuosa a outro, que alguns meses antes, na mesma Revista Moderna (n° de novembro de 1897), Prado publicara sobre o amigo português, visto nos seus aspectos menos convencionais, analisado como artista e como homem, recordado nas linhas mestras de

11. Eça entre os seus, *Obras de Eça de Queirós*, op. cit., pp. 1618, 1620, 1626, 1627, 1629.

12. Refere J. de Melo Jorge no livro *Os tipos de Eça de Queirós* (São Paulo, 1940) haver encontrado o original da missiva assim como o manuscrito daquele artigo junto ao catálogo da biblioteca de Eduardo Prado, organizado por Eugênio Egas. Não deixa de ser curioso, pois Eça diz na carta enviar apenas as segundas provas ao amigo. É bem possível, contudo, que posteriormente, e a pedido do próprio homenageado, houvesse feito presente do manuscrito original a Prado.

sua obra. Sem temer a pecha de excessivo (diz Otávio Tarquínio de Sousa[13]), notara-lhe a paixão da verdade, a capacidade de adivinhar muito mais forte do que a de observar, a probidade de escritor, a indiferença pela notoriedade fácil e até essa coisa 'tão fora do gosto comum da vida, que há um certo embaraço, uma espécie de pudor em aplicá-la a alguém que vive como nós e conosco... o gênio'. Não seria justo querer descobrir nesses louvores recíprocos qualquer móvel menos recomendável de espírito de grupo literário, na tão desprezível técnica do elogio mútuo", acrescenta o ensaísta. "Eça de Queirós e Eduardo Prado eram sinceros no que escreviam um a respeito do outro e, se houvesse necessidade de provas, estas estariam nos juízos insertos em cartas íntimas a terceiros, documentos revelados já quando nenhum dos dois vivia mais. O certo é que os uniu uma amizade generosa e qualquer possível exagero nela encontrará explicação." Isto porque, dirá ainda Otávio Tarquínio, "Em Eduardo Prado havia a espontaneidade, o vigor, a autenticidade de um homem bem expressivo do seu meio e sempre fiel à sua gente. Viagens contínuas, peregrinações por todos os continentes, influências e contactos mais diversos, abastança – nada disso conseguiu deturpar-lhe a natureza, transformá-lo numa irisada e convencional individualidade cosmopolita, estilizá-lo num esnobe mais ou menos tolerável, pô-lo ao nível dos cabotinos e charlatães tão numerosos entre os que preferiam à permanência no torrão nativo a perambulação por terras estranhas. Nesse homem rico que em Paris procurava avidamente todos os confortos e queria assenhorear-se de todas as invenções mecânicas do século, havia um bom brasileiro, bom paulista, com os traços mais simpáticos e característicos de sua formação social, representante e usufrutuário da grande lavoura cafeeira nos seus elementos mais progressistas, curioso de paisagens e costumes estrangeiros e ao mesmo tempo enamorado de seu país, de cuja história e de cujas tradições bem cedo se constituíra profundo conhecedor. Bacharel em direito, como a maioria dos rapazes de sua classe e de sua geração, as condições pessoais de fortuna o eximiram do exercício de funções públicas e mandatos políticos a que outros se viam atraídos, sobrando-lhe lazeres para estudos desinteressados em que predominavam assuntos brasileiros. E era além do mais uma inteligência aberta e penetrante, tinha fina sensibilidade, capaz de vibrar com paixão, de tomar partido, de empenhar-se em lutas acaloradas, em polêmicas ruidosas. A despeito de certa aparência de diletantismo, como escritor talvez se sentisse mais à vontade em manejar o panfleto do que em fixar retrospectivamente impressões de viagem." E mais adiante: "Foi então que Eça escreveu para a Revista Moderna [...] um grande artigo sobre Prado, transbordante de simpatia e de admiração, em que os melhores recursos da maneira eceana se somam para apresentar-nos uma figura de homem excepcionalmente atraente. Primeiro, a sua curiosidade, conservada através dos anos com a força e a espontaneidade de um puro instinto e enaltecida pelo dom nada trivial de se interessar por países e instituições, pelas pedras dos edifícios veneráveis e pelos mais secretos impulsos das criaturas; depois, uma aberta e luminosa simpatia humana voltada para o Passado, com a paixão dos estudos históricos: e mais ainda a faculdade de fazer amigos e de compreendê-los, de admirá-los e de louvá-los, um entusiasmo generoso, uma sinceridade arrastando até ao combate apaixonado, o amor esclarecido da terra natal e o culto da boa e verdadeira tradição. Afinal, Eduardo Prado, tal como o apresenta Eça no seu ensaio, era uma personagem em cujo convívio só se poderia lograr alegria, um desses seres raros que compensavam a aspereza, o desagrado, a inutilidade de tantos contactos humanos."

Em torno de tão sedutora personagem, que morreria prematuramente aos 41 anos, não deixariam de se criar inúmeras lendas. Entre

13. Amigos brasileiros de Eça de Queirós. In *Livro do centenário de Eça de Queirós*. Lisboa-Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945. Pp. 242, 251-252.

outras, mais ou menos justificadas (como a de ter sido o arquétipo do Jacinto em *A cidade e as serras*), a fama de sua enorme fortuna correu mundo: o clássico grande proprietário sul-americano em férias permanentes na Europa... A recente biografia do barão do Rio Branco, que com tanta proficiência nos deu Luís Viana Filho,[14] ajudou a desfazer um pouco dessas fantasias em que a imaginação coletiva havia envolvido Eduardo Prado. Tanto assim que o fazendeiro do Brejão recorreu, em mais de uma oportunidade ao segundo Rio Branco (aliás, sua mais decisiva influência intelectual) quando lhe angustiaram algumas aperturas financeiras. Contribuindo para humanizar a figura desse homem, que já quiseram identificar a um aprendiz de sibarita – católico e monárquico por esnobismo fim de século e afinal um diletante que não deixara um só livro digno desse nome –, falta, no entanto, ainda muito trabalho de pesquisa biográfica para se poder tentar, de modo objetivo, uma análise desapaixonada da sua figura. Esperemos, pois, que se escreva esse estudo em profundidade, capaz de tratar a contento dos principais aspectos da sua personalidade, tão cheia de diferentes facetas.

Embora, na realidade, Eduardo Prado não nos tenha legado a obra que seria de esperar da sua inteligência e da sua sensibilidade privilegiadíssimas, esse homem ainda assim foi escritor que deixou obra de valia: aí estão os volumes das *Viagens e coletâneas*, sem falar nos dois libelos contra a República e os Estados Unidos e na sua obra jornalística interessada. Nada mais conhecêssemos dele e esses livros já afirmariam o nome de um autor apreciável, que não poderia ser esquecido na história da nossa cultura.

14. *A vida do barão do Rio Branco.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959, p. 182-183.

Revista de Portugal

Paris, 4 julho 1894

Meu querido Eduardo

Tal é a extravagância dos tempos que eu sou obrigado, como na Meia-Idade, a esperar que haja um viajante seguro, para lhe mandar algumas linhas: e ainda assim o mensageiro pede-me que eu não sobrecarregue e torne muito pesada a minha prosa, para o caso em que ele tenha de a engolir! Deveria pois começar, como Tibério, naquela famosa carta que veio da Capreia ao Senado "– Que vos direi? Ou que não vos direi? Ou de que modo vo-lo direi?"

O que posso dizer afoitamente é que V. nos faz sempre a mesma falta, e que não há frase mais repetida entre nós de que: "Se o Eduardo cá estivesse." A nossa casa já não é a mesma, nem material nem moralmente: já não é aquela pitoresca e boêmia rua Charles Laffitte, de que tenho sempre saudades, para onde V. trazia carregações de rãs, e onde eu tinha de atravessar o jardim com neve pelos joelhos, para ir escrever uma frase. Aqui na avenue du Roule tudo é *very compact*, superburguês, e já não há noitadas, nem ceias, nem reformas definitivas do sistema do mundo.

Dos amigos, Caparicas etc., o Paulo[15] lhe contará. Eu pedi-lhe que fizesse um relatório detalhado. Os pequenos, graças a Deus, estão bem; a Marie já escreve e dá lições de piano; o Zezé dedica-se às artes, e por ora tem gênio, Totone e Bebert[16] vivem à boa lei natural. Eu trabalho – e cheguei agora a ter uns cinco livros entre mãos, uns místicos, outros irônicos, e todos, creio eu, pouco interessantes! Nos intervalos, como V. talvez tenha visto, lanço para o Brasil *Ecos sem eco.*

De V. consta-me que rapou mais o cabelo, deixou crescer uma grande barba, é servido por um *valet de chambre* selvagem[17] (d'arco e flexa) e cultiva o café jogando o gamão. Tudo isto faz um Eduardo muito pitoresco. Também ouço que prepara *outro* livro. O que aqui me chegou[18] era excelente – e não me estendo sobre os seus méritos como ideia, com receio do mal que essa apreciação pudesse vir a fazer ao estômago do Paulo. Mas creio poder dizer, sem que com isso perigue a estabilidade da República, que, como forma, e arte literária, e manejo *savant* da ironia, e gradação d'efeitos, é o que V. tem feito de melhor, nesse gênero de panfleto que é, a meu ver, um belo e terrível gênero.

Dos amigos de Lisboa está decerto V. informado. Ramalho[19] magnífico, rutilante, e trazendo galhardamente ao peito a flor dos seus sessenta anos. Oliveira Martins esteve a morrer, ressuscitou, foi sacudir à pressa para Cascais os derradeiros vestígios de torpor, e partiu a correr para a Castela Velha a estudar os campos onde se deu a batalha de Toro, por que está agora metido com o *Príncipe perfeito.* Estes dois amigos são dois europeus valentes.

Passando do particular ao geral, só direi que a velha Europa está interessante. Por um lado o anarquismo, por outro o espiritualismo: os dois fatos são no fundo gêmeos. E no meio deles a derrocada crescente; cada dia mais acentuada do positivismo, do jacobinismo, e até do liberalismo! Estes três senhores estão passando um péssimo quarto de hora. Os funerais religiosos

15. Os condes de Caparica; Paulo Prado.
16. Respectivamente Maria, José Maria, António e Alberto, os filhos de Eça de Queirós.
17. Alusão a um índio bororo, mandado ao conselheiro António Prado pelo presidente da província Melo Barreto e que esteve ao serviço de Eduardo Prado e de sua mãe, dona Veridiana.
18. Trata-se de *A ilusão americana*, publicado em 1803 e logo apreendido pela polícia.
19. Ramalho Ortigão.

do pobre Carnot,[20] os radicais ajoelhados em Notre-Dame, o arcebispo de Paris indo reben-zer os *caveaux* do Pantheon – tudo isto é bem estranho! Até na nossa *liberrralíssima* Lisboa sopra um vento de religiosidade. Uma certa e velha solenidade, chamada o Apostolado da Oração, de que ninguém nunca em Lisboa fize-ra caso, foi, há dias, motivo duma inesperada e surpreendente manifestação religiosa, e viu-se Lisboa inteira desde o Estado até aos caixei-ros democratas seguindo uma procissão que só costumava reunir alguns sacristães e um ou outro velho fidalgo. Em Paris é o mesmo movi-mento confuso ainda, incoerente, mas cheio *d'élan*. No *Salon* este ano a maioria era de qua-dros religiosos. E a moda é toda, em literatura, neoplatônica, e neochateaubriânica. Em políti-ca sede e fome d'autoridade. O herói predileto é Napoleão, o maior autoritário do século. A eleição de Casimir Périer[21] é ainda resultado da mesma corrente –: e a grande frase do ano é a de Magnard no *Fígaro*, exclamando, ainda a respeito de Périer, com um arrobo [sic] de voluptuosidade – *Cet homme dégage un parfum d'authorité*. Por outro lado, o anarquismo; – e muito logicamente porque o anarquismo é uma heresia, e as heresias acompanham sempre as grandes renovações de doutrinas morais e sociais. Ao lado do vago Socialismo místico-autoritário devia aparecer o anarquismo, com sua expressão exacerbada e feroz, pela mesma razão que, ao lado do Cristianismo, surgiram o Montanismo, o Circumcilhanismo etc., etc., outras formas violentas, e furiosas, e mesmo celeradas do idealismo cristão.

20. Pouco antes assassinado em Lyon pelo anarquista Caserio.

21. Eleito presidente da república francesa a 27 de junho de 1894.

Tudo isto foi para que não [nos] comuni-cássemos sem tocar um pouco no sistema do mundo. Se puder, escreva. E dê saudades ao Luís.[22] Escuso de lhe dizer como a Emília e a Benedita e o conde de Resende[23] e eu e todos estamos profundamente gratos pela amabili-dade paternal que V. tem mostrado ao Luís. Ele sempre que escreve mostra também um reconhecimento tocante. Deus faça dele um bom trabalhador.

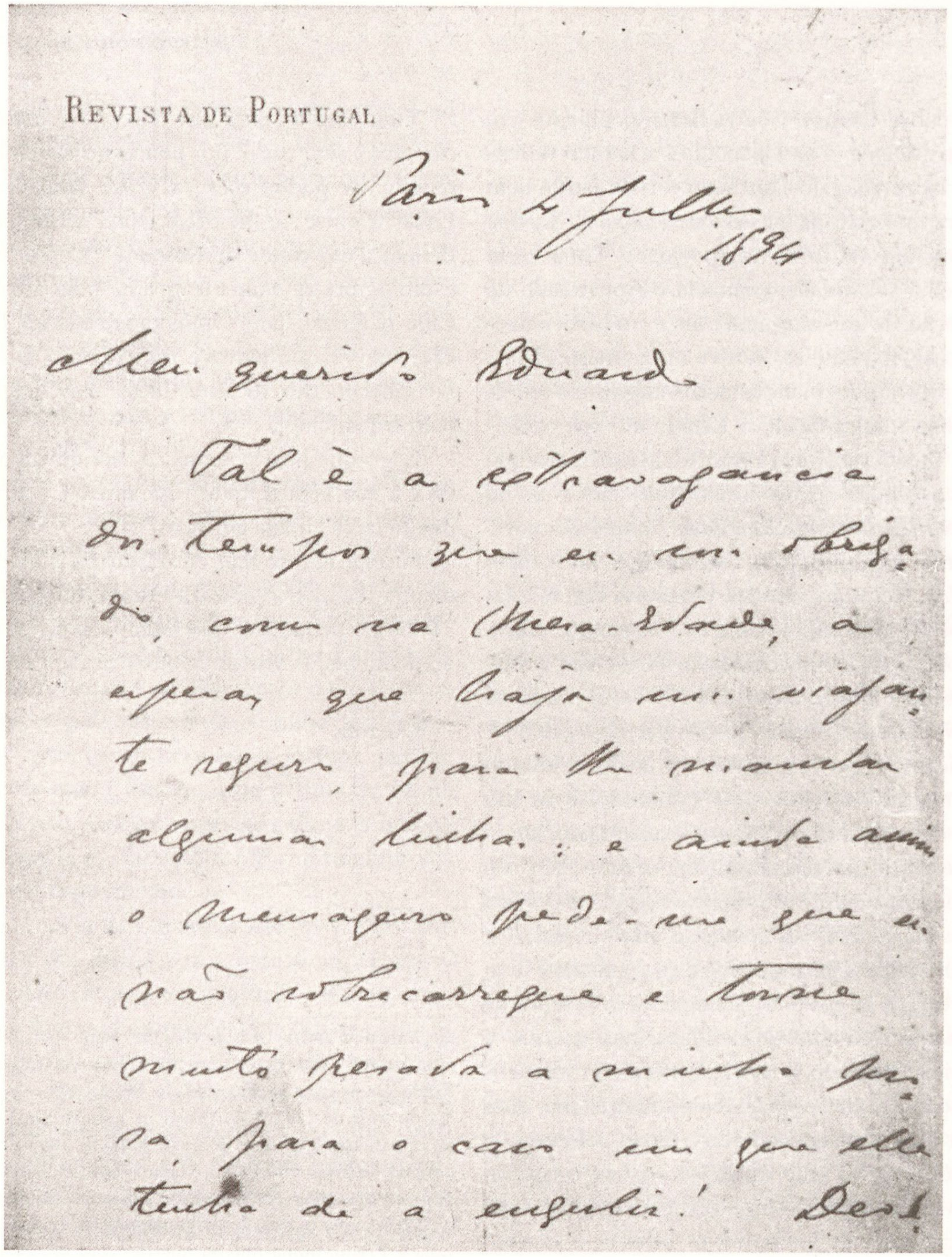
Logo que possa, venha. A rue de Rivoli lá está à sua espera toda nitidamente e grave-mente embrulhada em lona.

Grande abraço meu caro Eduardo. A Emília manda-lhe toda a sorte d'afetuosas lembranças. Todos os pequenos, que falam sempre em V., mandam beijos. Eu ainda outro abraço seu dC.

Queiroz

22. Luís de Castro – o Luís Grande, como o chamavam em família –, sobrinho da esposa de Eça e que Eduardo Prado empregara na Fazenda do Brejão. Sobre a esta-dia de Luís de Castro no Brasil há notícia numa carta do romancista à mulher, de 24 de julho de 1893: "Soube notícias do Luís e do Paulo – quero dizer, Eduardo, por um rapaz brasileiro que chegou há dias de São Paulo. A última vez que os viu, foi de longe, na rua, estando eles, Luís e Prado, numa imensa questão com um cocheiro. Talvez o Luís tenha já comunicado ao nosso amigo os seus hábitos de combatividade" (Eça entre os seus. Obras de Eça de Queirós, op. cit, p. 1592.)

23. Pela ordem: dona Emília de Castro d'Eça de Queirós, esposa do escritor; dona Benedita de Castro, sua irmã, futura esposa do poeta Luís Osório; o conde de Resende, chefe da família em que se casara Eça de Queirós.

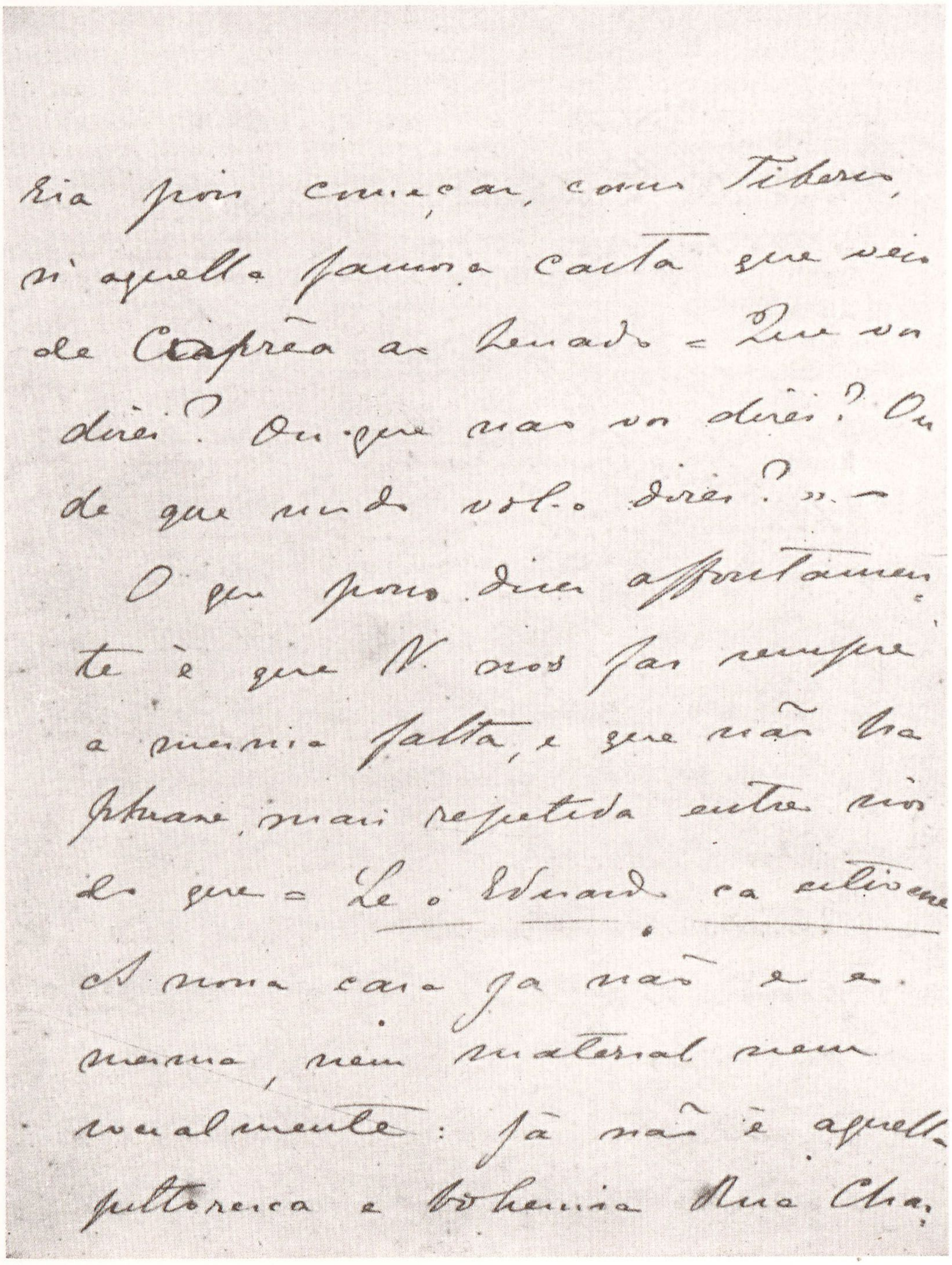


REVISTA DE PORTUGAL

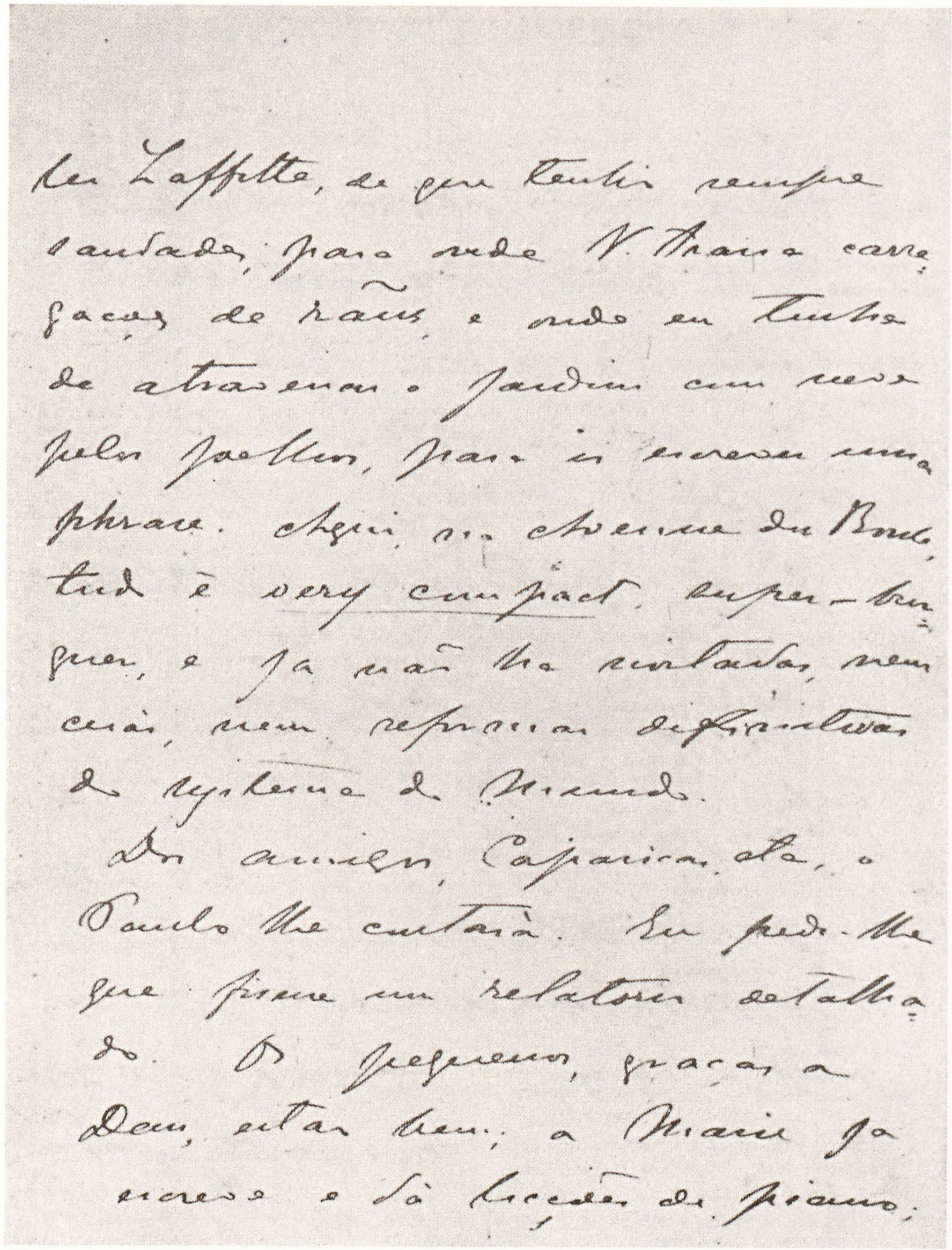
Paris 4 Julho 1894

Meu querido Eduardo

Tal é a extravagancia dos tempos que eu, que sou Liberal, a esperar que Vaja um viajante regressar para me mandar alguma linha, e ainda assim o Mensageiro pede-me que eu não sobrecarregue a Torre muito pesada a minuta. Perdoa, para o caso em que ella tenha de a expedir! Deste

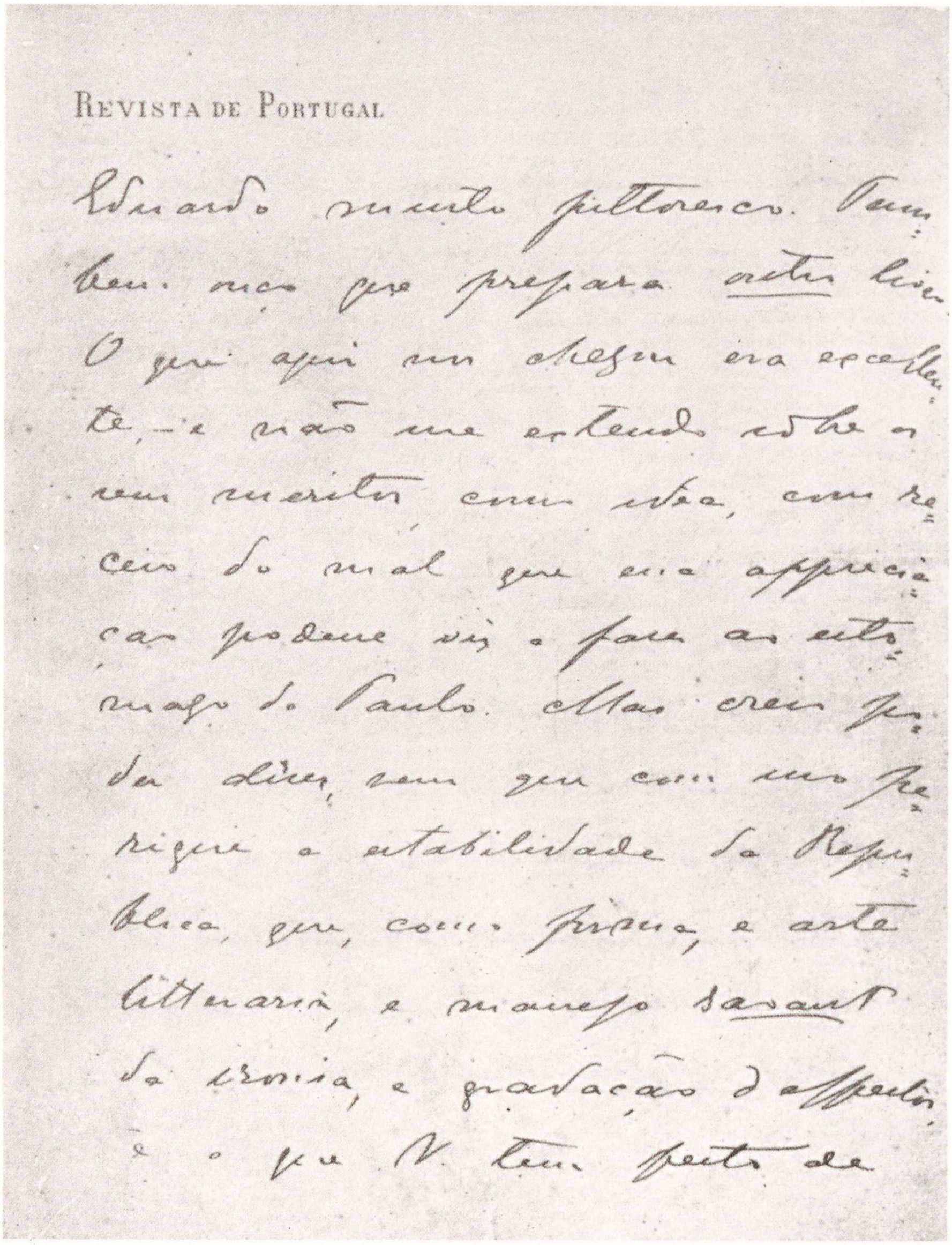


ria jeo começar, como Tiberio,
si aquella famosa cauda que veio
de Capréa ao Senado = Que vos
direi? Ou que vos não direi? Ou
de que modo vol-o direi? » —
O que posso dizer affoutamen-
te é que V. vos fez sempre
a minha falta, e que não ha
fortuna, mais repetida entre nós
do que = Le o Edward ra ellivem
A minha casa já não é a.
minha, meu material meu
mentalmente: já não é aquel-
le retrato e Bohemia Rua Cha-

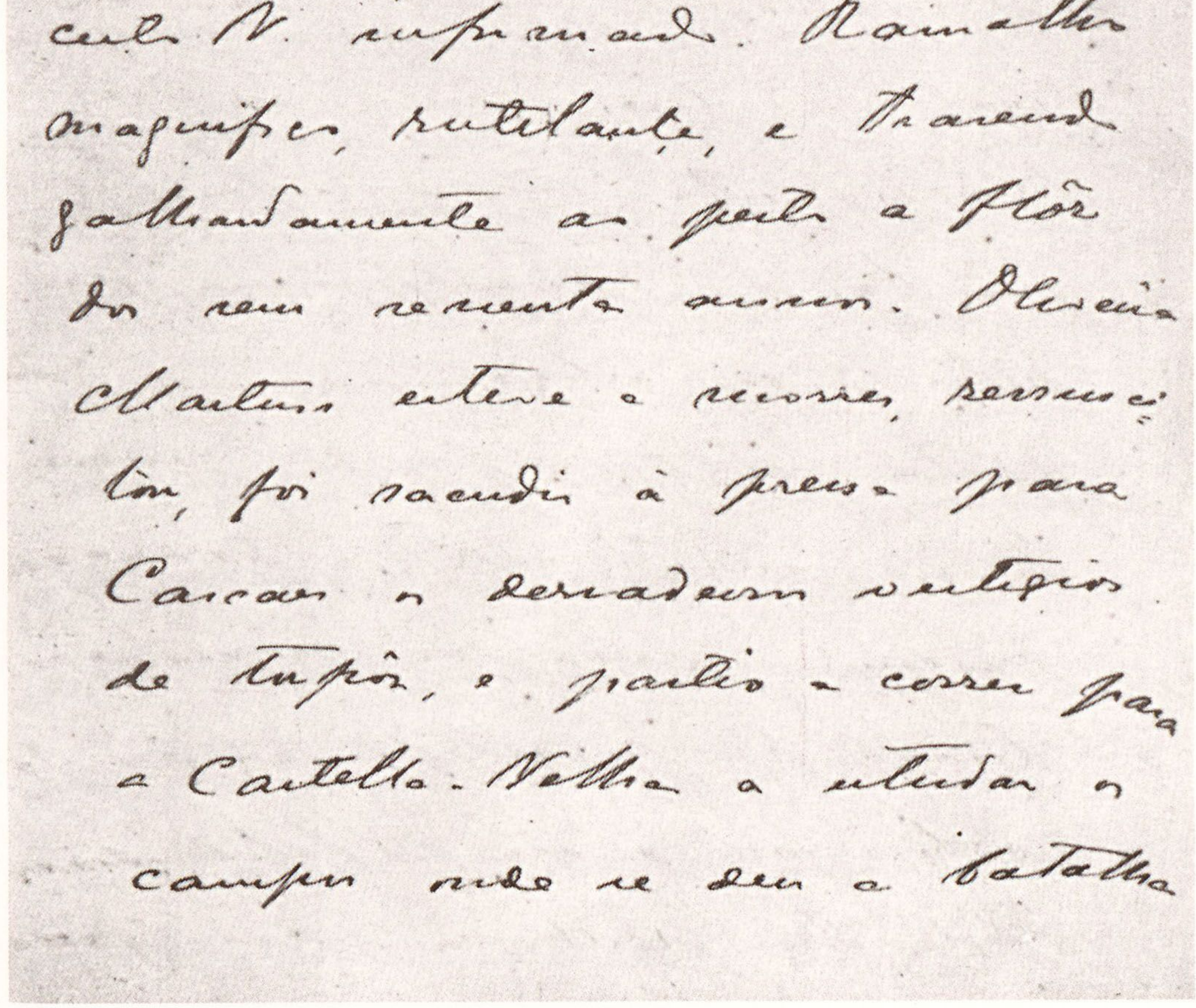


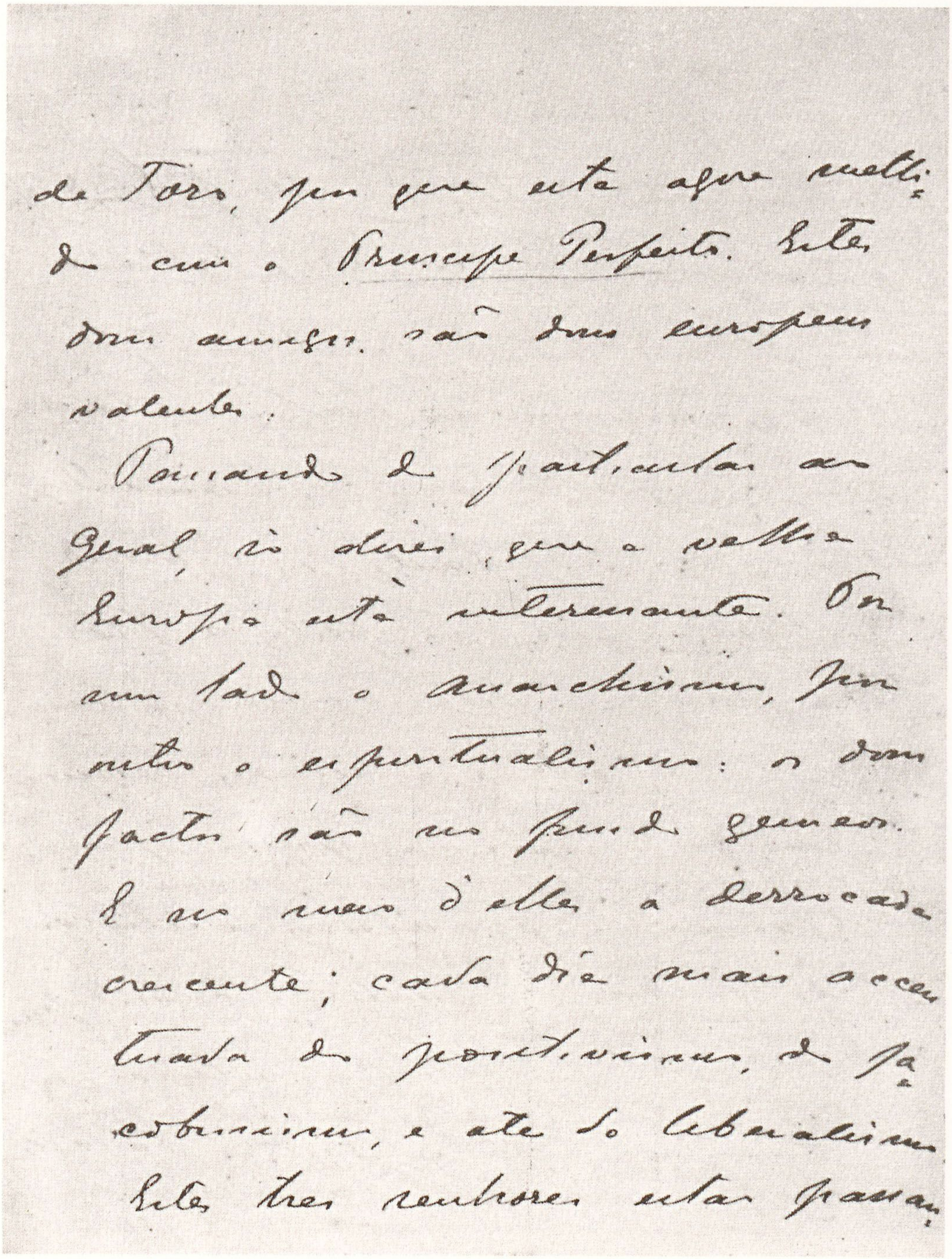
Tive dedicação às artes, e gen
ro tem genio. Tolon e Robert
viveem à boa lei natural. Lu
trabalho — e chegui agora a ter
uns cinco leaes entre muitos
muy. A.os, muitos inimigos, e todos crea
em pouco tempo.' Vou muito
valer, com V. Talvez tenha visto,
pouco para o Brasil Estou com
echo.

De V. consta-me que a pequ
nada . cabello, dez ou doze cm uma
grande barba, é ravido. Fez um
valet de chambre selvagem (d'ar
e flexa) e cultiva o caffé fazen
do o pouco. Onde isto faz um


REVISTA DE PORTUGAL

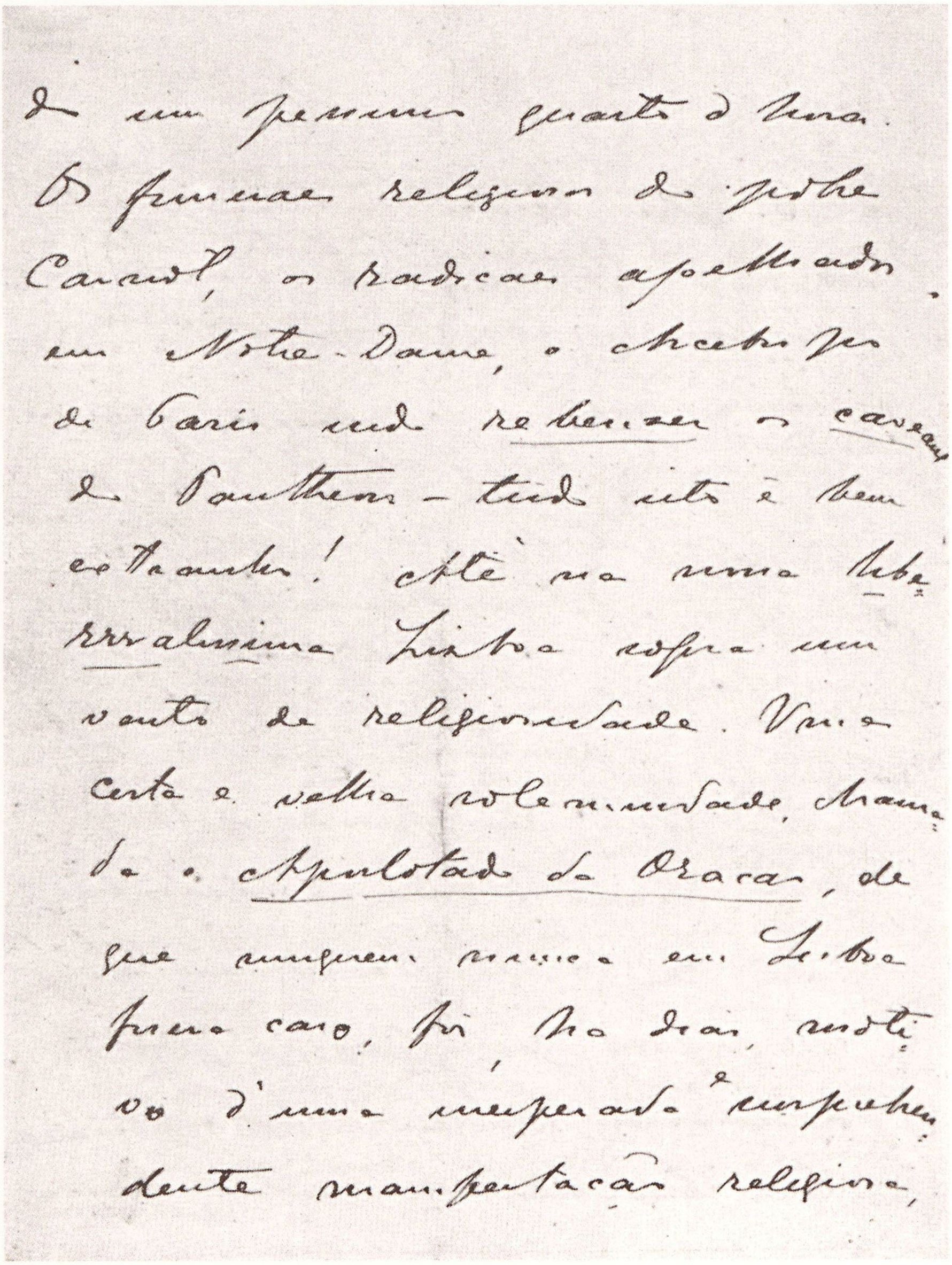
Rosando sempre pitoresco. Sem
bem. não pre prepara outro livro
O que aqui em obsequio era excellen
te, — e não me entendo com o
seu escritor como este, com re=
ceio do mal que este apparece
car produz vir. Fará o ultra=
mage do Paulo. Mas creio fa=
da dizer, sem que com isso fe=
rigue a estabilidade da Repu=
blica, que, como forma, a arte
literaria, e mesmo savant
da chimia, e gravação d'effeito
e o que V. tem feito de

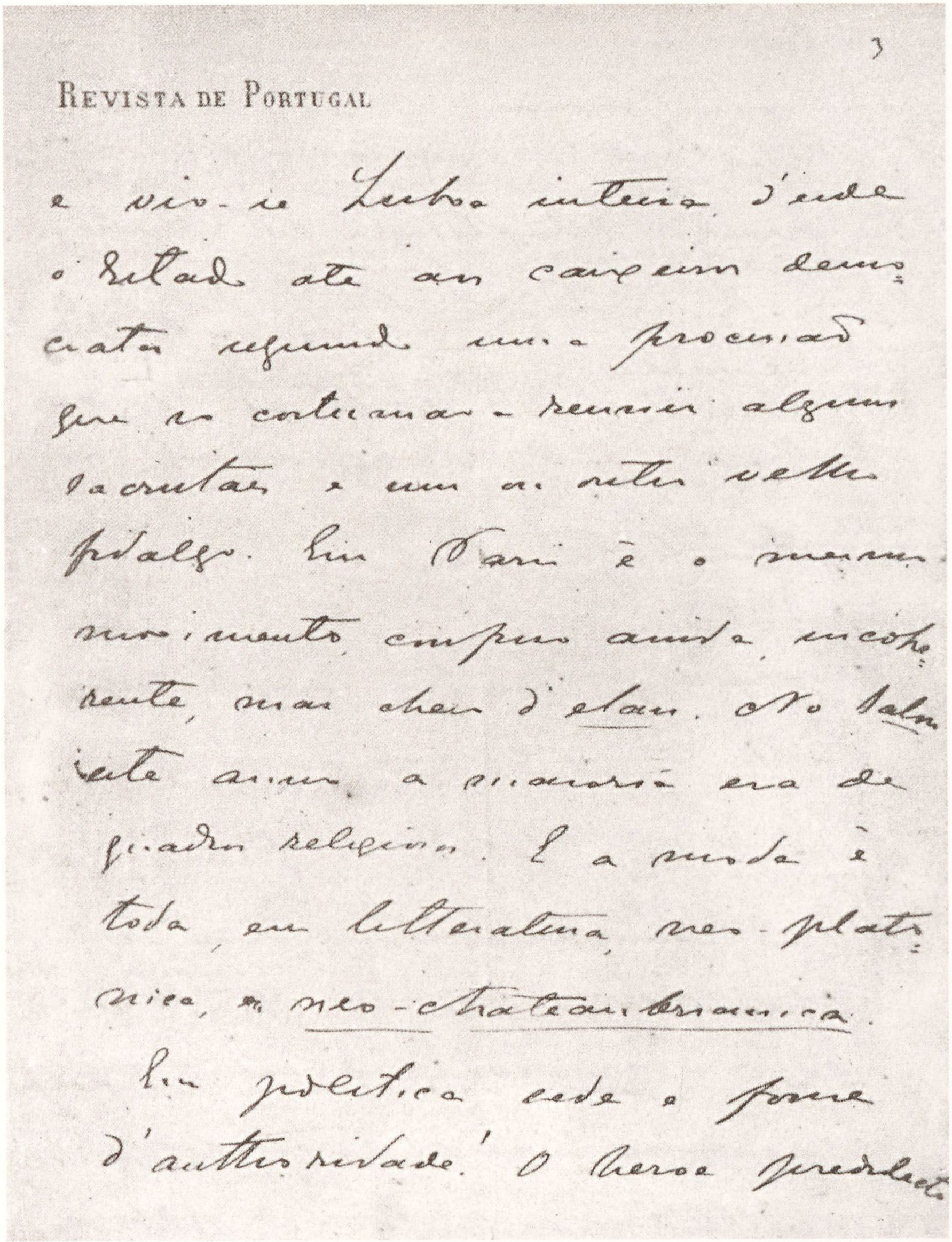




de Tors, por que este afora muitos
de cuio o Principe Perfeito. Este
dous annos, são dos europeus
valentes.

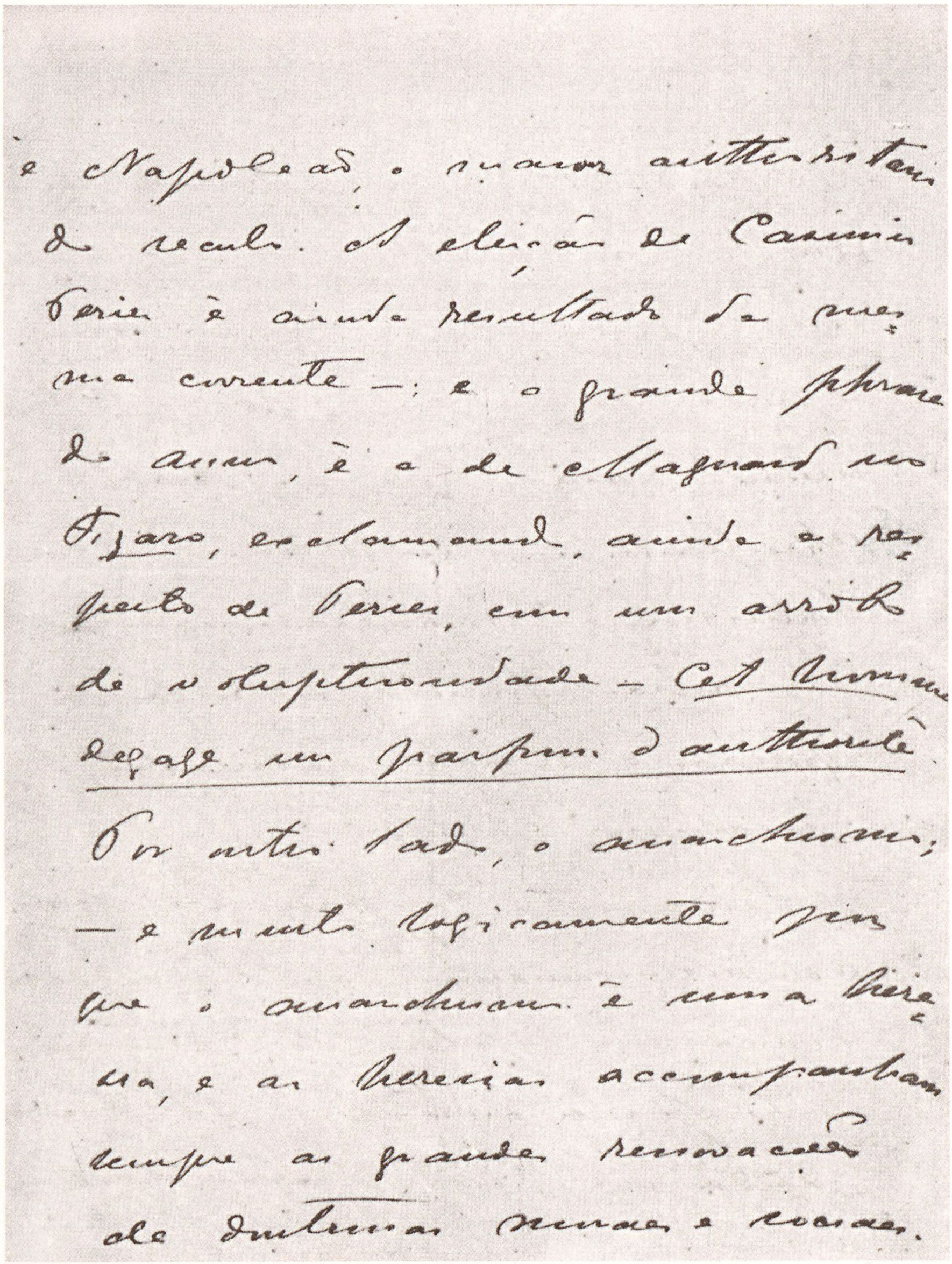
Passando de Joaquim ao
Geral, ao dizer que a velha
Europa está interessante. Os
seus tal o anarchismo, Jornalismo o espiritualismo: o dos
factos não os fins de genero.
E se vae d'ella a decrepidez
crescente; cada dia mais acen
tuada de fraqueziuns, de fa
stoniuns, e até do Cabralismo
Este tres centuros este fraco

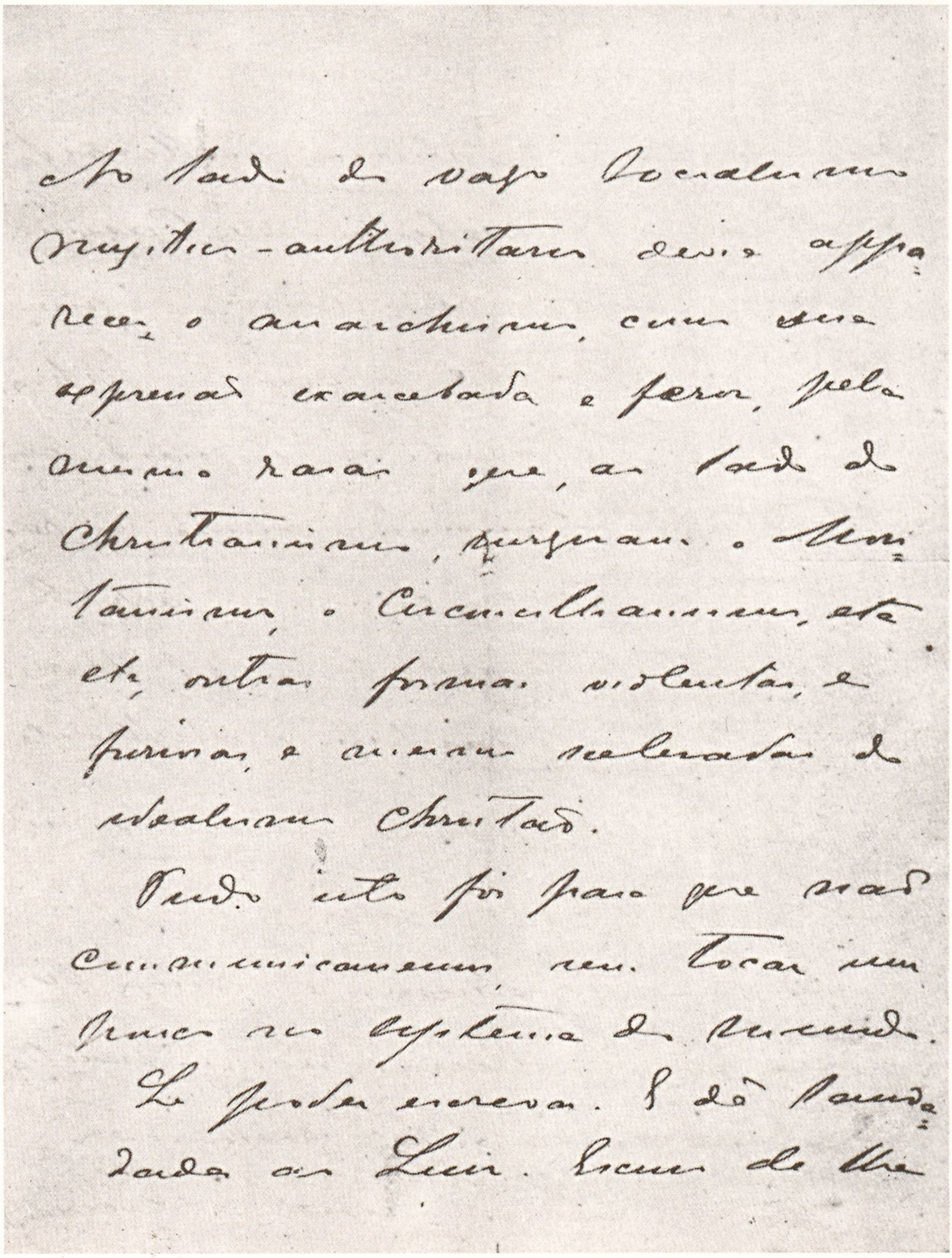


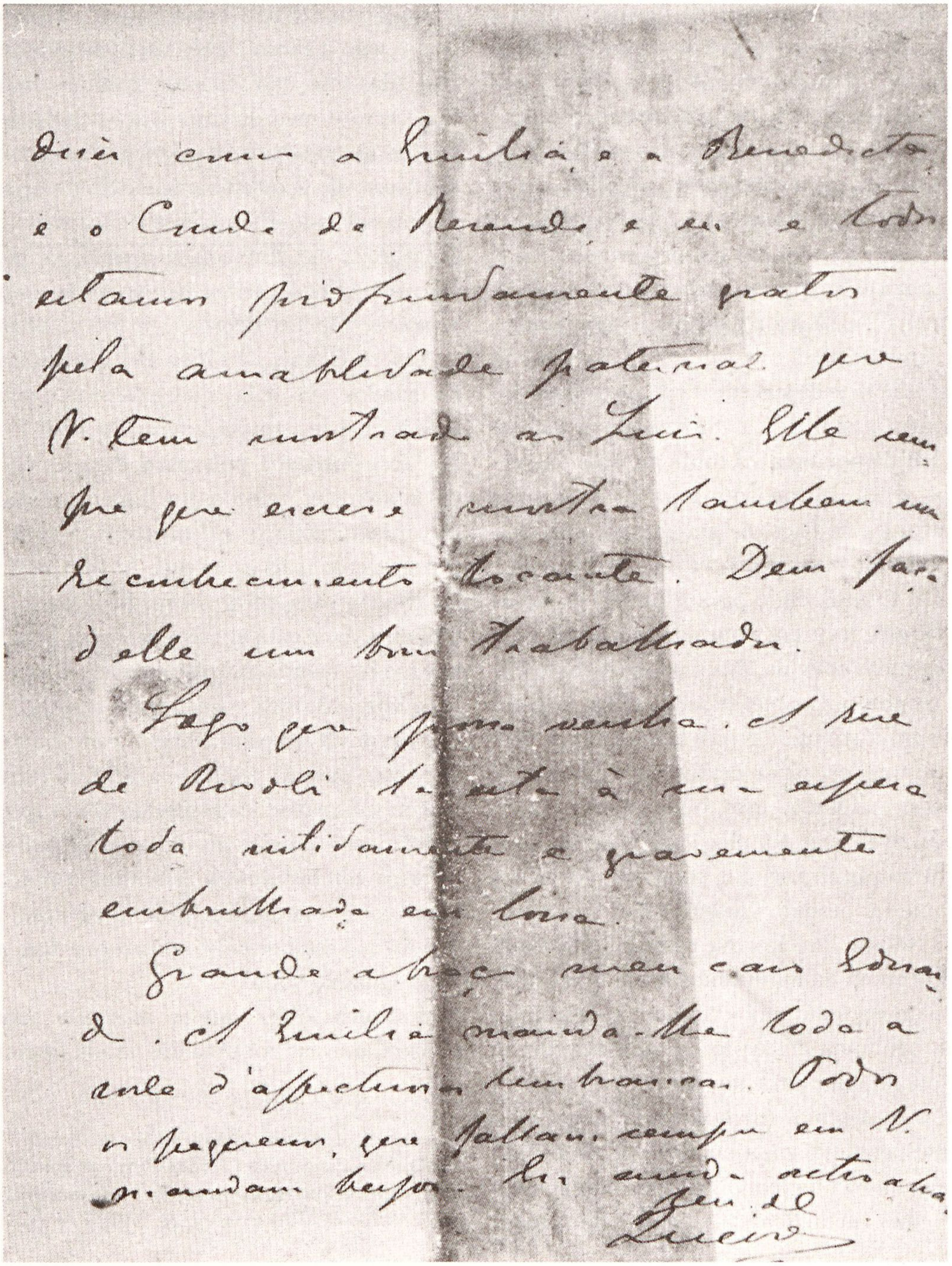


REVISTA DE PORTUGAL

e vio-se Lisboa inteira d'onde
o Tutado até ao cais em demo-
crata seguindo uma procissão
que se contentava - reunia alguns
sacristães e uns ou outros velhos
fidalgos. Um Pari é o mesmo
movimento, empurra ainda mecha-
nicamente, mas chega d'atraz. Ora Salva-
dor ainda a primavera era de
grandes religiões. E a moda é
toda, em literatura, neo-platô-
nica, ou neo-christão-dramática.
Em politica cede a força
d'authoridade. O heroe predilecto







Dirão com a Luiza e a Benedicta
e o Cruz do Nando e eu e todos
estamos profundamente gratos
pela amabilidade paternal. Vv
V. Tem mostrado ao Luiz. Ella sem
pre preferio a nossa companhia
ao reconhecimento do canto. Deus faz
delle um bom trabalhador.

Fazo ex pouca venha. A sua
de Rivoli fal-nos à sua espera
toda anciosamente e gravemente
embrulhada em lama.

Grande abraço meu e dos Lobra
d. O Luiz manda-lhe todo o
ardor d'affectuosos beijinhos. Todos
os vapores, que faltam compor em V.
mandam beijos. Seu amd. actor alu.

Zeu. do
Luiz

Plombières, 20 de agosto de 1897

Meu querido Prado

Ainda bem que o seu bilhete, para me livrar d'inquietação, me trouxe, ao mesmo tempo a notícia da doença – e da convalescença. Meu amigo! A criatura nunca deve alterar, por modos violentos e bruscos, as proporções que lhe deu o Criador. Quem por motivos fisiológicos, estéticos ou sociais deseje encolher – que o faça por um regímen discreto, vagaroso, e como que respeitoso do seu próprio ser... Mas saltar para um expresso, correr a uma *source* (e na Boêmia!), para, a força d'águas engorgitadas, se desembaraçar à pressa, em 15 dias, duma numerosa parte da sua substância – é quase um ato contra a moral. A natureza, assim violentada, batida por uma vil fonte da Boêmia, não perdoa, e sorrateiramente atira logo a facada de vingança, no baço, na garganta, ou na virilha. Sempre o precavi contra essa Marienbad... Antes V. tivesse vindo para Plombières. Estas águas também curam a obesidade; o hotel, com seu regímen, convida, força quase à abstinência; a monotonia ambiente seca a fibra; a necessidade de, entre montanhas, subir sempre, trepar sempre, desgasta e derrete as banhas mais espessas: – e estou certo, que, a esta hora, V. aqui, já rivalizaria em elegância franzina com o pinheiro das alturas. Eu, por exemplo, verifiquei hoje ter perdido um quilo. Em quê, santo Deus? Não tenho feito, que eu saiba, dispêndio inútil nenhum da minha substância. Nem arte, nem namoro, nem ambição, nem redemoinho social, nenhuma destas forças absorventes se apossou de mim para me chupar... E todavia lá vai o meu quilo! Atribuo talvez esta perda ao desespero que me tem dado a banalidade do único livro que tenho lido, por não possuir outro, uma certa *Roma e o Império* dum certo Thomaz. Felizmente para me consolar deste atroz Thomaz, tem estado aqui o Domício.[24] Como veio a Plombières, também se plombierisa. Mas esse, não sei como, ganhou um quilo. É decerto o meu. E aqui está a lealdade dum amigo! Quando hoje lhe lancei em rosto esta subtração ele ficou embaraçado. Temos passeado, e ruralizado. Plombières é encantador, mas a natureza tão alinhada, penteada, aveludada, escovada, *frottée*, *pommadée*, com tão lindos e *pelucheux* tapetes de relva, e aldeazinhas tão de Ópera-Cômica, e *sapins* tão graciosamente recortados em seda, que eu estou anelando pela rude e desgrenhada natureza dos Champs Elysées. Partimos pois para Paris – onde V. devia aparecer, mesmo por higiene, porque só lá verdadeiramente se emagrece, e com mais prazer e com mais economia. As "águas" foram só criadas para curar os médicos da falta de dinheiro. Aqui está um que me levou hoje 60 fr. por me ter mandado, três ou quatro vezes, deitar a língua de fora! – quando na realidade ele é que me devia ter pago por este espetáculo com que tanto parecia deleitar-se. Se V. cá estivesse teríamos filosofado, e resolvido talvez grandes problemas – porque a quietação desta vida, e a fresca sombra destes caminhos convidam à especulação metafísica. Pelo contrário, aí V. depois de restabelecido, aposto que tem *cassinado*! Quando volta ?

Esquecia dizer que a *interview* sobre o pobre Cánovas[25] foi uma descarada fabricação.

24. Domício da Gama, então servindo em Berna.

25. Antonio Canovas de Castillo, escritor e político espanhol, chefe do Partido Conservador, seis vezes presidente do Conselho de Ministros, morreu vítima de um atenta-

Eu já estava em Plombières, só soube das banalidades que tinha dito quando V. me mandou o retalho do jornal. *Ouel toupet* o destes repórteres! – mas não valia a pena protestar, nem mesmo brincando.

De Paris-Plage,[26] graças a Deus, tenho boas notícias. O sítio não é muito favorecido nem pela natureza, nem pela sociedade: mas há areia e mar, os pequenos estão contentes, e portanto o sítio é excelente. Eu espero, se Deus quiser, estar por lá até os fins d'agosto. Desejaria saber quando V. vem a Paris para comunicarmos. E do Montenegro?...

Escreva para Paris. Os meus respeitos à sra. d. Carolina e afetuoso abraço do seu do c.

Queiroz

Muitos recados do Domício.

---

do anarquista em 1897. Sobre a impressão causada pelo fato, escreveu Eça, ainda de Plombières, o artigo "No mesmo hotel", incluído em *Notas contemporâneas*.

26. Praia onde veraneava a família do escritor.

Apêndice 1

Paris, 15 de agosto de 1898

Querido Prado

Antes de tudo o assunto viagem. Não posso ir, infelizmente! Tenho vinte e duas razões – mas só lhe dou as duas primeiras: o negócio do Serra, que não está decidido, não está adiado, e justamente neste momento reclama mais atenção e esforço; o negócio do Ramires, que os meus editores, muito prejudicados com as pavorosas demoras da *Cidade e as serras* e *Fradique*, me suplicam de findar, e rever, e ter preparado para livro, antes de ele passar todo na *Revista*.[27] Se estes dois negócios, além dos outros vinte, tivessem uma leve tangente por onde eu me pudesse escapar, iria, amanhã, já esta tarde, porque o abafamento de Paris, e a solidão da casa e a estranha melancolia que se apoderou de mim, eu estava bem precisando de movimento, companhia d'amigo, e grande ar de montanha!

Mas quê! A libertação dos servos não se estendeu aos que trabalham nos chamados "campos da intelectualidade"; e de resto por todo o mundo cada vez há mais escravos...

Agora, em quanto ao artigo. Foi uma derrota. Graças à indecente bosculagem do princípio, e da qual V. *magna pars fuit*, eu meti à pressa por um caminho que trilhei, a gemer e a suar através da sua aridez, durante dez dias: e só ao fim é que descobri a fresca, risonha, assombreada vereda por onde devia ter vindo. Quer isto dizer em estilo menos asiático que, em vez de fazer sobre V. um luminoso e agradável *tableau de genre*, fiz uma imensa, e tristonha e monótona *grisaille*, que inspira um incomparável tédio. Ao ver nas provas a obra horrenda (porque não me deixaram sequer reler o original) decidi refazer o trabalho todo nas desgraçadas provas. E agora tinha largueza de tempo, porque depois da vertiginosa pressa, ou antes no meio dela (!) o Botelho desapareceu, não sei para que vaga Suíça, e nunca mais tugiu nem mugiu. Revista parada – eu portanto com vagares... Refundi pois todo o monstro nas provas, mas debalde! Por mais desbastado e limado, e disfarçado, e ajanotado e *moucheté* de pequeninas e afetadas graças, o monstrengo ficou monstrengo. É o pior artigo de todos os meus artigos maus... E pensar que, se se tratasse dum indiferente, talvez eu tivesse sido sublime!

Enfim aí devem ir agora as segundas provas. Leia com resignação. E ao lado, a tinta azul, faça ao desvalido e indigente artigo, a esmola de alguma ideia, e até mesmo de algum adjetivo. Eu, depois, cá passarei esse bom metal para o meu cunho particular. Repare bem nas passagens que dizem respeito ao Brasil, política etc.

E escreva. A Emília e pequenos na Bourboule, onde estão bem, graças a Deus, e para onde tenho mandado os seus gritos de cima dos montes.[28] Apresente os meus afetuosos respeitos à senhora dona Carolina, minha senhora, e para V. fraternal abraço do seu do C

Queiroz

27. A *Revista Moderna*, de Martinho Botelho, onde apareciam parceladamente os capítulos de *A ilustre casa de Ramires*.

28. Escrevia à mulher, a 10 de agosto: "...tenho martelado no artigo do Prado, que saiu enorme, quase um opúsculo, mas insípido, sem relevo, *long and flat like Salisbury plan*. Esse Prado escreve todos os dias aos pequenos, de cima de diferentes píncaros da Suíça. Abandonou Brides – e agora telegrafa-me três vezes por dia, berrando que o vá encontrar ora a Genebra, ora a Lião. Não vou – porque tenho o negócio do Serra, um pouco ou talvez muito encalhado, que me reclama; porque tenho todos os afazeres, de livros etc., e porque me falta a massa para viajar." (Eça entre os seus. *Obras de Eça de Queirós*, op.cit., p. 1648.)

Apêndice 2

Eduardo Prado

A qualidade dominante de Eduardo Prado, a sua *qualité maîtresse*, segundo o termo escolar da velha psicologia francesa, a qualidade motora, da sua vida pensante e mesmo da sua expressão social é certamente a curiosidade. A curiosidade, instinto de complexidade infinita, leva por um lado a escutar às portas e por outro a descobrir a América: – mas estes dois impulsos, tão diferentes em dignidade e resultados, brotam ambos dum fundo intrinsecamente precioso – a atividade do espírito.

Um espírito indolente não se arremessa com magnificência para os mares desconhecidos; também não se arrasta mesquinhamente para as fendas das portas: imóvel, como uma árvore sobre as raízes, ondula e rumoreja, dá a sua folha ou o seu fruto, derrama a sua curta sombra sobre o seu curto chão, e na mesma imobilidade, direito sobre as raízes, murcha, caduca e perece. O espírito, porém, que incita o homem a deixar a quietação do banco do seu jardim, a trepar a um muro escorregadio a espreitar o jardim vizinho, possui já uma estimável força de vivacidade indagadora: – e a tendência que o moveu é essencialmente idêntica à tendência que, noutro tempo, levara outro homem a subir às rochas de Sagres para contemplar, com sublime ansiedade, as neblinas atlânticas. Ambos são dois espíritos muito ativos, almejando por conhecer o mundo e a vida que se estendem para além do seu horizonte e do seu muro.

O valor tão violentamente discordante das obras dependerá apenas do quilate dos dois espíritos, e das condições em que se exerçam, largas aqui com toda a largueza da onipotência, mais estreitas além do que a choça de um servo. Um, nascido com aladas aspirações de conquista e de fé, trabalhando sobre as energias novas dum povo forte, revelará aos homens o segredo da Terra – o outro, de índole peca, enlevado na importância da comadre e da couve, não cessará de esfolar os joelhos, no esforço de trepar aos muros para espiolhar as vidas e as couves alheias. Depois um, ao acompanhamento das liras épicas, penetra na imortalidade: o outro não passa do muro, onde certamente o apedrejarão. Mas ambos eles, o criador da civilização e o criador de escândalo, obedecem à mesma energia íntima de iniciativa descobridora. São dois espíritos governados pela curiosidade, a *vil curiosidade*, como lhe chama Byron, com romântica ignorância... E de resto, sem essa qualidade vil, nunca o primitivo Adão teria emergido da caverna primitiva, e todos nós, mesmo o curiosíssimo Byron, permaneceríamos, através dos tempos, solitários e horrendos trogloditas.

As fadas benéficas, que rodearam o berço de Eduardo Prado, dançando levemente, carregadas de dons, também lhe trouxeram, na almofada mais rica, esse dom fecundo da curiosidade. As qualidades primaciais são precoces: – o divino Hércules, apenas embrulhado nos seus cueiros pelas luminosas mãos de Alcmena, estrangulou logo, como risonho ensaio de mais altos trabalhos, duas serpentes terríficas. Eduardo Prado começou seguramente por desmanchar e remexer o seu berço, no apetite de conhecer bem o arranjo e a espessura das penas. Afirma Carlyle que o período da curiosidade passou como o período da cavalaria – e que no homem se não mantém, puro e afiado, aquele belo instinto que impele a criança a arrombar os tambores para descobrir o esconderijo do som. Carlyle denegriu sempre o seu tempo... Ainda surgem entre nós alguns magníficos curiosos – como ainda pelas ruas perpassam paladinos, cuja bengala é realmente uma lança disfarçada.

Eduardo Prado conservou esplendidamente o instinto: na sua mocidade, como já outro descobrira a América, não sei se escutou muito às portas do saber: mas, concluído aquele bacharelato que nos países latinos se tornou um complemento do batismo, logo anelou por escutar e olhar, para além do seu bocado da América, a Terra toda, em toda a sua falada

redondeza. Este desinquieto desejo não escasseia entre os civilizados – agora que percorrer o mundo já não é, como no século XV, empreendimento de grande confusão, alarido e dano. Com todos os nossos mares aclarados, nenhum tenebroso, e divertidos hotéis boiantes para os atravessar, providos de adega e de ingleses sensíveis – milhares de sujeitos, constituindo já uma classe, possuindo já um rótulo, *globetrotters* (trotadores do globo), trotam, assobiam, dão vivamente a volta ao mundo, com a facilidade, senão com a filosofia, do fino De Maistre dando a volta ao seu quarto. Mas estes sujeitos trotam pelo gosto corporal de trotar, "para se dissiparem, não para se acrescentarem" segundo a forte expressão eclesiástica; – e no seu trote contínuo através dos continentes vão assobiando, porque não vão pensando. Na realidade são vagabundos.

Prado foi um viajante, do tipo pensativo de Anacársis (sem a sua austeridade e a sua facúndia, louvado Deus!). Viajou vastamente, viajou intensamente: não como vagabundo, mas como filósofo, para quem o mundo constitui aquele livro que louva Descartes, o mais proveitoso de folhear, ainda que o mais dificultoso de compreender, porque esse vive, e os outros livros são almas embalsamadas. Toda a Europa, a Arábia, a Palestina, o Egito, a Índia, a Austrália, as duas Américas, as ilhas do Pacífico, terras fortemente estudadas, finamente assimiladas, penetraram-lhe no espírito para sempre: – e, como aquele de quem cantou o Poeta, também ele traz "o mundo em si, com as cidades e os homens..."

Ora, tendo recebido simultaneamente das fadas benéficas o dom inestimável de se interessar – Prado, no seu correr do mundo, não se limitou a contemplar "as faces dos homens e as pedras das cidades". Espíritos que o século aclama, espíritos diligentes e inventivos, contentaram-se com esse exame, ligeiro e tão fácil, dos trajes, das arquiteturas, das paisagens, visitando as nações como museus, para gozar formas e cores. Mestre Gautier, um erudito, trilhou a Espanha com amorosa curiosidade sem reparar numa alma – notando apenas pregas de estofos, lavores de pedras, belezas de céus... Prado, ao contrário, com a sua ativa simpatia humana e social, desejou penetrar, penetrou no viver dos homens e no organismo das sociedades. E, pela força dessa simpatia, não resvalou no erro hereditário de viajantes muito ilustres e muito doutos – não desdenhou nunca costumes ou ideias, simplesmente porque eles divergiam do tipo genérico e mediano da civilização francesa, em que o seu espírito crescera e se formara. Toda a sociedade do século XVIII, composta dos D'Alambert, dos Chamfort, dos Fontenelle, das M.mas Geofrin, das M.mas de Tencin, exclamava com elegante espanto: "Que esquisitice, haver persas!" Era esse o tempo em que a França (e com ela a Europa deslumbrada) não compreendia que se fosse humano, não se sendo francês. Hoje a Europa já admite que existam persas e índios – sobretudo para lhes sugar a substância valiosa.

Eduardo Prado, porém, pertence àqueles que não só consideram muito racional, em tão vário universo, a existência dos persas – mas que sustentam que os persas podem ser amados desde que sejam compreendidos. E fervorosamente procurou compreender e, através dessa compreensão, amar todos os povos a que aportava – estudando em cada um a virtude, ou a beleza, ou a energia próprias, enternecido aqui pela doçura rural, impressionado além pelo fragor industrial, igualmente partidário do beduíno no seu deserto e do construtor de Glasgow nos seus estaleiros, romano em Roma como manda santo Anselmo, e tanto deleita, mas hindu na Índia, e tão harmonicamente congênere entre os monges de algum sumido e secular mosteiro do Líbano, como entre os faustosos negociantes de lã nos clubes de Melbourne. Para conversar afetuosamente com as nações, como deseja Montaigne – não se importou jamais que elas fossem amarelas, ou cor de breu, que vestissem cabaia ou jaquetão de cheviote cortado na City, ou nem jaquetão nem cabaia, e apenas um colar e uma lança aguda. E, assim, de todas as sociedades em que

mergulhou, recebeu um ensino inestimável, o mais fecundo e o mais puro, o ensino de que todo este largo mundo é uma pequena cidade, a verdadeira cidade entrevista por Epíteto, onde a diversidade dos hábitos esconde a identidade das almas, e onde Deus só espera que todos os que a habitam verdadeiramente se entreamem, para então a tornar celeste e a habitar Ele também. Se as viagens a todos trazem riqueza intelectual – a Eduardo Prado deram riqueza moral. E eis a vantagem, quando se trata no globo, de ir mais pensando do que assobiando.

Este mesmo impulso de curiosidade e rápida simpatia humana, que espalhou Eduardo Prado através dos continentes, concentrou-o no estudo apaixonado da História. E nesta outra peregrinação, não se contentou também em observar a fachada monumental dos tempos, feita de reinados, de leis, de tratados, de núpcias, de rebeliões, de guerras, toda salpicada de nomes e datas, com semblantes de heróis em gesso ou mármore: mas penetrou para além da fachada sintética, no esforço de conhecer sobretudo o pensar, o sentir, o viver costumário, o ser moral, a alma palpitante dos tempos. De resto, a História, nessa forma externa, é apenas um seco e sombrio registro de crimes, desvarios, misérias. Toda ela se compõe, na realidade, das más ações dos grandes homens. Os destruidores, os opressores, os enganadores, os malfeitores, todos "grandes homens", atravancam a superfície da História, bem juntos, a couraça dum roçando na simarra do outro, de modo que o passado inteiro aparece apenas como um grupo das suas desconformes figuras, coroadas, mitradas, inchadas de orgulho. E a História, assim feita, assim lida, é simplesmente uma sátira da humanidade... Ora, Eduardo Prado é sobretudo um amigo dos homens. Por isso na História procurou sempre aquele coração íntimo das multidões, que nunca se mostra nos anais e às vezes surge nas anedotas, e que, com a sua eterna mistura de credulidades, desalentos, terrores, sacrifícios, cóleras, êxtases, mortificações, nos faz fundamente sentir a funda unidade humana, renova através dos séculos a fraternidade das gerações, e me torna, a mim que escrevo, um contemporâneo moral dos remotos escribas que gravavam as lendas de Izdubar sobre os tijolos duros da Assíria.

A leitura da História, assim dirigida, desenvolveu nele um dos seus fortes sentimentos inatos – o amor do passado. Eduardo Prado permanece com efeito um devoto das Idades Antigas – devoção esmorecida, quase desaparecida, neste nosso século XIX, que, por ter surripiado casualmente três ou quatro segredos à Natureza, e saber manejar com mais destreza a matéria, e conseguir alguma aceleração de movimento por meio da água a ferver, e alguma rapidez de transmissão por meio duma força que não compreende nem domina, se considera excelsamente superior a todos os tempos em que os povos não conversavam por meio de fios de arame. Ah! No século XVII, quando trovejava a contenda sonora "dos Antigos e dos Modernos" – com que ardor e afã ele correria a proclamar a superioridade dos Antigos, apesar dos Modernos de então serem Molière, La Fontaine, Bossuet e Corneille! Ainda hoje o julgo capaz de afirmar que o homem de tudo pode rir, pois que "rir é próprio do homem" – exceto dos gregos e dos romanos. E, segundo Goethe, nunca um homem revela mais o seu caráter e a sua inteligência do que por aquilo que ele considera risível. Mas o seu culto da Antiguidade não se confina, como o dum velho humanista, nas letras clássicas – antes abrange toda a vida antiga, em todas as suas expressões, íntimas ou cerimoniais, desde o gineceu até o Foro. À maneira de são Gregório, ele pede certamente a Deus a salvação da alma de Virgílio (que decerto está salva): mas sobretudo lamenta, como santo Agostinho, que Deus o não destinasse a assistir, misturado entre senadores ou mesmo suando com a plebe nalguma esquina do Velabro, ao esplendor dum triunfo romano. E um dia me confessava que a sua emoção mais sinceramente intelectual a sentira diante de um bronze: – mas esse bronze era

a estátua, aos pés da qual tombara, nas pregas bem arranjadas da sua toga, César, apunhalado.

Este culto do passado não só atua sobre o desenvolvimento incansável da sua cultura – mas dirigiu docemente a evolução da sua consciência. E a ele talvez, mais que às influências de educação (e mais decerto que às desilusões do mundo) deve o seu catolicismo, forma em que cristalizou, com solidez e muita transparência, e vigor de detalhes, a religiosidade errante que lhe bastara nos anos de errante mocidade. Como Chateaubriand, que insaciadamente relê e absorve, o que o atraiu no catolicismo foi a sua beleza inefável, a graça das suas criações celestes, a transcendente ternura das suas lendas, o fausto do seu rito, a harmonia das suas jerarquias, a nobreza da sua unidade, a majestade da sua duração... Decerto não pretendo que Eduardo Prado seja católico jerarquia – por gosto de antiquário... E de resto outras razões, de temperamento, de cultura, de opinião social, o governam – pois que, dentro da Igreja, mesmo para as necessidades espirituais, sempre prefere, sempre procura, na parte mais rica e mais forte da Igreja, o ministério das congregações militantes. Mas sem dúvida a Beatriz teológica que no meio da sua "estrada" (porque todos a têm, mesmo no *boulevard*) o tomou pela mão, o iniciou, era criatura toda de beleza – e a augusta poesia do passado cantava na sua voz persuasiva. Ele mesmo reconhece que esta foi a envolvente atração. E ainda recordo a sua impressão assustada, quando, uma noite em que conversamos destes altos interesses da consciência, ele, tomando ao acaso a *Imitação de Cristo*, deparou com esta linha, que lhe pareceu um aviso repreensivo mandando de cima: – "Escuta a palavra de Deus pela verdade, não pela beleza!" *Veritas est in Scripturis Sanctis quoerenda, non eloquoentia.* Agora está tranquilo e confiado – porque a beleza confortavelmente o conduziu à verdade. Mesmo sem a doçura das amoráveis lendas, sem a majestade secular dos ritos, ele consideraria ainda a Igreja Católica como o mais salutar, mais amável, mais fresco asilo da alma doente ou sã. E, todavia, se o dogma da Santíssima Trindade, ou outro tão essencial, fosse decretado agora, neste mês de agosto, em concílio ecumênico, e lhe chegasse de Roma, num mandamento, com a tinta mal seca, os carimbos do correio ainda frescos, ele acolheria o grande dogma sem entusiasmo, como concepção desautorizada, quase desele-gante, por ser tão contemporâneo!

A este amor do passado se pode ainda ligar a sua ruidosa cólera, quando o Brasil consumou a revolução a que ele meses antes estudara as causas com tanta serenidade e filosófico desinteresse. Sem estimar consideravelmente os métodos do Império, Prado amava o trono imperial pela antiguidade que lhe davam, não os anos, mas a hereditariedade, a continuidade histórica, como ramo mais poderoso e mais frutífero do velho tronco colonial que apodrecera. Era para ele uma instituição de raiz, de comprida raiz, funda e largamente mergulhada no solo moral da nação, que ela tornava mais consistente, e a que comunicava, como as raízes dum velho roble ao chão em que se cravam, um aspecto de duração e venerável repouso. E quando a soube desarraigada bruscamente, numa madrugada de novembro (e pela ferramenta menos limpa e destra para desarraigar instituições, uma espada) todos os seus fortes sentimentos de patriota, de legista, de intelectual, mesmo de artista, se rebelaram, escandalizados. Com o desaparecimento do Império ele temia o desaparecimento do velho Brasil, da sua sociedade esmerada e culta, dos seus costumes graves e doces, da sua disciplina social, da sua segurança legal, da sua harmonia econômica, da sua autoridade entre as nações, de toda aquela ordem formosa que o erguia na América como o representante mais alto da civilização latina.

E a este desaparecimento desastroso, ainda acrescia, para o indignar e aterrar, o advento do jacobinismo.

Um dos espíritos mais profundos, e decerto o mais lógico da Revolução, o homem que na igreja socialista tem a proeminência simultânea dum são Tomás e dum santo Agostinho, P.

J. Proudhon, encontrara no jacobinismo (através de longos anos de observação experimental) tanta carência de conceito filosófico, tanta hostilidade ao espírito crítico, tanta incompreensão da justiça, tanta desconfiança da liberdade, tanta intolerância terrorista, tanta malícia inquisitorial, tanta tendência a governar por meio dos instintos e grosseiras paixões, tanto zelo em estreitar e retesar as fórmulas autoritárias, tanta confusão de ciência e consciência, tanto imobilismo intelectual, tanta inconsistência agitadora, tanta arrogância, tanta inveja, tanta garrulice, tanta futilidade, que terminou por considerar seriamente o jacobinismo, não como uma doutrina, mas como uma doença maligna do coração e do cérebro!

Mas a estes desagradáveis vícios que lhe analisou, com tristeza e tédio, o grande lógico da Revolução, ainda o jacobinismo junta um outro, abominável para um espírito tradicionalista como o de Prado – a violência iconoclasta. O jacobinismo possui, por único princípio, um *qui pro quo* – a substituição da soberania do rei pela soberania do povo. Vive duma impudente escamotagem de coroas, do salto duma ficção para outra ficção, duma mudança de absolutismo – e desastrosa, porque sempre o absolutismo impessoal da multidão será mais rude, fantasista e cruel do que o autoritarismo dum homem, pesado pelas considerações de dinastia e de sociedade, e acessível às influências do terror, quando o não seja às das justiça. O jacobinismo, portanto, também se reclama dum direito divino – que ele denomina direito popular: é o concorrente nato da realeza: e, desde que governa, procede logo, mais por instinto do que por sistema, a destruir toda a obra secular da monarquia. Para ele não há tradição nacional – pois que a nação só legitimamente data do dia em que ele se coroou e reinou! O seu desejo e interesse seriam anular toda a História. Mas a História é tão indestrutível como o solo; e assim se abaixa o jacobino, na plena força do poder, a derrubar crucifixos, a apear estátuas, a raspar coroas na fachada dos palácios, a mudar nomes nas esquinas das ruas, com aquele fanatismo e zelotismo empolado e minucioso que exasperava Proudhon, e o levou a alcunhar esses sectários amargos de *fariseus da Revolução*! A tal seita julgou Prado que ia pertencer a sua pátria, que cinquenta anos de ordem, de trabalho, de cultura, de paz, tinham elevado no mundo. E correndo à *Revista de Portugal*, a denunciar o atentado, obedeceu a um puro instinto... Obedeceu ao instinto dum fino amador de arte que, avistando um bando bárbaro, em torno dum monumento que honra a cidade, com os camartelos erguidos para o destruir – corre à janela, e braceja, e grita, não somente para assustar o bando funesto, mas para despertar a resistência da cidade ultrajada.

Também o culto do passado se revela, em Eduardo Prado, pelo seu carinho quase filial ao velho torrão lusitano. Poucos portugueses amarão Portugal com um amor tão inteligente e crítico, em que não entra sentimento atávico, e que todo ele nasce da observação, da comparação, dum estudo atento feito por meio de jornadas, depois completado por meio de leituras, duas fontes do saber de limpidez desigual, mas ambas agradáveis e recomendadas por Aristóteles.

Sólido conhecedor da nossa história, mesmo da história anterior às primeiras colonizações do Brasil (porque sobre aquela que se desenrolou depois a sua erudição faz autoridade), tudo o que a ela se prende como tudo o que se prende à etnografia portuguesa, tradições, lendas, superstições, festas, cantigas, anexins, costumes populares representando estados sociais, velhos casos da vida cerimonial, enredadas genealogias duma família histórica, o encanta, o apaixona. E a mesma sedução o leva, sempre que aporta à Europa, a percorrer as nossas províncias familiarmente, de carruagem, como quem visita terra sua, espalhando a atenção com zelo igual pelos monumentos e pelos homens, pelo que se semeia e pelo que se pensa, tão contente de espírito quando, entre eruditos, consulta os velhos pergaminhos duma colegiada, como contente de corpo quando

entre camponeses, à volta duma romaria, bebe o fresco vinho verde sob as ramadas do Minho.

Rico de amigos, em Lisboa, por Portugal inteiro, todo o movimento da corte, da sociedade, da política, o interessa – como as oscilantes manobras dum barco onde os seus amigos navegam, uns confiados, outros inquietos... Prado, esse, não receia pelo barco! Especialmente para Portugal, Prado é um imenso otimista, não dum otimismo indulgente e bonacheirão à Pangloss, mas dum otimismo raciocinado, deduzido da História. Ele pretende que Portugal sempre, desde Afonso Henriques, viveu enredado em dificuldades que sempre invariavelmente venceu pela tenacidade, pela coragem, pela destreza, pela adaptação muito elástica a todas as renovações sociais, e também pelo favor da Providência que, desde a planície de Ourique, o vela e o ama. Desta teoria otimista da imortalidade de Portugal, tira ele a certeza de ser a nossa terra, além da mais doce e livre, a mais segura de habitar. Mas no seu desejo, agora renovado de habitar uma quinta em Portugal, entra muito o gosto moral de colocar, de ano a ano, a sua vida harmoniosamente num meio onde ele já fixou muito do seu espírito, e, pelas simpatias dadas e recebidas, já colocou uma parte do seu coração. E, de resto, talvez o que o chama assim a Portugal, seja esse conjunto de crenças e costumes, que em nós persiste porque condiz com o nosso gênio nacional, onde ele encontra os moldes ancestrais do seu Brasil e que do seu Brasil receia desapareça rápida e tumultuariamente.

Porque a afeição de Prado por Portugal é o complemento natural do seu amor pelo Brasil. E nele esse amor patriótico nunca sofreu diminuição, nem degeneração, bem sólido, bem alto, rijamente cimentado nas profundidades mesmas do seu ser. Há talvez, agora, por vezes, um tênue arrufo, quando a sua pátria se abandona ligeiramente a braços, que ele imagina não possuírem nem robustez, nem perícia. E quando desconfia que esses braços de mau amparo, de guia incerta, a deixaram tropeçar, rasgar um pouco a túnica frígia, também o atravessa o curto gosto de murmurar: "Aí está! Desgraçadamente eu bem dizia!..." Mas são fugidias sombras. .. Na realidade, ele permanece o puro e forte patriota que traz sempre da pátria, consigo, não só o espírito mas a imagem.

As dilatadas viagens, as residências nas capitais de mais sedução, as afeições floridas longe da pátria, têm encontrado nele uma natureza magnificamente impermeável, não já ao cosmopolitismo, incompatível com individualidade tão acentuada – mas mesmo àquela influência das civilizações muito fortes, muito criadoras, muito rebrilhantes, que atuam no espírito como o sol dos países de grande sol atua sobre a pele, tornando uma rósea e nívea filha da Escócia, depois de três anos de Índia, mais morena e mais lânguida que as *bayaderas* do Nepal. Este homem, que há vinte anos trilha o bulevar, não tem (louvado ele seja, e por tal louvar louve ele a Deus!) um traço mínimo de bulevardismo. E o seu espírito, sempre em movimento dentro do movimento intelectual da França, permanece tão livre e próprio da sua raça, como se sobre ele nunca pousasse sequer a sombra amável duma ideia francesa...

Sim, talvez o antissemitismo! Mas o antissemitismo é uma ideia neogótica, ressuscitada em França e pintada de cores novas, de vermelhões infinitamente artificiais, para ajudar ao assalto do capitalismo. Ora, Prado, nos judeus, não detesta só o despotismo financeiro – mas também o advento social... Detesta que eles tenham surgido da sordidez do gueto, que não usem sobre a roupa as infamantes rodelas cor de açafrão, e que nunca morram em fogueiras cristãs. O seu antissemitismo não o aprendeu com os franceses, depois da Exposição de 1889 – mas no século XIV, com os dominicanos.

Não! Não há nele nenhum francesismo – todo ele se apresenta moralmente vernáculo. Até esta civilização, sempre em fermento, o fatiga. E quando mais rebrilha a atividade social de Paris ou Londres, mais ele lamenta, com fina saudade, o verde-negro sossego do seu Brejão. Talvez mesmo agora nunca deixasse a sua pátria se, de ano a ano, franzindo o sobro-

lho, a sua pátria o não sacudisse para as pátrias alheias. Atravessa então os sertões, sulca três mil léguas de mar incerto, remergulha no bulício europeu, e ao cabo de seis meses recomeça sorrateiramente a refazer as malas para se escapar com delícias para o silêncio dos cafezais.

É que na Europa sobretudo lhe falta terra sua, terra em que brotem frutos seus, terra em que pastem gados seus. Porque este homem de biblioteca é também essencialmente um homem da natureza – e a ciência formosa "de produzir as risonhas messes, de remexer a terra sob signo favorável, de multiplicar o armento, de cuidar da abelha provida" não tem mais sincero, reverente amador. Ama a terra não somente pela sua beleza, pela inocência das suas tarefas salutares, pela quietação que ela verte na alma – mas sobretudo pela sua ação libertadora, pois que bem sabe que só vive livre quem dela vive. O fado irônico dispôs que ele habitasse cidades, se enfronhasse em livros, se voltasse a teorias econômicas, pelejasse por instituições políticas: mas ele paga ao fado irônico com redobrada ironia, cumprindo muito intermitentemente, muito negligentemente, esta missão imposta – e reservando toda a solicitude e continuidade de aplicação para as coisas amadas da natureza e da terra. É possível que Eduardo Prado esqueça, ou mesmo abandone, com risonho e leve gesto, o jornal que fundou, o comício que convocou: – mas, à planta que ele plantar, não faltará nem adubo, nem sacha, nem rega, nem ternos cuidados!

Estas qualidades, a não ser a do patriotismo, não influenciaram, nem se mostram nos seus livros. É que além duma *Viagem ao Oriente* (repassada de verdade, interessante saber, vigor luminoso), Prado concebeu e trabalhou todos os seus livros num momento de urgência, por impulsivo patriotismo, para atacar ideias ou homens de quem receava a desorganização do Estado, ou para animar aqueles que reagiam contra essa desorganização pela força latente de alguma virtude social.

Assim, a vitória do jacobinismo político e do fanatismo positivista determinaram essas veementes crônicas de Frederico de S., os *Fastos da ditadura*, que acompanharão, na História, a ditadura, com um silvar, decerto amortecido, mas perenemente desagradável de látego. Assim as tendências norte-americanistas da República provocaram esse esplêndido libelo, a *Ilusão americana*, o mais forte que se tem instruído contra a raça neo-anglo-saxônia, tal como moldou na América um solo novo, o uso muito duro da escravatura, o contato violento com raças bárbaras, o excesso de democracia utilitária, e a carência duma tradição. E quando por outro lado, agora que a nação reentra com segurança na normalidade da vida, ele pressente um salutar retrocesso ao idealismo religioso, logo reúne e fortifica as almas, contando ardentemente a alma dum doce santo, o padre José de Anchieta.

Sempre toma a pena num momento de pressa social ou moral – como se agarra uma espada que rechaça ou conduz. Todos os seus livros políticos (desde os *Destinos do Brasil*, perfeito estudo de psicologia social) são, pois, panfletos, ainda que não se compõem duma "folha ou folha e meia de papel, repleta de veneno", segundo a famosa definição que deu de panfleto o lendário Arthur Bertrand, livreiro, jurado, capitão da Milícia Nacional e homem excessivamente bem-pensante... E pertencem, portanto, a um "gênero" superiormente nobre, porque dele se serviram, para grandes feitos Proudhon, Pascal, Cícero, S. Basílio, Tertuliano, S. Paulo e até Isaías e Ezequiel.

Se não cabem na definição do ilustre Arthur os livros de Prado – certamente realizam, e com singular rigor, a definição de panfleto formulada pelo mestre panfletário deste século, P. L. Courier. O que é um panfleto? "Uma ideia muito clara, saída duma convicção muito forte, rigorosamente deduzida em termos curtos e límpidos, com muitas provas, muitos documentos, muitos exemplos..." Este é, segundo P.L. Courier, um panfleto – e também "a mais corajosa, mais útil, mais pura ação que um homem pode praticar no seu tempo, porque se a ideia é boa derrama verdade, e se má logo aparecerá

quem a corrija, e a correção produzirá exame, comparação, contraprova, e portanto aproximação da verdade!"

Ora, pelo ditame de P.L. Courier, Eduardo Prado é um incomparável mestre do panfleto. Antes de tudo, possui sempre uma convicção forte, de boa raiz, raiz que ora mergulha na razão, ora apenas no sentimento, mas suga sempre num solo vivo. Sem diletantismos letrados, sem necessidade profissional (de resto enleado sempre numa certa indolência contemplativa), ele só se acerca do trabalho por dever, a uma solicitação urgente da consciência. Candidamente e tenazmente julga então possuir a verdade, e, como nos domínios da inteligência, junta muita probidade a muita temeridade – a sua verdade não a vela, nem a limita, nem a adoça, nem lhe mostra só os lados mais amáveis e macios. E a verdade rompe dele como habita no seu poço, nua, com uma corajosa nudez de selvagem ou de deusa. Depois as suas ideias são muito claras, duma clareza seca de cristal bem talhado, com finas arestas onde a luz refulge. Confuso nos desejos, nos planos e nos modos, Eduardo Prado é, quando pensa, um lúcido – e não duma lucidez esparsa, alumiando amplos espaços com tenuidade, mas concreta, por isso mesmo ricamente intensa, como um fino dardo que vara horizontes.

A esta clara visão ele junta um raro poder de deduzir, de desfiar, de sutilmente desfiar, e de ligar depois os fios sutis numa trama miúda e resistente que, quando combate, se torna aquela rede de ferro com que os gladiadores no circo imobilizavam para a morte os contendores – e, quando solicita ou propaga, aquela doce rede de seda aconselhada pelos santos padres para docemente pescar as almas... A todas estas superiores potências junta a potente paciência de esquadrinhar os textos, desenterrar os documentos, amontoar os exemplos, percorrer toda a História e toda a natureza para recolher um fato, um precedente, uma analogia – de sorte que a sua lógica, bem armada e destra, sempre combate sobre uma maciça, formidável muralha de prova. E, em todo este esforço, e ajudado por uma memória de prodigiosa diligência e segurança. Ora a memória é a décima musa – ou talvez a mãe das musas.

A sua maneira de utilizar estes dons, o seu estilo, é o melhor, o mais adequado a um publicista – e participa superiormente da natureza desses dons. É limpo, transparente, seco, quase nu, sem roupagens roçagantes e bordadas que lhe embaracem a carreira destra ou deformem as linhas puras ao raciocínio. Não há nele molezas, repousos, tendências a vaguear e a cismar – mas sempre o mesmo ímpeto elástico o anima e arremessa. Ainda menos tenta essas fugas vistosas, de foguete que estala nos ares – cuidadoso em nunca perder o solo maciço da realidade que a todos, como a Anteu, comunica força invencível: e quando por vezes atinge essa plenitude e abundância sonora que se chama a eloquência, é porque inesperadamente o exaltou a grandeza da verdade entrevista, um arranque generoso de indignação, alguma brusca emoção de piedade, ou aquela segura proximidade do triunfo que solta todo o som aos clarins. Dentro dum tal estilo toda a expressão cabe, porque a sua ductilidade se presta tanto à grossa risada como ao soluço lírico. E Eduardo Prado para tudo o faz servir: lutando ou doutrinando, segundo a necessidade da causa santa, ele emprega a ironia ainda, o sarcasmo estridente, a prédica catedrática e de toga, a murmuração familiar em chinelos, a rápida e remexida rebusca dos fatos, e mesmo a compassada e ponderosa procissão das teorias.

A este estilo falta naturalmente aquela luminosa e ondulosa harmonia, que os gregos amavam e chamavam euritmia. Por quê? Porque todos os seus livros são guerras – e ele é, intelectualmente, um guerrilheiro. Logo, desde a primeira página ao primeiro frêmito, as ideias alçam o seu pendão, as ironias despedem a sua flecha, os argumentos brandem a sua clava, as citações clamam, as cifras silvam – e na pressa e excitação da lide tudo rompe, um pouco tumultuariamente, num arranque para avante, contra coisa detestada que urge demolir!... E mesmo, quando em dias de paz, recolhido e quase ajo-

elhado, glorifica, como na Apologia do padre Anchieta, ainda alguma confusão se estabelece no seu estilo – mas docemente alvoroçada e enternecida, como a de turba piedosa que se empurra para um altar amado. É que os seus livros são sempre atos intensamente vivos – ora uma hoste em marcha, ora um povo em prece.

Não contei, depois de tanto contar, o seu mais cativante dom – o seu espírito de sociabilidade. Eduardo Prado é uma alma superiormente sociável. E decerto esta superioridade ressalta com brilho inegável de sol, pois que os amigos, os indiferentes, os que o praticam desde longos anos, os que o conheceram durante uma curta tarde, os que ele favoreceu, os que ele despeitou, os que só dele colheram carinho, os que só dele receberam sarcasmo, todos se juntam para afirmar que – pela inata alegria, pela vivacidade inventiva, pela veia ricamente cômica, pela abundância e delicioso humorismo da anedota, pela simplicidade que se pueriliza permanecendo fina, pelo elegante desdém da ostentação, pela bendita facilidade em se interessar, pela prontidão do entusiasmo, pela inteligente mansidão, pelo apego afetivo, não há mais desejável companheiro! Meu Deus! Bem sei que tal elogio se tem gravado sob a imagem de muitos ilustres malfeitores. Mas vede! A qualidade sociável, que merecera o louvor, esbateu, recuou para um piedoso esquecimento os malefícios ilustres, e só ela ficou gravada e lembrada. É que as grandes virtudes, como nos ensinou Platão, são para os grandes dias – e uma doce sociabilidade serve para todos os pequenos dias, neste nosso pequeno mundo, e de cada dia pequeno faz uma larga doçura.

Eis aqui, pois, um brasileiro singularmente interessante, que na verdade honra o Brasil. E eu, meramente arrolando, sem as estudar, algumas das qualidades, doces ou fortes, que ele herdou da sua raça, e a que deu relevo e brilho todo seu, sinto a dupla felicidade de louvar, através de homem que tanto prezo, da terra que tanto amo!

Eça de Queirós.
1898

Iconografia

Extraordinário palácio

Selecionadas do conjunto que constitui o *Álbum de construção da Biblioteca Nacional*, as imagens aqui apresentadas registram o grandioso empreendimento realizado na primeira década do século XX

Com toda a pompa que a ocasião pedia, foi lançada em 15 de agosto de 1905 a pedra fundamental do prédio da Biblioteca Nacional na avenida Central, atual avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, endereço onde se encontra ainda hoje. A cerimônia contou com a presença dos políticos proeminentes da época e do presidente da República, Rodrigues Alves. Requintes como uma ata em pergaminho ornada com desenhos do pintor Rodolfo Amoedo e gravada em água-forte por Modesto Brocos, medalha confeccionada por Augusto Girardet e martelo e pá esculpidos em prata anunciavam o empreendimento grandioso que ali começava.

Inicialmente instalada numa das salas do Hospital da Ordem Terceira do Carmo, a Biblioteca foi transferida em 1858 para a rua do Passeio, edifício que hoje abriga a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No entanto, uma nova sede tornara-se urgente, pois o espaço exíguo fazia com que o acervo se espalhasse, mal acomodado, por estantes que entulhavam o ambiente, praticamente impedindo a circulação pelas salas.

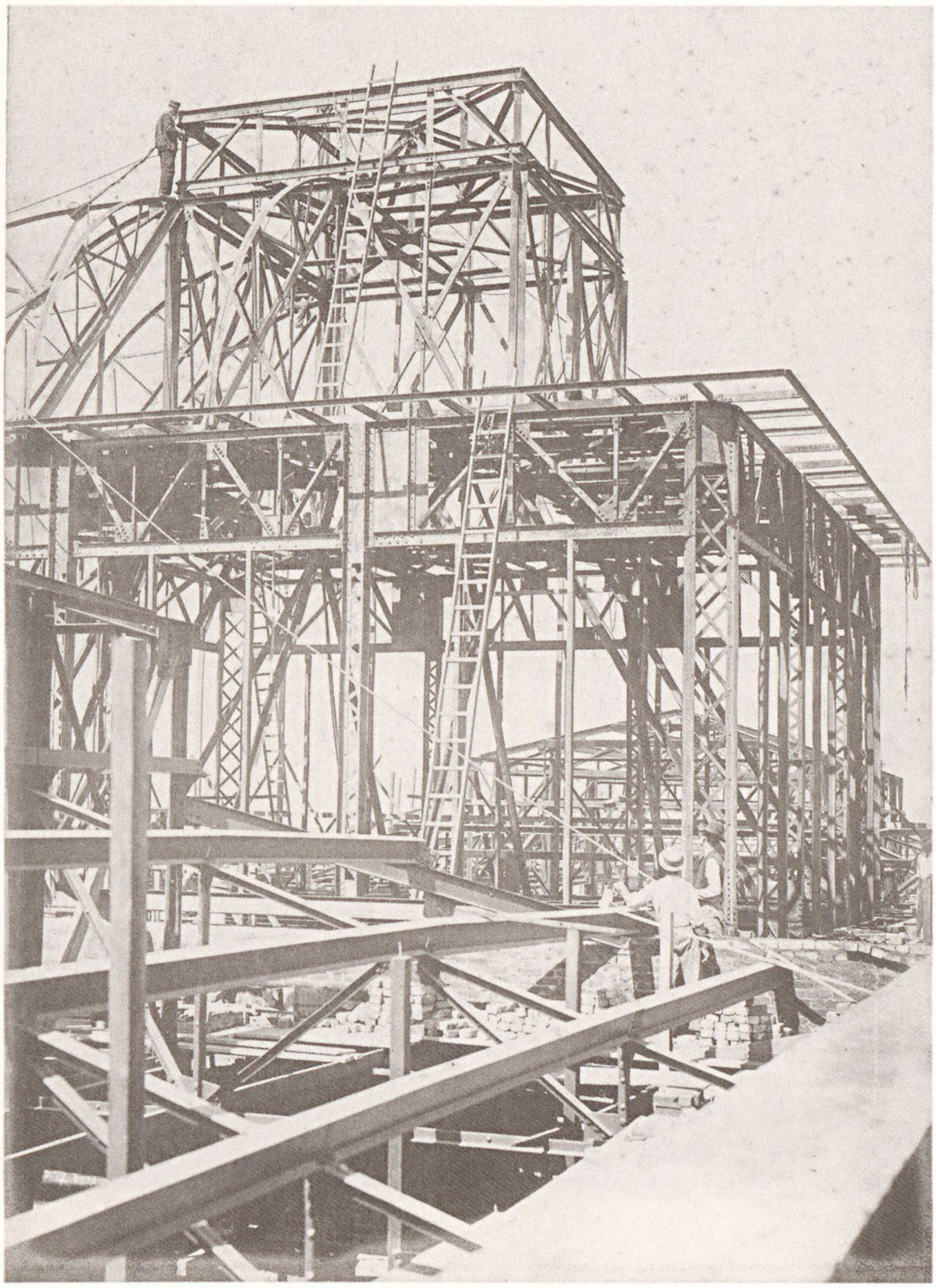
A necessidade de instalações à altura do "maior tesouro bibliográfico da América Latina", como registrado no relatório anual de 1902, acabou sendo atendida. No quadro da reforma urbanística capitaneada pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906), foi reservado um terreno, ocupando uma quadra na avenida Central, e o projeto foi confiado ao engenheiro militar Francisco Marcelino de Sousa Aguiar.

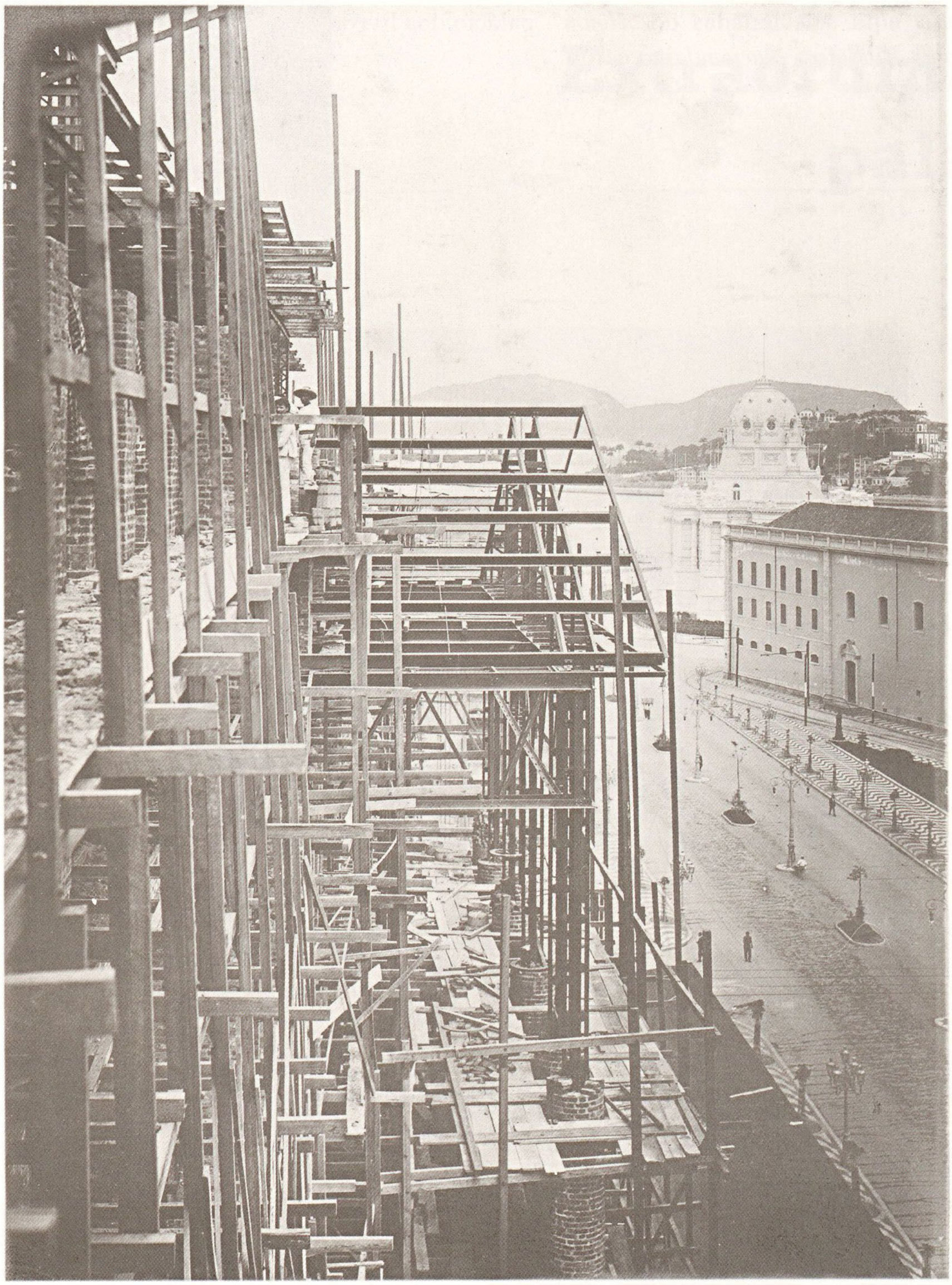
Durante quatro anos, os engenheiros Napoleão Muniz Freire e Alberto de Faria se empenharam na construção do imponente prédio de cinco andares de feição eclética, com elementos neoclássicos e *art-nouveau*, de nítida influência francesa. O edifício foi erguido sobre estruturas de aço capazes de suportar o peso dos milhares de livros que iria guardar. Pisos de vidro nos andares dos armazéns, armações e estantes de metal, amplos salões e tubos pneumáticos para transporte dos livros dos armazéns para os salões de leitura também faziam parte do projeto.

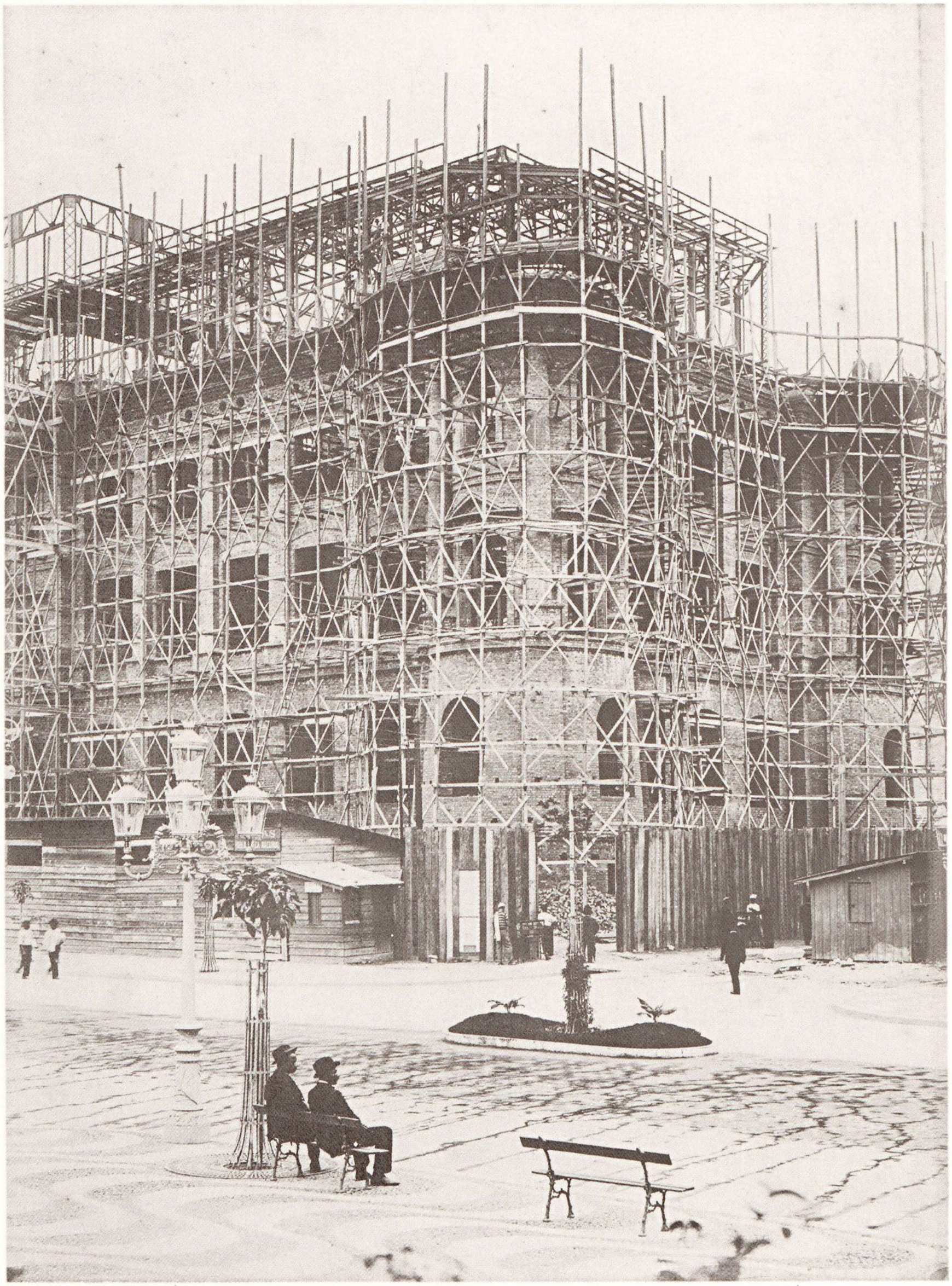
A inauguração do "extraordinário palácio", como se refere ao prédio monumental o cronista João do Rio, ocorreu em 29 de outubro de 1910. Na presença do presidente da República Nilo Peçanha, o então diretor da instituição, Manuel Cícero Peregrino da Silva, sem poder

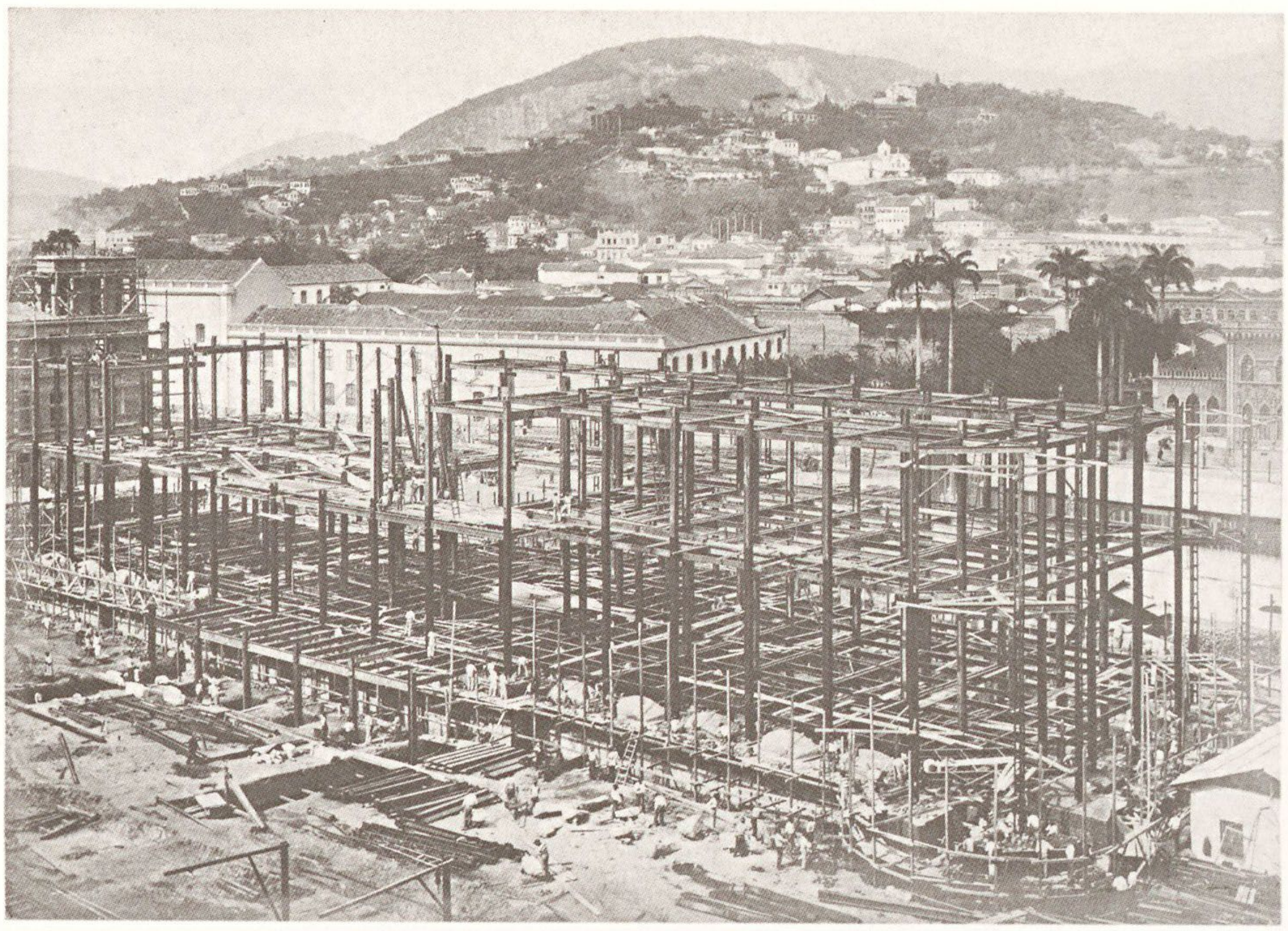
conter o orgulho, declarava: "É finalmente uma fulgurante realidade a instalação da Biblioteca Nacional num edifício para ela construído, isolado, vasto, incombustível, apropriado."

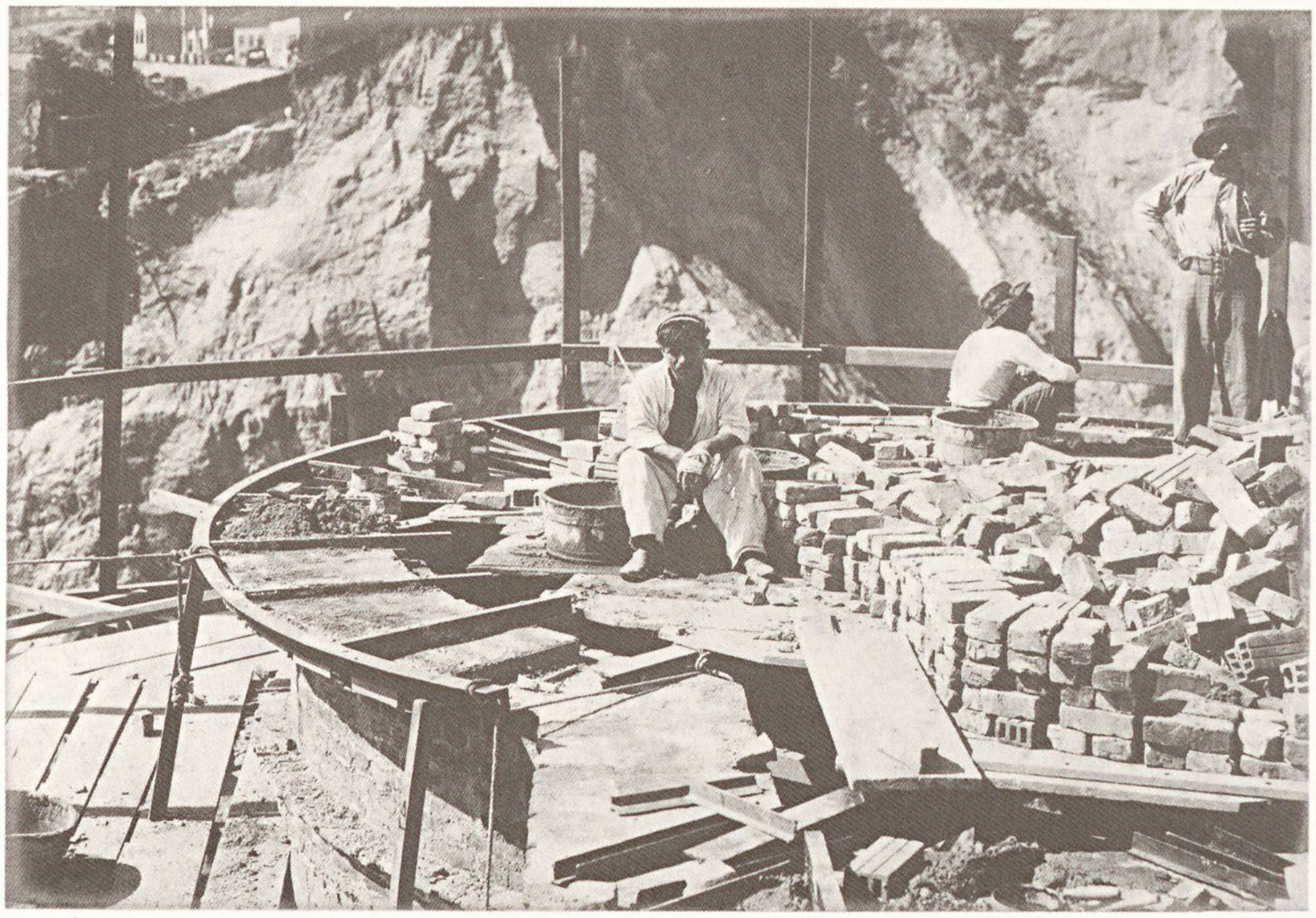
As imagens aqui selecionadas do *Álbum de construção da Biblioteca Nacional* dão conta não só das várias etapas da obra e da modificação na paisagem da cidade, como nos transportam ao início do século passado, dando rosto aos homens que ergueram o suntuoso palácio dos livros.

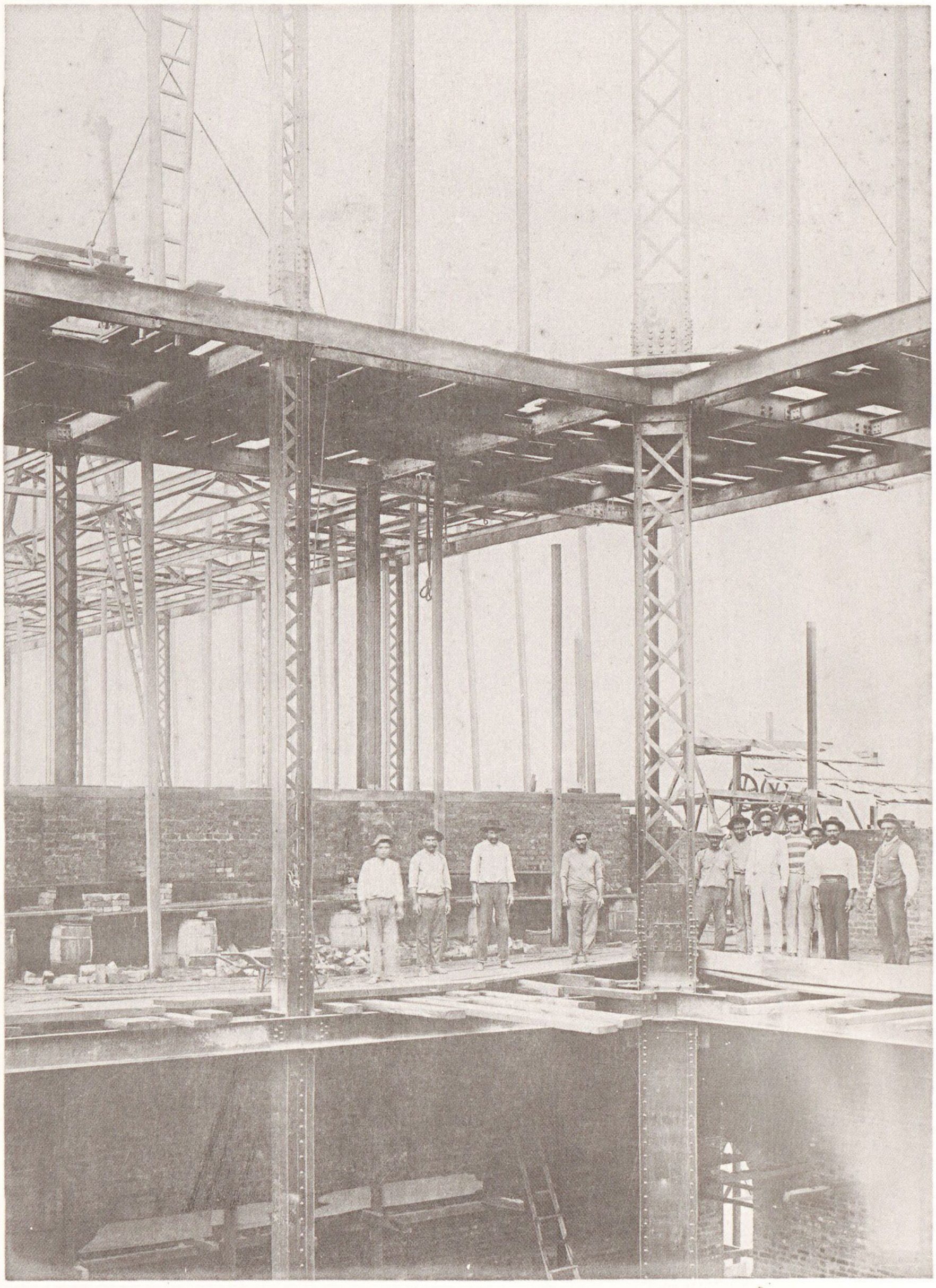


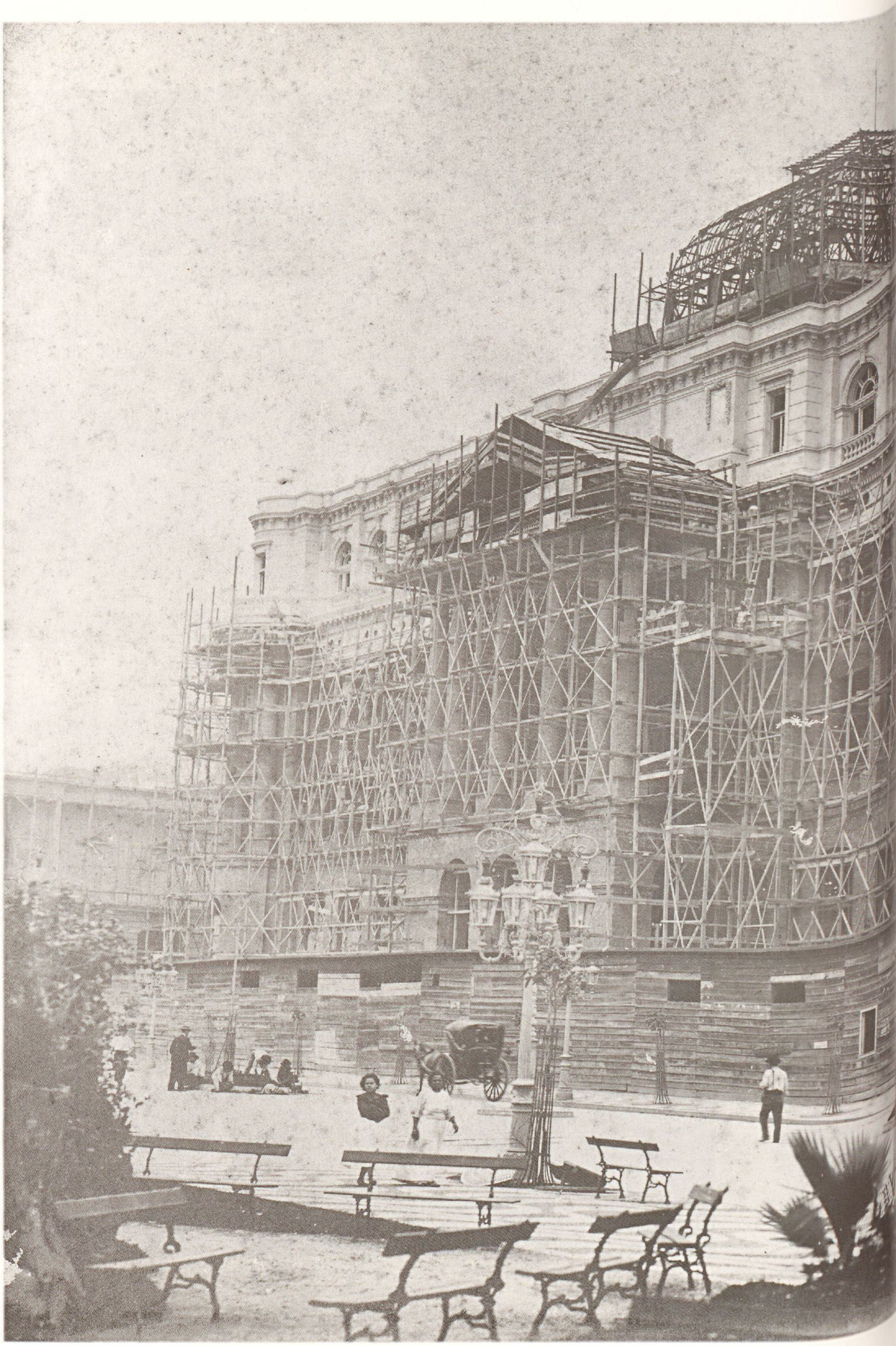


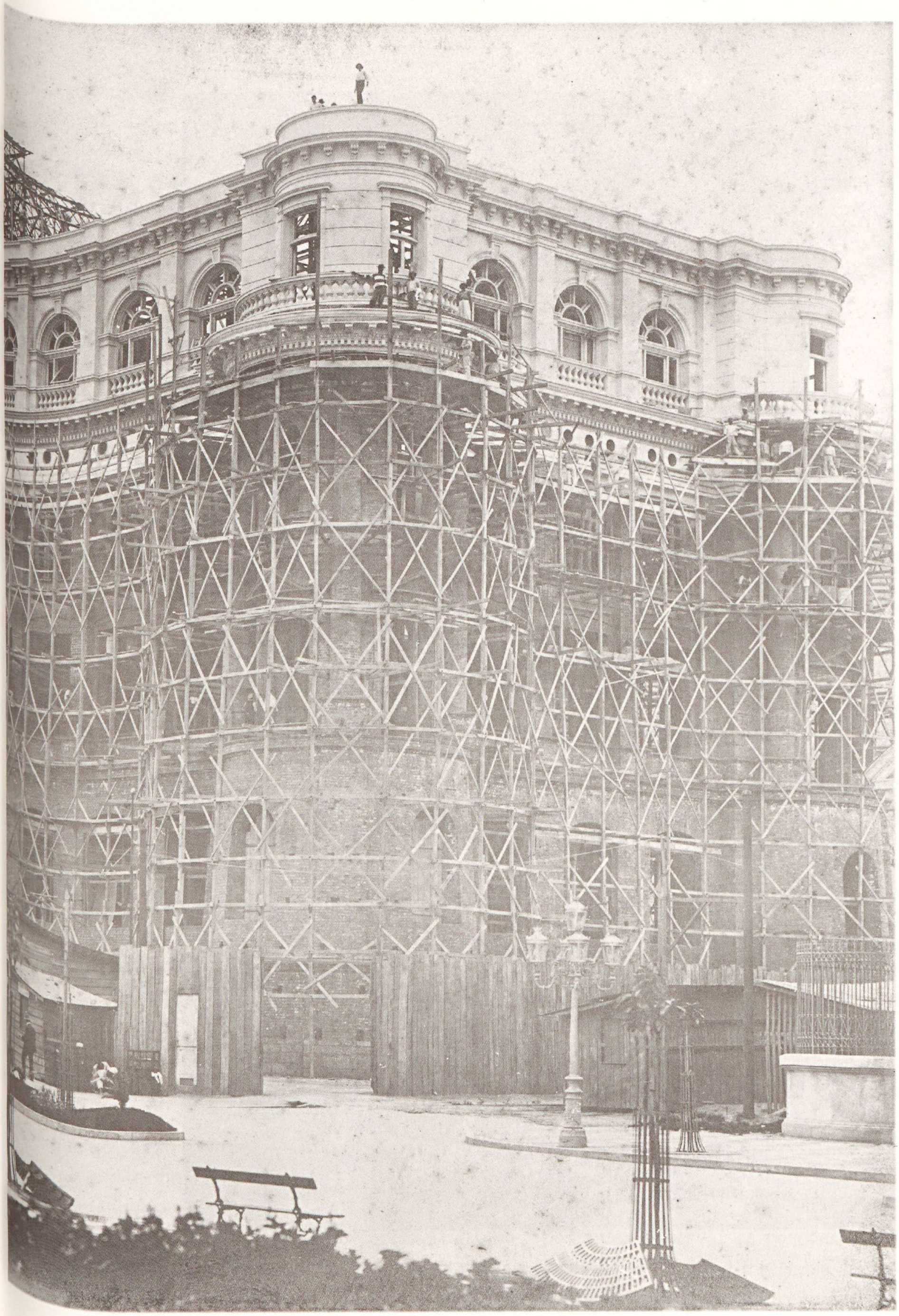


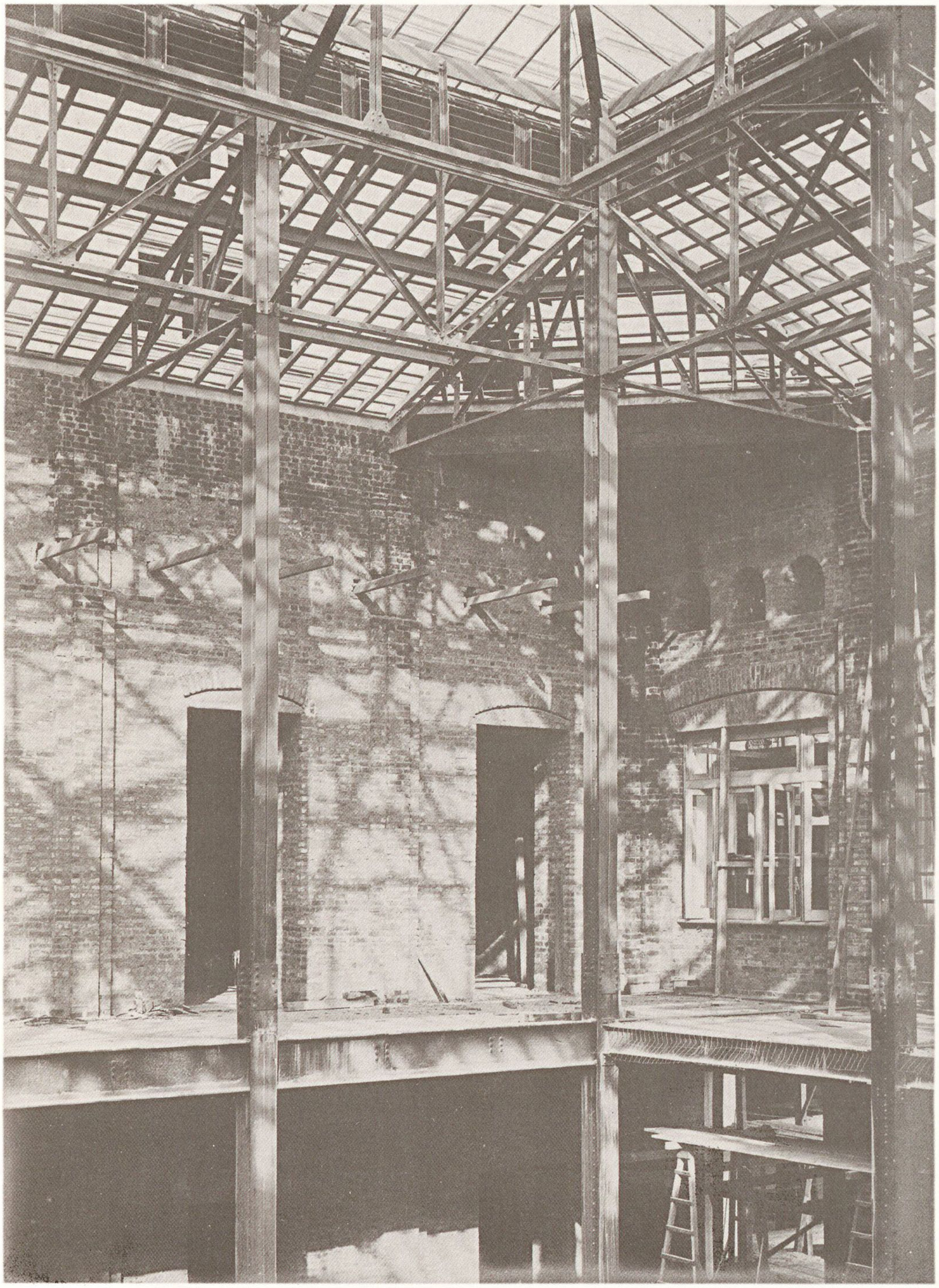












Patrimônio da humanidade

Luiz Antonio de Almeida

Estudioso da vida e obra do compositor e pianista Ernesto Nazareth, seu biógrafo fala das dificuldades e alegrias que encontrou nos últimos 38 anos, tempo dedicado à pesquisa sobre o autor de *Brejeiro* e *Odeon*, entre outros 200 títulos

Era outubro de 1976. A pianista paulista Eudóxia de Barros encerrava sua participação no programa "8 ou 800", da Rede Globo, apresentado por Paulo Gracindo, onde respondia sobre vida e obra do compositor carioca Ernesto Nazareth. Eu tinha 14 anos de idade e, privado daqueles encontros dominicais, fiquei curioso em saber mais a respeito do músico que ficara surdo, louco e que talvez tivesse posto fim à própria existência. A partir daí, comecei a procurar tudo o que pudesse a respeito dele e de sua arte.

Insatisfeito com o pouco encontrado em um verbete da Delta Larousse, enciclopédia que até hoje honra a estante da minha casa, lembrei-me da biblioteca da Rádio Roquette-Pinto. Nove anos antes, em 1967, eu me apresentava em programas daquela emissora como pianista-mirim e sabia que por lá existia uma sala cheia de livros, certamente bisbilhotada por mim. E como o lugar pertencia a uma rádio, concluí que encontraria coisas de música, logo, coisas de Ernesto Nazareth. Não deu outra: *Panorama da música popular brasileira*, de Ary Vasconcelos, obra publicada em 1958, em dois volumes, e que trazia a biografia de dezenas de compositores. Não achei mais nada de interessante.

Orientado por alguém da rádio, parti para o Museu da Imagem e do Som (MIS), na Praça XV, a uns 300 metros de distância. Ao chegar, me deparei com uma edificação linda, antiga, e mesmo na minha pouca idade reconheci naquele lugar alguma importância. Só que o que eu procurava não estava exatamente no belo prédio, mas, sim, no primeiro andar de um sobrado feioso que ficava aos fundos e não tinha qualquer ligação estrutural com o prédio principal. Servia como solução provisória para abrigar uma das principais coleções da instituição, a coleção do cantor, compositor e radialista Henrique Foréis Domingues (1908-1980), o popular Almirante, figura de singular projeção na história de nossa pesquisa musical.

Nesse sobrado, durante muitos anos, funcionou o antigo necrotério da cidade. Ainda podíamos observar as paredes revestidas por azulejos e, em uma das salas, as comentadas banheiras que, felizmente, nunca vi. O espaço maior era ocupado pela coleção do Almirante e em outras salas, menores, eram ministrados cursos, mas não assisti a nenhum.

Almirante era o responsável pela coleção que levava seu nome e tornara-se funcionário do museu. Ele próprio passou a dispensar especial atenção a mim, o menino interessado em Ernesto Nazareth, recolhendo, sempre, vários livros em que o pianista era citado e depositando-os sobre a minha mesa apertada entre uma parede e o balcão de atendimento. Lembro, daquela época, da museóloga Adua Nesi, já aposentada, e que trabalhou por mais de 35 anos na instituição.

Acervo Luiz Antonio de Almeida.

Quando me dei por satisfeito quanto à parte bibliográfica da pesquisa, passei a direcionar minha atenção às gravações da obra de Nazareth. E do MIS, ao terminar de ouvir os discos que por lá encontrei, indicaram-me a Discoteca Pública Estadual, na Lapa, no andar térreo do prédio onde hoje se encontra a sede administrativa da Fundação Museu da Imagem e do Som, à rua Visconde de Maranguape, nº 15.

O atendimento era arcaico. Mesmo às moscas, tudo ali demorava. Para cada música que eu queria ouvir, me obrigavam a preencher um formulário. Depois, ficava aguardando com um fone de ouvidos e a cara virada para uma espécie de nicho. Tinha de preencher tantos formulários quantas fossem as músicas que quisesse ouvir. Na quarta ou quinta música, desistia e ia embora.

Após constantes reclamações por ter que preencher tantos formulários, alguém me disse para procurar a seção de música da Biblioteca Nacional, no Palácio Gustavo Capanema, onde a burocracia seria menor. Mas não foi bem assim. A burocracia era quase a mesma. A diferença estava no fato de o técnico responsável pelo manuseio do disco posicionar-se à minha frente, separado por um vidro, e não distante como na Discoteca Pública.

Foi ali, na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Dimas), à rua da Imprensa, nº 16, 3º andar, que, em 1977, meu interesse por Ernesto Nazareth se transformaria, que minha pesquisa passaria de praticamente escolar a algo mais sério, contando com um acervo valiosíssimo de partituras impressas, manuscritos, recortes de revistas e jornais, fotografias.

Logo caí nas graças de um saudoso funcionário, Mário Saturnino Menezes – seu Mário, como o chamávamos –, que depois me apresentou à idealizadora da divisão, Mercedes Reis Pequeno. Outras amizades foram surgindo com o passar do tempo: Thereza Aguiar Cunha, Rosa Maria Pereira Figueira e Glícia Campos. O tratamento era o melhor possível. Nunca fui recebido por qualquer funcionário com um meio sorriso. Mas a maldita burocracia, essa jamais deixou de me perseguir...

Até hoje, lembro o dia em que resolvi fazer um levantamento de todas as partituras impressas de Nazareth pertencentes à BN. O número exato não guardo. Talvez próximo de 130 músicas. E para cada uma das obras solicitadas, um formulário a preencher com meu nome completo, endereço, telefone, RG, CPF, grau de instrução, título da música, código de catalogação, número da mesa. Cheguei, até, a

ERNESTO JÚLIO DE NAZARETH nasceu no Rio de Janeiro em 20 de março de 1863, e na mesma cidade faleceu em 1° de fevereiro de 1934. Aprendeu a tocar piano com a mãe e aos 15 anos, em 1878, viu sua primeira composição editada, a polca-lundu *Você bem sabe*. Foram 53 anos dedicados à música, destacando-se a composição, o magistério e suas performances como pianista de entretenimento. Em 1932, veio a público a última obra impressa: o tango *Gaúcho*. Considerado um dos principais precursores da música genuinamente brasileira, faleceu afogado na represa da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde se encontrava internado por distúrbios psiquiátricos. Deixou 211 composições, hoje publicadas em sua totalidade.

Acervo Luiz Antonio de Almeida.

levar formulários para preencher em casa. E, curiosamente, nos quadradinhos em que a gente tinha que escrever Rio de Janeiro, 12 letras e dois espaços, portanto, 14 quadradinhos, apareciam somente 13 quadradinhos. E isso em formulário feito especialmente para atender a uma instituição do Rio de Janeiro. Mas o "insignificante" detalhe continuaria sendo por mim observado por 20 anos.

O levantamento das partituras impressas e suas respectivas dedicatórias foi concluído a contento. A Divisão de Música era, sem dúvida, a maior referência em Ernesto Nazareth, ainda que eu também tivesse consultado outras coleções como a da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a do musicólogo José Mozart de Araújo.

Herdeiro do acervo

Um momento especial de minha pesquisa foi poder consultar os manuscritos-autógrafos de Ernesto Nazareth. Que maravilha ter nas mãos documentos escritos pelo próprio músico. Eles pertenciam à filha do compositor, a professora Eulina de Nazareth (1887-1973), que não tendo endereço fixo, residindo de hotel em hotel com sua companheira, após insistentes pedidos do pianista e compositor Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), temeroso de que os manuscritos pudessem se perder, deixou-os provisoriamente sob a guarda da Biblioteca Nacional. Com a morte de Eulina, o material foi anexado ao patrimônio da Divisão de Música.

Entre os manuscritos consultados, tive em mãos verdadeiras preciosidades, sendo duas composições, *Poloneza* e *Capricho*, até então inéditas, importantes registros da vontade do artista em alcançar esferas mais elevadas. Outras curiosidades foram os "sambas" de Nazareth. Sim, o compositor terminou a carreira atirando para todos os lados numa tentativa desesperada de manter-se no cenário musical.

O salão de atendimento aos pesquisadores da Divisão de Música tornou-se uma extensão da minha casa. Ali, também, fiz amizades com outros frequentadores e algumas vezes não só dividia com eles a mesa como o desânimo de preencher os tenebrosos formulários. Mas, com o passar dos anos, fui me conformando, principalmente ao presenciar personalidades do meio musical como, por exemplo, o pianista Arnaldo Rebelo (1905-1984), os musicólogos Ary Vasconcelos (1926-2003), Baptista Siquei-

ra (1906-1992) e Mozart Araújo (1904-1988), o cronista Jota Efegê (1902-1987) e o crítico musical Eurico Nogueira França (1913-1992), passando por idêntica experiência.

Em 1978, mudei-me de Ipanema para Jacarepaguá e minhas visitas à Divisão de Música diminuíram. Dois anos depois, em 1980, iniciei fraternal amizade com Diniz Nazareth (1887-1982) e Julita Nazareth Siston (1895-1987), filho e sobrinha do compositor, tornando-me, tempos depois, o "neto" que Ernesto Nazareth jamais tivera. Essa história ganharia repercussão nacional, pois, da condição de simples interessado em conhecer a história de um compositor, passei a herdeiro de todo o acervo dele, incluindo, entre documentos e objetos pessoais, uma coleção de manuscritos e o piano.

Trecho de *Polonesa*, peça de concerto composta provavelmente em 1907. Os manuscritos de Ernesto Nazareth estão disponíveis em alta resolução no site da Biblioteca Nacional Digital http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html

Na Divisão de Música e Arquivo Sonoro, testemunhei momentos muito significativos. Um deles foi a aposentadoria compulsória de dona Mercedes, em 1991. Nunca consegui entender como uma pessoa tão importante como ela, criadora da Divisão de Música, em 1952, e que praticamente conhecia a história de cada documento daquele acervo, pudesse deixar de fazer parte ativa daquilo tudo só pelo fato de ter chegado ao apogeu dos seus 70 anos...

A partir da década de 1980, as composições de Ernesto Nazareth alcançariam consagração internacional. Mas a dificuldade de se conseguir suas edições impressas sempre foi tremenda. Daí, a importância da Divisão de Música ao organizar a obra do velho mestre, primeiramente em primoroso catálogo editado no ano do centenário do músico, em 1963, depois, na captação de coleções e, por fim, disponibilizando um serviço de reproduções xerográficas. Para os intérpretes não havia muitas opções: ou encontravam as partituras em sebos ou recorriam às reproduções da Divisão de Música.

Um dia, porém, as reproduções foram proibidas sob o argumento de que prejudicávamos documentos originais. Mais tarde, ainda, surgiram algumas portarias sobre direito de reprodução que resultaram, pelo menos no meu entender, em uma espécie de segunda morte para muitos compositores. Para complicar ainda mais a vida dos intérpretes, a Divisão de Música passou a permitir reprodução de obra que ainda não se encontrasse em domínio público somente com autorização da família ou legítimos herdeiros do autor.

Em maio de 1994, tendo à frente Georgina Staneck, iniciou-se um projeto de informatização das

partituras pertencentes ao acervo da Dimas, sendo a obra de Ernesto Nazareth a primeira a migrar para o sistema multimídia. Desse modo, as obras digitalizadas poderiam ser ouvidas, reproduzidas por meio de impressoras e acessadas de qualquer parte do planeta. Já reconhecido como autoridade em Nazareth, fui convidado a prestar colaboração informal ao projeto.

Pouco mais tarde, ao observar notas erradas em algumas peças já digitalizadas, fui informado de que seriam mantidas daquele jeito mesmo porque assim apareciam grafadas no documento original, preservando, desse modo, a integridade da informação. Muitas vezes, na pressa de escrever, é comum que autores desenhem uma ou outra nota fora da linha. Qualquer revisor poderia corrigir uma nota errada. Contudo, por não concordar com esse critério, preferi me afastar.

Em 21 de janeiro de 1995, durante visita do então presidente Fernando Henrique Cardoso à Biblioteca Nacional, na companhia de dona Ruth, sua esposa, do escritor Affonso Romano de Sant'Anna, presidente da Fundação Biblioteca Nacional, e do casal Lily e Roberto Marinho, entre outras personalidades, todos ouvimos o *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, digitalizado pelo projeto. E, dois anos depois, em 20 de março de 1997, oficializei a doação do piano de Ernesto Nazareth ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, então sob a gestão de Jorge Roberto Martins. Foi uma noite festiva na velha sede da Praça XV, com direito a exposição e recital com as pianistas Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999), Maria Alice Saraiva (1913-2001) e Maria Teresa Madeira.

A obra de Ernesto Nazareth vem recebendo, nestes últimos 30 anos, as mais expressivas homenagens. E de muitas tomei parte efetivamente. Foram gravações de CDs, edições de livros, *songbooks*, programas de televisão, rádio, palestras, seminários. Em 2011, colaborei com o pesquisador Cacá Machado no projeto Todo Nazareth, responsável pela publicação da obra completa do nosso artista. Pouco depois, com Alexandre Dias, Paulo Aragão, Bia Paes Leme e apoio do Instituto Moreira Salles, participei do site Ernesto Nazareth 150 Anos, criado em 2013, para homenagear o compositor no ano do seu sesquicentenário. Pela Rádio MEC-FM, no mesmo ano, me apresentei nos 21 programas da série Ciclo, produção de Lauro Gomes, dedicados ao grande músico.

Trecho de *Capricho*, peça de concerto composta provavelmente em 1920. Os manuscritos de Ernesto Nazareth estão disponíveis em alta resolução no site da Biblioteca Nacional Digital http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html

Finalmente, em março de 2014, a biografia de Ernesto Nazareth, escrita por mim no decorrer de 38 anos, recebeu uma edição on-line na mesma ocasião em que os manuscritos-autógrafos de Ernesto Nazareth, pertencentes à Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, foram considerados Memória do Mundo pela Unesco, em uma das categorias de Patrimônio Cultural da Humanidade específica para documentos raros, na qual se inclui a Bíblia de Gutenberg, a 9ª Sinfonia de Beethoven, os acervos de Brahms e Rousseau, além de documentos, negativos de filmes e registros fonográficos de alta significância.

Luiz Antonio de Almeida é pesquisador da música brasileira. Desde 2003, trabalha no Museu da Imagem e do Som. Sua biografia de Ernesto Nazareth está publicada em formato digital no site do Instituto Moreira Salles (http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters).

Centenário

Lupicínio Rodrigues, doutor em dor de amor

Um poeta, um amoroso, um companheiro da lua. E um boêmio, claro. Assim ele se definia. Cem anos depois de seu nascimento, o autor de *Vingança* é aqui homenageado como um dos grandes compositores da música brasileira

Elizete Higino

Há cem anos, no dia 16 de setembro de 1914, na Ilhota, vila pobre do bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre (RS), nascia Lupicínio Rodrigues, o cantor e compositor das dores e frustrações do amor. Filho de Francisco Rodrigues, funcionário público, e da dona de casa Abigail Rodrigues, Lupi era o quarto filho dos 21 do casal.

Desde criança, conhecia e se envolvia com a música de seresteiros, frequentando os botecos da Ilhota, onde eram entoadas canções apaixonadas. E foi assim que, precocemente, aos 12 anos, já fugia de casa para participar das rodas musicais de seu bairro. Em 1928, aos 14, compôs para a Banda Moleza a marchinha Carnaval, com letra e música de sua autoria, tendo como tema o choro e a dor de amor. A canção, porém, nunca foi gravada.

Carnaval
Foste criado por Deus
Para brincar,
Vais embora e não queres me levar
Me diz onde vais,
Oh meu carnaval!
A cantar vou pra não chorar
Nem mostrar minha dor
Pois sei que vais me deixar
Tão cedo não vais voltar.

A marcha foi apresentada em 1933 pelo cordão carnavalesco Os Prediletos, concorreu ao carnaval e ganhou o primeiro lugar. Com isso, caiu na graça popular e foi apresentada também pelo Rancho Seco em desfile oficial.

Em uma das crônicas que escreveu para o jornal Última Hora, Lupicínio conta que, 20 anos depois, quando fazia parte de uma comissão julgadora de músicas carnavalescas, se deparou com Carnaval, a marchinha de sua autoria, cantada pelo grupo Democratas como sendo de dois outros compositores. Mais uma vez, a canção sagrou-se vencedora. Lupi preferiu não contar que era ele o autor: "Eu não falei nada aos outros membros da comissão, deixei os meninos receberem o prêmio e até os convidei para tomarem uma cerveja comigo."

Desde menino, ele tinha verdadeira paixão por futebol, o que o levou, anos depois, em 1959, a compor o hino de seu time de coração, o Grêmio. Em 1979, em homenagem ao compositor, morto cinco anos antes, o Grêmio

Futebol Porto-alegrense inaugurou um painel em azulejo, com a efígie de Lupicínio e a letra do hino oficial do time.

Até a pé nos iremos
Para o que der e vier
Mas o certo é que nós estaremos
Com o Grêmio, onde o Grêmio estiver

Cinquenta anos de glória
Tens imortal tricolor
Os feitos da tua história
Canta o Rio Grande com amor

Nós como bons torcedores
Sem hesitarmos sequer
Aplaudiremos o Grêmio
Aonde o Grêmio estiver

Para honrar nossa bandeira
E o Grêmio ser campeão
Poremos nossa chuteira
Acima do coração

Embora tenha vivido 60 anos, cantando, bebendo, fazendo amigos e poesia, Lupicínio exerceu diversas atividades profissionais. Trabalhou como aprendiz na fabricação de parafusos, empurrador de roda de bonde, baleiro, entregador de pacotes, foi soldado e cabo do exército. De 1935 a 1947, foi bedel na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Apenas em uma ocasião saiu de Porto Alegre, uns poucos meses no ano de 1939, quando decidiu conhecer o ambiente musical carioca. Frequentou o Café Nice, onde encontrou os bambas da época, como Wilson Batista e Ataulfo Alves. Boêmio convicto, foi também proprietário de diversos bares, churrascarias e restaurantes com música.

A projeção fora dos limites do estado começou em 1936, quando Alcides Gonçalves, seu parceiro e intérprete, viajou ao Rio de Janeiro e gravou na RCA Victor um compacto simples com os sambas *Pergunte aos meus tamancos* e *Triste história*, de sua lavra. Ele gostava de dizer, contudo, que um dos fatores que o tornaram conhecido fora do Rio Grande do Sul foi a aceitação de suas músicas nos cabarés de Porto Alegre, frequentados por marinheiros que as levavam para outros cantos do país. "Os marinheiros chegavam em Porto Alegre, aprendiam minhas músicas e saíam a divulgar pelo Brasil", contou, em entrevista que deu ao *Pasquim*, em 1973.

Em 1936, Lupi se inscreveu em um concurso na Rádio Gaúcha com *Quando eu for bem velhinho*, criada em parceria com Felisberto Martins e interpretada por Orlando Silva, com acompanhamento do regional de Nelson Lucena. A marchinha obteve o primeiro lugar e, no ano seguinte, foi gravada pelo cantor Newton Teixeira para o carnaval de 1937.

Em 1938, em parceria com Felisberto Martins, escreveu o samba *Se acaso você chegasse*, que foi gravado pelo cantor Ciro Mon-

Carnaval

Ilustração Bruna Saddy.

teiro, alcançando grande projeção nacional. Anos depois, a cantora Elza Soares regrava o mesmo samba, pela Odeon, também com grande sucesso.

Se acaso você chegasse,
No meu chatô encontrasse
Aquela mulher
Que você gostou
Será que tinha coragem
De trocar nossa amizade
Por ela que já lhe abandonou
Eu falo porque essa dona
Já mora no meu barraco
À beira de um regato
E um bosque em flor
De dia me lava a roupa
De noite me beija a boca
E assim nós vamos vivendo de amor

A fama de Lupicínio começou a se espalhar. "Esse menino vai longe", apostou Noel Rosa. A parceria com Alcides Gonçalves, conhecido como Rei da Noite, continuou dando belos frutos, como os sambas-canções *Castigo*, *Cadeira vazia*, *Maria Rosa* e *Quem há de dizer*, esta última composta nas escadarias da boate Marabá para uma bailarina da casa.

Quem há de dizer
que quem você está vendo
Naquela mesa bebendo
É o meu querido amor
Repare bem que toda vez
que ela fala
ilumina mais a sala
Do que a luz do refletor
O cabaré se inflama
Quando ela dança
E com a mesma esperança
Todos lhe põem o olhar
E eu, o dono,
Aqui no meu abandono
Espero louco de sono
O cabaré terminar

Rapaz leva esta mulher contigo
Disse-me uma vez um amigo
Quando nos viu conversar
Vocês se amam
E o amor deve ser sagrado
O resto deixa de lado
Vai construir o teu lar
Palavra! Quase aceitei o conselho
O mundo, este grande espelho
Que me fez pensar assim
Ela nasceu com o destino da lua
Pra todos que andam na rua
Não vai viver só pra mim.

O sucesso foi se espalhando. Moreira da Silva, em excursão a Porto Alegre com uma companhia de revistas, quis conhecê-lo e se apaixonou pelas composições, gravando *Meu*

Felicidade

pecado e *Cigano*, ambos em parceria com Felisberto Martins.

Em 1947, o grupo vocal Quitandinha Serenades gravou, pela Continental, uma das suas mais conhecidas composições, o xote *Felicidade*. Caetano Veloso a regravaria 27 anos depois, repetindo o mesmo sucesso.

Felicidade foi-se embora
E a saudade no meu peito ainda mora
E é por isso que eu gosto lá de fora
Porque sei que a falsidade não vigora

A minha casa fica lá detrás do mundo
Mas eu vou em um segundo quando começo a cantar
E o pensamento parece uma coisa à toa
Mas como é que a gente voa quando começa a pensar

Felicidade foi-se embora
E a saudade no meu peito ainda mora
E é por isso que eu gosto lá de fora
Porque sei que a falsidade não vigora

Nesse mesmo ano, Déo grava, pela Continental, o samba *Nervos de aço*, que depois seria gravado também pelo cantor Francisco Alves, o Rei da Voz, marcando o chamado ciclo da "dor de cotovelo" de Lupicínio Rodrigues. A força da canção confirmou-se quando, três décadas depois, foi regravada por Paulinho da Viola, com grande repercussão.

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar esse amor, meu senhor,
Ao lado de um tipo qualquer?

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo em um braço,
Que nem um pedaço do seu pode ser?

Há pessoas de nervos de aço,
Sem sangue nas veias e sem coração,
Mas não sei se passando o que eu passo
Talvez não lhes venha qualquer reação.

Eu não sei se o que trago no peito
É ciúme, é despeito, amizade ou horror.
Eu só sei é que quando a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor.

Em 1948, em homenagem ao amigo Hamilton Chaves, jornalista, compositor, sindicalista, compõe o samba-canção *Esses moços*, gravado por Francisco Alves (Odeon) e regravado pelo autor em 1970 (RCA Victor).

Esses moços, pobres moços
Ah! Se soubessem o que eu sei

Se acaso você chegasse

Não amavam, não passavam
Aquilo que já passei

Por meus olhos, por meus sonhos
Por meu sangue, tudo enfim
É que peço a esses moços
Que acreditem em mim

Se eles julgam que a um lindo futuro
Só o amor nesta vida conduz
Saibam que deixam o céu por ser escuro
E vão ao inferno à procura de luz

Eu também tive nos meus belos dias
Essa mania e muito me custou
Pois são as mágoas que trago hoje em dia
E estas rugas o amor me deixou

Esses moços, pobres moços
Ah! Se soubessem o que eu sei
Não amavam, não passavam
Aquilo que já passei

Por meus olhos, por meus sonhos
Por meu sangue, tudo enfim
É que peço a esses moços
Que acreditem em mim.

Também da série "dor de cotovelo", como o próprio Lupi denominou o gênero de que foi mestre, faz parte *Vingança*. O samba-canção foi inspirado em Mercedes, a Carioca, como era conhecida, que viveu com o compositor por seis anos, terminando o relacionamento porque se enamorou de um funcionário de Lupi. Uma paixão incontida sufoca o coração do poeta quando descobre a traição. Abandona a Carioca e se refugia na boemia. A vida sem Mercedes era triste e vazia, mas havia o amor-próprio ferido. Chega o carnaval, Lupi está no bar, quando alguém diz: "a Carioca está no bar ao lado, bebendo que nem uma louca". Ali mesmo, ele escreve *Vingança*, gravada em 1951 pelo Trio de Ouro. No mesmo ano, Linda Batista faz a gravação histórica e a de maior sucesso, pela RCA. Houve quem dissesse que a canção estaria provocando mudança de comportamento, motivando separações entre os casais, por causa da força persuasiva da letra. A música bateu recordes de vendagem consagrando definitivamente Lupicínio como compositor.

Eu gostei tanto,
Tanto quando me contaram
Que lhe encontraram
Bebendo e chorando
Na mesa de um bar,

E que quando os amigos do peito
Por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz,
Não lhe deixou falar.

Eu gostei tanto,
Tanto, quando me contaram

Vingança

Que tive mesmo de fazer esforço
Pra ninguém notar.

O remorso talvez seja a causa do seu desespero
Ela deve estar bem consciente do que praticou,
Me fazer passar tanta vergonha com um companheiro
E a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou;

Mas, enquanto houver força em meu peito eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, clamar
Ela há de rolar como as pedras que rolam nas estradas
Sem ter nunca um cantinho de seu pra poder descansar.

Com a insistência da moça em reatar o romance, Lupi escreveu o samba-canção *Nunca*, gravado pela cantora Dircinha Batista, sobre aquele que sofreu por amor e se recusa a perdoar.

Nunca
Nem que o mundo caia sobre mim,
Nem se Deus mandar,
Nem mesmo assim,
As pazes contigo eu farei.

Nunca
Quando a gente perde a ilusão
Deve sepultar o coração
Como eu sepultei.

Saudade,
Diga a esse moço, por favor,
Como foi sincero o meu amor,
Quanto eu te adorei
Tempos atrás.

Saudade,
Não se esqueça também de dizer
Que é você quem me faz adormecer
Pra que eu viva em paz.

Inspirada também na Carioca, sua grande paixão, *Nunca*, como *Vingança*, fala de amores traídos e fracassados, dos sentimentos de mágoa e desamor, marca da obra de Lupicínio. O "lugar-comum incomum", como observou o poeta Décio Pignatari.

Em 1947, Lupicínio casa-se com Cerenita Quevedo Azevedo, com quem teve um filho, Lupicínio Jorge Quevedo Rodrigues. Para declarar o seu amor a dona Cerenita escreveu a música *Exemplo*.

Deixa o sereno da noite
Molhar teus cabelos que
eu quero enxugar amor
Vou buscar água da fonte,
lavar os teus pés
Perfumar e beijar, amor
É assim que começam os romances
E assim começamos nós dois
Pouca gente repete essas frases
um ano depois
Dez anos estás ao meu lado
dez anos vivemos brigando
Mas quando eu chego cansado, teus
braços estão me esperando
Esse é o e exemplo que damos aos jovens
recém-namorados
Que é melhor brigar juntos
do que chorar separados.

Preocupado com os direitos do autor, Lupicínio foi sócio da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM), desde a década de 1940. Com a ideia de defender os direitos autorais musicais, fundou, em 1946, a sucursal Rio Grande do Sul da entidade, onde atuou até seus últimos dias de vida.

Lupicínio compunha assobiando e fazendo ritmo com uma caixa de fósforos. Compôs cerca de 600 músicas, das quais aproximadamente 150 foram gravadas. Em 1947, foi aposentado por problemas de saúde. Costumava dizer que havia sido aposentado "por amor". Simples, declarou na entrevista ao *Pasquim*: "Eu nunca fiz música

com a finalidade de ganhar dinheiro. Eu nunca pensei que eu pudesse gravar uma música." Queria criar música, dizia, com o que acontecia com ele – o amor, a desilusão, a amizade.

Muitos cantores e compositores se renderam à poesia de Lupicínio, entre eles Francisco Alves, seu primeiro e grande intérprete, Ciro Monteiro, Dircinha Batista, Isaurinha Garcia, Nora Ney, Gilberto Milfont, Nelson Gonçalves, Luis Gonzaga, Jamelão (intérprete muito querido por ele), Agnaldo Timóteo, Carlos Alberto, Cauby Peixoto, Elza Soares, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, Chico Buarque, Miltinho, Peri Ribeiro, Elymar Santos, Agostinho dos Santos, Danilo Caymmi, Lúcio Alves, Coro Odeon (gravação do Hino oficial do Grêmio), Nana Caymmi, Ângela Maria, Emilio Santiago, João Gilberto, Joanna, Silvio Caldas, Ney Matogrosso.

Na década de 1960, de 1963 a 1964, escreveu para o jornal *Ultima Hora* de Porto Alegre crônicas abordando temas como a boemia, o ciúme, a tristeza ou fazendo análises de suas composições. Essas crônicas foram reunidas numa antologia intitulada *Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas*, organizada pelo filho, Lupicínio Rodrigues Filho.

Com muitos sucessos no Brasil e no exterior, faleceu por insuficiência cardíaca no dia 27 de agosto de 1974.

A Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional possui no seu acervo partituras, gravações em disco de vinil, fotografias e monografias relacionadas a Lupicínio Rodrigues.

Elizete Higino é chefe da Divisão de Música e Arquivo Sonoro (Dimas) da Fundação Biblioteca Nacional.

Leia mais

DIAS, Rosa. *Lupicínio e a dor de cotovelo.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

GONZALEZ, Demosthenes. *Roteiro de um boêmio*: vida e obra de Lupicínio Rodrigues. Porto Alegre: Sulina, 1986.

GOULART, Mário. *Lupicínio Rodrigues.* Porto Alegre: Tchê Comunicações, 1984.

RODRIGUES FILHO, Lupicínio (Org.). *Foi assim*: o cronista Lupicínio Rodrigues. Porto Alegre: L&PM, 1995.

SOUZA, Tárik de (Org.). *O som do Pasquim.* Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

Imagens, narrativas e sensações partilhadas

Pedro Vinicius Asterito Lapera

O autor revela os bastidores de sua pesquisa na Biblioteca Nacional sobre a chegada e os primeiros anos do cinematógrafo no Rio de Janeiro na virada entre os séculos XIX e XX

Valendo-se do protagonista e *alter ego* de *Recordações da casa dos mortos*, Fiódor Dostoiévski trouxe ao leitor um gesto fundante na modernidade: a tentativa de recolher e classificar todos os dados que a memória poderia armazenar. A obsessão de Alexander Petrovitch/Dostoiévski em escrever as lembranças do período que passou em um presídio na Sibéria é sintomática da polifonia que a vida moderna permite mesmo nos momentos mais adversos: o contato com narrativas de diferentes povos, culturas e experiências através das quais os "mortos" far-se-iam presentes.

É possível ver na obra que, por conta das diversas origens étnicas e nacionais das personagens (cossacos, tártaros, judeus, poloneses, ucranianos etc.), estas articulam e se situam entre histórias incompletas e muitas vezes incompreensíveis ou mesmo intraduzíveis aos olhos de Petrovitch. Eis o paradoxo exposto: ao aproximar espacial e temporalmente os sujeitos, a modernidade não necessariamente lhes concedeu os códigos de comunicação e de partilha, tornando o convívio tenso, deslizante e por vezes aterrador.

Guardadas as devidas proporções, outras expressões dos descompassos de uma modernidade assimétrica puderam ser exploradas por conta de um levantamento que visava inicialmente à coleta de dados sobre atividade cinematográfica no Brasil nas duas primeiras décadas a partir da chegada do cinematógrafo e da primeira exibição de "fitas animadas", ocorrida em um teatro do Rio de Janeiro em fins de 1896.

Antes de falarmos dele propriamente, algumas considerações iniciais são necessárias. Ao ingressar na Biblioteca Nacional após ser aprovado em um concurso, percebi que havia alguns ritos de passagem a serem feitos e que tornaram um pouco mais difícil minha adaptação à nova carreira. Somado a isso, havia o fato de que estava no primeiro ano do doutorado com um projeto que, embora me despertasse muito interesse, pouco dialogava com o acervo da instituição para a qual acabara de entrar, o que me

trouxe um dilema: como criar uma ponte entre meus interesses em pesquisa e o novo acervo com o qual começava a me relacionar?

Subitamente, foi reavivado um desejo que tive ao longo dos anos na graduação de me debruçar sobre o cinema silencioso. Recordando os clássicos estudos de Vicente de Paula Araújo, de Paulo Emilio Salles Gomes e de Adhemar Gonzaga sobre o tema, constatei que havia algumas lacunas nas informações sobre os 20 primeiros anos de atividade cinematográfica no Brasil, em parte provocadas pela ausência de um grande levantamento de fontes sobre o período.

Em paralelo, dei-me conta de que, por sua atividade como instituição de memória, a Biblioteca Nacional reunia as condições ideais para o trabalho que queria fazer. Ao reler as provocações intelectuais de Jean-Claude Bernardet à historiografia do cinema brasileiro, concordei com o autor no sentido de que a construção do ponto de vista na narrativa historiográfica dominante sobre cinema brasileiro dava-se a partir da produção, negligenciando a distribuição e a exibição. Além disso, verifiquei que o consumo cinematográfico e os usos dos referenciais ligados a ele pelos espectadores praticamente passavam despercebidos ao longo dessa discussão.

Devido ao fato de os filmes brasileiros produzidos entre 1898 e 1908 serem considerados perdidos, um levantamento sobre os índices de todas as fases da cadeia produtiva cinematográfica dispersos por jornais, revistas e imagens da época revelou-se uma trajetória bem instigante de ser percorrida. Ao mesmo tempo em que reconhecia a dificuldade em ter de consultar um volume imenso de fontes, sabendo que isso me tomaria alguns anos de trabalho, me senti fascinado com a possibilidade de investigar materiais tão heterogêneos quanto os periódicos da virada entre os séculos XIX e XX, num momento em que não havia uma concentração no mercado editorial que impedisse a sobrevivência de publicações de pequena circulação e público. Completando o panorama, diferentes correntes políticas disputavam as leituras da realidade social em um contexto tão conturbado, sendo que estas se expressavam através dos jornais e ganhavam adeptos e detratores na mesma velocidade de distribuição desses periódicos.

A virada entre os séculos XIX e XX pode ser considerada uma época de transições políticas e sociais que teriam impacto nos rumos da sociedade brasileira das décadas seguintes. Vários golpes militares, rebeliões, as reformas urbanas, o início de uma imigração europeia em massa e as consequências do abandono do regime escravista foram algumas das transformações que alterariam a economia e as paisagens urbana e rural no início do regime republicano.

Em uma pesquisa, há a parte planejada, bastante familiar aos que necessitam de algum apoio estatal para que aconteça, e muito desinteressante em termos de exploração intelectual e afetiva. Mas também existe sua parte pulsante, o componente do acaso, que ultrapassa a dimensão rotineira do trabalho e nos move a leituras inicialmente desconhecidas e que nos oferecem *insights* fundamentais à sua trajetória. Também podemos atribuir a essa força indomável alguns desvios que, à primeira vista, parecem inúteis, mas que, se levados a sério, podem proporcionar fôlego, alento e renovação ao nosso esforço inicial.

Ainda, o mesmo acaso nos proporciona contato com outras pessoas – pesquisadores, funcionários dos acervos, estagiários –, num vai-e-vem ao longo de diferentes momentos, que nos deixam suas marcas, seja pela indicação de peças do acervo que se revelam preciosidades ao seu trabalho, seja pela contribuição com ideias que nos fazem perceber outras dimensões de nossos objetos, seja por idiossincrasias que ajudam a moldar uma memória afetiva em torno dessa experiência. É este turbilhão gerado pelos acasos que pretendo explorar neste ensaio.

Um dos encontros furtivos na fase inicial da pesquisa que marcou seus desdobramentos

Festa dello Statuto

(Fotografia, tirata il 5 Giugno, festa dello Statuto, nella "Maison Moderne"

Direzione del «Centro Italiano d'Istruzione»: F. Leo, M. F. Bertea, N. Ferraro, G. Lippiani, cav. Tattara, console d'Italia, N. Alotti, V. Polver, D. Camerini, il rappresentante del giornale *O Paiz*, rappresentante del *Jornal do Brasil*, Gaetano Segreto pel *Bersagliere*, Giovanni Luglio, per la *Voce d'Italia*.

Detalhe do periódico *Il Bersagliere*. Rio de Janeiro, 1904. Acervo Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Publicações Seriadas.

foi a leitura de *Silencing the Past: Power and the Production of History* (1995), do historiador Michel-Rouph Trouillot. Indicado por uma amiga e com um objeto totalmente diverso do meu (narrativas sobre a Revolução Haitiana entre 1791 e 1804, ano da independência do país), alguns pontos da obra despertaram minha atenção.

Em primeiro lugar, a sugestão de Trouillot de que algumas fontes e versões sobre fatos são mais exploradas e privilegiadas no debate historiográfico em virtude da posição ocupada pelos pesquisadores no campo da História, serviu-me como intuição a buscar justamente aquelas fontes pouco privilegiadas na construção das narrativas sobre a história do cinema no Brasil.

Continuando sua reflexão, o autor também lembrou o duplo papel exercido pelos sujeitos como atores e como narradores na História, o que se revela fundamental para perceber que as narrativas que sobreviveram à conservação dos periódicos, para além de informações essenciais que nos oferecem sobre seu tempo, situam-se em meio às disputas que lhes são inerentes. Ou seja, a articulação entre vida social e sua presença nos periódicos tem como desdobramento o fato de que essas narrativas foram produzidas de modo a marcar posição referente a algum tema ou personagem. Por isso, os apagamentos durante e após os fatos sobre certas "presenças incômodas" são interpretáveis como índices de relações de poder na produção das narrativas históricas.

Entretanto, em outra passagem, Trouillot infere que "todos nós precisamos de histórias que nenhum livro de História pode narrar, mas elas não se encontram nas salas de aula – não

nas aulas de História, certamente. Elas estão nas lições que aprendemos em casa, na poesia e nos jogos infantis, naquilo que é deixado da história quando fechamos os livros de História com seus fatos verificáveis." Isso nos recorda que não se pode reduzir as relações interpessoais às narrativas deixadas por elas como vestígios em documentos oficiais, periódicos ou mesmo cartas e bilhetes. Se hoje as pessoas se divertem, têm problemas e conflitos, viajam, sentem dor, alegria, raiva, por que as do passado seriam tão diferentes?

Portanto, a relação entre o pesquisador e as fontes é sempre de uma interpretação que ative a imaginação do leitor sem reduzi-las a provas irrefutáveis. Em outras palavras, os índices sobre a atividade cinematográfica presentes nas fontes devem ser enquadrados dentro do que *foi possível* ser concebido através dela e não como atestado do que *foi de fato* realizado por ela. Desse modo, as narrativas e imagens dispersas nas fontes deveriam ser tratadas a partir das questões que fossem surgindo ao longo da pesquisa e não inseridas em um "grande panorama" da história do cinema brasileiro.

O que deve ser aqui considerado é o poder de sugestão dos materiais nesse processo de "escrita das ausências" ou, como certa vez atestou Carlo Ginzburg (1989), não tentar preencher as lacunas deixadas pelas fontes na narrativa histórica, mas sim reconhecer essas lacunas e seu papel na produção da História. Da mesma forma que os "mortos" de Petrovitch/Dostoiévski e suas incompreensões e por vezes incomunicabilidade, os sujeitos históricos produzem narrativas incompletas em si, que não se abrem a todas as referências possíveis porque implicam seleção e hierarquia de fatos e de outros sujeitos retratados.

Dispersão das fontes

Isso remete a um aspecto peculiar de nossa pesquisa: a dispersão das fontes por materiais heterogêneos e diferentes coleções do acervo, além da evidente possibilidade de se explorar as conexões com fontes guardadas em outras instituições, tais como o Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira. Pelo fato de não nos debruçarmos sobre uma coleção específica do acervo nem podermos delimitar de antemão que peças deveriam ou não ser consultadas – desde que dentro do marco temporal já mencionado – os vestígios encontrados são de naturezas muito distintas entre si: charges em jornais de grande circulação como *Jornal do Brasil* e *Gazeta de Notícias* ou em periódicos especializados nesse tipo de produção, tal como *O Gato*; descrição dos filmes exibidos nos cinematógrafos da época em publicações de vários estilos; mapas da cidade do Rio de Janeiro que sugerem o impacto advindo com as transformações urbanas da então Capital Federal e, diante deles, a presença dos cinematógrafos na estruturação dessas reformas; editoriais em jornais de grande e de pequena circulação abordando diferentes aspectos do consumo cinematográfico, que pode variar da avaliação crítica ao conteúdo de certas "fitas cinematographicas" até a condenação moral em um jornal católico da "diversão mundana" proporcionada no cinema, passando pelas reclamações e elogios de alguns frequentadores ilustres desses espaços e narrativas de fatos ocorridos durante as projeções.

A mesma dispersão obriga-nos a um trabalho de leitura das fontes muito mais atento e sistemático, já que não trabalhamos com séries de documentos cujos conteúdos possam ser previamente identificados. Certamente, isso não deve ser interpretado como um lamento, já que a peregrinação por todos os acervos da Biblioteca Nacional foi muitas vezes recompensada com ótimas "descobertas". Um episódio que marcou minha memória afetiva foi a primeira vez em que consultei o *Animatographo Super Lumière* (1898-1899). Guardado na Divisão de Obras Raras, trata-se da primeira publicação voltada especificamente ao público das projeções cinematográficas, quando sequer havia os cinematógrafos. Embora a primeira projeção cinematográfica tenha ocorrido em 1896, no

Rio de Janeiro, devido ao fornecimento precário de eletricidade e à agitação política da época, foi somente em 1907 que os cinematógrafos se firmariam na paisagem urbana carioca.

Dentre os aspectos que podem ser destacados dessa publicação pioneira, a mistura de idiomas na redação dos artigos é um indicativo da heterogeneidade dos espectadores. Com referências em português, em italiano e em francês – sendo que não eram traduções e sim conteúdos diferentes veiculados pelo mesmo jornal – o *Animatographo* fazia menção tanto a um público de elite e classe média quanto a outros periódicos onde eram divulgados elogios a ele e a Paschoal Segreto, grande empresário do entretenimento carioca da época e dono do jornal e do Salão de Novidades, onde aconteciam as sessões do animatógrafo, como também era conhecido o cinematógrafo.

Além de indicar diferentes níveis de letramento e de foco entre o público dos animatógrafos – na medida em que poder-se-ia ler em um ou mais idiomas, ler todo o jornal ou as partes de maior interesse a um determinado leitor –, o jornal pode ser considerado também um vestígio das redes de sociabilidade pelas quais transitava a família Segreto. Preocupado em destacar as benesses proporcionadas por seu dono a convidados ilustres, o *Animatographo* relatava encontros informais e festas com autoridades policiais, legislativas, prefeitos, empresários de outros ramos, indicando um vasto trânsito por diferentes setores de poder local e até mesmo nacional.

Uma pequena crônica publicada no jornal *A Notícia* e ali reproduzida nos concede outros ângulos interessantes para se avaliar essa espectatorialidade num primeiro contato com o público:

> *– Então, Bibi, que te parece a novidade?*
> *– Gosto, mas fazia idéa muito differente do que é.*
> *– Pois é isso o Animatographo.*
> *– Super-lumiere! Que quer dizer esta palavra?*
> *– Super-lumiére quer dizer superfino.*
> *É um passatempo que faz séria concorrencia aos theatros.*
> *– Porque o animatographo é mais variado: está cheio de vistas ao passo que os theatros só tém revistas.*
> *– Muito divertido o tal apparelho, senta-se a gente numa cadeira e sem se mexer póde apreciar as cinco partes do mundo."*

Um trecho tão curto e ao mesmo tempo tão poderoso em nos guiar pelo horizonte de expectativas daqueles que iam assistir às projeções. Ao sabor da apreciação da novidade retratada de um modo inocente, a ideia de que o cinema seria um meio privilegiado para propaganda (inclusive dele próprio, como no exemplo autorreferencial do *Animatographo*), para potencializar a circulação de informações e para criar uma sensação de cosmopolitismo ao exibir imagens de diferentes lugares por vezes tão exóticos à imaginação daqueles espectadores.

A dimensão sistemática do contato com imagens de outros povos, costumes e lugares foi algo inaugurado pelo cinematógrafo – embora iniciado pela fotografia – uma vez que evidenciava a dimensão massiva desse consumo. É preciso sublinhar que até o período de consolidação do cinematógrafo como diversão, as narrativas sobre outros povos circulavam de modo precário entre uma elite letrada e uma classe média em formação, tendo em vista os fatos de que a produção editorial ainda não havia alcançado um ritmo massivo em muitos locais e de que os índices de analfabetismo eram consideráveis. Isto fez com que o olhar de Petrovitch/Dostoiévski sobre o contato intercultural estivesse disponível a poucos privilegiados naquele momento.

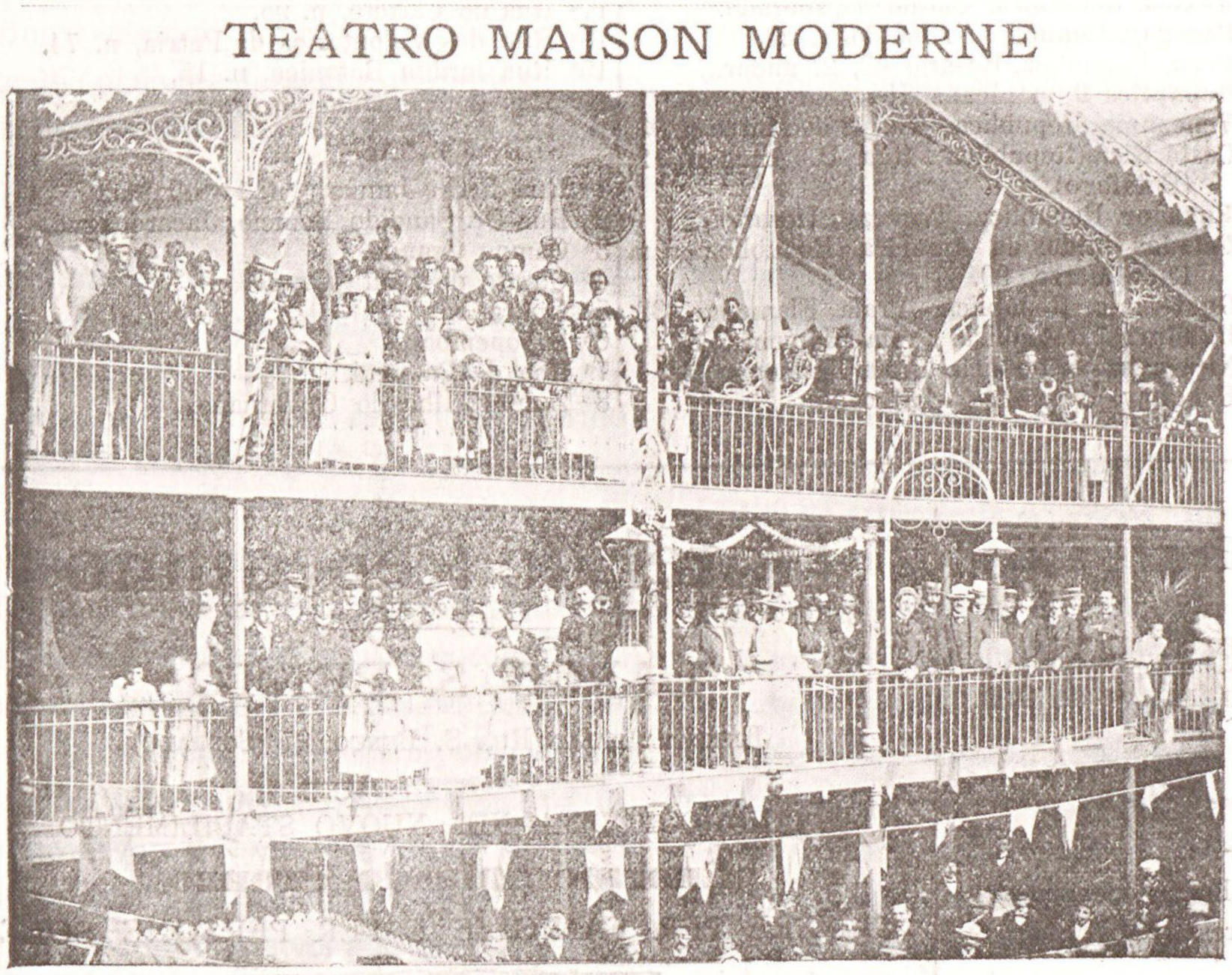
Por fim, a crônica ainda situa a nova diversão em contraste com o teatro, que passava por um período de crise no Rio de Janeiro, no mesmo instante em que o público carioca entrava em contato com as imagens.

Outra característica que perpassa o jornal opera metonimicamente com o restante dos

materiais avaliados: sua falta de organicidade, exposta pela presença de diversos conteúdos e formatos, que vão desde pequenas crônicas escritas por diferentes redatores até as descrições dos filmes, passando pelos elogios a Segreto e o relato de fatos acontecidos no Salão de Novidades. Mesmo tendo como tema a nova diversão, esta forma uma unidade precária, na medida em que são índices de diferentes aspectos de uma realidade que pretendemos acessar.

Voltando esta percepção ao conjunto das peças consultadas, é possível inferir que as informações trazidas à tona pelo levantamento são, na verdade, assimétricas, incompletas, às vezes demasiadamente soltas a ponto de exigir muito de algumas de nossas questões, originadas após os primeiros contatos com elas. O que só tornou a jornada ainda mais instigante, sobretudo quando percebemos as leituras diversas proporcionadas por essas fontes, que devem ser vistas como índices de relações sociais, e diversos usos do referente cinematógrafo na linguagem.

Outra peça que nos instigou nesse sentido foi o *Pathé Journal: órgão literário crítico-humorístico.* Consultado em um microfilme, já que a peça original pertence ao acervo do Museu Emilio Goeldi, em Belém (PA), o jornal circulou em Manaus em alguns anos esparsos das décadas de 1910 e 1920. Apesar de o título do periódico remeter ao cinema pela referência à principal produtora de cinema da época, o mesmo se tratava de uma publicação sobre amenidades e fatos cotidianos e pitorescos da cida-


TEATRO MAISON MODERNE

(Proprietario Pasquale Segreto)

Istantanea tirata il giorno della festa offerta dal Proprietario al "Circolo dei Reporters„ in beneficio delle vittime della fame negli Stati del Nord.

Detalhe do periódico *Il Bersagliere*. Rio de Janeiro, 1904, edição comemorativa. Acervo Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Publicações Seriadas.

de, valia-se da prática cinematográfica para se apropriar de expressões como "fita", "roteiro", "cena" e ressignificá-las em suas narrativas. Em sua dissertação, Bruno Thebaldi, que foi assistente em nossa pesquisa, situou alguns textos publicados no *Pathé Journal* em relação a uma cultura do medo e de exposição da intimidade, sendo mais um sinal do potencial interpretativo das fontes coletadas.

Por vezes os fatos passavam-se mesmo nos cinematógrafos de Manaus, por exemplo, na crônica *Furões do cinema*, publicada na edição de 8 de agosto de 1913, quando um grupo de frequentadores provocou a ira de um cronista:

> *Sabemos que um certo sacamuelas muito conhecido já está ficando cabuloso, com suas idas ao Polytheama todas as noites, utilizando-se para este fim um conhecido jornal desta terra.*
> *O peior é que nunca vae sozinho e sim com umas mocinhas, não deixando que os representantes daquelle matutino tomem lugar nelle. Ora seu arranca-cacos. Isso já é muito desaforo, quem não pode fazer figura fica em casa. Seja mais camarada do Fontinelle, compre um camarote uma vez por outra que é para não dar mais na vista e também para não se tornar demasiadamente pau. Caso continue diremos melhor no próximo número.*

De acordo com os números posteriores consultados, não há nenhuma referência ao cronista nem aos supostos "baderneiros invasores do espaço alheio", mas podemos deduzir que o leitor do periódico em seu tempo poderia minimamente identificar os autores da façanha. Além disso, é interessante notar o apelo a uma distinção de classe pela existência do camarote e pela condenação de sua subversão (a "invasão" ao camarote alheio).

Sem ter certeza de quem foram essas pessoas, as narrativas sobrevivem pelo potencial de ativar a imaginação. Deparamo-nos com mais um aspecto da "escrita das ausências": o caráter apócrifo da maioria dos escritos encontrados e o apagamento das referências aos sujeitos retratados nas narrativas que recolhemos ao longo da pesquisa. Ao lado de grandes nomes ostentados no panteão da história do cinema brasileiro, por exemplo, Francisco Serrador, os irmãos Ferrez e os já mencionados irmãos Segreto, uma multidão que fruiu desses espetáculos ressurgiu anonimamente misturada às narrativas que sobreviveram às marcas do tempo.

Parafraseando Mary Douglas e Baron Isherwood, conseguimos fechar – de modo parcial, evidentemente – o ciclo de "vida" dos filmes e reposicionar o consumo em seu lugar de produção simbólica da realidade social. Em outras palavras, ressaltamos que os filmes e o próprio cinema são incompletos se desconsiderarmos os usos que deles são feitos pelos seus espectadores.

Entretanto, em algumas peças, as fronteiras entre as diferentes fases desse ciclo cinematográfico são muitas vezes borradas ou mesmo apagadas. No jornal *Il Bersagliere*, que circulou pela comunidade italiana carioca entre 1891 e meados dos anos 1910, há diferentes indícios referentes à produção de filmes, como, por exemplo, notas reproduzidas de outros jornais sobre as produções dos irmãos Segreto. Também há menção à atuação destes na distribuição cinematográfica, tal como as notas de viagem na coluna *Cronaca* sobre as idas de Afonso Segreto à Europa em busca de novos filmes importados para o mercado carioca e, posteriormente, repassados aos cinemas de outras capitais e do interior dos estados.

Por sua vez, os vestígios no tocante à exibição são muito fartos. Se considerarmos que Paschoal Segreto adquiriu a propriedade do jornal no final dos anos 1890 e passou a seu irmão Gaetano o controle editorial do *Bersagliere*, não estranharemos a presença de anúncios das sessões de cinematógrafo nas empresas de propriedade de Paschoal em praticamente todas as edições. Possivelmente, tais séries de anúncios são um manancial para

Detalhe do periódico *Il Bersagliere*. Rio de Janeiro, 1905. Acervo Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Publicações Seriadas.

um historiador econômico do cinema debruçar-se sobre a atuação dos Segreto no entretenimento carioca.

Flâneur à italiana

Ao longo de um ano de trabalho com esse periódico, escrito quase todo em italiano, encontramos várias crônicas sobre o consumo cinematográfico no Rio de Janeiro, sendo as principais e mais instigantes publicadas na coluna "Le Chiacchiere di Nasonelli", veiculada com certa regularidade entre 1905 e 1908. Dotada de uma narrativa cujas ambições estéticas fizeram-se evidentes no estilo da escrita e no uso de figuras de linguagem caras a uma escrita jornalística que dialogava com o campo literário da época, retratou vários aspectos da vida urbana carioca no início do século XX. Sendo Nasonelli (pseudônimo do imigrante italiano Natale Belli) um típico flâneur da Belle Époque, sua narração destacou não somente instituições e festas ligadas à comunidade italiana carioca, como apresentou outros sujeitos também estrangeiros – portugueses, espanhóis, árabes – e temas políticos e sociais.

A ironia presente na escrita de Nasonelli, algumas expressões utilizadas por ele e certamente o fato de lê-lo em italiano fizeram ativar uma memória afetiva familiar, na medida em que conseguia perceber nos gestos irônicos retratados pelo autor alguns tiques de meu avô Dante e, ainda, recordei a ânsia dele em percorrer os diferentes espaços do Rio de Janeiro ao ler as descrições de diferentes bairros feitas na coluna de Nasonelli. Assim como o autor, meu avô também usava quotidianamente várias das expressões sarcásticas empregadas nos textos ao narrar o que acontecia na vizinhança, na família e no trabalho.

Além da memória afetiva ligada ao ambiente familiar, recordei as aulas de história do

cinema brasileiro ministradas pela professora, orientadora e amiga Hilda Machado. Fascinada pelo cinema do período silencioso no Brasil e estudiosa do assunto, falava com bastante eloquência da presença dos italianos nessa fase, além de possuir uma pesquisa sobre o cineasta italiano Alberto Traversa, que atuava no Brasil nos anos 1920. A experiência de ler *Il Bersagliere* me fez relembrar suas exposições sobre os irmãos Segreto e os trechos de filmes silenciosos que projetava em suas aulas, nas manhãs frias de junho na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Os gestos histriônicos, os exageros na linguagem e a ironia que me fizeram recordar meu avô e o fascínio pelo cinematógrafo retratado por Hilda entrelaçaram-se no exemplo da crônica *Le gioie del Cinematografo* (As alegrias do cinematógrafo), presente na edição de 23 de novembro de 1907. Através dela, Nasonelli narra a saga de um vizinho português, sr. José Campos, que morava no bairro do Catumbi (região central do Rio) e, em um gesto de generosidade, resolve levar toda a família ao cinematógrafo pela primeira vez (a maioria nunca havia ido), obtendo logo a adesão desta: "Ao cinematógrafo! gritou em uma voz uníssona a tribo entusiasmada tirando o nariz das xícaras de café com leite." [tradução nossa]

Ele já havia calculado exatamente os custos: fariam o trajeto até o cinematógrafo a pé (para economizar o valor das passagens de bonde). Além disso, três dos seus oito filhos, por terem menos de dez anos, entrariam de graça. Durante a semana, os comentários giraram em torno da expectativa de ir ao cinema, o que é ilustrado pelo diálogo das filhas mais velhas:

> *Oh, se fosse rica, iria visitar todas as noites todos os trinta e quatro cinematógrafos do Rio, que são uma belíssima invenção. Gosto tanto do Pathé Quanto do Merveille. Titia foi àquele Lumière e viu a paixão de nosso senhor jesus cristo e a descoberta da América que a fez chorar, depois se assustou quando saíram os ladrões, e disse que o que mais a agradou foram as procissões do Divino Espírito"*
> *"Titia é uma estúpida"*
> *"Porque é velha. Só moças jovens como nós deveriam ir ao cinematógrafo. Na outra vez, quando apagaram as luzes, um belo moço de fraque me beliscou duas vezes e me tocou aqui"*
> *"Ai, que sortuda!"* [tradução nossa]

Através da fala das jovens, vê-se a desautorização de um repertório histórico e religioso, ao mesmo tempo em que marcam geracionalmente o seu consumo. Como ápice, as expectativas esvaem-se diante do malogro que se revela o dia tão aguardado. A família do sr. Campos ficou entre meio-dia e meia-noite entrando em diferentes cinematógrafos e teatros e assistiu, segundo a descrição exagerada de Nasonelli, a uma centena de "vistas cinematográficas", diante do lamento de dona Umbelina (esposa do sr. Campos) que, faminta (uma das economias da família havia sido na comida), olhava com horror o desperdício de dinheiro com a diversão. Esta personagem condensa um *ethos* de classe que vê no lazer (representado pelo cinematógrafo) um desperdício de recursos percebidos como essenciais para a realização de outras atividades fundamentais (comer). Enfim, Nasonelli narra o trágico destino da família: "No dia seguinte, a casa do senhor José na rua Piraju virou um asilo de cegos. Há pouco, venho saber que o senhor José enforcou-se. Não restava coisa melhor a fazer." Eis a conclusão conservadora de que o contato do cinematógrafo com as classes mais baixas poderia alimentar falsas esperanças e, portanto, ser fatal à sobrevivência física e intelectual das mesmas. Além disso, trata-se um importante registro sobre usos e consumo cinematográfico feito pelas massas no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX e XX e, assim, uma breve retomada da história pelos ausentes na escrita da história do cinema no Brasil, que tentam dar sua versão do mesmo modo que os "mortos" na escrita de Dostoiévski.

A dificuldade no debate sobre memória vai além da questão orçamentária do que é ou deixa de ser destinado a acervos. Sem reduzir a importância material das verbas para a manutenção institucional, o bloqueio no debate público sobre memória reside na resistência em resgatar as vozes e registros dos vencidos ou daqueles esquecidos pelas versões oficializadas da História. Numa visão histórica cuja tônica é o consenso, tornar performativos os conflitos gera dúvidas que desestabilizam falas autorizadas e saberes dominantes.

Retomando o exemplo do projeto literário de Dostoiévski e de sua ambição de retratar diversas vozes em suas assimetrias e hierarquias, reconhecemos que nossa concepção de pesquisa é desafiar os apagamentos e as versões binárias e simplificadas de acontecimentos política e culturalmente relevantes e fazer emergir sujeitos e narrativas vencidos em seu tempo ou por ele, mas que pelo trabalho do pesquisador são ressignificados e conduzidos às renovadas lutas materiais e simbólicas do porvir.

Pedro Vinicius Asterito Lapera é pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional, com atuação na área de História do Cinema Brasileiro, doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e autor da tese *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70.*

Leia mais

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da casa dos mortos.* São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens:* para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

THEBALDI, Bruno. *A era dos multimedos:* as turbofobias e a construção dos imaginários sociais de medo pela mídia. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). PPGCOM-UFF, Niterói. 2013.

TROUILLOT, Michel-Rouph. *Silencing the Past:* Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

Livros à esquerda

Literatura revolucionária no Brasil

Marisa Midori Deaecto

Na esteira dos 50 anos do Golpe Militar de 1964, a autora reflete sobre a produção editorial ligada à cultura comunista no século XX em nosso país, a repressão sofrida e o poder do livro

"Quem tem medo do livro?", teria perguntado Marie-Joseph Chénie, em 1793, a uma assembleia aterrorizada diante dos fatos que consumiam a França naqueles anos de radicalismo revolucionário, na chamada fase do Terror (1792-1794). "É aos livros que devemos a Revolução", sentencia, enfim, o aguerrido deputado girondino, que imortalizaria seu nome com a composição do Hino da Liberdade, à época, tão conhecido quanto A Marselhesa.

Não era a primeira vez que se colocava em evidência a força mobilizadora do livro. Todavia, não parece menos exato afirmar que o ano de 1789 conferia ao livro, e à palavra impressa de modo geral, uma aura política. Os livros foram responsáveis pelos "rumores públicos", para usar o termo cunhado por Madame de Staël em sua interpretação original sobre a Revolução, que minaram a ordem estabelecida segundo os padrões do Antigo Regime. Desde então, o livro político, de protesto, ou de oposição ao *status quo*, reacendeu permanentemente as utopias revolucionárias, consolidando-se, de fato, como apanágio de uma luta que se pretendia universal.

Não demoraria a chegar o tempo em que os socialistas franceses, cujas lutas travadas nos anos de 1848 e 1871 ressoaram os ecos da Marselhesa, passassem a reivindicar para si os mesmos mecanismos de produção, difusão e consumo de livros explorados pela burguesia europeia, que atingira, desde a década de 1840, escala industrial inédita. O caráter classista que adquirem o discurso sobre o livro e os mecanismos de comunicação disponíveis naquele contexto é denunciado por Marx e Engels, em *A ideologia alemã*:

> *Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes, ou seja, a classe que tem o poder material dominante numa dada sociedade é também a potência dominante espiritual. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe igualmente dos meios de produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual está submetido igualmente à classe dominante.*

O projeto comunista se realizaria sob várias formas, desde a abertura de escolas e bibliotecas operárias até a edição de jornais, revistas e livros pautados pela crítica à sociedade burguesa – em um só termo, ao capitalismo. Referimo-nos aos movimentos que se situam de maneira mais drástica na Alemanha, após a unificação (1871), e na França, onde a luta se dá frente ao poderoso aparato educacional montado pelo Estado, primeiramente durante o Império (1849-1870), e de forma sistemática nas primeiras décadas da Terceira República (1870-1940), quando a escola francesa se universaliza.

Interessa fixar que o livro político e, por extensão, os editores que se opõem aos padrões dominantes da sociedade se definem por seu viés classista e por sua vocação internacionalista. De sua natureza classista e universalizante deriva a dificuldade de encerrar o livro político em categorias fixas, como gênero, tiragem, preço, formato ou qualquer outro critério puramente biblioteconômico. O texto político, de conteúdo dogmático, assim como todo material panfletário, sem dúvida, compõem os gêneros mais evidentes deste conjunto. Porém, olhando retrospectivamente a vasta cultura literária que se impôs no meio operário da segunda metade do século XIX até a Revolução Russa salta aos olhos um conjunto muito expressivo de textos de ficção, entre romances, novelas, poesias e canções, ao qual se soma toda uma produção científica que tinha na questão social sua principal vertente analítica.

Desse modo, o poder do livro deve ser apreendido como um fato social por sua capacidade de amalgamar uma cultura literária muito ampla e heterogênea em um único suporte cujas formas de uso e de apropriações podem ser multiplicadas em infinitas escalas.

Como consequência desse processo, observa-se a formação de toda uma cultura editorial de massa jamais assinalada na história. Se a Revolução Francesa criara o paradigma do livro como força libertadora, parece igualmente correto afirmar que a cultura comunista se realiza e se forja dentro deste mesmo princípio. Contudo, se, durante o século XIX, a expansão da literatura comunista se inscreve nos limites geográficos da Europa ocidental, com uma ou outra exceção, sua vocação internacionalista se consolida após a Revolução Russa de 1917.

A chegada dos bolcheviques ao poder cria um ambiente totalmente favorável para a edição e criação de acervos fundados na cultura comunista. Afinal, não era só o espírito da agitprop (a estratégia de agitação e propaganda) que emergia da fala vigorosa de Lênin, em sua defesa dos órgãos de publicação, mas também a preocupação em constituir centros de excelência no campo da teoria e história do marxismo. O Instituto Marx e Engels de Moscou buscava reunir a fortuna intelectual de seus patronos, incluindo sua correspondência. Em carta de 2 de fevereiro de 1921, escrevia Lênin: "Não podemos comprar [...] as cartas de Marx e Engels? Ou as cópias delas? É possível reunir em Moscou o conjunto dos textos que surgiram? Existe um catálogo daquilo que já temos?"

Os jovens militantes que se formaram no contexto da III Internacional (1919-1943) foram, sem dúvida, tocados pelo que ficou conhecido, no jargão comunista, como agitprop. Essa estratégia consistia na criação, pelos partidos comunistas de cada país, de mecanismos de comunicação (propaganda) e formação de quadros (agitação). Lembremos que a URSS montara uma estrutura editorial talvez sem par na história do livro, publicando títulos em diferentes línguas para, dessa forma, colocar em prática a agitprop. As Edições em Línguas Estrangeiras, a mais célebre coleção do gênero, tornaram-se, na URSS e nos países que após a II Guerra orbitaram o mundo comunista, uma questão de Estado, o que se refletiu sobre os níveis de escolaridade e de livros produzidos e consumidos nos seus vastos domínios.

Em 1921, após o "comunismo de guerra", a produção de livros conhece um aumento na ordem de 60% e, embora a estrutura seja centralizada, atuam nesse campo mais de 2.000 organizações sociais de caráter partidário e/ou

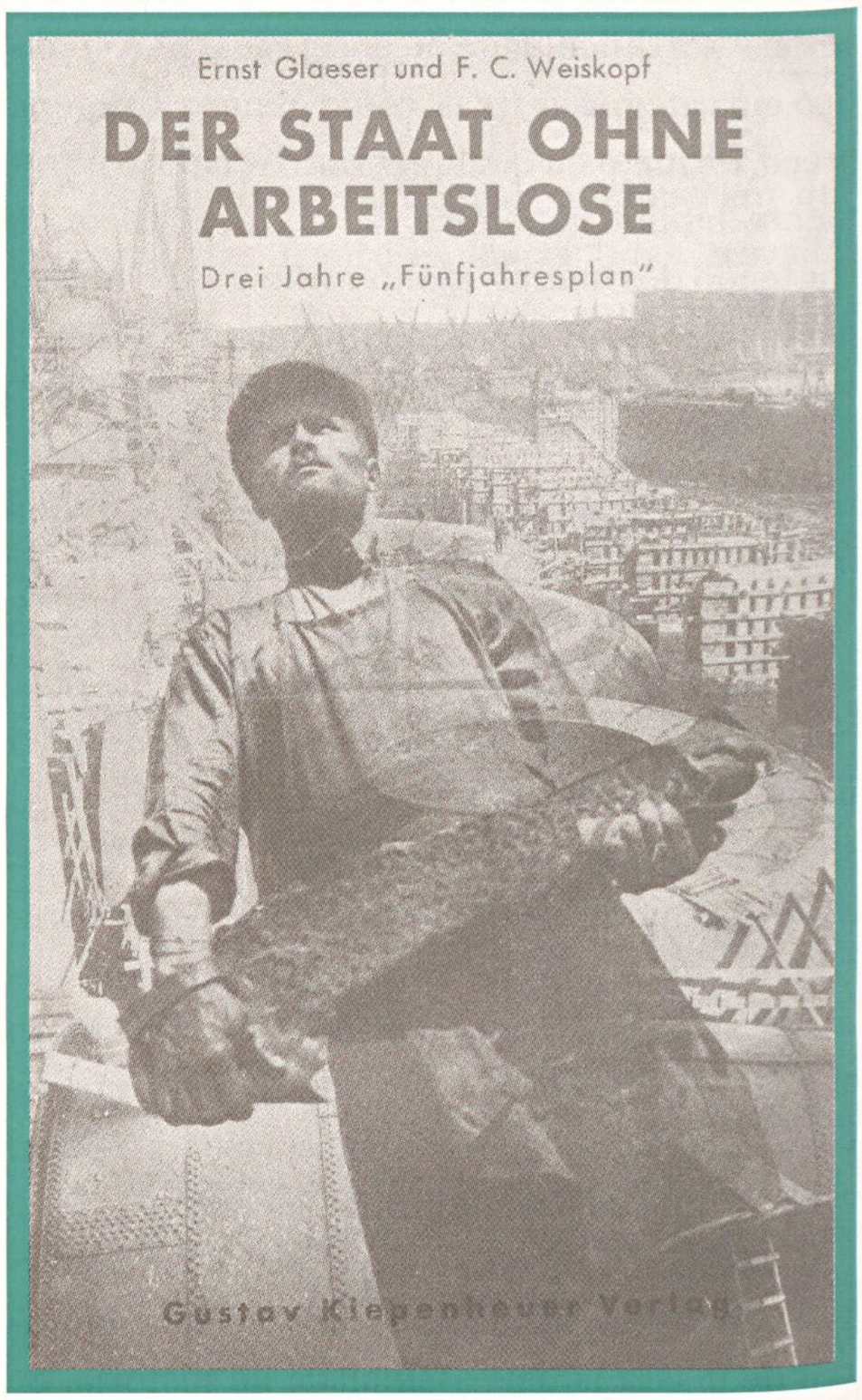
cooperativo. Ao lado das edições de formação política, ou mesmo de nomes expressivos da vanguarda russa, autores tradicionais engrossavam os circuitos do livro soviético: em 1924, as tiragens pós-revolucionárias de Lev Tolstói e de Máximo Gorki atingiram a marca de quatro milhões de exemplares. Este fato nos ajuda a compreender a influência da literatura russa, particularmente de Gorki, entre os jovens militantes brasileiros nos anos de 1930.

Leituras subversivas no Brasil

Levantamento dos catálogos de livreiros do século XIX – pelo menos no circuito das principais livrarias de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente, Livraria Garraux (1859-c. 1930) e Livraria Garnier (1844-1934) – mostra a ausência de títulos de Marx e Engels. Já Blanqui, Proudhon e Lammenais, entre outros socialistas das primeiras horas, figuram com alguns títulos. Em seu livro *Socialismo e anarquismo no início do século* (Vozes, 1997), o historiador Edgard Carone relata que havia, nas bibliotecas de militantes brasileiros no último quartel do século XIX e início do XX, publicações anarquistas e/ou comunistas em francês, em espanhol e, em alguns casos, em italiano.

Astrojildo Pereira, militante e bibliófilo, cuja biblioteca acabou sendo adquirida por Edgard Carone, possuía já no início do século uma importante coleção anarquista. Sua biblioteca ganha importância com o tempo e, não por acaso, quando de sua adesão ao grupo que fundaria o Partido Comunista Brasileiro, em 1922, ele estará à frente do movimento editorial e livreiro promovido durante os seis primeiros anos de organização do PCB. Entre os títulos anotados em seu carnê contábil, muitos vinham em francês, não raro em edições promovidas pelo próprio Partido Comunista da França.

É possível afirmar que a questão intelectual e de formação, no Brasil, esbarrava sempre na falta de espaço para a organização de mecanismos partidários destinados à publicação impressa. Essas práticas existiram sempre, como o demonstram os memorialistas e os estudiosos do tema. Porém, elas jamais foram institucionalizadas, uma vez que, durante a sua existência, raros foram os momentos em que o partido atuou na legalidade. Quando comparamos a estrutura editorial do PCB, nos seus primeiros 20 anos, com a observa-



Capa do livro *Der staat ohne arbeislose*: drei jahre "Funfjahresplan". Berlin: G. Kiepenheur, [1931]. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia.

da, no mesmo período, na França ou na Itália, torna-se gritante o papel do Estado brasileiro como elemento desarticulador de uma possível estrutura editorial.

Malgrado todas essas dificuldades, combinadas a um ambiente cultural rarefeito, cuja taxa de analfabetismo, em 1920, alcançava 64,9% da população adulta (ou, em termos absolutos, 11.401.715 habitantes, segundo censo daquele ano), interessa analisar as vias possíveis de acesso às obras de conteúdo social ou de cunho marxista. Lincoln Secco propõe breve inquérito sobre a formação dos leitores comunistas no período de 1920 a 1940 com base em memórias e narrativas biográficas. Dentre os leitores mapeados, podemos citar a experiência de Cristiano Cordeiro, militante egresso da Faculdade de Direito do Recife, que teria se familiarizado com a literatura marxista em 1919, por meio de publicações francesas. Secco conta, ainda, que o crítico de arte Mario Pedrosa chegou ao comunismo através da leitura do romancista e ensaísta francês Romain Rolland e pelas aulas do "marxista notório" Castro Rebelo, e que teria sido Astrojildo Pereira quem, em 1927, levou a literatura marxista a Prestes quando este estava no exílio. "As leituras surtem efeito e em 1930 o manifesto de Prestes 'Ao proletariado sofredor das nossas cidades' já está dominado pelo jargão comunista", informa o historiador.

Quando as livrarias faltam e os espaços institucionais escasseiam – embora as cidades brasileiras conheçam já um aumento significativo do número de sindicatos ou, pelo menos, de agremiações de trabalhadores, com suas escolas, bibliotecas e seções de leituras coletivas –, o contato com o livro é promovido por obra do acaso. Assim, Caio Prado Jr. toma conhecimento da literatura comunista por meio de um garçom espanhol. Mais incrível é a trajetória de leitura do dirigente comunista Joaquim Câmara Ferreira:

> *estudante da Escola Politécnica de São Paulo, em 1931, sentou-se no bonde ao lado do comunista autodidata Adolfo Roitman que atuava em Santos (SP). Eles estavam na linha Vila Mariana-Ponte Grande. Roitman abriu um livro de Lênin e o jovem Joaquim Câmara Ferreira se interessou pelo assunto e ambos entabularam a conversação que o levaria a se tornar um dos mais importantes dirigentes do partido e, depois, da luta armada.*

Além de relatos memorialísticos e biografias, a análise de Lincoln Secco vale-se de ampla documentação, como catálogos editoriais e anúncios nos periódicos publicados pelo PCB. Outros autores se propõem a avaliar as condições de leitura da época (décadas de 1920 a 1940), através da análise dos catálogos das editoras atuantes no partido ou no mercado, de modo geral, embora com certa tendência à edição da literatura de esquerda.

Para o mapeamento das editoras e das leituras subversivas no Brasil, não se pode, igualmente, ignorar o papel da repressão, sobretudo nos períodos de maior polarização política, em que a censura atuou de forma institucionalizada. Durante o Estado Novo (1937-1945), a polícia produziu listas bastante instrutivas dos livros proibidos e confiscados, reproduzindo o espetáculo trágico da queima de livros praticada por Goebbels, na Alemanha. Embora houvessem ocorrido episódios isolados, como em Salvador, na Bahia, em novembro de 1937, de queima pública de livros, os Brenn-Kommandos brasileiros eram compostos por funcionários públicos, que portavam insígnias da polícia política e adotavam estratégia mais discreta na eliminação das ideias de seus oponentes materializadas em livros. A ditadura de Getulio Vargas e de seus aliados preferiu o caminho dos memorandos e dos ofícios para decretar a incineração dos livros, tendo como agentes apenas servidores públicos.

Antes, porém, a caça aos livros subversivos já enchia os prontuários do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São

Paulo (DEOPS), como bem demonstra Maria Luiza Tucci Carneiro. Em abril de 1936, foram confiscados os seguintes títulos, de posse da Editora Unitas:

> *1451 volumes de Karl Marx – sua vida, sua obra, de Max Beer; 798 volumes de Os problemas do desenvolvimento da URSS, de L. Trótski; 956 volumes de O marxismo, de Kautsky, Lênin, Plekhanov, Rosa Luxemburgo; 581 volumes de O que é a Revolução de Outubro, de Trótski; 810 volumes do Manifesto comunista, de Marx e Engels; 1014 volumes de Poemas operários, de Paulo Torres; 1060 volumes de O anarquismo, de Kropotkin; 325 volumes (brochura) de Han Rymer e amor plural, de Maria Lacerda de Moura, entre centenas e centenas de outros títulos. Em 1938, após ter sido requerida a massa falida da Gráfica Editora Unitas Ltda., o DEOPS ordenou o confisco de 25.696 livros (...).*

Engrossavam esse movimento de reação à literatura dita subversiva, que não se restringia aos volumes apreendidos e queimados, mas atingia também os editores e tantos outros trabalhadores que compunham o chamado "pequeno mundo do livro", as campanhas contra o "perigo vermelho", que ganharam fôlego no país após o levante comunista, em 1935, vindo a se consolidar durante o Estado Novo para atingir seu zênite nas campanhas que conduziram ao golpe de 1964.

Dado curioso, a ser melhor averiguado, os movimentos anticomunistas dos anos 1930 parecem ter deixado contribuições mais relevantes, do ponto de vista editorial, do que aqueles pautados na luta contra o exemplo cubano e as reformas de Jango nos anos de 1961 a 1964. Os levantamentos existentes deixam a impressão de que, neste último período, a reação abriu seus flancos e partiu para a luta direta e massificada contra o comunismo no Brasil. É nesse momento que a reação ao livro e às liberdades políticas atinge seus contornos mais dramáticos e, vale lembrar, caricaturais, como no conhecido episódio da apreensão do romance A capital, de Eça de Queirós, confundido com o estudo clássico de Karl Marx.

É mister notar, contudo, que o comportamento hostil diante dos livros e dos leitores revela uma faceta nova do Brasil nos idos de 1950: o amadurecimento de seu mercado editorial. Embora Laurence Hallewell, em *O livro no Brasil*, aponte uma redução expressiva do número de editoras nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, entre 1948 e 1953, o autor demonstra que neste mesmo quinquênio houve um aumento dos títulos produzidos na ordem de 300% em relação ao período anterior. Teria havido uma tendência à concentração editorial no início dos anos 1950, favorecendo as editoras mais bem estruturadas no mercado? Alguns levantamentos esparsos nos conduzem a esta conclusão, tal a riqueza encontrada em alguns catálogos editoriais publicados neste período e, por extensão, a diversidade de gêneros disponibilizados ao público.

Um catálogo de 1954 da Livraria José Olympio Editora traduz em termos editoriais os números e as hipóteses acima levantados. Trata-se de brochura impressa em duas cores (preto e vermelho), ilustrada basicamente com as capas dos livros e as fotografias dos autores. As seções são organizadas por gêneros, que vão da autoajuda às ciências humanas, mas também por temas ou coleções. Saltam aos olhos o ecletismo do programa editorial, quando vemos que habitam lado a lado títulos reunidos em torno de temáticas que estão na ordem do dia, como Literatura de guerra ou A nova política do Brasil, coletânea dos escritos de Getulio Vargas; obras de vulgarização, como as da coleção A Ciência da Vida, de H. G. Wells, Julian Huxley e G. P. Wells; e os títulos reunidos na célebre coleção Documentos Brasileiros, responsável por divulgar o gênero ensaístico nacional, a partir da publicação, em 1936, de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

Marcha para trabalhar nos campos. *In Der staat ohne arbeislose*: drei jahre "Funfjahresplan". Berlin: G. Kiepenheur, [1931]. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia.

Também entre os comunistas a situação editorial não poderia ser mais promissora. Em estudo sobre a Editorial Vitória, que funcionava como uma estrutura do PCB, Flamarion Maués observa:

> *Entre 1954 e 1956 verifica-se um forte incremento na produção da Editorial Vitória, com a edição de 51 títulos, ou seja, mais de um quarto da produção total dos 20 anos de atuação da editora foram concentrados nestes três anos. Um fato decisivo para este movimento, além das mudanças na situação política do país e na linha do partido, é o êxito da Coleção Romances do Povo. Iniciada em 1953, a coleção tem 19 títulos entre 1954 e 1956.*

A Editorial Vitória fechou suas portas após o golpe de 1964.

A palavra amordaçada

Em mais de 40 anos à frente da editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira teve um papel de destaque no meio editorial nacional. Ele certamente sabia que a edição das *Obras escolhidas de Lênin* consistia em uma atividade de risco depois do golpe de 1964. Mas aceitou publicá-la. Três volumes, mil páginas cada um, tiragem de cinco mil exemplares, textos traduzidos e organizados por Álvaro Vieira Pinto. Os dois primeiros volumes foram compostos. Os primeiros cinco mil exemplares do primeiro volume, impressos. Os originais ficaram depositados na editora para eventuais ajustes. Numa única noite, tudo foi apreendido e destruído: as cópias impressas, os fotolitos compostos, os originais. Não restou nada daquele trabalho intenso. O editor havia ponderado sobre os riscos, mas experiências anteriores lhe davam alguma garantia, senão esperanças, de que a obra passaria ilesa pela repressão. Em suas palavras (Editando o editor, organização de Jerusa Pires Ferreira, Edusp 2003):

> *Eu publiquei muitas dessas obras – do Golpe no Brasil, dos erros do Golpe, do Carpeaux e de outros, e esses eles apreendiam logo. Mas com as obras de Lênin, eu pensava, seria diferente, ele era um líder político, uma figura histórica, e provavelmente passaria – eu tenho visto estas coisas. Eles não apreenderam Marx. Pensei, se não apreenderam Marx, não apreenderam Engels, que lancei*

também, vou lançar o Lênin, que é um brilhante pensador. Tenho muito respeito intelectual por Lênin, ele era um homem de ação política e um intelectual.

Vimos, em nota apurada de Hallewell, que o movimento editorial no ano que antecede ao golpe era muito favorável ao debate intelectual, tanto à direita, quanto à esquerda. Ênio Silveira foi certamente um editor que congregou setores da esquerda brasileira e internacional no seu catálogo. Mas não era só isto! O espírito de rebeldia, que fazia dele um importante agente de inovação no mercado editorial, extrapolava as questões de natureza puramente política, embora estas nunca fossem, de fato, abandonadas. Trabalhando junto com o capista/ilustrador Eugenio Hirsch, a dupla mantinha sintonia perfeita. Hirsch produziu quase 200 artes de capa para a Civilização Brasileira, desde 1959, com a emblemática edição de Lolita, de Vladimir Nabokov, até 1964.

Ênio Silveira investiu em projetos destinados aos setores populares, como a coleção Cadernos do Povo Brasileiro, com projeto de capa também de Hirsch. Contando com apoio intelectual de Álvaro Vieira Pinto e Nelson Werneck Sodré, transformou-se em verdadeiro fenômeno de vendas, com tiragens de até 20 mil exemplares e reedições que atingiram a cifra recorde de 100 mil exemplares. Números ainda mais significativos se considerarmos o dinamismo do mercado editorial nos anos que precederam o golpe e a taxa de analfabetismo em 1960, que abrangia 37,9% de um total de 70.191.370 habitantes. A distribuição ficava a cargo do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes, pelo menos entre o público mais distante dos centros urbanos, onde praticamente inexistiam pontos de venda de livros e de impressos em geral. Os títulos, como aponta Angelica Lovatto, não deixam dúvidas sobre o teor das leituras e o espírito mobilizador que se imprimia aos livros:

- Francisco Julião (1962). *Que são as Ligas Camponesas?*
- Nelson Werneck Sodré (1962). *Quem é o povo no Brasil?*
- Osny Duarte Pereira (1962). *Quem faz as leis no Brasil?*
- Álvaro Vieira Pinto (1962). *Por que os ricos não fazem greve?*
- Wanderley Guilherme (1962). *Quem dará o golpe no Brasil?*
- Theotônio Júnior (1962). *Quais são os inimigos do povo?*
- Bolívar Costa (1962). *Quem pode fazer a revolução no Brasil?*
- Nestor de Holanda (1963). *Como seria o Brasil socialista?*
- Franklin de Oliveira (1963). *Que é a revolução brasileira?*
- Paulo R. Schilling (1963). *O que é reforma agrária?*
- Maria Augusta Tibiriçá Miranda (1963). *Vamos nacionalizar a indústria farmacêutica?*
- Sylvio Monteiro (1963). *Como atua o imperialismo ianque?*
- Jorge Miglioli (1963). *Como são feitas as greves no Brasil?*
- Helga Hoffmann (1963). *Como planejar nosso desenvolvimento?*
- Aloísio Guerra (1963). *A Igreja está com o povo?*
- Aguinaldo Nepomuceno Marques (1963). *De que morre o nosso povo?*
- Eduard Bailby (1963). *Que é o imperialismo?*
- Sérgio Guerra Duarte (1963). *Por que existem analfabetos no Brasil?*
- João Pinheiro (1963). *Salário é causa de inflação?*
- Plínio de Abreu Ramos (1963). *Como agem os grupos de pressão?*
- Vamireh Chacon (1963). *Qual a política externa conveniente ao Brasil?*
- Virgínio Santa Rosa (1963) *Que foi o tenentismo?*
- Osny Duarte Pereira (1964). *Que é a Constituição?*

- Barbosa Lima Sobrinho (1963). *Desde quando somos nacionalistas?*

Títulos extras:

- Franklin Oliveira (1962). *Revolução e contrarrevolução no Brasil*
- Vários autores (1962). *Violão de rua* – poemas para a liberdade. Volume I
- Vários autores (1962). *Violão de rua* – poemas para a liberdade. Volume II
- Vários autores (1963). *Violão de rua* – poemas para a liberdade. Volume III

A persistência de Ênio no campo da edição expôs seu nome e o da editora aos agentes de segurança do regime militar. Foram muitos os golpes intimidadores que atingiram a Civilização Brasileira e seu editor. Prisões, buscas, apreensões, cortes de crédito na praça, dificuldades de importação de papel, perda de clientes... até o atentado à bomba em 1968 contra a livraria, em plena rua Sete de Setembro, às duas da manhã. Era o começo do fim. O projeto editorial soçobrou, embora o editor tenha se mantido até 1982, quando passou o selo para o grupo Difel.

A repressão amordaçou a palavra impressa na medida em que desarticulou a cadeia produtiva do livro quando esta já se havia consolidado no país. Deve-se notar, entretanto, o esforço realizado no sentido de manter vivo o ideal do livro como arma contra a ditadura.

De modo sintético, a trajetória das editoras de esquerda perfaz os raros momentos de liberdade política de nossa história. Se tomarmos como referência a história do Partido Comunista Brasileiro, chegamos ao seguinte quadro: de 1922 a 1926, o Brasil se manteve sob um regime de exceção, ou estado de sítio, o que empurrou o PCB para a clandestinidade logo após o seu aparecimento; de 1945 a 1948, o partido voltou à legalidade, fato que concorre para o êxito de suas editoras e para a edição de obras de esquerda de maneira mais ampla; de 1958 a 1964, embora os comunistas tivessem perdido seus direitos políticos, houve um "pacto" de tolerância que permitiu notável abertura para a formação intelectual e política de seus quadros.

Nesses tempos, livros e revoluções já haviam deixado marcas indeléveis na história e na vida de cada militante movido pela utopia transformadora.

Marisa Midori Deaecto é professora da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.

Leia mais

BARBIER, Frédéric. *História do livro.* São Paulo: Paulistania, 2008.

DEAECTO, M. M.; SECCO, L. (Org.). *Edgard Carone*: leituras marxistas e outros estudos. São Paulo: Xamã, 2004.

DEAECTO, M. M.; MOLLIER, J-Y. *Edição e revolução* - leituras comunistas no Brasil e na França. São Paulo: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, ideias malditas.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2005.

O limiar da ficção

André Luiz Barros da Silva

Qual o sentido desses textos que orbitam o romance, procedimento frequente no gênero a partir do século XVII? É o que se propõe a revelar este artigo, que aponta "uma dimensão labiríntica" nessa estratégia empregada, entre outros, por Rousseau e Machado de Assis

Os séculos XVII e XVIII, na Europa, são os da ascensão do romance como gênero literário. Com seu caráter híbrido e plural, de mistura de gêneros antigos – como os contos populares, as novelas, as narrativas pícaras, barrocas ou burlescas etc. –, o romance será um gênero narrativo central da modernidade, até hoje. Pois é naquele período, em que ainda são culturalmente hegemônicas as tragédias e os poemas de elogio aos reis, entre outros gêneros de perfil clássico, que o romance terá que se autojustificar e se autolegitimar perante o *status quo* das belas-letras. É isso que explica a moda avassaladora, nesse momento, dos prefácios, bem como "avisos" ou "advertências ao leitor", "notas do editor" e demais textos a preceder a narrativa propriamente dita.

É fácil entender o porquê: um texto em prosa coloquial (como é o caso dos romances epistolares, muito famosos à época), com protagonistas saídos da burguesia (e não da mitologia, da história ou da aristocracia) e cujo tema é a sensibilidade amorosa, não se encaixava no horizonte de expectativas dos leitores, acostumados ao prestígio dos gêneros clássicos – que exigiam linguagem elevada, métrica, personagens também elevados e temas como coragem, glória, magnanimidade. Assim, nada como textos introdutórios, que se dirigem ao leitor antes de a narrativa se iniciar, para explicar e mesmo justificar a publicação de tal gênero, então desprestigiado. Porém, como pretendemos mostrar a seguir, tais textos – que Gérard Genette denominou *paratextos* – não se resumiam a essas duas funções. Dado o grau de ambiguidade permitido por textos que extrapolam o corpo principal de uma narrativa de ficção – que podem ser anônimos, assumidamente do autor, pseudônimos deste ou mesmo simuladamente de editores ou compiladores, mas na verdade sendo, outra vez, do autor (incorporando a ficção antes desta ficção efetivamente se iniciar) –, tais paratextos servem a várias estratégias discursivas, a orbitar o texto ficcional. Estabelecendo uma dimensão labiríntica do sentido, eles possibilitam até mesmo a reflexão teórica sobre o gênero romance. Autores tão diversos como Pierre de Marivaux, Jean-Jacques Rousseau, Choderlos de Laclos, Marquês de Sade, na França, e José de Alencar ou Machado de Assis, no Brasil, expõem em seus paratextos

algo mais do que apenas razões e autojustificativas para escreverem e publicarem romances. Daí a importância de seu estudo para flagrar um momento-chave da constituição da modernidade ocidental, via literatura.

José de Alencar herdará dos prólogos franceses do século XVIII o jogo do anonimato, que estabelece um mistério ao tecer uma rede entre interlocutores desconhecidos ou que despistam as expectativas do leitor. Dois exemplos: o prólogo "Ao autor", de *Lucíola*, romance de 1862, é assinado por G.M., e o de *Senhora*, de 1875, por "J. de Al.", que, no entanto, nega a autoria da narrativa de ficção: "Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem. A história é verdadeira (...). O suposto autor não passa rigorosamente de editor."

A ambiguidade se complica quando o autor, que finge ser editor, diz ter acrescentado embelezamentos para "corrigir a forma" e "afoutezas de imaginação", de modo a "dar-lhe um lavor literário". Aqui, a ambiguidade serve a um aprofundamento de reflexão propriamente estética. Após um esboço de autocrítica por ter talvez adicionado ornamento demais à história supostamente real, conclui defendendo o feito, pois a "fantasia de colorista e adorno de forma" tem uma serventia: o "contraste ao fino quilate de um caráter", ou seja, "o heroísmo de virtude na altivez dessa mulher". Nota-se aqui o mesmo tema do prólogo de *Lucíola*, a famosa história da ex-prostituta que agora ama: a moral feminina representada no romance. Já se anuncia, em seu prólogo, que o romance servirá a um objetivo típico de Rousseau: retratar um modelo subjetivo positivado. E é preciso defender esse alvo da obsessão retórica do adorno, típica da literatura da época. Literatura que, como se vê, substitui intenções estéticas por éticas.

O nome de Rousseau não surgiu aqui por acaso. O famoso segundo prefácio de *Julie ou A nova Heloísa* (1761) é um jogo labiríntico. Na verdade, esse romance, o único do autor, será responsável por estabelecer um norte para a questão do sujeito ético como tema central da forma do romance – o que se manterá durante os "romantismos" do século XIX. A singularidade de Rousseau foi ter levado tal imbricação para fora da narrativa ou mesmo do livro: ele foi o primeiro, como apontou P. Lejeune, a desdobrar sua imagem de autor em uma autobiografia, além dos textos políticos e filosóficos, bem como dos dois prefácios de *Julie*, onde surge como interlocutor, com seu nome verdadeiro. Singular é também a forma como a ambiguidade sobre a autoria do texto principal surge e é mantida o tempo todo, neste prefácio em forma de diálogo.

> *N.: Certamente, se tudo isso não passa de ficção, fizeste um mau livro; mas diga que essas duas mulheres existiram e releio essa compilação todos os anos até o fim de minha vida.*
> *R.: Eh! Importa elas terem existido? Terias procurado por elas em vão em toda a Terra; elas não estão mais aqui.*

O interlocutor N. não tem a resposta que deseja – o jogo de esconde-esconde continua e ele ignorará se as cartas que compõem o romance (originalmente intitulado *Cartas de dois amantes*) são reais ou não. Uma das funções da manutenção da ambiguidade, neste caso, é valorizar o indivíduo modelar (ético) ao máximo possível, mesmo em uma obra de ficção; melhor dizendo, em detrimento do fato de ser uma obra de ficção. Lembremos que, como filósofo, Rousseau tinha atacado o romance, e erigira a si próprio como modelo de indivíduo em suas *Confissões* (publicadas em 1782, e que iriam influir depois na recepção de *Julie ou A nova Heloísa*). Do mesmo modo, seu pensamento político se tinge de moral ao condenar, em bloco, toda a estrutura social da aristocracia do Antigo Regime. Nessa trilha, ele tentará limpar o campo do leitor "sensível" (no sentido de afeito à dimensão dos sentimentos), de modo a privilegiar a função político-moral do romance. Função essa apoiada na força de identificação do leitor com os personagens virtuosos.

... Elle le suivit longtemps des yeux avec un air attendri. (P. 434)

Ilustração do livro *Julie ou La nouvelle Héloïse: lettres de deux amants*, de Jean-Jacques Rousseau, [1875]. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Gerais.

Para as *gens du monde*, ou seja, os aristocratas, R. (Rousseau) prescreve o isolamento, se o alvo é tornar-se um "sensível" no futuro:

> *O homem do mundo (aristocrata) que deseja avivar por um instante sua alma para reinseri-la na ordem moral, encontrando de todas as partes uma resistência invencível, é sempre forçado a manter ou retomar sua situação inicial. (...) Mais nos afastamos dos negócios, das grandes cidades, das sociedades numerosas, mais os obstáculos diminuem.*

Está claro o objetivo ético do texto, o que não surpreende, pois o pensador político não consegue separar a atividade de romancista da de filósofo. Interessa a Rousseau uma lei ética, a sustentar, no nível dos valores, um novo contrato social democrático formalizado. A vontade geral é uma aposta idealista, além de ser o estabelecimento de uma base real (a maioria) para o igualitarismo. Obviamente, tarefas teóricas e gostos do filósofo político não deveriam nem atrair nem constranger o romancista – mas é o que acontece no caso do filósofo-romancista Rousseau, no momento em que o próprio romance procura uma forma para si mesmo.

A ficção de Rousseau parece preocupada em construir um novo herói da sensibilidade, do coração e, para isso, usa como artifício a confusão ou a ilusão de que o texto se refere a pessoas que existem ou existiram. Tal prática não é invenção de Rousseau. No romance *A vida de Marianne* (1731-42), Marivaux já jogava com a dúvida sobre a veracidade do relato na "Advertência":

> *Como se poderia supor que essa história foi feita expressamente para divertir o público, creio dever advertir que a recebi eu mesmo de um amigo que de fato a encontrou, como ele o diz logo a seguir, e que não tenho outro papel senão o de ter retocado algumas passagens confusas e negligentes demais.*

O que se quer passar como modelo de eu valoroso parece ter maior eficácia para o leitor se este *finge* que o que lê de fato aconteceu. Nos séculos XX e XXI, o cinema explorou mil e uma vezes esse expediente. O leitor/espectador nunca é enganado, ao contrário do que pode ter suposto certa crítica afeita a apelos realistas: o pacto estético é sempre claro, trata-se de obras, de literatura, de cinema, não de reportagem... No século XVIII francês, o que se chamará de "romantismo" (representação de modelo de verdade do coração, para além dos valores sociais vigentes e consagrados) surge unido ao que se chamará de "realismo" (desejo de uma impossível mimese transparente, rendida ao referente). Rousseau acaba concedendo que seus personagens-modelos não existem... mas não existem apenas na Clarens, vila que serve de cenário à história, deixando subentendido que poderão existir ou ter existido em outro tempo e/ou lugar.

No século XVII, em romances burlescos como *Polyandre*, de Charles Sorel, o prefácio serve à busca da adequação ao gênero, de modo a defender a obra como modelo a ser valorizado culturalmente. A postura era classicista e definia-se o que o gênero permitia:

> *...a verdadeira História Cômica, segundo os preceitos dos melhores Autores, deve ser apenas uma pintura ingênua de todos os diversos humores, com as censuras vivas da maior parte de seus defeitos, sob a simples aparência de coisas divertidas, para que elas [as censuras] sejam reativadas quando nem se pensa nelas, e a maior parte disso pode ser escrito, se se quiser, em um estilo de gracejo (...), contanto que seja excluída toda sorte de impureza...*

A explicação da escolha do nome Polyandre que, em grego, significaria "homem que vale tanto quanto vários outros, ou que serve para fazer muitas coisas, e mesmo para tudo fazer", indica um igualitarismo. Num ambiente de incitação aos valores hierárquicos do Antigo Regime, o "homem que vale tanto quanto vários outros" não é o sujeito democrático de Rousseau, com o coração virtuoso, mas o farsante das hostes populares e mendicantes, o "virador", como se diz hoje, no Brasil. Trata-se de antimodelo com funções compensatórias: o populacho é representado com leveza, posto que comicamente, mas sem deixar de sofrer o peso da negatividade.

Em Marivaux e Rousseau, bem como em José de Alencar, o indivíduo virtuoso deve ser mostrado como um modelo de conduta a ser imitado – fora da obra, na vida. Nesses exem-

plos, trata-se de mulheres: Lucíola e Senhora, bem como Julie e Marianne – embora, em *A nova Heloísa*, Saint-Preux participe da virtude de Julie, como bom "amante cortês". O indivíduo virtuoso é o enamorado, que assume as difíceis consequências da "verdade do coração" – difíceis, pois a sociedade não aceita a verdade dos amantes. E a mulher é o indivíduo mais próximo da sensibilidade, dos sentimentos. Os atos da protagonista se desenrolam no mundo representado como real, embora o pressuposto seja platônico: trata-se de fazer a Ideia (o Amor) encarnar-se e durar por meio da fidelidade no reino dos homens de carne e osso. O realismo emoldura um exacerbado platonismo do amor – eis o que chamamos de movimento romântico.

Indivíduo esvaziado

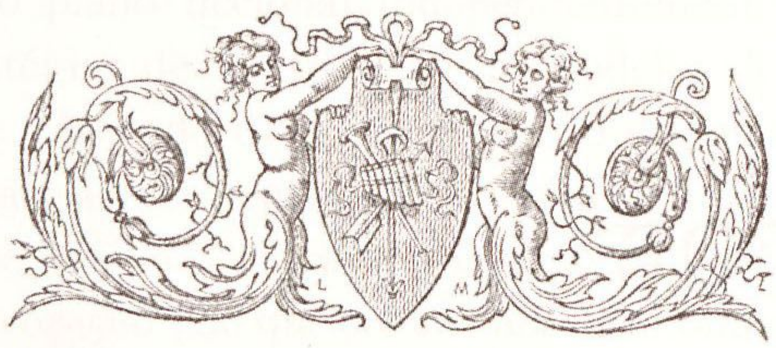
Os curtos, mas ultra-ambíguos, prólogos de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, publicados em 1904 e 1908, respectivamente, sugerem um jogo diverso. Chegando-se ao fim de século e meio em que a literatura dos sentimentos reinou, trata-se, agora, em vez de conduzir o leitor para o indivíduo-modelo ético, fazê-lo se perder no labirinto criado entre autor, suposto editor e personagem, de modo a que se confronte não com modelos, mas com as ambiguidades próprias à dimensão ficcional.

Perceba-se que a referência é interna à obra e ao nível estético – não se pretende doutrinar com exemplos, mas fazer o leitor se enredar em suas próprias questões. A ficção é assumida radicalmente e exposta no primeiro plano ao leitor, em forma de jogo labiríntico, ou de esconde-esconde. Isso se dá por meio de uma impressionante construção de personagem/narrador, de uma complexidade a nosso ver pouco estudada pela crítica. E por meio de um esvaziamento da representação do protagonista-narrador, nos dois romances, o Conselheiro Aires.

Vejamos como cinco de suas características básicas apontam para um indivíduo esvaziado, que se nega a ser modelo: a) o personagem Aires se desdobra em narrador que narra a vida dos outros, já que a idade avançada faz o diplomata aposentado se excluir das disputas e paixões dos outros personagens; b) no *Memorial*, ele é autor de um diário de que se exclui qualquer descrição da subjetividade do autor e, no limite, também qualquer opinião sua – é um "diário sobre os outros"; c) em *Esaú e Jacó*, como personagem/narrador, também se concentra em narrar e comentar, com ar aforismático e oracular, os detalhes banais e, no entanto, fundamentais do cotidiano dos outros personagens; d) é Conselheiro que se nega a dar conselhos a Natividade, a mãe zelosa de Pedro e Paulo (*Esaú e Jacó*); e) sua indiferença não o leva a tirar conclusões peremptórias, nem a intervir na vida dos outros – tanto que narra as sutis e temerárias transformações de Flora, até seu desfazimento na morte/loucura, com ar de preocupação mas de total impotência.

Essas características são descortinadas antes mesmo do início dos romances, em suas "Advertências ao leitor". Em *Esaú e Jacó*, repete-se a preocupação de Rousseau e Alencar quanto à tarefa de publicar cartas ou relatos sem alterá-los em prol de modelos retóricos ou poéticos. Mas agora o jogo de esconde-esconde se direciona para duas questões: (1) lê-se ali que o original (fictício) de *Esaú e Jacó* foi intitulado de "Último" por Aires, no entanto, ele está sendo publicado primeiro, antes do diário (o *Memorial de Aires*); e (2) "M. de A.", autor da "Advertência ao leitor", do *Memorial de Aires*, diz que teve de cortar ("decotar", em suas palavras) "...algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões", de modo a transformar o diário em romance.

O argumento para defender a inversão na ordem de publicação é a falta de vaidade por parte do Conselheiro Aires: não queria que se conhecesse a obra "...em que tratava de si" antes daquela em que narra em terceira pessoa a rixa entre Pedro e Paulo:



LA VIE

DE

MARIANNE

PREMIÈRE PARTIE

AVANT que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée.

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et, dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manu-

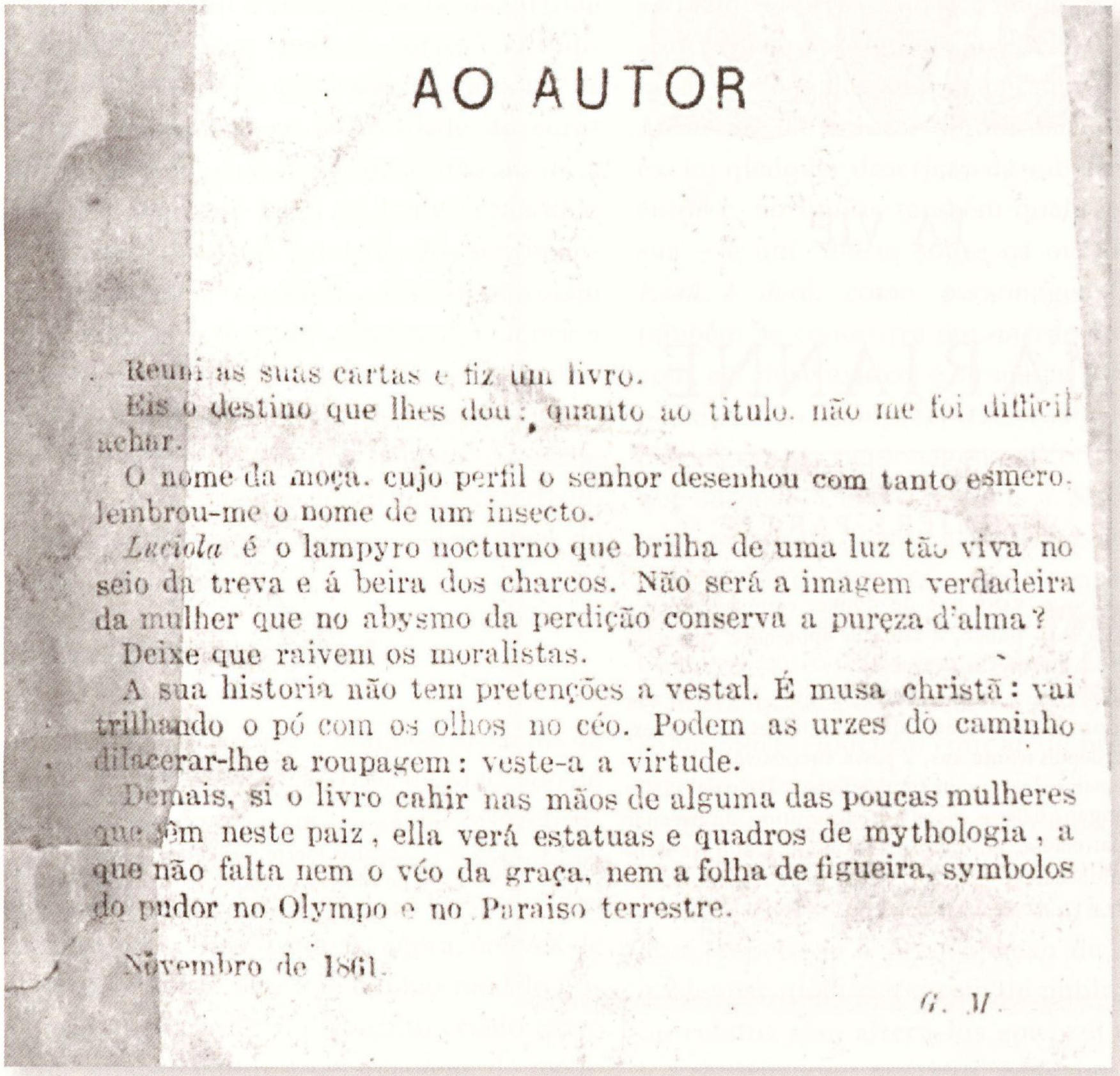
La Vie de Marianne. I. 1

Página inicial da primeira parte de *La vie de Marianne / par Marivaux; precedee d'une notice par M. de Lescure*. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1882. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Gerais.

Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se...

Já quanto ao segundo tópico, o argumento para defender os cortes é o descompromisso que o gênero diário tem com uma estrutura narrativa: um diário sempre inclui vários trechos sem interesse para leitores que não seu autor. O autor fictício ("M. de A.") cogitara transformar os seis cadernos do *Memorial* numa narrativa nos moldes de *Esaú e Jacó*, mas desiste de fazê-lo. Como em romances do século XVII, como o citado *Polyandre*, trata-se de uma justificativa da forma narrativa como gênero e da adequação pela qual intermediários, como editores, devem zelar. Como em *Senhora*, o editor deve decidir o que corta e o que mantém, para seguir a adequação:

...encontram-se muitas vezes nestas páginas, exuberâncias de linguagem e afoutezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos. Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos de sombrear as tintas vivas e cintilantes. Mas devia eu sacrificar a alguns cabelos grisalhos esses caprichos artísticos de estilo, que talvez sejam para os finos cultores da estética, o mais delicado matiz do livro?



AO AUTOR

Reuni as suas cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou: quanto ao titulo, não me foi difficil achar.

O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um insecto.

Luciola é o lampyro nocturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e á beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abysmo da perdição conserva a pureza d'alma?

Deixe que raivem os moralistas.

A sua historia não tem pretenções a vestal. É musa christã: vai trilhando o pó com os olhos no céo. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.

Demais, si o livro cahir nas mãos de alguma das poucas mulheres que têm neste paiz, ella verá estatuas e quadros de mythologia, a que não falta nem o véo da graça, nem a folha de figueira, symbolos do pudor no Olympo e no Paraiso terrestre.

Novembro de 1861.

G. M.

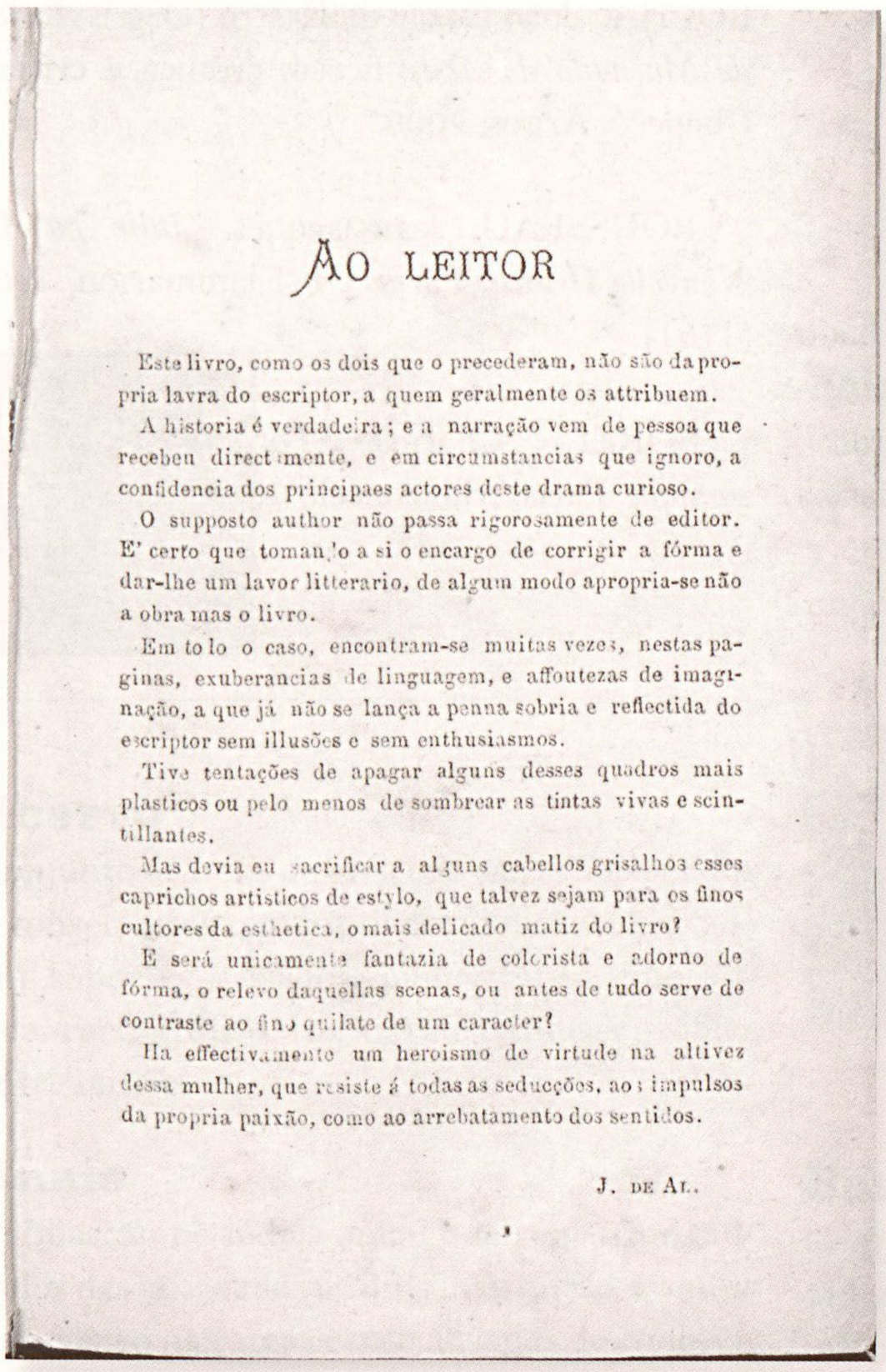
Prólogo de *Luciola: um perfil de mulher*. José de Alencar, 1862. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

Sendo o gênero que aceita qualquer gênero como modelo a ser mimetizado – das cartas aos diários, de investigações (romance policial) a idílios etc. –, o romance permite que os autores joguem livremente com essa característica de apropriação potencialmente generalizada de formatos prosaicos existentes na sociedade. O editor imaginário serve, nos prólogos, como personagem ficcional que simula uma existência real. Assim, o autor remete o leitor à linha divisória entre ficção e realidade, um limiar onde o leitor deve se perder, labirinticamente, para ter a oportunidade de se achar – ou pelo menos de se procurar, ao projetar suas experiências, medos e afetos em ações e pensamentos de personagens anti-heroicos, antimodelares, que se desfazem diante de seus olhos.

Marivaux, Rousseau, assim como José de Alencar depois, partilham um momento em que os romancistas já têm consciência do potencial de jogo dos prefácios. Mas a exaltação dos personagens sensíveis ou sentimentais, a hipervalorização do íntimo, local dos sentimentos, impede que aquele jogo remeta a uma valori-

zação do plano ficcional independentemente de estratégias de doutrinação de modelos de conduta. Machado de Assis faz parte de uma época mais cética, de plena crise do ideal de um indivíduo que se purificaria por meio da "verdade do coração", ou que crê em sua autonomia íntima diante de um mundo hostil. Sem dúvida, a rejeição a revelar se os personagens são reais ou fictícios, em Rousseau, já era símbolo de uma complexidade moderna que propõe, desde os prólogos dos romances, um debate sobre o próprio fazer da ficção. E a fragilidade do personagem sentimental, romântico, já era uma tentativa de atrair o leitor europeu do século XVIII para um modelo contrário ao do autoconfiante aristocrata. Mas uma crise se instaura na Europa a partir de meados do século XIX, e a confiança na vida íntima cede lugar à desconfiança de que o indivíduo amoroso (com certezas sobre sua ética individual) restabelecera uma nova certeza autocentrada, a partir da sensibilidade burguesa exacerbada. A mera desilusão dos seres sensíveis diante do mundo inóspito já não tinha mais valor revolucionário – havia se transformado em pura banalização dos afetos em obras melodramáticas, em folhetins, em óperas etc. A cultura de massas tinha transformado sentimentos em mercadoria de fácil assimilação: quando todos são "sensíveis", não há mais contestação em sê-lo; quando toda a arte é "sentimental", o tema perde seu poder de inquietar. A antiga fraqueza do indivíduo isolado (Rousseau) tornara-se certeza do próprio valor, ao se sofrer de amor...

A crise do ideal de indivíduo romântico permitirá a um autor como Machado de Assis, no Brasil, a partir dos anos 1880, o jogo de esconde-esconde assumido, em que a indiferença e neutralidade do Conselheiro Aires, bem como o vão entre o editor fictício da "Advertência" e o narrador, expõem a dimensão ficcional. O Conselheiro Aires, que não aconselha ninguém e paira acima dos fatos e dos outros personagens, negando-se também a "tratar de si mesmo", parece ter ojeriza a imposições



AO LEITOR

Este livro, como os dois que o precederam, não são da propria lavra do escriptor, a quem geralmente os attribuem.

A historia é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu directamente, e em circumstancias que ignoro, a confidencia dos principaes actores deste drama curioso.

O supposto author não passa rigorosamente de editor. E' certo que tomando a si o encargo de corrigir a fórma e dar-lhe um lavor litterario, de algum modo apropria-se não a obra mas o livro.

Em todo o caso, encontram-se muitas vezes, nestas paginas, exuberancias de linguagem, e affoutezas de imaginação, a que já não se lança a penna sobria e reflectida do escriptor sem illusões e sem enthusiasmos.

Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plasticos ou pelo menos de sombrear as tintas vivas e scintillantes.

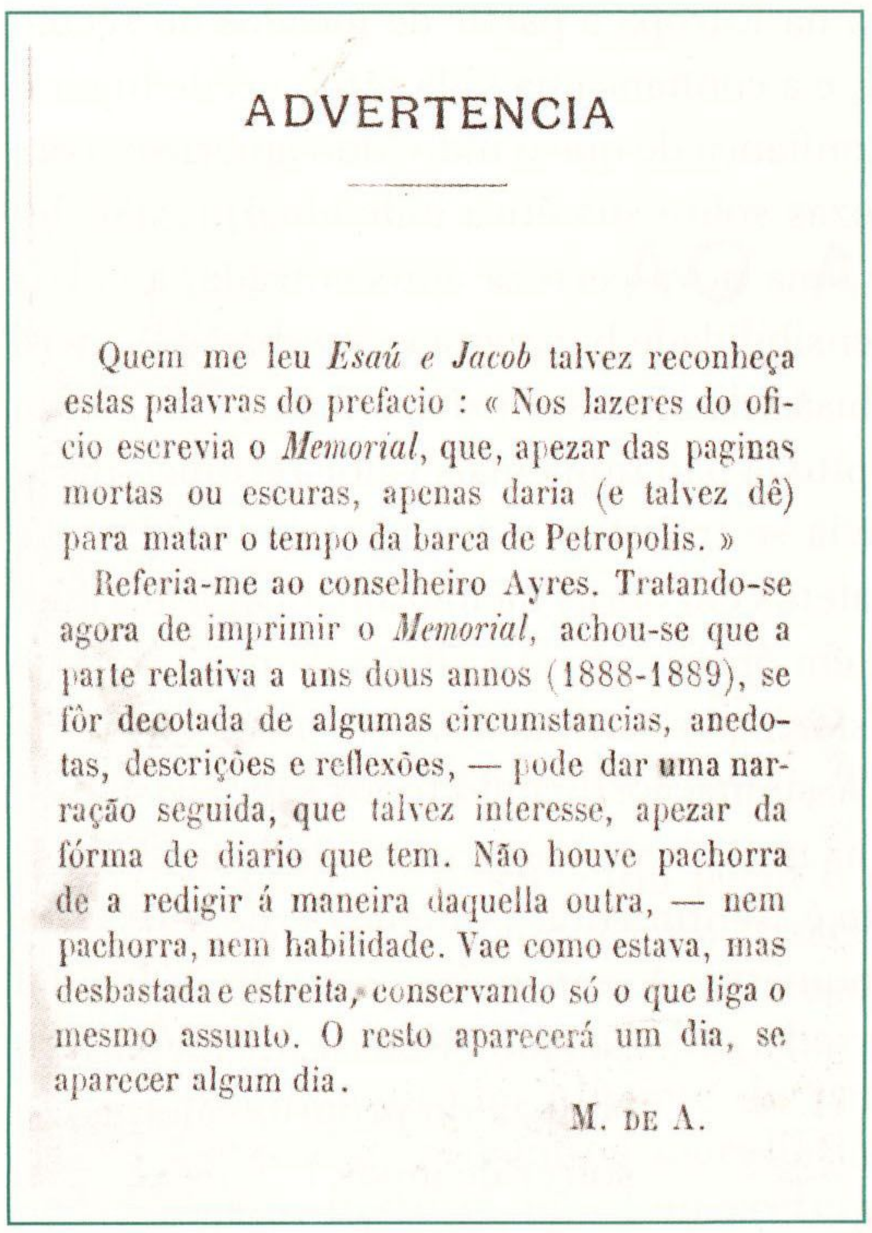
Mas devia eu sacrificar a alguns cabellos grisalhos esses caprichos artisticos de estylo, que talvez sejam para os finos cultores da esthetica, o mais delicado matiz do livro?

E será unicamente fantazia de colorista e adorno de fórma, o relevo daquellas scenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caracter?

Ha effectivamente um heroismo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste á todas as seducções, aos impulsos da propria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos.

J. DE AL.

Prólogo de *Senhora: perfil de mulher*.
José de Alencar, 1875, 1ª edição.
Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.



ADVERTENCIA

Quem me leu *Esaú e Jacob* talvez reconheça estas palavras do prefacio : « Nos lazeres do officio escrevia o *Memorial*, que, apezar das paginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petropolis. »

Referia-me ao conselheiro Ayres. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dous annos (1888-1889), se fôr decotada de algumas circumstancias, anedotas, descripções e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apezar da fórma de diario que tem. Não houve pachorra de a redigir á maneira daquella outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vae como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto apparecerá um dia, se apparecer algum dia.

M. DE A.

Prólogo de *Memorial de Aires*. Machado de Assis, 1908, 1ª edição. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

morais. Em seus últimos romances, Machado esvazia o eu e exacerba a tendência labiríntica do prólogo (ou "Advertência ao leitor"), de modo a propor ao leitor, em vez de fáceis modelos identificatórios, dois enigmas: quem sou eu, leitor? E o que é o romance?

André Luiz Barros da Silva é professor da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Sociais (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e desenvolve o projeto "Vestígios do novo cenário: o debate sobre o romance (a França dos séculos XVII e XVIII e o Brasil do XIX)".

Leia mais

ALENCAR, José de. *Senhora.* Rio de Janeiro: FTD, 1993.

ASSIS, Machado de. *Obra completa.* v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARROS, André Luiz. Um narrar a menos: o conselheiro no *Memorial de Aires.* In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *À roda de Machado de Assis:* ficção, crônica e crítica. Chapecó: Argos, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Heloïse.* Paris: GF Flammarion, 1967 (1761).

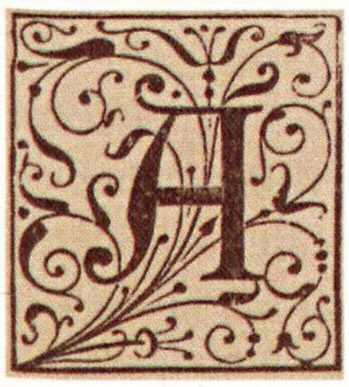
SOREL, Charles. *Polyandre. Histoire comique.* Paris: Klincksieck, 2010 (1648).

Compilação

Pequeno glossário do livro

Eliane Perez
Rosângela Rocha Von Helde
Andréa de Souza Pinheiro
Silvia Fernandes Pereira

"Afirmo que a biblioteca é interminável", escreveu Jorge Luis Borges no antológico *A Biblioteca de Babel*. Como são também inesgotáveis os termos que denominam os objetos que a habitam e os processos para organizá-los. Aqui reunimos uma parcela modesta dos milhares de termos desse vasto universo do livro e da biblioteconomia. Conjunto aleatório, que serve apenas como aperitivo ao infinito banquete



Acervo

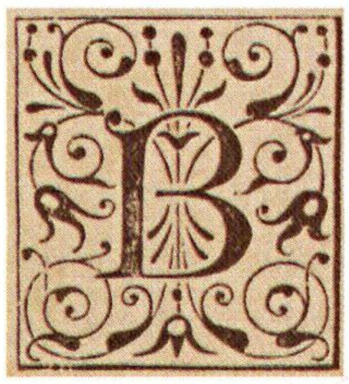
Conjunto de itens de uma coleção armazenados e conservados por entidade pública ou privada em suportes variados: bibliográfico, fotográfico, cartográfico, iconográfico, museográfico, entre outros.

Anais

Publicação periódica anual que registra resultados das atividades de uma instituição, eventos e o avanço nas áreas especializadas de conhecimento, como as áreas científica e tecnológica.

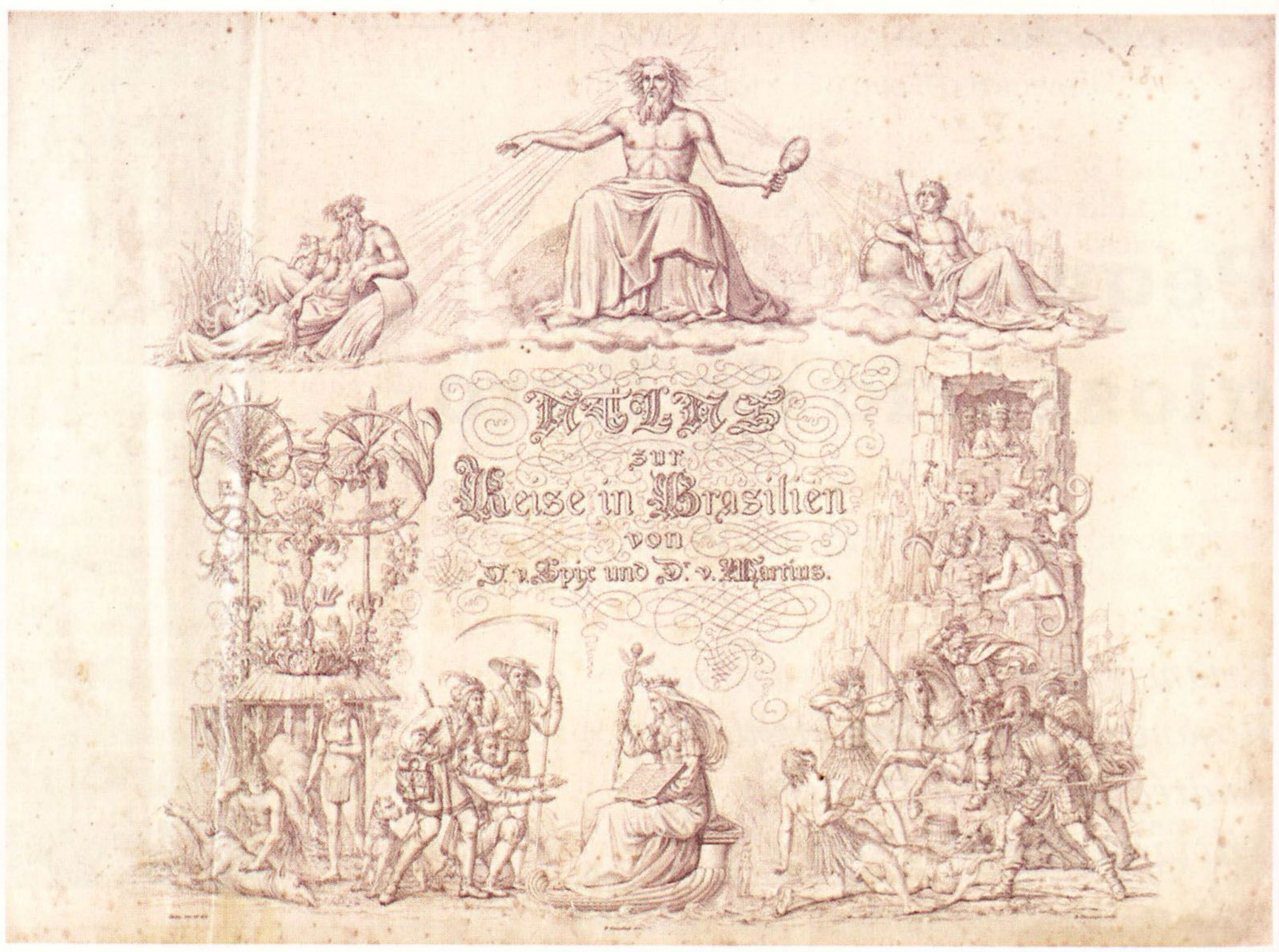
Atlas

Publicação que reúne mapas, gravuras, tabelas ou outros materiais ilustrativos, referentes a um tema específico, podendo conter textos impressos.



Base de dados

Conjunto de arquivos e programas de computador sobre determinado assunto, contendo informações armazenadas em sistemas disponíveis para acesso por usuários diversos. Tam-



ATLAS
Atlas zur Reise in Brasilien, de Johann Baptist von Spix, [1875]. Muenchen: Gedruckt bei M. Lindauer, 1823-1831. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

bém denominado banco de dados. Por exemplo, a base de dados Memória dos Presidentes reúne documentos relativos a presidentes do período entre 1889 e 2001 (as referências estão disponíveis nos catálogos do portal da Biblioteca Nacional).

Bibliografia

Relação de referências bibliográficas contendo dados que descrevem cada documento relacionado, de acordo com uma ordenação específica (cronológica, temática, autoral, histórica etc.).

Biblioteca digital

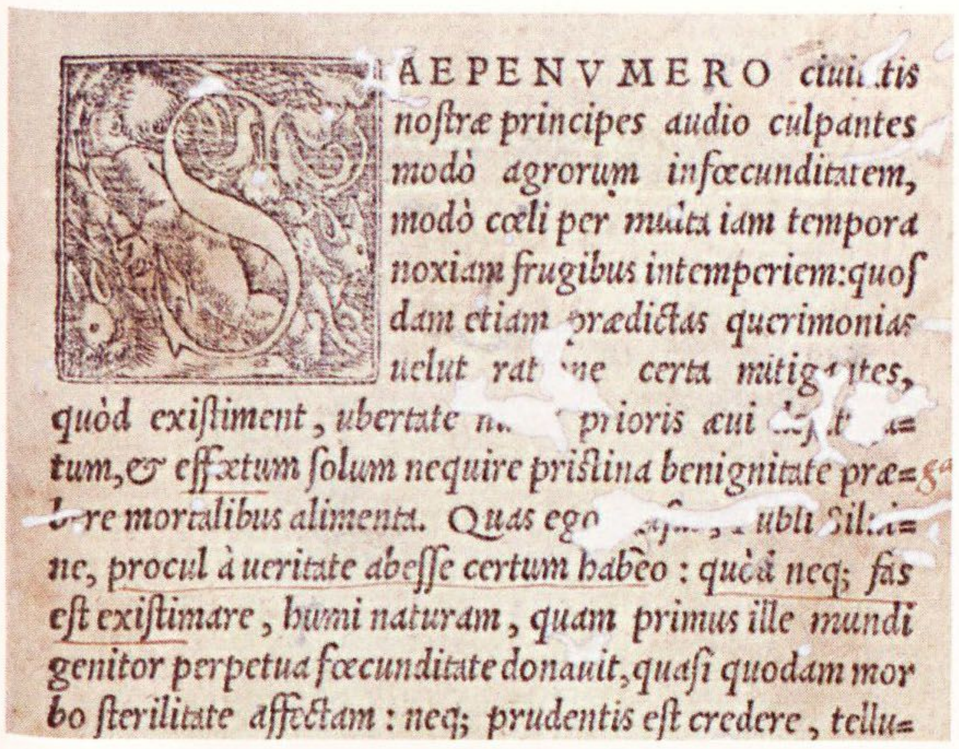
Biblioteca constituída por documentos em formato eletrônico, geralmente em rede, disponíveis para consulta através de acesso pela internet.

Biblioteca Nacional

Instituição que tem diretrizes definidas por lei que dispõem sobre a aquisição, via Depósito Legal, da produção bibliográfica nacional (impressos e eletrônicos), sua catalogação e preservação; inclui, ainda, a disseminação desse patrimônio cultural, apoio aos serviços de informação do país e cooperação internacional.

Capitular

É a letra inicial de tamanho maior do que as empregadas no texto.


SÆPENVMERO *ciuitatis noſtræ principes audio culpantes modò agrorum infœcunditatem, modò cœli per multa iam tempora noxiam frugibus intemperiem: quoſdam etiam prædictas querimonias uelut rat ne certa mitigantes, quòd exiſtiment, ubertate n. prioris æui [illegible]tum, & effœtum ſolum nequire priſtina benignitate præbere mortalibus alimenta. Quas ego [illegible] ubli ſilentione, procul à ueritate abeſſe certum habeo : quòd neq; fas eſt exiſtimare, humi naturam, quam primus ille mundi genitor perpetua fœcunditate donauit, quaſi quodam morbo ſterilitate affectam : neq; prudentis eſt credere, tellu-*

CAPITULAR
De re rustica: Libri XIII, de Lucius Junius Moderatus Columella, 1537. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

Capitular historiada
Aquela que é ornamentada com elementos decorativos, alusivos ou não ao assunto do texto.

Cartucho
Quadro de dimensões reduzidas, às vezes ornamentado, emoldurando o título e eventualmente outras indicações (como escala, dedicatória etc.). É comum nos mapas antigos.

Catalogação
Processo técnico de descrição do documento em qualquer suporte (livro, fotografia, microfilme etc), visando à recuperação e acesso a ele.

Catálogo
Instrumento de pesquisa contendo a descrição de documentos de uma coleção ordenados por diferentes pontos de acesso, como autor (onomástico), título (didascálico), assunto, coleção, data etc.

Classificação
Processo técnico de arranjo do documento em qualquer suporte, por assunto, através de um sistema de classificação numérico ou alfanumérico. A Biblioteca Nacional adota o sistema de Classificação Decimal de Dewey (CDD).

Cimélio
Objeto raro e precioso. Livro que constitui raridade de grande valor.

Coleção
Reunião artificial de documentos com características comuns; conjunto de publicações reunidas sob um mesmo título, podendo cada uma ter um título próprio.

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

K74d
Klumb, Revert Henry
Doze horas em diligência : guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora. – Rio de Janeiro : FBN, Coordenadoria de Editoração, 2014.
114 p. : il. ; 19 cm. – (Cadernos da Biblioteca Nacional ; v.11)
ISBN 978-85-333-0735-3
1. Estrada União e Indústria (RJ e MG) – História. 2. Estrada União e Indústria (RJ e MG) - Obras ilustradas. 3. Brasil, Sudeste – História - Séc. XIX. 4. Brasil, Sudeste – Descrições e viagens – Guias. I. Biblioteca Nacional. Coordenadoria de Editoração. II. Título. III. Série.

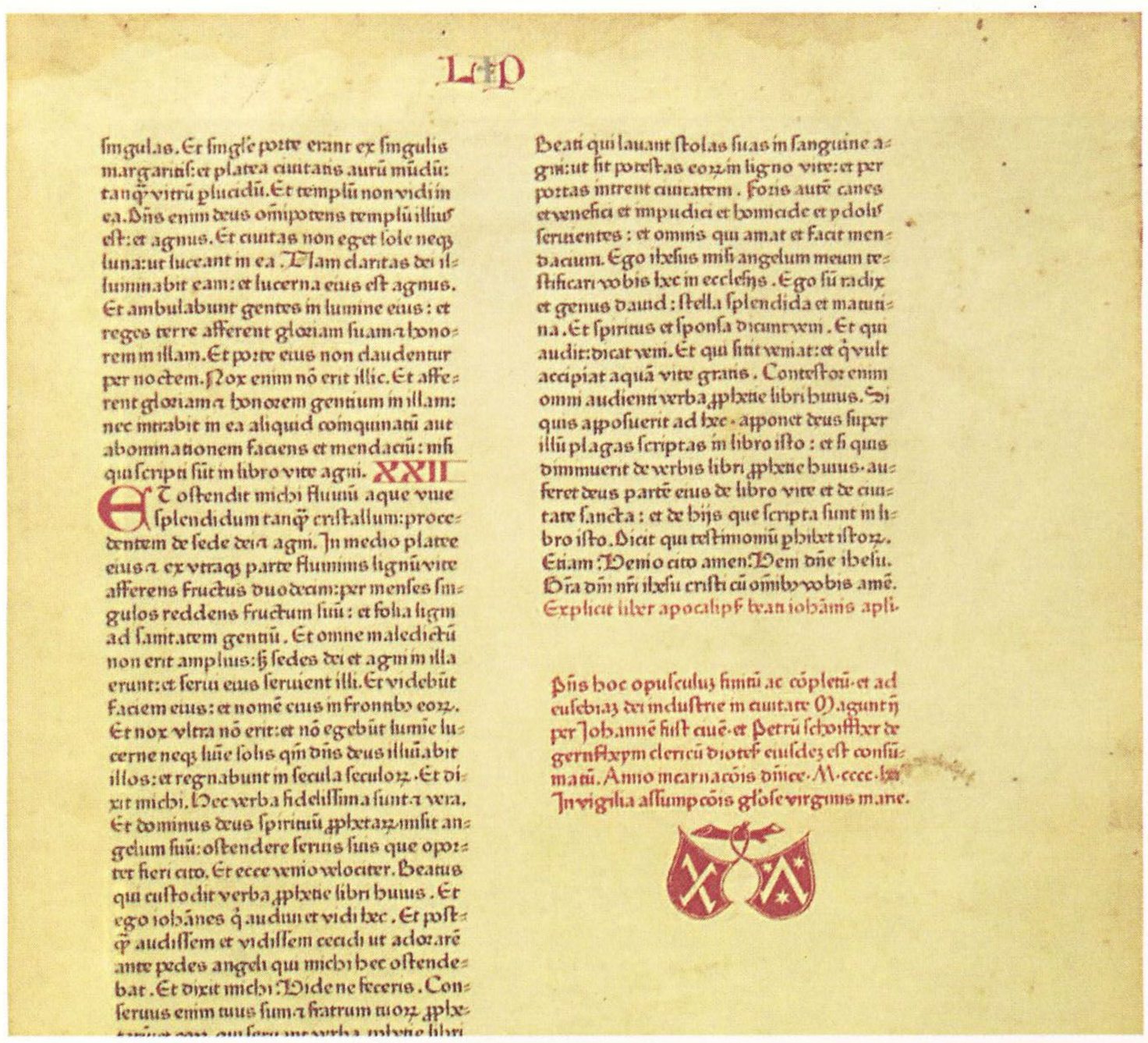
CDD- 918.15

CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELO SETOR DE PROCESSAMENTO TÉCNICO DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

CATALOGAÇÃO
Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora, de Revert Henry Klumb. Edição fac-similiar, Biblioteca Nacional, 2014.

CARTUCHO
Americae pars Meridionalis, de Hendrik Hondius. Amstelodami: Sumptibus Henrici Hondy, [ca.1640]. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Cartografia.

CIMÉLIO
Incip[it] epe'a sci iheronimi ad paulinnu[m] p[re]sbiteru[m] : de omibs divine historie libris [Livro]. In civitate Maguntij [Alemanha] : per Johanne[n] Fust et Petru[m] Schoiffher ..., 1462. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.



singulas. Et single porte erant ex singulis margaritis: et platea ciuitatis aurū mūdū: tanq̄ vitrū pluciduū. Et templū non vidi in ea. Dñs enim deus oīpotens templū illius est: et agnus. Et ciuitas non eget sole neq; luna: ut luceant in ea. Nam claritas dei illuminabit eam: et lucerna eius est agnus. Et ambulabunt gentes in lumine eius: et reges terre afferent gloriam suam et honorem in illam. Et porte eius non claudentur per noctem. Nox enim nō erit illic. Et afferent gloriam et honorem gentium in illam: nec intrabit in ea aliquid coīquinatū aut abominationem faciens et mendaciū: nisi qui scripti sūt in libro vite agni. XXII

Et ostendit michi fluuiū aque vite splendidum tanq̄ cristallum: procedentem de sede dei et agni. In medio platee eius et ex utraq; parte fluminis lignū vite afferens fructus duodecim: per menses singulos reddens fructum suū: et folia ligni ad sanitatem gentiū. Et omne maledictū non erit amplius: sed sedes dei et agni in illa erunt: et serui eius seruient illi. Et videbūt faciem eius: et nomē eius in frontibus eorū. Et nox ultra nō erit: et nō egebūt lumine lucerne neq; lūce solis quīa dñs deus illuminabit illos: et regnabunt in secula seculorū. Et dixit michi. Hec verba fidelissima sunt et vera. Et dominus deus spirituū prophetarū misit angelum suū: ostendere seruis suis que oportet fieri cito. Et ecce venio velociter. Beatus qui custodit verba prophetie libri huius. Et ego iohānes q̄ audiui et vidi hec. Et postq̄ audissem et vidissem cecidi ut adorarē ante pedes angeli qui michi hec ostendebat. Et dixit michi: Vide ne feceris. Conseruus enim tuus sum et fratrum tuorū prophetarū: et eorū qui seruant verba libri

Beati qui lauant stolas suas in sanguine agni: ut sit potestas eorū in ligno vite: et per portas intrent ciuitatem. Foris autē canes et venefici et impudici et homicide et ydolis seruientes: et omnis qui amat et facit mendacium. Ego ihesus misi angelum meum testificari vobis hec in ecclesiis. Ego sū radix et genus dauid: stella splendida et matutina. Et spiritus et sponsa dicunt veni. Et qui audit: dicat veni. Et qui sitit veniat: et q̄ vult accipiat aquā vite gratis. Contestor enim omni audienti verba prophetie libri huius. Si quis apposuerit ad hec: apponet deus super illū plagas scriptas in libro isto: et si quis diminuerit de verbis libri prophetie huius: auferet deus partē eius de libro vite et de ciuitate sancta: et de bijs que scripta sunt in libro isto. Dicit qui testimoniū phibet istorū. Etiam: Veniо cito. amen: Veni dñe ihesu. Gra dñi nri ihesu cristi cū oīb⁹ vobis amē.

Explicit liber apocalipsis beati iohānis apli.

Pñs hoc opusculuz finitū ac cōpletū: et ad eusebiaz dei industrie in ciuitate Maguntiā per Johannē fust ciuē: et Petrū schoiffher de gernsheym clericū dioc⁹ eiusdē est consūmatū. Anno incarnacōis dñice: M: cccc: lxii In vigilia assumpcōis gl'ose virginis marie.

COLOFÃO
Incip[it] epe'a sci iheronimi ad paulinnu[m] p[re]sbiteru[m] : de omibs divine historie libris [Livro]. In civitate Maguntij [Alemanha] : per Johanne[n] Fust et Petru[m] Schoiffher ..., 1462. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

Colofão

Informações, no final do livro, sobre título, nome do autor, impressor, lugar e data de publicação. Pode conter notas sobre o editor que corrigiu e preparou o texto, o patrono que tornou possível a publicação do livro etc.

Dedicatória

Homenagem que o autor de uma obra presta a outra pessoa; é, geralmente, breve e fica no começo do livro, antes do prefácio.

Depósito legal

Exigência, imposta por lei, de remessa à Biblioteca Nacional de um exemplar de todas as publicações produzidas em território nacional, por qualquer meio ou processo, com o objetivo de assegurar a coleta, guarda e difusão da produção intelectual do país.

Desiderata

Relação de obras para possível aquisição, ausentes em uma biblioteca e difíceis de encontrar no mercado, pois são, também, muito procuradas por bibliófilos e colecionadores.

Ex-libris

Expressão latina que significa "dos livros de". O ex-libris serve para designar a posse de um livro.

EX-LIBRIS
Ex-Libris da Biblioteca Nacional, autoria de Eliseu Visconti.

Fac-símile

Reprodução exata de um documento na sua forma de impressão original.

FAC-SÍMILE
Página da edição fac-similiar de Ostensor brasileiro: jornal litterario pictorial. Rio de Janeiro: Typ. do Ostensor Brasileiro, 1845-1846. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

E-book ou livro eletrônico

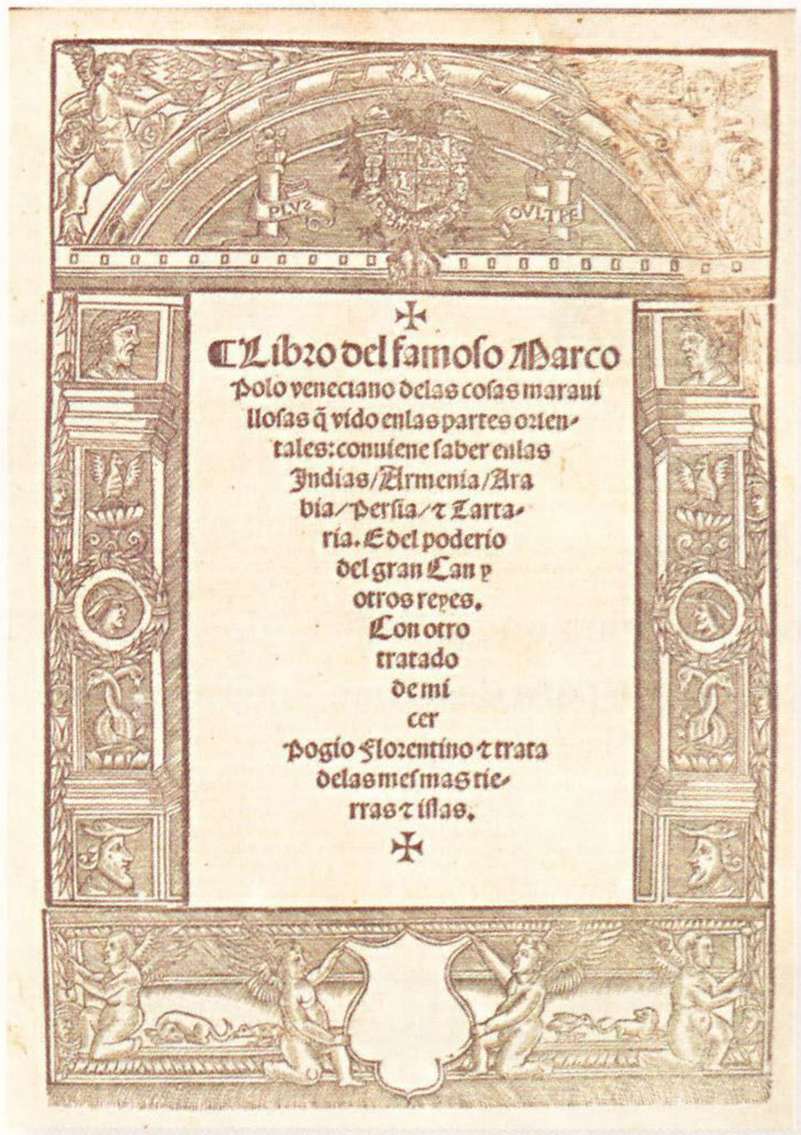
Versão digital de um documento produzido para leitura em equipamentos eletrônicos, como computador, celular, tablet etc.

Fundo de lâmpada

Ornamentação tipográfica que dispõe o texto em forma de cone invertido. Encontrada, geralmente, na página de rosto, início e final de capítulos e também no colofão.

Hemeroteca

Local onde se guardam e conservam publicações periódicas, como jornais, revistas, anais etc.



FUNDO DE LÂMPADA
Libro del famoso Marco Polo veneciano delas cosas maravillosas q vido enlas partes orientales conviene saber enlas Indias, Armenia, Arabia, Persia e Tartaria, e del poderio del gran lan y otros reys, de Marco Polo, [1529]. Logrono: En casa [de] Miguel de eguia, [13 jun.1529]. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

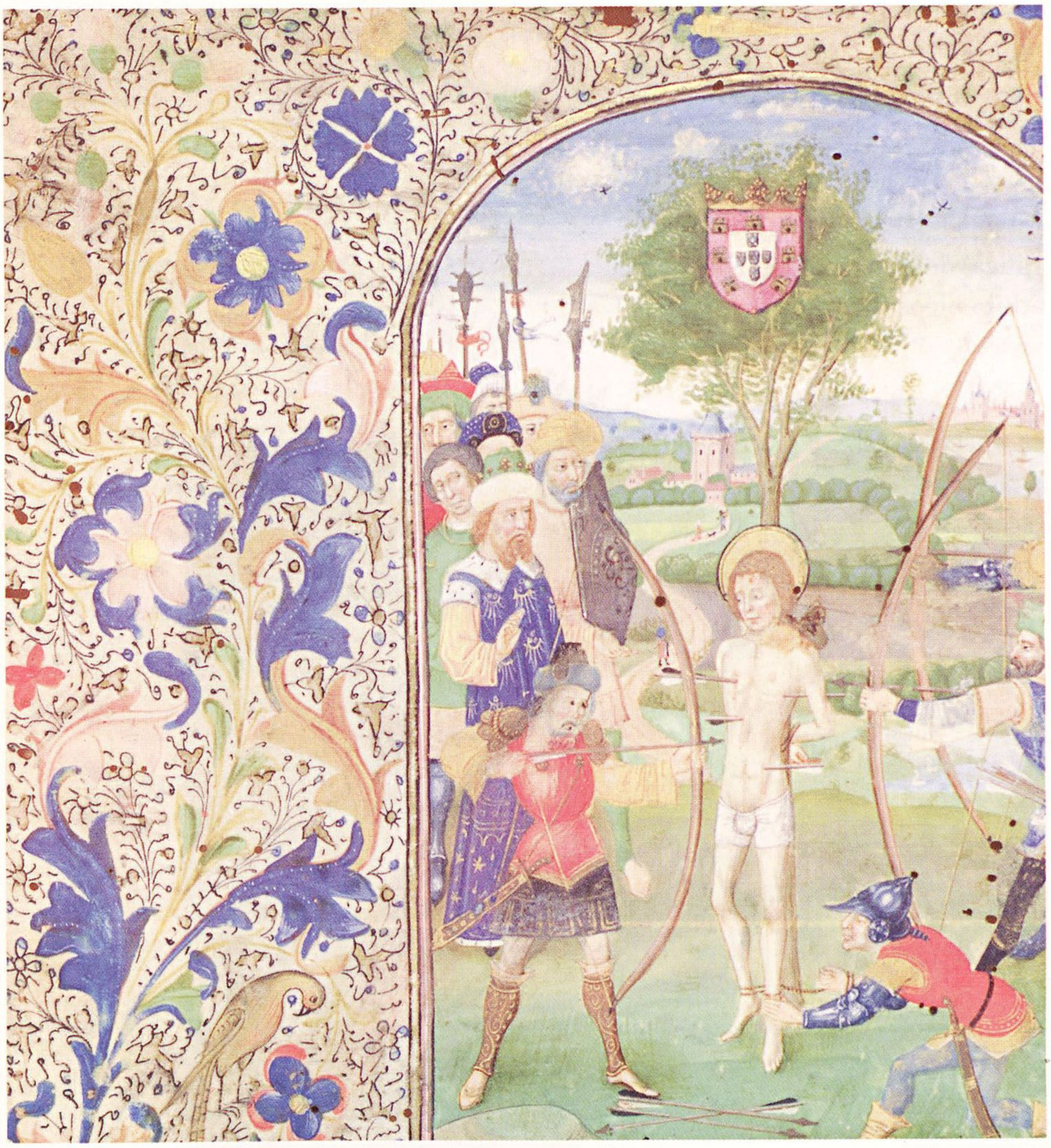
HEMEROTECA
Página do periódico *O Rio Nu*. Ano XIX, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1916, nº 1700. Acervo Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Publicações Seriadas.

Iluminura

Ilustração e ornamentação da letra capitular com cores vivas, ouro e prata em antigos manuscritos e incunábulos. É também a variação de desenhos decorativos, com motivos de flores, folhas, ramos e figuras de cena, que se estendem ao longo das margens em documentos manuscritos.

Incunábulo

O termo origina-se da palavra latina incunabulum, que significa berço, origem. É usado para designar as obras impressas a partir da invenção da imprensa, com a utilização de caracteres móveis, até o ano de 1500. A Biblioteca Nacio-



ILUMINURA
Breviario: livro de horas. [S.l.: s.n.], [1378]. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos.

nal possui cerca de 200 incunábulos e o mais precioso é a Bíblia de Mogúncia, de 1462.

Índice

Instrumento de recuperação de documentos ou informações sob a forma de lista ordenada de termos (nomes, locais, assuntos ou outros) com indicações remissivas.

Litografia

Processo de gravura cuja matriz é uma placa de pedra (litográfica) desenhada com lápis gorduroso ou com tinta oleosa.

Manuscrito

Escrito produzido à mão ou datilografado ou inscrição em tábua de argila, pedra ou outro suporte.

LITOGRAFIA

Cascade d'Hamaraty a Pétropolis: prise de l'Hermitage, de Eugène Ciceri, 1861. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia.

I-45,10,75

c/o The Viking Press
18 East 48 Street Newyork

11. June 1941
10-47

Cher ami, voila encore les derniers quatre pages de mon livre que j'ai refait, parce qu'ils me paraissent mieux dans cette forme. J'espère vous pourez les utiliser encore au lieu de ceux dans le manuscrit original. Le livre est deja traduit ici et l'impression commence la semaine prochaine. Si vous et le boa et cher Peixoto ont trouvé de changements a faire je vous prie de les envoyer si tôt que possible par avion et aussi une copie a

Alfredo Cahn Buenos Aires
Zapiola 1194

Le livre sur Amerigo (Vespucci) est terminé, la autobiografie en train. Nous allons chercher maintenant que la chaleur commence un peu pour nous retirer. Et vous? Ne vous tente pas l'idee d'une petite visite aux Etats Unis? Je veux rester ici jusqu'a que l'autobiographie soit terminé.

Comment va Madame et votre fille? Nous avons une enorme nostalgie du Brésil et désirons d'y revenir si tôt que nous aurons la possibilité. Il est si difficile de faire de plans dans une epoque si troublé comme la nôtre! Meilleurs de vos

Stefan Zweig

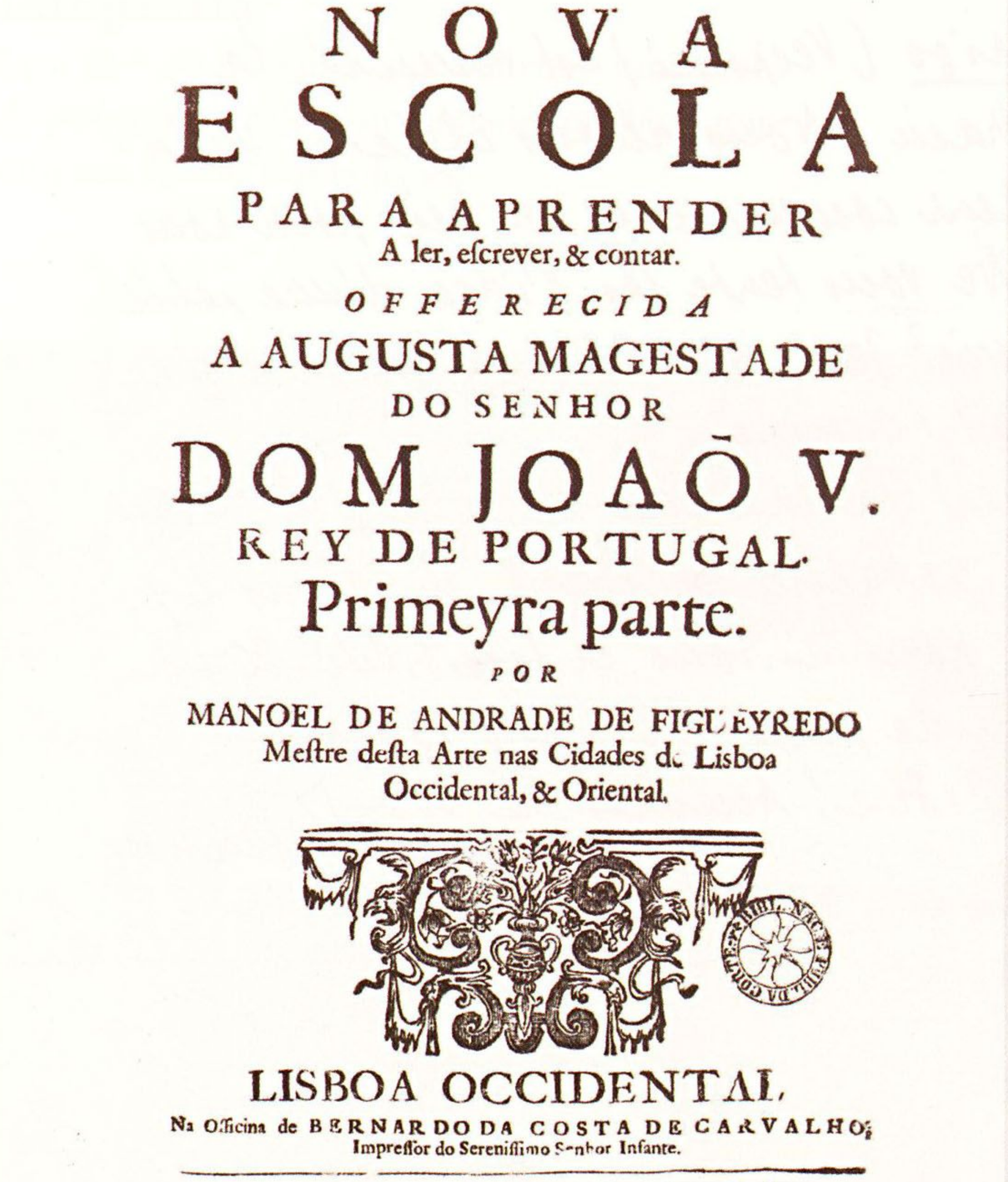
MANUSCRITO
Carta a Abrahão Koogan. New York : [s.n.], 11 jun.1941. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos.

Operador booleano

Termo que define as combinações entre as expressões de busca de uma pesquisa. Os operadores mais utilizados são: e, ou e não. Deve seu nome ao matemático e filósofo inglês George Boole.

Página de rosto

Página de início de um item, contendo os principais elementos para sua identificação.



NOVA
ESCOLA
PARA APRENDER
A ler, eſcrever, & contar.
OFFERECIDA
A AUGUSTA MAGESTADE
DO SENHOR
DOM JOAÕ V.
REY DE PORTUGAL.
Primeyra parte.
POR
MANOEL DE ANDRADE DE FIGUEYREDO
Meſtre deſta Arte nas Cidades de Lisboa
Occidental, & Oriental.

LISBOA OCCIDENTAL,
Na Officina de BERNARDO DA COSTA DE CARVALHO,
Impreſſor do Sereniſſimo Senhor Infante.

Com as licenças neceſſarias, & Previlegio Real.

PÁGINA DE ROSTO
Nova Escola: para aprender a ler, escrever e contar, de Manuel de Andrade de Figueiredo, 1722. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

Partitura

Representação escrita da música, combinada para todas as partes em uma composição vocal ou instrumental.

ESTRELLA D'ALVA

POLKA

Composta por D. Rachel Aurora de Lellis e Silva

e dedicada ao seu extremoso Pai o Sr. 1º. tenente da armada Camillo de Lellis e Silva.

Fim.

1ª

2ª

BIBLIOTECA NACIONAL Rio de Janeiro
240.478/55

PARTITURA
Estrella d´alva: polka, de Rachel Aurora de Lellis e Silva. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Reclamo

Palavra, sílaba ou parte de palavra escrita ou impressa à direita, ao pé de cada página de incunábulo e livro antigo correspondente à primeira palavra do início da página seguinte.

Sumário

Lista que apresenta as partes de um documento, na ordem em que aparecem no documento, com indicação de localização dessas partes.

Thesaurus ou Tesauro

Vocabulário controlado de descritores com significados semelhantes, utilizados na indexação de documentos de uma área específica de conhecimento.

Truncatura

Processo de busca utilizado para recuperar variações ortográficas ou termos que contêm uma raiz comum. Alguns símbolos truncadores: $, #, +, *.

Eliane Perez é bibliotecária da Divisão de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional.

Rosângela Rocha Von Helde é bibliotecária chefe do Plano Nacional de Recuperação de Obras Raras (Planor) da Fundação Biblioteca Nacional.

Andréa de Souza Pinheiro é técnica em documentação do Plano Nacional de Recuperação de Obras Raras (Planor) da Fundação Biblioteca Nacional.

Silvia Fernandes Pereira é bibliotecária do Plano Nacional de Recuperação de Obras Raras (Planor) da Fundação Biblioteca Nacional.

PRAEFATIO.

re nēdum, iam alterum ab hinc annum Lugduni curaui imprimendos Bartholomæi Facij cōmentarios, quos ille de rebus gestis Alphonsi Regis Neapolitanorum, luculenter imprimis, vt ea ferebāt tempora, & disertè scripsit, & nūc qui iis ferè annexi sunt, à Francisco Contareno, magnæ hominē nobilitatis atq; eruditionis multæ, cōscriptos de rebus in Hetruria gestis, constitui in lucem proferre. Atq; horum mihi exemplar vetustißimū, cùm diu in obscuro latuisset, Iosephus Ioua homo pereruditus & studioßus in primis antiquitatis mihi cōmodauit: vt si quid ex his emolumenti nostris hominibus cōferingat, quod minimè despero futurū, hoc vni illi referre debeant acceptū. Cùm enim superiore anno Lucam venißem, Contareni cōmentarios mihi tradidit legendos, ex Aenaria Insula ab eo aliquot ab hinc annis allatos, quos quidē vt tuo nomini inscriptos claro in primis & illustri, in cōmunem vsum hominū proferrem, multa quidem tua in me merita, sed tua virtus mirifica atque singulares perfecit. Cùm multis autē illa in rebus semper perspecta omnibus & testata est, tū in hac vna in primis. Ea verò quanti faciēda sit viderint alij, apud me semper vt debet, plurimi erit. Florenti enim tua ætate, amplißimo genere natus, magnis vndique affluens fortunæ bonis, clientelis, amicitijs, propinquitatibus florēs, quæ omnia, niſi cum summa virtus adest, & prudentia quædā eorum quæ agimus moderatrix, exitio sæpè esse hominibus solēt, in optimis etiam ingeniis, ita tegeris, vt in his cōspici magnitudinem animi tuam modò & cōstantiam velis, eadē tibi patriæq; adeò ornamento sint, salutaria cæteris quos dignos tuo beneficio, aut singularis virtus, aut digna ars libero homine aut elegantia morū ac vitæ reddit. Nā quod vix alij longo vsu rerū ataue eruditione multa & studio consequuntur, bonitate ipse ingenij assequutus es, vt in quos homines vberrimē liberalitate sit, optimè teneas: si qui sē autem ita

* 3 compara

RECLAMO

Francesco Contarini. *De rebus in Hetruria a senensibus gestis cum adversus florentinos, tum adversus Ildibrandinum Ursinum Petilianen comitem, libri tres*. Lugduni: Apud Haeredes Sebast. Gryphii, 1562. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras.

Leia mais

COBRA, Maria José Távora. *Pequeno dicionário de conservação e restauração de livros e documentos.* Brasília: Cobra Pages, 2003.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia.* Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2008.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro*: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Edusp, 2008.

FINÓ, J. Frédéric. *Elementos de bibliologia.* Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MITC, 1955.

McMURTRIE, Douglas C. *O livro*: impressão e fabrico. Lisboa: Fundação Calouste Gilbenkian, 1982.

PROCURADORIA DA REPÚBLICA (Brasil). Glossário de termos de biblioteconomia e ciências afins. Organização: Ana Maria Valente Sanches. Palmas (TO): PRTO, 2011. Disponível em: http://www.prto.mpf.mp.br/servicos/biblioteca/glossario_de_termos_de_biblioteconomia_e_ciencias_afins.pdf. Acesso em: 2 jul. 2014.

ZAMBEL, Miriam Mani. *Glossário de termos usuais em biblioteconomia e documentação.* São Carlos: Fundação Theodoreto Souto, 1978.

Crítica

Três notas sobre o livro de artista

A retomada do livro de artista nos anos 1960 e 1970, no Brasil, em diálogo com a tradição construtiva, é analisada pelo autor, que propõe uma reflexão sobre o legado deste formato à arte contemporânea

Sérgio Bruno Martins

1. A percepção de que o livro de artista é um fenômeno típico dos anos 1960 e 1970 é comum, mas curiosa. Ainda que muitos dos artistas mais envolvidos com esse suporte tenham de fato despontado ao longo dessas duas décadas – como Ed Ruscha, Waltercio Caldas, Dieter Roth, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino e Sol Lewitt, só para citar uns poucos –, não é preciso enxergar longe para reconhecer uma série de precedentes que vão desde *La boîte verte* (1934), a caixa de notas de Marcel Duchamp, até romances-colagem como *La femme 100 têtes* (1929) e *Une semaine de bonté* (1934), ambos de Max Ernst.

Pode-se argumentar, aliás, que movimentos como o Surrealismo, e antes dele o Dada, foram especialmente vigorosos em seus diversos experimentos de articulação entre imagem e texto; certamente bem mais do que em sua produção de pintura. Basta pensar nas fotomontagens dos dadaístas de Berlim ou na relação entre fotografia, narrativa e legenda que marcou as revistas surrealistas e livros como *Nadja*, de André Breton. Ademais, a ênfase surrealista no objeto imantado por traços de desejos inconscientes, manifestos no limiar entre o banal e o estranho, privilegiou cenários de interioridade – a casa, o quarto, a cama – que, longe de se restringir à escala reduzida do íntimo, eram assombrados por súbitas irrupções de mananciais de signos, imagens e premonições vindos sabe-se lá de onde.

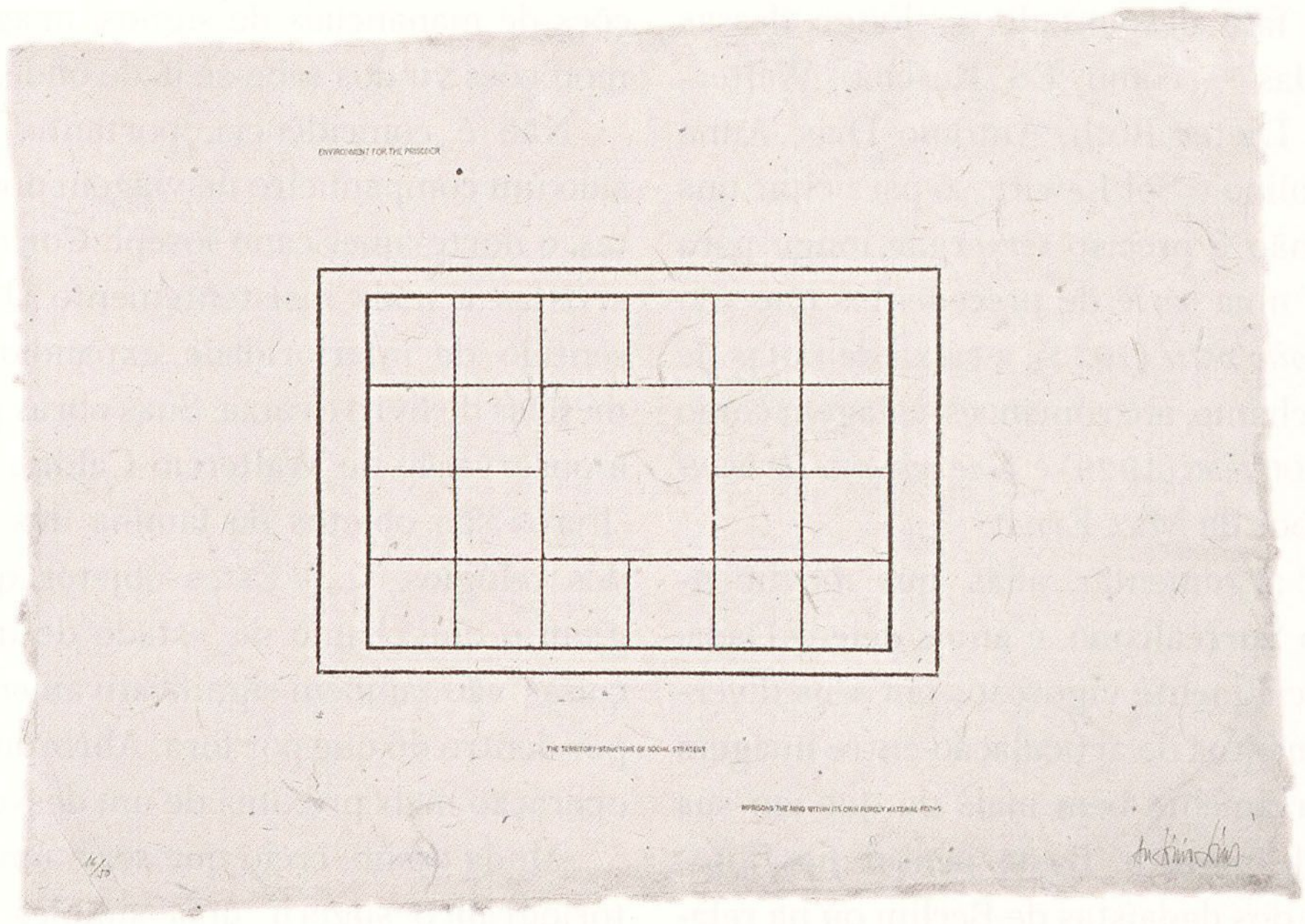
Não é coincidência, portanto, que tenha sido um companheiro de viagem dos surrealistas, o norte-americano Joseph Cornell, um dos artistas a mais insistentemente abordar este sentido de interioridade expandida em suas mesclas de livro e caixa. Suas obras prefiguram a observação de Waltercio Caldas, para quem "livros são objetos da família dos espelhos e dos relógios. [...] Estes objetos que privilegiam o que chamo de 'estado de imagem das coisas' são também significativamente maiores por dentro do que por fora. Abrir uma caixa é a operação mais próxima de um desvelamento."

Ainda assim, creio que seria um abuso historiográfico sugerir uma simples relação de continuidade entre estes dois ricos períodos de experimentação com a forma livro, que permanece, de resto, uma nota de rodapé relativamente marginal no cânone moderno. Mas penso que é possível tomar outro caminho e

argumentar que o interesse do livro de artista nos anos 1960 e 1970 reside sobretudo em sua relação com os pressupostos deste cânone, o que significa que é preciso revê-lo em seus termos e adentrando sua trincheira maior: a pintura. Até porque a própria pintura moderna tem uma longa história de flerte com a legibilidade. Não me refiro aqui às leituras empreendidas retrospectivamente pelos estudos visuais; afinal, qualquer obra de arte pode ser lida, com mais ou menos proveito, como um agregado de signos culturais. Mas isso nada diz da legibilidade tornada *paradigma da pintura enquanto tal.*

Há pelo menos dois momentos dignos de nota nesse sentido. O primeiro, claro, é o Cubismo sintético. Por mais que a análise de Clement Greenberg tenha tentado reduzir a introdução da escrita na superfície da pintura cubista a uma paradoxal reafirmação da opticalidade (e, portanto, da purificação da pintura de qualquer resquício de poética literária, como a narrativa), é difícil ignorar que o esfacelamento do corpo na *démarche* de Picasso o conduziu, com a colagem, a um campo pictórico de matriz análogo à da semiótica (quem diz isso é ninguém menos que Roman Jakobson, para quem o Cubismo – mais que Saussure – foi o grande arauto da arbitrariedade do signo). Um campo pictórico avesso, assim, a qualquer suposição de autoevidência significativa do dado visual. Toda a arte abstrata – definição maior do fazer pictórico na alta modernidade – se desenrolou na esteira desse lance.

Mas, como lembra Leo Steinberg, mesmo nas colagens cubistas, em que "o conceito de espaço do Renascimento desmorona quase que por completo", um paradigma fundamentalmente inerente a este conceito permanece de pé: a ideia de que a pintura nos remete a algo que foi efetivamente visto. "Um quadro que faz



Acervo Antonio Dias

alusão ao mundo natural", diz Steinberg, "evoca dados sensíveis que são experimentados na postura ereta normal."

Segundo sua famosa tese, seria apenas com as telas de Robert Rauschenberg, na década de 1950, que a pintura deliberadamente colocaria em cheque este paradigma, resultando no que o crítico batizou "plano de quadro de tipo *flatbed*" – "qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente e confusa", nas palavras de Steinberg. Essa nova pintura, ainda que exposta verticalmente sobre paredes, não se almejaria uma síntese do visível, buscando admitir, ao contrário, uma ordem cultural na qual fosse possível a coexistência de informações das mais díspares num mesmo espaço pictórico. Que o problema da legibilidade entra em cena aqui é algo que fica evidente através de uma palavra que aparece nos títulos de alguns dos quadros de Rauschenberg: rébus.

Um rébus, aproveitando a definição que lhe dá o dicionário Houaiss, é um "enigma figurado que consiste em exprimir palavras ou frases por meio de figuras e sinais, cujos nomes produzem quase os mesmos sons que as palavras ou frases representam" – passatempo bem conhecido de quem colecionou gibis na infância. Segundo argumenta Jean-François Lyotard, o rébus é precisamente o paradigma da semiótica aplicada à pintura: se a imagem é tomada como um rébus, o texto produzido pelo semiólogo se coloca como a sua solução. Isso supõe, claro, que imagens de toda sorte possam ser transformadas em fragmentos de um mesmo texto, sendo este a perspectiva de totalização do que se passa no quadro. Na colagem de Picasso, por exemplo, cada significante que percebemos significa através de sua oposição a outro significante, mas este jogo de oposições depende, como na pintura renascentista, de um horizonte; não de uma linha do horizonte, mas de um horizonte de totalidade significativa que é fornecido, como nota Steinberg, pela evocação de uma cena ou objeto. Só poderemos imaginar que um vazio e um recorte de papel significam duas partes de uma mesma taça de licor se a existência desse signo se coadunar com o contexto no qual ele se inscreve: uma natureza-morta ou mesa de bar.

No entanto, os rébus de Rauschenberg se revelam estranhos a essa lógica. Em quadros como *Rebus* (1955) e *Small Rebus* (1956), esse horizonte é colocado em questão: a organização dos signos ao longo de uma linha no centro do quadro é, sem dúvida, um aceno irônico à noção de horizonte enquanto eixo estruturante, seja da visualidade, seja da significação. A despeito de seu título, o quadro, evidentemente, não se presta à decifração. O horizonte que Rauschenberg tem em mente, claro, é o de Marcel Duchamp (a sequência de amostras de cor que perfaz a linha central nos dois quadros remete inequivocamente a *Tu m'*, de 1918, conhecida como a última pintura de Duchamp). Afinal, a "linha do horizonte" que separa as duas partes de sua obra mais importante, *La mariée mise* à *nu par ses célibataires, même* (1915-1923, mais conhecida como o *Grande vidro*), separa muito mais: é ela a marca da diferença sexual que coloca em funcionamento a engrenagem desejante ali diagramada, diferença sublinhada na própria distinção entre o desenho técnico, que informa o campo inferior, dos "celibatários", e o desenho descritivo, que informa a área superior, da "noiva".

O *Grande vidro*, longe de ser uma síntese visual, é um diagrama da profunda disjunção que necessariamente (des)informa o universo escópico, as relações intersubjetivas e, claro, a pintura. Portanto, a ironia do rébus de Rauschenberg é voltada também contra a ideia de que um quadro opera como uma totalidade fechada e sistemática. "Isso não é uma composição."– escreveu o músico John Cage, a propósito de *Rebus*, antecipando a noção do plano pictórico *flatbed*, – "É um lugar em que as coisas estão, como numa mesa ou numa cidade vista de cima: qualquer uma delas pode ser removida e outra pode entrar em seu lugar através

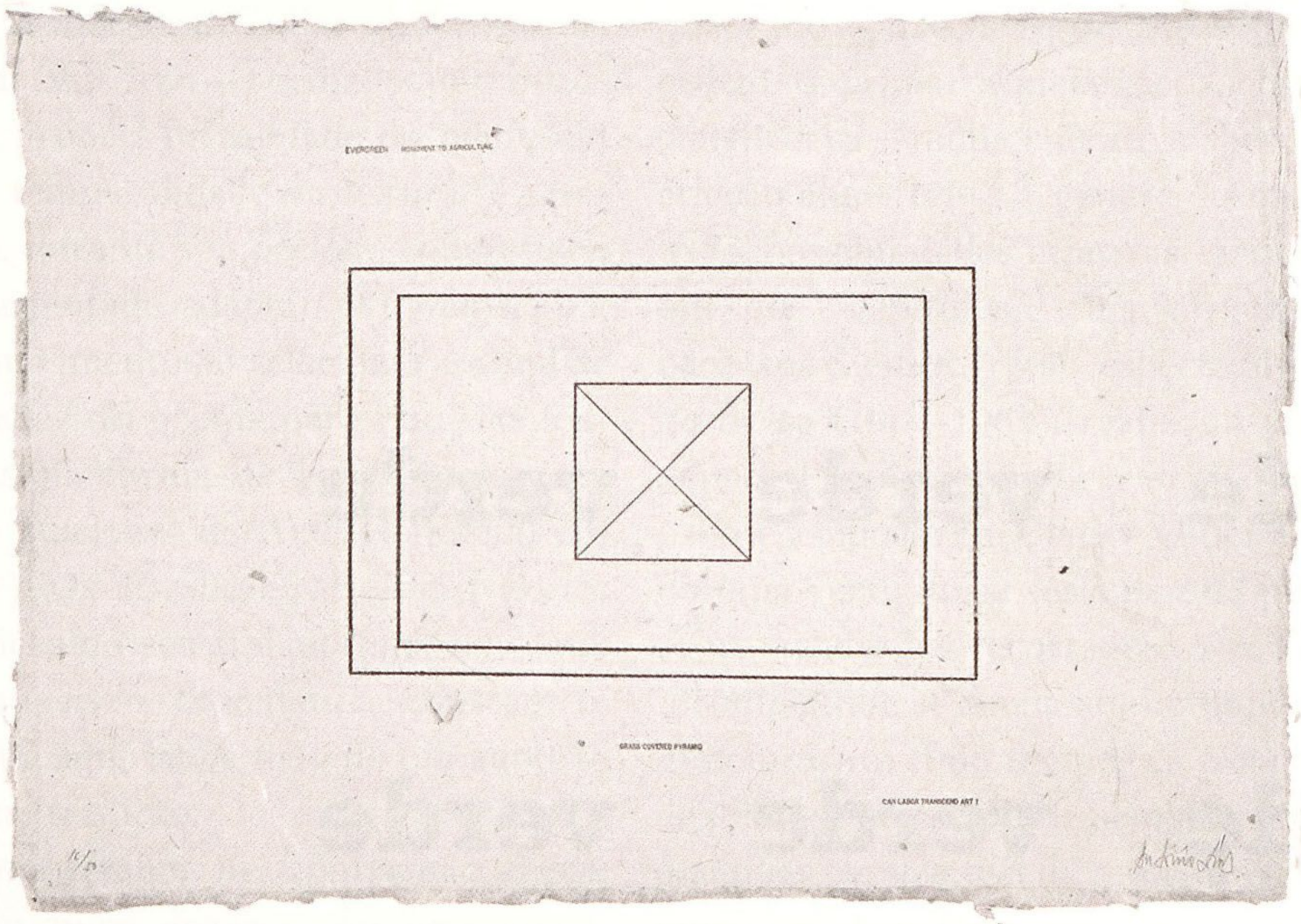
de circunstâncias análogas ao nascimento e à morte, à viagem, à faxina caseira, ou à bagunça." Elementos podem entrar e sair sem que isso abale fundamentalmente um sistema rígido de significação.

Os livros do próprio Cage – *Silence*, de 1961, e *Notations*, de 1969 – são referências fundamentais nesse sentido. Se o primeiro dá as coordenadas para uma redefinição da ideia de composição – na música, claro –, o segundo é um trabalho inteiramente organizado, segundo o próprio Cage, de acordo com o acaso, através do jogo de I-Ching (a tensão entre organização obsessiva e abertura ao acaso no projeto de livro inconcluso em que Hélio Oiticica trabalhou durante os anos 1970 – batizado primeiro de *Newyorkaises* e posteriormente de *Conglomerado* – dialoga diretamente com Cage). Além disso, é importante notar que o trabalho de Rauschenberg complementa o de seu companheiro Jasper Johns, ambos próximos de Cage (e, através deste, de Duchamp): se Rauschenberg se fia na lógica anticompositiva do *flatbed* e admite virtualmente o que quer que seja como elemento pictórico, trabalhos como *This*, de Johns, meditam mais especificamente sobre a permeabilidade entre o espaço da obra e o do resto do mundo, e também sobre os pontos cegos do ideal de planeza (através do uso de mapas, números ou da bandeira dos Estados Unidos), recolocando assim o problema da autonomia do espaço da obra em termos menos rígidos e mais porosos do que os da crítica modernista.

Mas o que toda essa discussão sobre pintura tem a nos dizer sobre livros de artista? Sendo a pintura o *front* principal no embate com a concepção modernista de espaço da obra, nada mais natural do que ver nela jogados os lances mais decisivos para o surgimento de um outro tipo de espaço, surgimento que lança luz sobre a explosão do livro de artista nos anos 1960 e 1970.

O livro de artista se afirma, na maioria dos casos, como um espaço poroso a diversos tipos de materiais e linguagens, aberto a arranjos de signos bem distintos do paradigma compositivo, mas nem por isso destituído de algum sentido de autonomia (mais do que instalação, o livro mantém em foco a relação entre um dentro e um fora). O livro pode não ter sido uma trincheira central, mas é possível afirmar que seu ressurgimento funcionou como uma espécie de petição de princípios a posteriori. Assim, um artista como Ed Ruscha pôde levar adiante o *insight* de Cage, do quadro como "uma cidade vista de cima", em que elementos podem eventualmente entrar ou sair, ao produzir livros com séries pautadas pela banalidade e pela indiferença de seus elementos, como *Twentysix Gasoline Stations* (1962) e *Every Building on the Sunset Strip* (1966). Já em *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), a inclusão de um elemento heterogêneo – o copo quebrado no final – evidencia, de forma irônica, nossa facilidade em esperar a continuidade desse tipo série; uma expectativa fútil, já que a própria série é definida de forma arbitrária.

Há livros, ao contrário, que apresentam conjuntos fechados e logicamente definidos, como é o caso de *Grids* (1973), de Sol Lewitt, que começa anunciando que seus 28 desenhos serão de "*grids*, utilizando linhas retas, linhas não-retas e linhas interrompidas em todas as combinações possíveis". Mas o que importa notar é que não cabe mais ao princípio compositivo arbitrar sobre o espaço da representação; ao contrário, no que as permutações exaurem a figura por excelência do plano pictórico moderno – o *grid* (ou malha) –, elas o esvaziam de qualquer alusão imediata ao "mundo natural". As combinações estão muito mais próximas do *flatbed*, uma vez que se sucedem horizontalmente umas às outras numa cadeia regida pela pura equivalência (e não pelo valor singular de gestos ou elementos compositivos). Aliás, não seria possível enxergar numa escultura como *Serial Project (ABCD)*, de 1966, também de Lewitt, quase uma maquete abstrata da "cidade vista de cima" evocada por Cage? Claro que são pensamentos muito distintos, mas o ponto é exatamente que são formas diferentes de se chegar a uma crítica



Acervo Antonio Dias.

daquilo que Robert Smithson chamaria de "confinamento cultural" da crítica modernista, isto é, de uma gaiola metafísica que dita limites estritos de um certo partido estético, prevenindo qualquer interação dialética com o âmbito mais amplo da cultura. Desse ponto de vista, a tensão entre dentro e fora que a forma *livro* inevitavelmente sustenta se torna um veículo exemplar para tal crítica.

2. É preciso reconhecer que a trajetória que acabo de traçar não se aplica bem ao contexto brasileiro, no qual o modernismo não foi atrelado a uma narrativa dominante como a de Greenberg, que, entre outras coisas, serviu de ponto focal para reações e rupturas polêmicas ao longo dos anos 1960. Ademais, nossa vanguarda concretista, modernista até a medula, viveu um trânsito de intensidade rara entre as artes visuais e a poesia; vide os experimentos radicais do grupo Noigandres acerca da visualidade – ou, mais precisamente, da *verbivocovisualidade* – do poema. Entretanto, o espaço poético paradigmático da poesia concreta não era o *livro*, e sim a *página*. Coube à dissidência neoconcreta trabalhar o livro como suporte propriamente dito do poema, e isso em grande medida devido ao histórico de Ferreira Gullar, cuja ênfase poética no silêncio, no dispêndio e na duração mostrou-se incompatível com o paradigma gráfico do concretismo. É famosa sua anedota a respeito do poema *Verde erva*, em que a palavra "verde" é repetida 12 vezes, perfazendo um quadrado de quatro por três palavras, seguido de uma solitária palavra "erva" do lado de fora, no canto direito inferior.

Segundo o poeta, sua intenção era que a sonoridade da palavra "erva" brotasse em meio à leitura sequencial das palavras no quadrado. No entanto, um amigo e leitor teria frustrado tal expectativa ao revelar ter percebido imediatamente que o quadrado continha repetições da mesma palavra, dispensando-se assim de lê-las uma a uma. Sem leitura sequencial – sem o 'verde verde verde...' tornar-se 'verd/e verd/e verd/e...' –, desapareciam as condições neces-

verde verde verde

verde verde verde

verde verde verde

verde verde verde erva

Verde erva, poema de Ferreira Gullar.

sárias para o pressentimento da palavra final. Convencido de que sua intuição pré-concreta acerca do uso do livro no poema *O formigueiro* era mais promissora, Gullar então retoma o formato em seus livros-poema, com o intuito de usar a própria fisicalidade do manuseio em favor da temporalidade da leitura (é interessante que, durante seu período concretista, Gullar tenha tentado adaptar *O formigueiro* à estética do movimento ao selecionar e ampliar páginas isoladas do poema para que elas fossem exibidas na forma de cartazes durante a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 e 1957). Os *Poemas espaciais* e o *Poema enterrado*, ápices do seu trabalho neoconcreto, serão como que livros de artista na contramão: é o poema que aqui lança mão de um suporte estranho à sua tradição.

Ao mesmo tempo, na contramão dessa contramão, o livro aparece, no neoconcretismo, pelas mãos de artistas plásticos. Mas aqui, novamente, ressurge o problema da pintura, cujo foco, no contexto neoconcreto, incide sobre a questão da morte do plano. Dos *Poemas-objeto* (1957), Lygia Pape passa ao seu conhecido *Livro da criação* (1959). Ao transpor a narrativa da criação do mundo para uma série de derivações realizadas a partir de quadrados de 30 x 30 cm, Pape toca num ponto caro aos seus colegas: o questionamento do plano pictórico enquanto pedra angular, no sentido metafísico, da arte construtiva. Não é por outra razão que as *Unidades* (1958) de Lygia Clark tomavam o quadrado – igualmente de 30 x 30 cm – como o avatar desse mesmo sentido metafísico do plano, para então dissolvê-lo em meio à dialética sujeito-objeto (é no tempo da experiência subjetiva que o quadrado – "espelho" criado pelo homem para refletir "um conceito racional e falso da sua própria realidade", segundo a artista – se dissolve através da ação desestabilizadora das linhas brancas sulcadas, as quais Clark denominou *linha-tempo*), e que Hélio Oiticica utilizaria o mesmo formato em suas *Invenções*, iniciadas em 1959.

Enquanto Clark utiliza a linha para desmontar o quadrado, e Oiticica a cor, Pape transforma as possibilidades generativas do quadrado – que, a rigor, são o que lhe concedem o primado metafísico sobre a forma construtiva – numa narrativa aberta em que a criação alude tanto à gênese do mundo quanto às possibilidades criativas virtuais de cada um dos "capítulos", cuja promessa aponta para sua "leitura" pelo espectador. No *Livro do tempo* (1961-1963), realizado poucos anos depois, Pape vai pendurar seus quadrados na parede, como fazem Clark e Oiticica, produzindo uma vertiginosa série de 365 permutações sobre quadrados recortados. A recorrência da incompletude se torna aqui o índice da passagem inexorável do tempo – é como se o plano original estivesse desde sempre perdido e sem qualquer perspectiva de retorno. Apesar de ser uma obra de parede, seu registro temporal da experiência é concebido por Pape – daí o título – como análogo à leitura.

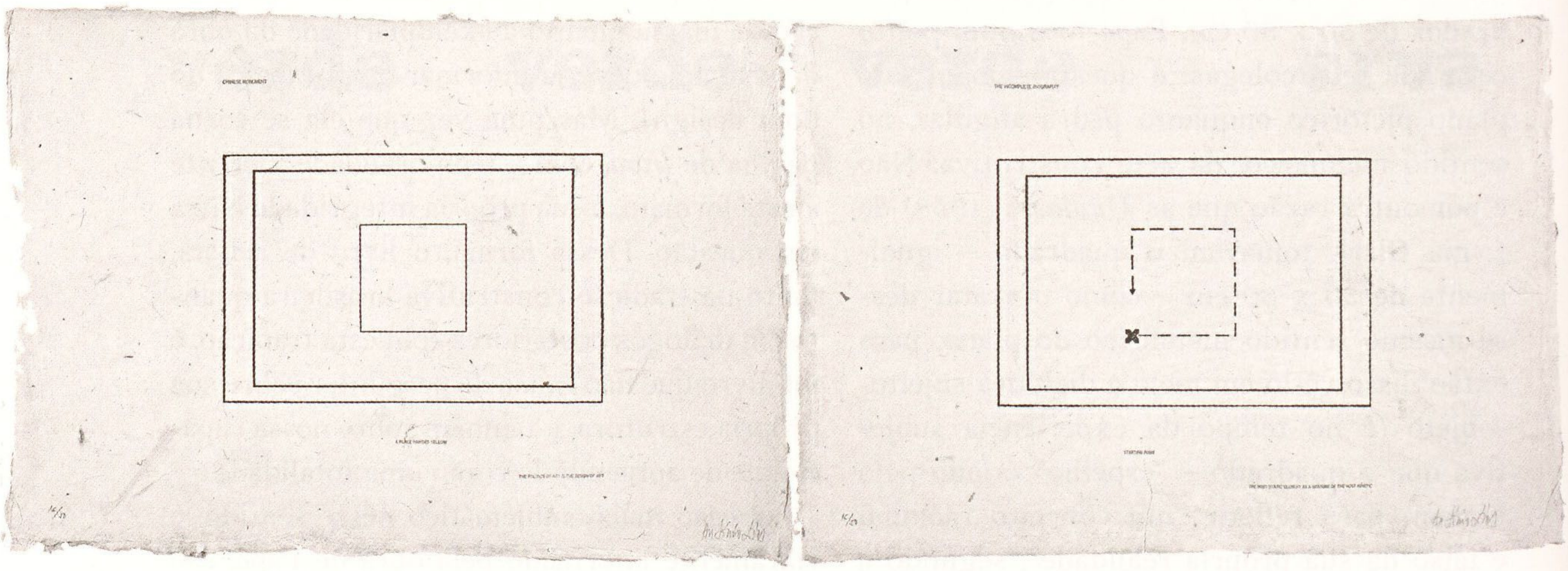
A página gráfica do concretismo, ao contrário, era um análogo do plano; não é por outra razão que obra e poema se encontravam no meio do caminho, isto é, no cartaz (um meio do caminho que demonstrava tanto a adaptabilidade do poema a um ambiente de comunicação de massa quanto a exemplaridade da obra de arte, que deveria informar os princípios do bom design). Mas uma vez que ela se torna página de *livro*, com a temporalidade inerente a este formato, a sua própria integridade entra em questão. Dessa forma, o livro de artista, tanto na tradição construtiva brasileira quanto em diálogos posteriores com esta tradição, é um livro que não cansa de perguntar sobre sua própria estrutura, e também sobre nossa capacidade de apreendê-lo como uma totalidade.

O caso mais emblemático nesse sentido, e claramente informado pela obra de Pape, são os *Gibis*, de Raymundo Colares, iniciados em 1968. Como o nome indica, os *Gibis* assimilam a linguagem da cultura de massa e remetem a um regime de leitura mais veloz e visualmente preponderante. Mas eles também levam adian-

te o desmonte do quadrado – ou do losango, também recorrente no vocabulário construtivo, de Mondrian a Clark – sob a forma do desmonte das próprias páginas, que se fragmentam numa infinidade de permutações formais e cromáticas. O feito de Colares é encontrar fôlego suficiente na tradição construtiva – e não uma simples sobrevida de jogos formais – para reencenar a morte do plano (e da página) como modo de reflexão destituído de qualquer moralismo acerca da vertigem visual inerente à cultura pop.

3. Não é difícil perceber que ambas as narrativas que apresentei, descontadas as suas diferenças, situam a retomada do livro de artista nos anos 1960 e 1970 em meio à crise do espaço da obra moderna, e, mais especificamente, à crítica à metafísica do plano. Para encerrar, gostaria de abordar um caso em que o livro dialoga com essas duas linhagens e participa da recondução de toda uma poética pictórica. Falo do desconhecido "livro de projetos" concebido por Antonio Dias entre 1968 e 1969, e que deu origem ao seu álbum *Trama*, de 1978.

O fato de o "livro de projetos" não ter vindo a público mais cedo não o torna menos surpreendente. Durante a maior parte dos anos 1960, Dias dedicou-se a uma pintura marcada pela profusão de imagens lancinantes – protuberâncias fálicas, feridas, ossos, cogumelos nucleares – que havia angariado consagração junto à crítica carioca; já se falava, na imprensa, e apesar da extrema juventude do artista, num verdadeiro "estilo Antonio Dias". A partir de 1968, no entanto – quando o artista se instala em Milão, após ter trocado o Rio por Paris um ano antes –, a mudança é radical: as novas pinturas são austeras e desprovidas de qualquer imagem reconhecível; em algumas, *grids* e respingos de tinta branca são as únicas interferências gráficas sobre planos inteiramente pretos, e dividem palavras com dizeres enigmáticos em inglês – como "Anywhere is my land", "Sun-Photo as self-portrait" e "Environment for the prisoner" – grafados numa tipologia neu-



Acervo Antonio Dias.

tra reminiscente da sinalização informativa de ruas e espaços públicos. Visualmente áridos e desprovidos de quaisquer coordenadas familiares de sentido, os esquemas são como respostas de Dias à seriedade da arte conceitual que ele encontrou na Europa; não é impossível detectar, por vezes, um traço de humor desafetado. A surpresa é que a resposta passa também pelo formato, uma vez que o livro compilava boa parte dos esquemas gráficos que Dias ia aos poucos trabalhando em suas telas.

O artista convenceu Hélio Oiticica, então residente em Londres, a escrever um texto introdutório para seu livro. O pedido era específico: Dias quedava fascinado com a ideia de probjeto, palavra-valise inicialmente cunhada pelo designer e agitador cultural Rogério Duarte, da qual Oiticica havia lhe falado tempos antes, e enxergava nesta uma perfeita denominação para seus novos trabalhos. É fácil perceber alguns dos sentidos embutidos nessa amálgama, como os de *projeto* e *objeto*, mas Oiticica fala ainda de *"proposições abertas"* e *"probabilidades infinitas"*. Em todo caso, é evidente que o valor do conceito reside em designar um certo tipo de obra em que o inacabado não é um estágio provisório, mas sim uma condição permanente e essencial para o tipo de experiência artística que se busca instaurar; o livro seria um repositório de probjetos. O espírito sessentista dessas formulações é inconfundível: ideias como estas poderiam estar facilmente em escritos semióticos dos poetas concretos paulistas ou do teórico italiano Umberto Eco.

Mas as contradições não eram poucas. Em suas cartas para Oiticica, Dias se mostra ambivalente quanto à questão do preço e do acesso ao seu livro, e revela que seu plano inicial era fazer uma tiragem de apenas cem exemplares impressos em serigrafia sobre plástico – "artigo de luxo" – para posteriormente, com o dinheiro que esperava arrecadar, produzir uma tiragem maior e mais barata em papel. Como observei, o livro terminou nunca saindo da forma planejada, e foi publicado apenas dez anos mais tarde, sem o texto de Oiticica, e com o nome *Trama*. Impresso não mais sobre plástico, mas sobre folhas de papel artesanal que o artista produziu junto com aldeões durante sua estada no interior do Nepal, *Trama* acabou se afastando da estética industrial que inspirara o "livro de projetos" e jamais ganhou uma versão barata. Muito pelo contrário, a rica textura do papel – os lotes foram produzidos através de diferentes experimentos, com o artista jogando na mistura quantidades de ingredientes diferentes das habitualmente utilizadas pelos nepaleses – deu a cada exemplar da tiragem reduzidíssima um caráter singular e fortemente reminiscente do processo artesanal, em contraste com a frieza enigmática dos diagramas impressos em suas páginas. Por outro lado, *Trama* talvez seja mais fiel ao ceticismo de Dias em relação à arte conceitual. Questionado pelo crítico italiano Tommaso Trinni acerca de sua insistência na pintura e não em técnicas como o *photostat*, uma vez que seus quadros aparentavam um fazer mais gráfico que pictórico, Dias respondeu que lhe era imprescindível o "corpo da tela, da pintura". Mais do que o plástico ou mesmo que a página branca, é o papel nepalês de *Trama* que melhor transporta este corpo para o âmbito do livro.

Em retrospecto, a passagem do "livro de projetos" a *Trama* também serve de lembrete de que a estratégia do livro de artista – bem como de outros meios de produção em massa – como resistência ao estatuto da mercadoria se revelou malfadada. Mesmo em casos nos quais livros mais acessíveis foram efetivamente produzidos – um exemplo é *Some artists do, some not*, do próprio Dias, publicado em 1972 –, não é incomum ver o próprio mercado de arte secundário inflacionar o preço destes objetos para muito além das cifras inicialmente pensadas pelos artistas. Prova de que não há nada na essência do livro – ou do xerox, ou do disco, ou de tantos outros suportes capazes de serem reproduzidos em massa – que o impeça de se tornar uma mercadoria de luxo. Ao contrário, como argumenta o crítico norte-americano Thomas Crow, coube à suposta "desmateriali-

zação" do objeto de arte promovida pelas vertentes conceituais o irônico papel de eliminar um dos últimos gargalos que freavam a explosão do mercado internacional de arte: a própria materialidade de certas mercadorias artísticas. Não se trata aqui de uma condenação política do livro de artista; se o estatuto da mercadoria é incontornável, cabe seguir investigando, sem cinismo, mas também sem moralismo, a tensão entre este estatuto e a autonomia relativa que formatos como o livro legaram à arte contemporânea.

Sérgio Bruno Martins é crítico de arte, professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e autor de *Constructing an Avant-garde: Art in Brazil 1949-1979* (MIT Press, 2013).

Leia mais

BOIS, Yve-Alain. *Painting as model.* Cambridge: MIT Press, 1990.

CALDAS, Waltercio. Depoimento sem título, em *Aberto fechado:* caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

CROW, Thomas. Historical Returns. *Artforum*, abr. 2008.

MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta:* arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NESBITT, Molly. The Language of Industry. In: DUVE, Thierry de (Ed.). *The definitely unfinished Marcel Duchamp.* Cambridge: MIT Press, 1993.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios:* confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

O livro fotográfico no Brasil – alguns comentários

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade

O campo das obras gráficas sustentadas por imagens fotográficas tem se alargado no país. Mas ainda há um longo caminho à frente no que toca à memória – é raro, entre nós, o relançamento de obras clássicas do gênero

"O Millôr pulverizou a frase feita 'Uma imagem vale mil palavras' desafiando: 'Diga isso sem palavras.' Mas, em alguns casos, uma imagem, ou uma superimposição de imagens, diz tudo sobre um momento, sem precisar de palavras."

Luis Fernando Verissimo

"Se eu pudesse contar a história com palavras, não precisaria carregar uma câmera."

Lewis Wickes Hine

Nesta reaparição da pertinaz *Revista do Livro* – já próxima de se tornar sexagenária –, propus-me a tratar de um gênero de publicação que vem ganhando maior espaço no cenário editorial brasileiro: o livro fotográfico. Os dois ensaios iconográficos integrantes do presente fascículo da *Revista*, cujo tema central é a biblioteca, também servem para evocá-lo. Faz todo o sentido, hoje, a presença da fotografia e demais artes visuais nestas páginas.

Vale lembrar que o assunto não é novo para a Biblioteca Nacional. No ano 2000, por ocasião das comemorações do quinto centenário da chegada de Pedro Álvares Cabral a estas terras, um dos módulos da exposição 500 Anos de Brasil na Biblioteca Nacional intitulava-se "Do nascimento da fotografia ao livro fotográfico: um retrato da formação do Brasil". No ano seguinte, publicou-se um grande livro decorrente do evento, *Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil*, que incluía um ensaio elaborado pelos curadores e homônimo àquele módulo da exposição – talvez o primeiro a tratar especificamente deste assunto em nosso país. Sem a pretensão de retomar, aqui, aquela proposta, acredito ser o momento oportuno para tecer alguns novos comentários.

O interesse por este tema, já considerável àquela época, só fez crescer desde então. Hoje, estamos possivelmente adentrando um período de boom do livro fotográfico no Brasil. É expressivo o número de fotógrafos jovens ou de meia idade que olham com grande interesse para este campo, no qual muitos deles já marcaram presença – o que era incomum até poucas décadas atrás, quando a ideia de publicar "livros fotográficos de autor", mesmo se ansiada, era de difícil viabilização. Assim, não exis-

tem livros – autorais – com imagens de muitos nomes importantes da fotografia brasileira, fotógrafos atuantes quando já havia uma produção expressiva em outros países.

Da primeira metade do século XX, vale lembrar da inconclusa *Obra getuliana*, que já foi objeto de estudo pela historiadora Aline Lopes de Lacerda em sua dissertação de mestrado, em 1998, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Gustavo Capanema, o ministro da Educação e Saúde do governo Getulio Vargas, a quem coube a iniciativa de criar o Instituto Nacional do Livro em 1937, empenhou-se na edição de um ambicioso livro fotográfico cuja publicação estava inicialmente prevista para 1940, comemorando os dez anos de governo. Adiada para 1945, a *Obra getuliana* acabou não sendo jamais publicada – embora dela exista uma boneca, nos arquivos do CPDOC/Fundação Getulio Vargas, com mais de 600 fotografias, editadas e diagramadas, com os espaços para os textos devidamente assinalados.

Cada imagem, uma frase

Mas o que é, afinal, um *livro fotográfico*? Enquanto proposta editorial, é mais do que um livro contendo um apanhado de fotografias ou ilustrado com fotografias. É um produto gráfico, em que as imagens constituem o discurso narrativo, estruturado pelo próprio fotógrafo ou por um editor, dispensando as palavras ou, no mínimo, subordinando-as às fotografias. O discurso verbal pode mesmo inexistir ou, apenas, cumprir as funções essenciais – como dar título à obra e identificar autor, editora, local e data. Em alguns casos, podem ocorrer as legendas. Ou uma apresentação redigida pelo próprio autor. Ou um ensaio crítico escrito por outrem, quase sempre centrado no conteúdo imagético da obra.

O que sustenta um livro fotográfico, porém, é o discurso visual. Para o crítico inglês Gerry Badger, que publicou, com o fotógrafo e colecionador Martin Parr, três volumes da história desse gênero, "no verdadeiro livro fotográfico cada imagem pode ser considerada uma frase, ou um parágrafo; toda a sequência de fotos constitui o texto completo".

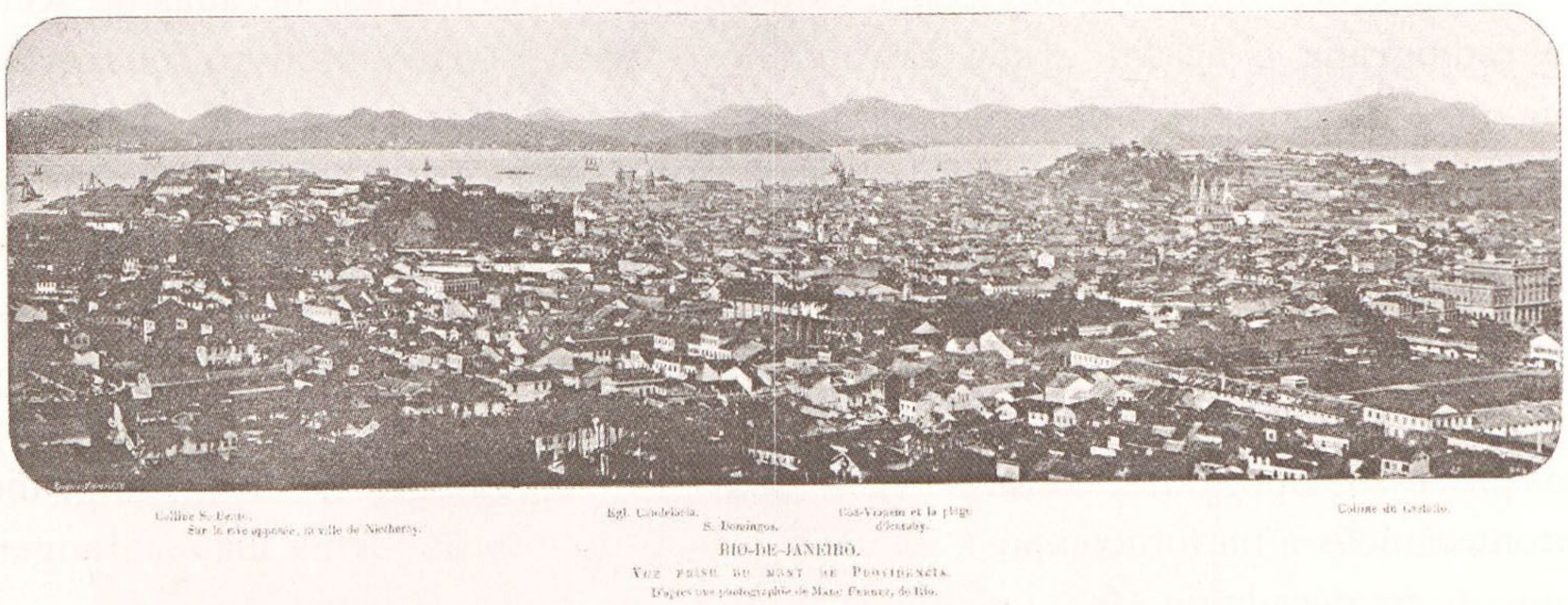
Os livros ilustrados surgiram a partir do advento da fotografia, ainda na primeira metade do século XIX – traziam os próprios originais fotográficos colados em suas páginas ou as denominadas "cópias fiéis" das fotografias, impressas a partir de matrizes litográficas ou xilográficas, entre outros processos. Na sequência, entre o final do século XIX e o início do XX, o mundo viveu uma revolução no campo da fotografia, ainda mais profunda do que aquela ora presenciada, nessa virada do século XX para o XXI. Foi na virada do século XIX para o XX que a fotografia começou a se firmar como um campo de expressão autônomo, dotado de linguagem própria, capaz de atingir simultaneamente grandes públicos e voltando-se para aspectos e temas nunca antes explorados. A fotografia proporcionou a expansão da visão do homem.

Foi também nesse período que se deu a miniaturização dos equipamentos, com lentes mais luminosas, e também dos filmes, agora flexíveis e mais sensíveis à luz. O fazer fotográfico tornou-se acessível a um público mais abrangente. Uma outra revolução ocorreu no campo das artes gráficas, com o advento da retícula, empregada na fragmentação das imagens fotográficas, de tons contínuos, viabilizando assim novos processos de reprodução fotomecânica. Todo este processo esteve imbricado no grande campo das artes visuais, em seu momento dito modernista – e tudo concorreu, enfim, para o surgimento de novos processos e novas linguagens de comunicação visual.

A fotografia ganhou status e autonomia através da publicação de livros, revistas e jornais. Nasceu o fotojornalismo e, em seguida, as grandes agências independentes. Despontaram os editores de fotografia, nas redações da grande imprensa e em algumas editoras de livros; e ainda, os curadores de fotografia em galerias, bibliotecas e museus. Surgiu, assim, um mercado específico, e formaram-se mais e mais coleções.

Jardi de la Demoiselle.
Colline et couvent St-Antoine.
Monts de Sainte-Thérèse.
Egl. de Candelaria.
Le Corcovado.
Arsenal de Marine.
Monts de Tijuca.

RIO-DE-JANEIRO.
Vue prise de l'île das Cobras.
D'après une photographie de Marc Ferrez, de Rio.



Colline St-Bento.
Sur la rive opposée, la ville de Niethéroy.
Egl. Candelaria.
S. Domingos.
Bon-Voyage et la plage d'Icarahy.
Colline du Castello.

RIO-DE-JANEIRO.
Vue prise du mont de Providencia.
D'après une photographie de Marc Ferrez, de Rio.

RIO BRANCO, José Maria da Silva Paranhos, Barão do (1845-1912). *Album de vues du Brésil / exécuté sous la direction de J. M. da Silva-Paranhos*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia.

Pois foi nesse cenário, desenrolado ao longo do século passado, que as publicações centradas na fotografia atingiram igualmente a sua maturidade e autonomia. Em outras palavras: foi a partir de então que o livro fotográfico, autoral, constituiu-se como tal.

Termos e conceitos

O recente projeto de livro e exposição itinerante, Fotolivros Latino-Americanos, desenvolvido pelo pesquisador espanhol Horacio Fernández com alguns colaboradores, proporcionou uma visão de conjunto, regional, da qual não dispúnhamos até então – no Brasil, ao menos. Mas trouxe uma outra questão, terminológica, ainda discutível, ao disseminar o emprego do vocábulo fotolivro para designar os livros fotográficos.

Vale, aqui, uma observação de ordem linguística: em nossa época, o *photographic book* passou a ser tratado pela redução photobook – que nem por isto deixou de carregar o mesmo significado contido na forma mais extensa do termo, ou seja, livro fotográfico. Pois bem, na língua espanhola, difundiu-se o termo fotolibro e, no Brasil, fotolivro. Mas a tradução de photobook para o português deveria ser livro-foto

e não fotolivro. Não por acaso, foi assim, livre-photo, que Catherine Wermester traduziu do alemão o termo proposto por László Moholy-Nagy em sua célebre apostila para a Bauhaus, intitulada *Malerei, fotografie, film (Pintura, fotografia, filme)*, de 1927, onde pregava "uma higiene da óptica e a salubridade da visão" e "um alargamento de nosso campo visual". Para o fotógrafo húngaro, o princípio e a técnica da fotografia haviam permanecido essencialmente iguais desde a sua invenção, ainda baseadas em uma concepção artístico-reprodutora da época de Daguerre e sempre buscando inspirar-se nas tendências pictóricas vigentes.

As exceções, dizia Moholy-Nagy, estavam na radiografia e na fotografia astronômica, que o fascinavam. Além de propor novos usos para a fotografia, com o manejo da luz e dos recursos ópticos e a maior integração entre os discursos verbal e visual, ele previu que todos os estabelecimentos de impressão possuiriam uma produção própria de clichês e que o futuro dos processos tipográficos estaria nos métodos fotomecânicos e na fotocomposição. E foi justamente na década de 1920 que começaram a surgir as primeiras publicações com fotografias que traziam uma concepção diferente e inovadora – parte integrante desse processo radical de renovação da comunicação visual e gráfica, que marca o surgimento de uma nova era na história dos impressos em geral e do livro fotográfico. Para Moholy-Nagy, no livro-foto, as fotografias substituem o texto.

Mas o suporte continua sendo o livro que, afinal, precede a fotografia. O livro não adentrou a fotografia; ao contrário, foi a fotografia que adentrou o livro, requalificando-o, chegando ao extremo de torná-lo integralmente fotográfico – mas sem deixar de ser, essencialmente, livro. Livro-foto, como propunha Moholy-Nagy. Livro fotográfico, portanto, segue sendo o termo mais adequado para designá-lo.

Isto não quer dizer que o vocábulo fotolivro inexista, no português brasileiro. Para visualizar as diferenças, basta fazer uso de qualquer mecanismo de busca na internet, digitando fotolivro e depois escolhendo a opção imagens: eis ali o produto dos estabelecimentos, hoje tão em voga, de impressão sob demanda, onde podemos imprimir as nossas melhores fotos digitais na forma de livros, a partir de modelos preestabelecidos, às vezes designados pelo termo *templates*, do inglês. Estes fotolivros visam resgatar os antigos hábitos de montar álbuns de fotografias em preto e branco (no século XIX e boa parte do século XX) ou de mandar imprimir cópias coloridas a partir dos negativos 35mm, que eram encartadas em pequenos álbuns fotográficos (tão comuns e populares nas três últimas décadas do século XX). Pois bem, o termo fotolivro consagrou-se entre nós como a designação deste novo produto.

Por outro lado, ao digitar o termo livro fotográfico e escolher a opção imagens, o resultado será diverso, referindo-se aos livros propriamente ditos, concebidos a partir da obra de fotógrafos e lançados no mercado editorial. Para o fotógrafo, o livro fotográfico pode constituir-se na forma mais abrangente, e perene, de difusão de sua obra.

Possibilidades múltiplas

O livro fotográfico também pode, algumas vezes, funcionar como uma espécie de espaço expositivo. Isso acontece quando contém os atributos de uma exposição: a apresentação organizada de um assunto, comumente consistindo de um conjunto de objetos similares ou relacionados entre si. E pode, ainda, cumprir a função de arquivo, quando consiste de um conjunto de documentos visuais. O livro vence as barreiras espaciais e temporais. Por se tratar de um múltiplo, assim como a fotografia, pode ser largamente reproduzido, sem que ocorra qualquer perda de qualidade. É mais durável do que a maioria dos processos e suportes fotográficos.

O que permanece, essencialmente, da obra de um fotógrafo são as imagens publicadas. E, entre as publicações de toda sorte, aquela

D'après une photographie de M. Ferrez.

RIO-DE-JANEIRO.

Statue de Dom Pédro Ier, par L. Rochet.

RIO BRANCO, José Maria da Silva Paranhos, Barão do (1845-1912). *Album de vues du Brésil / exécuté sous la direction de J. M. da Silva-Paranhos*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia.

que mais chances tem de sobreviver ao tempo é o livro. Para um fotógrafo, a publicação de um livro fotográfico representa a possibilidade maior de conferir perenidade a uma fatia de sua produção.

Os livros fotográficos constituem um campo movediço de fronteiras nem sempre estritamente delimitadas, abarcando uma variedade de gêneros e categorias. Afinal, a fotografia permeia a maioria dos campos do conhecimento e se presta a distintos usos e funções – através dos livros fotográficos, inclusive. Mesmo quando a narrativa é também verbal, as fotografias podem desempenhar um papel exclusivo e de relevo – um dos mais férteis entre os gêneros de livros fotográficos é aquele que une a literatura e a fotografia. Desde a expedição fotográfica de Maxime Du Camp ao Egito, iniciada em 1849 e que contava com a companhia do jovem Gustave Flaubert, muito foi produzido para se ver e ler.

As possibilidades são infinitas, mesmo quando se estabelece o diálogo entre poesia e fotografia. Lembro aqui de uma edição de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, que a editora Nova Fronteira lançou em 1984, em que o poema é entremeado pelas fotografias de Maureen Bisilliat. Na quarta capa, sob o título "O enunciado", há uma interessante reflexão sobre aquele discurso verbal/visual:

106 107

Peixe debate-se na câmara da morte tentando fugir. Trapani, Sicília, Itália, 1991. In: SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores*: uma arqueologia da era industrial. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Gerais.

A imagem do poeta. A palavra do fotógrafo. Este livro sugere que existe uma linguagem da visão, rica, ampla e articulada como a voz das palavras. São dois idiomas que dialogam e se permutam, falam conosco e entre si. Nas palavras e nas imagens deste livro, carregados de sentido no máximo grau possível, a revelação se faz através da poiesis (...).

No Brasil

A produção nacional de obras ilustradas a partir de imagens fotográficas foi praticamente inexistente no século XIX, e este cenário pouco se modificou nas primeiras décadas do século seguinte. A renovação da fotografia brasileira deu-se a partir da chegada de profissionais estrangeiros nas décadas de 1930 e 1940, que trouxeram com eles novas tecnologias (as câmeras Leica, por exemplo) e um novo modo de representar fotograficamente o mundo visível. Tal renovação deveu-se, ainda, à chegada de escritores e jornalistas que já estavam abertos a este novo potencial expressivo.

Em *Imagens da nação*, livro no qual retoma a tese de doutorado apresentada em 2000 na Universidade de São Paulo, a socióloga e fotógrafa Maria Beatriz Coelho faz uma elucidativa resenha do mercado editorial da fotografia, constituído ao longo da segunda metade do século XX. E vai além, discutindo a criação das agências de fotografia, das instituições públicas e privadas que promoveram a fotografia e, enfim, a constituição de uma rede de fotógrafos no país.

A produção de livros fotográficos no Brasil ganhou ainda mais consistência em anos recentes, a partir de iniciativas como o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e alguns editais estaduais. Nosso mercado especializa-se e sofistica-se, mesmo que devagar; em 2012, surgiu a Livraria Madalena, estabelecida na cidade de São Paulo, mas também itinerante, especializada em publicações relacionadas à fotografia, brasileiras e internacionais, que vêm marcando presença em importantes eventos do ramo.

A artista visual Rosangela Rennó foi laureada com o Prêmio de Livro do Ano da Paris Photo, edição de 2013, por um livro de artista – um livro fotográfico – inspirado em furto havido no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Vale lembrar que ela já havia lançado, em 2010, o primeiro livro de artista desta série, inspirado no furto de originais fotográficos ocorrido na Biblioteca Nacional, em 2005.

Há, no entanto, ainda muito por fazer neste campo, inclusive prospectá-lo, estudá-lo e relançar as obras do passado, que se tornaram raras e são pouquíssimo conhecidas. Se olharmos para o mercado estadunidense, a título de exemplo, constataremos que são feitas numerosas reedições de clássicos do gênero. Cito os primorosos *American photographs*, de Walker Evans; *The Americans*, de Robert Frank; o catálogo da histórica exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), *The family of man*, em 1955; e *Jump*, de Philippe Halsman, entre muitas outras obras. Isto, sem falar de iniciativas como a série *Books on books*, da Errata Editions, que vem produzindo fac-símiles de estudo, ou seja, obras essenciais, hoje esgotadas, são reproduzidas enquanto objeto-livro, dentro de um livro que inclui um ensaio crítico atual.

Lamentavelmente, a Biblioteca Nacional não possui em seu acervo uma parcela considerável da produção passada e presente dos livros fotográficos editados em nosso país. O fato é que a maioria dos envolvidos na produção destas obras desconhece a figura do depósito legal, que há muito não funciona a contento e hoje carece, até mesmo, dos instrumentos legais para isso, já que a lei 10.994 de 14 de dezembro de 2004 não foi sequer regulamentada. O espaço físico para a guarda de acervo está saturado. E vale mencionar que, embora a Biblioteca Nacional abrigue o Escritório Brasileiro do ISBN, que funciona a contento e já suplantou o depósito legal, em termos de abrangência, a atribuição deste número aos

Cerca de 6500 refugiados do enclave de Srebrenica foram acomodados em barracas erguidas no aeroporto de Tuzla pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados. Tuzla, Bósnia, 1995. In: SALGADO, Sebastiao. *Exodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Gerais.

livros não assegura a sua presença na principal coleção-memória do país.

Mas nem tudo está perdido. Entre os servidores das novas gerações, concursados, que tomaram gosto pela instituição e permaneceram, muitos já compreendem que em função da missão institucional, o árduo trabalho de construção e manutenção das coleções deve ser permanente e é da responsabilidade de cada um dos envolvidos nos diferentes segmentos do acervo. No caso específico aqui abordado, o desafio inicial seria construir – e manter atualizado – um catálogo referencial da produção de livros fotográficos no Brasil. Para viabilizar tal iniciativa, ideal seria reunirmos diversos atores, como a Biblioteca Nacional e a Funarte, além de outras instituições país afora (para resgatarmos a produção passada) e a Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil, que poderia, quem sabe, desempenhar uma função de relevo no sentido de conscientizar a classe e viabilizar a coleta da produção contemporânea.

Precisamos avançar, ainda, no campo acadêmico. Hoje, em diversos programas de pós-graduação, no Brasil, há espaço para o desenvolvimento de projetos de pesquisa relacionados à fotografia e à sua presença no livro. Mas não há professores orientadores em número suficiente verdadeiramente preparados para esta missão. E não é por falta de interesse ou de

capacidade. O que falta, sim, são os instrumentos necessários para o domínio do tema. Falta o acesso aos textos fundadores da fotografia e àquilo que de melhor se produziu, em termos de história e de reflexão, em cada uma de suas fases. As iniciativas de tradução desses textos para a língua portuguesa, no país, estão próximas do zero. Nossa produção crítica em fotografia está primordialmente circunscrita aos periódicos eletrônicos e blogs; são poucos os livros. Louve-se a iniciativa recente e pioneira de Ricardo Mendes, que pesquisou, organizou e publicou uma antologia crítica da fotografia brasileira (1890-1930).

Recordo-me de uma recente fala do crítico Paulo Sérgio Duarte, em uma galeria de arte, em que ele exaltava o fato de termos, no Brasil contemporâneo, tantos bons artistas visuais, produzindo trabalhos de qualidade, mas lamentava não podermos ver, em qualquer museu brasileiro, "12 Guignards ou 12 Anitas, simultaneamente". Pois eu diria que o mesmo raciocínio vale para o nosso campo específico ora abordado, já que não temos hoje, no Brasil, uma só coleção pública, verdadeiramente abrangente, da nossa produção de livros fotográficos.

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade é pesquisador da Divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional, onde coordenou o projeto de resgate da coleção de fotografias doada pelo imperador d. Pedro II, hoje inscrita no registro internacional do programa Memória do Mundo, da Unesco.

Leia mais

COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação:* brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial de São Paulo, 2012.

LACERDA, A. L. *Fotografia e discurso político no Estado Novo:* uma análise do projeto editorial Obra Getuliana. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

MENDES, Ricardo (Org). *Antologia Brasil 1890-1930:* Pensamento crítico em fotografia. São Paulo, 2013.

PARR, M.; BADGER, G. *The Photobook:* a History. v. 1. Londres: Phaidon, 2004.

PARR, M.; BADGER, G. *The Photobook:* a History. v. 2. Londres: Phaidon, 2006.

PARR, M.; BADGER, G. *The Photobook:* a History. v. 3. Londres: Phaidon, 2014.

Códice 2437: biografia de um manuscrito

Maria Olívia de Quadros Saraiva

A história do documento mais antigo do acervo da Biblioteca Nacional, o Evangelho grego, contada a partir de pesquisa que procurou desvendar o enigma de sua datação

"Evangelho em grego sobre pergaminho. Faltam as 16 primeiras páginas." Esta inscrição é a primeira pista a respeito do manuscrito grego do Novo Testamento, pertencente à Biblioteca Nacional, certamente uma das maiores preciosidades do seu acervo. Contar a história deste códice em pergaminho, que contém os quatro evangelhos canônicos (Mateus, Marcos, Lucas e João), é nosso propósito aqui. E como refazer o percurso histórico do códice 2437 – número a ele atribuído, em 1953, na lista de Kurt Aland, conforme recenseamento no padrão internacional? A partir da investigação de pormenores, seguindo pistas e apurando fatos, tentando achar novas interpretações, novos detalhes, ou buscando deixar mais claros episódios e registros conhecidos. Levantaremos, em resumo, a biografia de uma peça singular, o nosso Evangelho em grego sobre pergaminho, o único existente no país, das muitas centenas espalhadas no mundo.

Sendo o mais antigo manuscrito grego existente na América Latina – e, suspeitamos, em todo o hemisfério Sul –, é, no mínimo, inusitada a aparição no Brasil de livro tão carregado de passado e de fábulas paralelas, inerentes à própria história do Novo Testamento. De início, por que grego? Poucos sabem, mas o grego foi a língua usada no Novo Testamento, embora o senso comum imagine que a Bíblia originalmente fosse em latim. O livro cristão foi escrito em grego comum ou koiné, modalidade usada correntemente como língua de comunicação em todo o Mediterrâneo nos últimos séculos antes de Cristo e nos primeiros da era cristã. Numa analogia simplificada, seria como o uso do inglês hoje, tido como língua de comunicação internacional. Foi justamente por se tratar de uma língua amplamente difundida que os primeiros autores cristãos escreveram preferentemente em grego.

A data do registro do documento, na Biblioteca Nacional, é 24 de maio de 1912. Deve-se observar que esta é a data de registro, não necessariamente a da doação por parte de João Pandiá Calógeras. E quem foi esta figura, que doou um objeto tão valioso e hoje seria – injustamente, que se diga – quase esquecida, não fosse nome de uma escola estadual em Belo Horizonte e de uma avenida no centro do Rio de Janeiro? Filho de Michel Calógeras e Júlia Ralli Calógeras, Pandiá nasceu no Rio de

Janeiro, em 1870, e faleceu em Petrópolis, em 1934. Pelo fato de ser descendente de gregos, é provável que tenha sido ele próprio quem trouxe a nota de identificação ("evangelho em grego sobre pergaminho") ao livro de entrada da Biblioteca. Político da Primeira República, assumiu vários cargos, revelando admirável vocação para a vida pública. Com incomum erudição, o engenheiro da Escola de Minas de Ouro Preto foi geólogo, político e historiador, e publicou até a data de sua morte, aos 64 anos, cerca de 80 trabalhos sobre economia, administração e política. Ainda não se conhece muito sobre o espólio de livros da família Calógeras. Com mais dados, talvez pudéssemos chegar a uma boa hipótese sobre a proveniência do manuscrito.

Clínico de manuscritos

Se, para nós, um marco inicial da sua biografia foi a doação à Biblioteca Nacional, outro momento de destaque, no percurso do códice 2437, foi o seu encontro pelo pesquisador norte-americano Bruce Metzger. Estudioso do texto bíblico, professor do Seminário Teológico de Princeton, Estados Unidos, Metzger veio ao Brasil em 1952 para lecionar, por um período, no Seminário Presbiteriano do Sul, em Campinas (SP). Naquele ano, ele era presidente da Comissão Americana de Versões e participante do Projeto Internacional do Novo Testamento.

Durante a temporada em que esteve aqui, Metzger escreveu a bibliotecas brasileiras indagando se haveria um manuscrito do Novo Testamento. Ao receber o sim da Biblioteca Nacional, escreveu um artigo para a revista do seminário em que lecionava. Noticiou, identificou, descreveu, datou e classificou o manuscrito 2437. Apresentou ao mundo um forasteiro, já que, antes disso, a existência do documento era praticamente desconhecida.

Tendo dedicado sua vida ao estudo do Novo Testamento, Metzger é considerado um clínico na avaliação de manuscritos. Na ocasião em que esteve no país, ele foi notificado da existência de um segundo manuscrito da bíblia na Biblioteca Nacional: um exemplar em pergaminho da bíblia latina. Mas, sendo especialista em grego e tendo como foco do seu trabalho o texto do Novo Testamento grego, solicitou a microfilmagem apenas da bíblia grega, e não da latina.

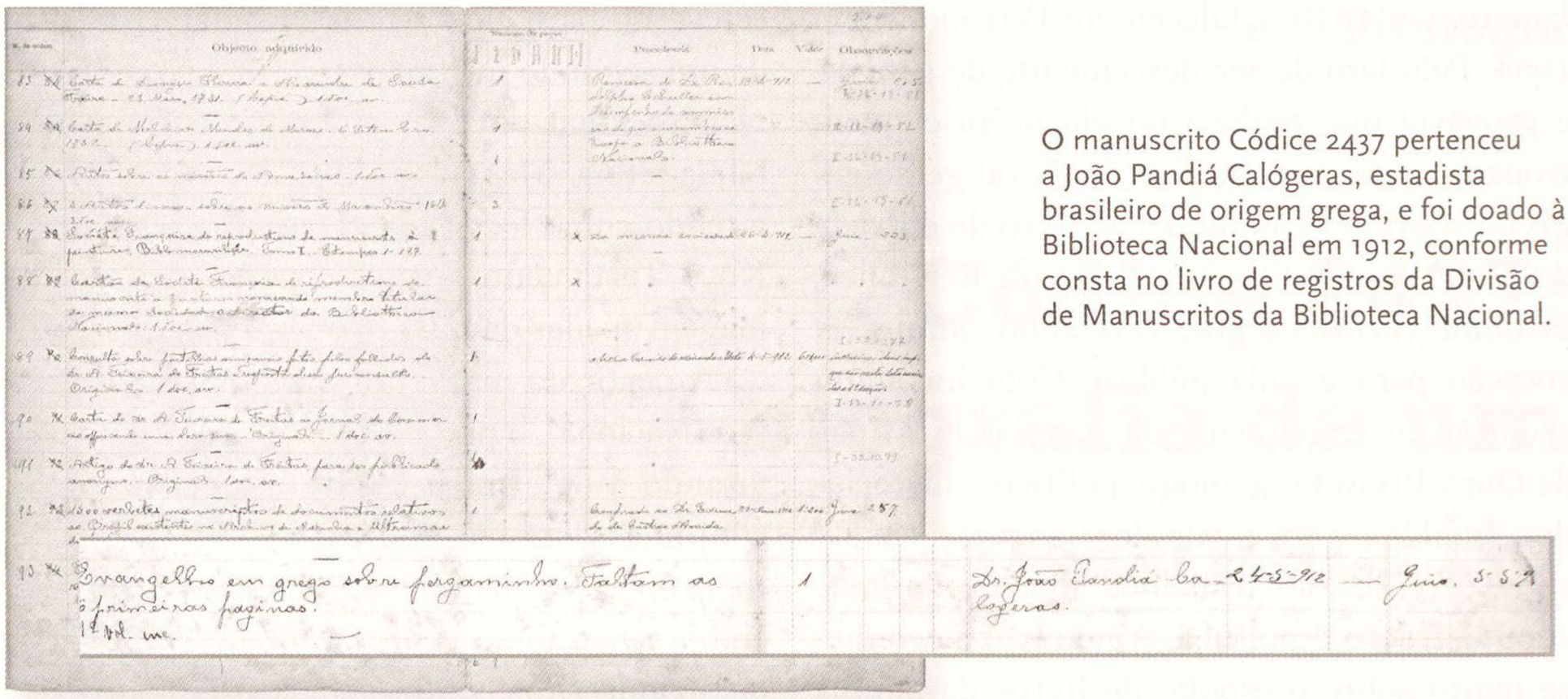
A partir do microfilme, cedido pela Biblioteca Nacional, o pesquisador analisou o códice, visando à determinação do tipo de texto que continha. Com base no aspecto do documento, propôs sua datação nos séculos XI ou XII, embora não fosse um especialista em datação de manuscritos, e sim no texto bíblico. Os especialistas em datação de manuscritos são os paleógrafos, que dominam amplos conhecimentos sobre as letras gregas antigas, sejam elas do Novo Testamento ou não.

Hoje, o manuscrito já aparece, no acervo da Biblioteca Nacional, com um nome em latim – *Evangelĭa Graece*, que quer dizer *Evangelhos em grego* – recebido ao ser restaurado, em 1996. Trata-se de uma prática tradicional, vinda de séculos, e funciona quase como regra nomear manuscritos em latim.

Edição paleográfica

Um ano depois do restauro, em 1997, o códice encontraria, em seu trajeto, outro pesquisador notável. O manuscrito 2437 tornou-se objeto de estudo do professor Jacyntho Lins Brandão, do Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que propôs projeto de pesquisa para sua edição paleográfica.

Em 2002, Ana Virgínia Pinheiro, então chefe da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional (hoje chefe da Divisão de Obras Raras), também professora da Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), nos forneceu uma grande contribuição, uma valiosa descrição do códice (nos Anais da BN). Um trabalho sério e detalhado que sempre nos serviu e servirá de referência.



Nº de ordem	Objecto adquirido	Numero de peças	Procedencia	Data	Valor	Observações
85	Carta de Lourenço Blanca a Alexandre da Escosta [illegible] 23 Março 1781 (Copia) 1 doc. ms.	1	Remessa do Dr. Rio [illegible]	1884-7-11	—	Junio C. 5 V. 26-13-21
86	Carta de Mollien a Mendes de Moraes. 6 Outubro 1820 (Copia) 1 doc. ms.	1	[illegible]			[illegible]
87	Outra sobre os mesmos [illegible] 1 doc. ms.	1	[illegible]			[illegible]
88	[illegible] 2 doc. ms.	3				[illegible]
89	Sociedade Franciscana de reproductores de manuscriptos [illegible] Bibliographia. Tomo I. Estampas 1-117.	1	[illegible]	26-8-912	—	Junio 903
90	Cartilha da Sociedade Franciscana de reproductores de manuscriptos [illegible]	1	[illegible]			
91	Consulta sobre [illegible] 1 doc. ms.	1	[illegible]			[illegible]
92	Carta do Sr. A. Teixeira de Freitas [illegible] 1 doc. ms.	1				
93	Artigo do dr. A. Teixeira de Freitas [illegible]	1				I-33,10,93
94	1500 verbetes manuscriptos de documentos relativos ao Brasil existentes [illegible]	1	Comprado ao Dr. [illegible]	22-Nov-912	1:000$	Junio 2.87
95	Evangelho em grego sobre pergaminho. Faltam as 6 primeiras paginas. 1 Vol. me.	1	Dr. João Pandiá Calogeras.	24-5-912	—	Junio. 5-5-2

O manuscrito Códice 2437 pertenceu a João Pandiá Calógeras, estadista brasileiro de origem grega, e foi doado à Biblioteca Nacional em 1912, conforme consta no livro de registros da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional.

Aqui é preciso demarcar dois enfoques distintos em relação a esse tipo de documento. Há os pesquisadores que trabalham com o livro a partir do seu interesse na bíblia, especificamente, neste caso, no Novo Testamento. Por outro lado, há os que trabalham com a bíblia pelo interesse no livro, um pergaminho em grego. Os primeiros interpretam passagens e analisam variantes, propõem leituras, conforme a doutrina; os segundos fazem glossários exaustivos para fins linguísticos, que é o campo em que se encontra Lins Brandão, o das letras, das edições, com ou sem notas críticas, com ou sem tradução. E a tarefa de especial valor para a crítica textual, talvez a mais árdua, e, no entanto, ofuscada: a edição do texto. Os tipos de edição (tais como fac-similar, diplomática ou interpretativa) indicam o nível de interferência do editor na fixação da forma do texto.

Como fiz parte da equipe do projeto de Jacyntho Lins Brandão, sigo a metodologia estabelecida desde então no nosso trabalho: a edição proposta se encaixa na definição de paleográfica (ou semidiplomática), pois todas as abreviaturas do 2437 foram resolvidas na edição, mantendo-se entre parênteses as letras acrescentadas (ausentes na forma abreviada que se encontra no manuscrito). Foram mantidas, contudo, a pontuação, a divisão de palavras e as faltas (erros).

Na tese que apresentei em 2011, como conclusão do curso de doutorado na UFMG, orientada por César Nardelli Cambraia, ocupei-me da classificação do manuscrito 2437 quanto aos seus aspectos materiais (codicológicos e paleográficos), no quadro dos manuscritos do Novo Testamento grego, lançando uma hipótese para sua datação, além de compor a edição paleográfica do evangelho de Lucas acompanhada do glossário do seu vocabulário.

Numa breve nota que publiquei há pouco sobre a minha experiência com o manuscrito, escrevi: "por ele, longe fui, atrás da sua gênese, apenas para lhe atribuir uma data de nascimento." De fato, fui para Roma, Itália, estudar as minúsculas gregas. Precisava saber que letras eram aquelas que aparecem no códice de modo a correlacionar o tipo de grafia à época. Pela análise das características materiais e dos hábitos gráficos do copista, chegamos ao indicativo de que o manuscrito tenha sido produzido, provavelmente, no final do século XII ou no século XIII, datação diversa da que havia sido feita até então.

O termo paleografia, usado pela primeira vez por Bernard Montfaucon em 1708, compreende o estudo crítico do sinal gráfico do alfabeto no curso dos séculos, com os objetivos de ler, datar e localizar a escrita. Além de se ocupar do estudo de todas as manifestações de

uma determinada escrita, procura explicar seu nascimento, suas características, sua evolução, recolocando os fenômenos no seu ambiente histórico e buscando colher o seu significado.

A paleografia grega, que abrange cerca de 27 séculos de história, do seu primeiro alfabeto comum até hoje, e que tem como objeto a escrita alfabética grega, reúne em grupos os tipos de letra, entre eles: as maiúsculas canonizadas (que podem ser bíblica, alexandrina, ogival inclinada, ogival reta, litúrgica etc.) e as minúsculas (como a Studita, a da Coleção Filosófica, a Bouletée, a Perlschrift, a da mudança gráfica dos séculos XI-XII, a Fettaugen-Mode, Metochitesstil, a escrita conservativa e as escritas arcaizantes).

Em Roma, pude consultar o renomado paleógrafo Guglielmo Cavallo, da Università di Roma La Sapienza, que me disse, muito naturalmente, ao ver a cópia xerox do microfilme do documento: "a minúscula é do tipo 'arcaizante', fim do século XII ou século XIII. Os frisos indicam procedência provincial e não da capital do Império." Foi o que ouvi. O exame foi feito em três minutos. O especialista me mostrou imagens de três ou quatro manuscritos com letras semelhantes, e retirou um livro da estante, em sua sala de estudos. (Sim, como principal usuário, obras da biblioteca da universidade ficam em sua sala, à sua mão, inclusive para orientação e aula; quando alguém precisa, a bibliotecária vai lá pegar na sua estante, para consulta ou empréstimo). Cavallo completou, com a indicação já em mãos: "é semelhante aos reunidos aqui". Tratava-se da obra Scritture Librarie Arcaizzanti della prima età dei Paleologi e loro modelli, de Giancarlo Prato, grande especialista em escrita arcaizante, sobre a mimese gráfica ou imitação de formas gráficas desaparecidas do uso corrente de escrita.

Desse modo, soubemos que o tipo de letra utilizado no manuscrito é definido como minúscula arcaizante, mimética ou de imitação. É aquela escrita em que o copista, deliberadamente, imita a letra de um século anterior para dar ao códice uma aparência de maior antiguidade (e, assim, maior valor e nobreza). Em outras palavras: foram verificados os traços que são bem próprios da minúscula caligráfica do fim dos séculos X e XI, da qual as escritas miméticas com muita dificuldade poderiam ser distinguidas se não deixassem transparecer, em alguns pontos, elementos próprios da época à qual pertencem. Há também o fato de que as escritas miméticas, até mesmo as mais perfeitas, são privadas de vitalidade e espontaneidade, transparecendo formas artificiais.

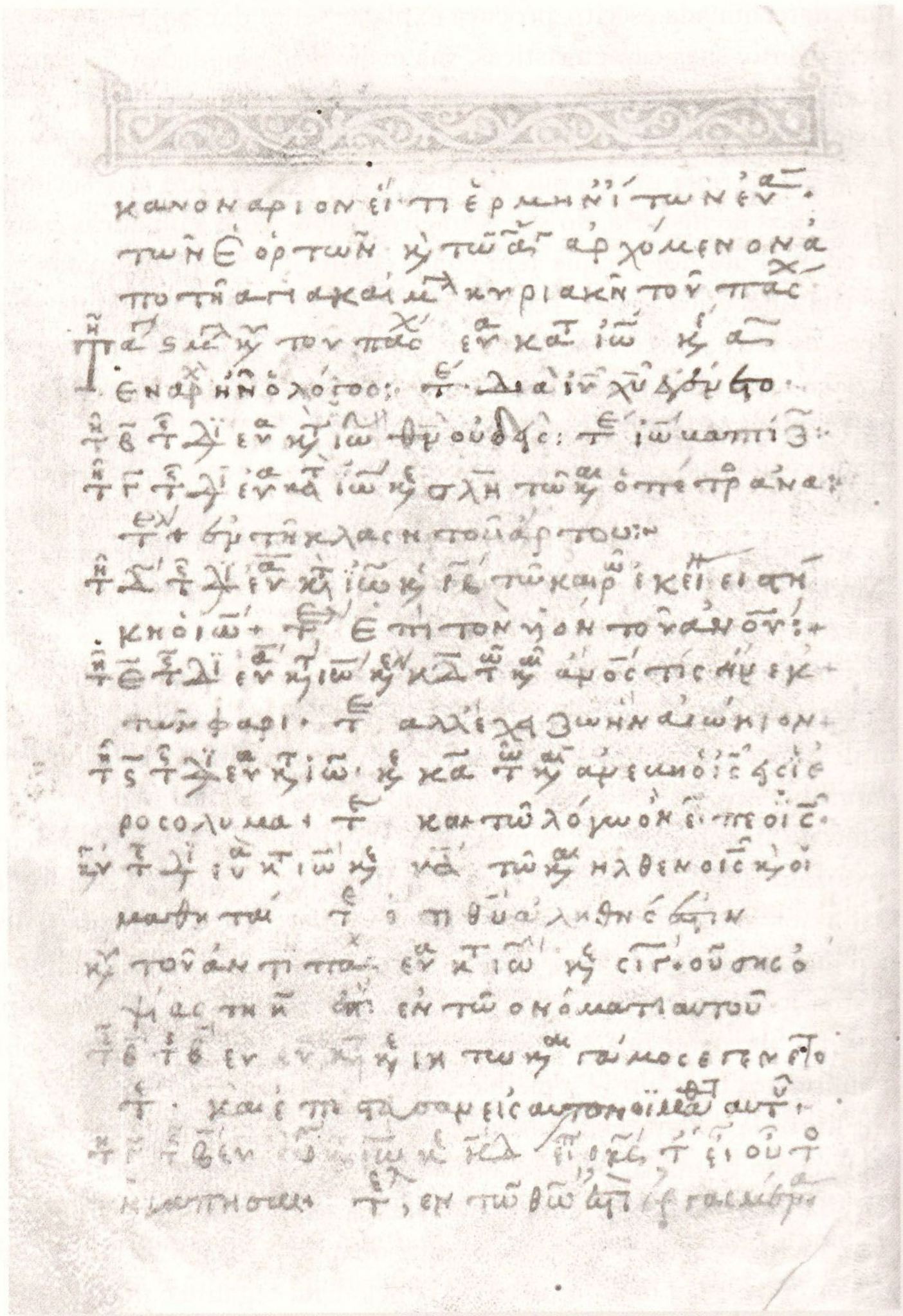
Foi assim, neste "catar letrinhas" para verificar as formas gráficas imitadas do século XI e detectar os elementos próprios da época à qual as escritas miméticas pertencem, que certificamos, a partir de uma comparação esquemática com as características apontadas por Giancarlo Prato, a hipótese da datação do códice 2437.

O texto principal foi escrito por uma só mão, não oferecendo dificuldades de leitura. Do copista que o produziu pode-se deduzir que se tratava de alguém habilidoso. É natural que uma mão, que copia imitando perfeitamente, seja hábil; e, se hábil, provavelmente profissional; se profissional, bem paga; se bem paga, era de se esperar que o material fosse de boa qualidade. Curiosamente, o nosso *Evangelho grego* está sobre um pergaminho de baixa qualidade, mas colorido de uma letra com esmeros, elegante e fluida.

Ao final da proposta de datação, foi feito o confronto paleográfico com o manuscrito em pergaminho *Bruxellensis* 303, f. 119v-120r, datável dos séculos XII ou XIII, caracterizado pela escrita arcaizante, e que apresenta grandes semelhanças com o manuscrito 2437.

Crítica textual

Quando investigamos uma obra dessa natureza, é imperativo pensar nas modificações que sofre o livro em relação à transmissão da sua matéria textual, levando em conta todo o tempo transcorrido entre o dia em que



Evangeliae Grecae.
Séculos XI-XII.
Acervo Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos.

foi escrito e o nosso tempo; toda a cultura que o antecedeu e que o circundou e que reside nas entrelinhas do copista.

Ponderamos a relação entre o contexto histórico e a tradição do texto do Novo Testamento para entender o que foi ou não decisivo no processo de sua transmissão, tanto do ponto de vista da sua confecção, divulgação e difusão, quanto de sua recepção. Ponderamos contratempos e dificuldades, como, por exemplo, o contexto desfavorável nos primeiros tempos do cristianismo, devido à oposição tanto judaica quanto romana. E como, com a vitória do cristianismo no início do século IV, vieram os benefícios, facilidades e desembaraços que contribuíram para sua propagação.

Para uma contextualização mais cuidadosa das origens do texto do Novo Testamento e sua transmissão, ao longo dos séculos, é preciso levantar questões como: quem escrevia, para quem, quem lia, por quê? Na nossa era da informação, num mundo repleto de textos que já nos chegam prontos, impressos ou digitalizados, caracterizando uma cultura que adota a escrita cotidianamente, é importante lembrar que houve distintas realidades ao longo dos séculos e que foram diversas as formas de transmissão dos textos. Ao fazer uma ponte entre esse passado e nossa realidade hoje, não podemos deixar de exaltar o advento da imprensa no século XV e as profundas modificações que provocou na estrutura cultural e psicológica do leitor.

Em relação ao modo de transmissão e recepção da literatura e outros gêneros textuais, a nossa cultura, hoje muito voltada para a letra escrita, explora o legado de culturas antigas, que, embora já adotassem a escrita, tomavam como modo de transmissão principal a oralidade. Como observa Cavallo, referindo-se especificamente ao papel do livro na Grécia arcaica e também na do século V a. C., "em uma civilização e em uma época em que todas as manifestações da cultura foram confiadas a uma tecnologia de comunicação oral (...) a chave do problema não está no uso dos caracteres de escrita ou das matérias e instrumentos de escrita, mas no tipo de fruição literária, e tal fruição foi auditiva e não visual." É depois de um longo período de transição que o modo da oralidade deixa lugar ao da cultura do livro. Mesmo porque, durante muito tempo, apenas uma parcela muito pequena da sociedade tinha condições de usufruir da palavra escrita, seja pelo custo, seja pela falta de instrução ou pelo analfabetismo.

E quanto à frágil matéria que um manuscrito traz, o texto? Na sua flutuação ao longo do tempo, o texto é visto como inabalável matéria sólida, estável. É o texto, pronto, e é sempre o original, um escrito pelo autor. Mas a história dos textos nos mostra que a realidade é bem outra.

A crítica textual lida justamente com questões como a forma genuína de um texto, o processo de cópia a que está submetido e as modificações que sofre ao longo da sua transmissão. Atividade em prática desde a Antiguidade, com brilho já em Alexandria, no século III a. C., a edição crítica de textos sempre teve grande importância no que tange ao Novo Testamento, com sua rica tradição textual – tanto manuscrita, quanto impressa – e um incomparável número de manuscritos.

Dentre o que nos chegou, as cópias mais antigas com partes de livros do Novo Testamento estão em papiro e datam, em sua maioria, do terceiro século. E, como acontece com qualquer texto antigo transmitido por cópias manualmente escritas ("tradição manuscrita"), é necessário considerar este processo de cópia, que é tão responsável pela conservação, quanto pela modificação dos textos. Sendo os únicos veículos de transmissão da literatura antiga, os manuscritos se multiplicaram ao longo dos séculos e, de forma semelhante, também as diferenças de um para o outro. E agora já não enfoco as "entrelinhas do copista", mas as "linhas" propriamente, e do que nelas jaz alterado, corrompido, suprimido, adicionado.

É importante lembrar que a antiguidade de uma cópia pode não dizer muito sobre sua autenticidade. Às vezes, uma cópia mais recente, por ter sido feita com cuidado editorial, resulta bem mais fiel aos propósitos do autor do que uma cópia mais antiga, produzida sem nenhuma preocupação. Trabalhamos com "o que sobrou" e, assim, não podemos avaliar como melhor o mais antigo. O elemento forte aí é: contingência, acidente, acaso. Nas avaliações entre as cópias, há indícios aparentes do cuidado editorial, da confiabilidade do texto etc., mas isso nada tem de relação direta com a antiguidade da cópia.

Neste contexto, a formação das variantes textuais do Novo Testamento grego estendeu-se por 14 séculos, e dos cerca de 3.350 manuscritos, não existem dois que concordam completamente em todos os detalhes.

Suportes e formatos

Os mais antigos manuscritos do Novo Testamento que conhecemos foram escritos com letra maiúscula e, em geral, até o século IV, são em papiro; motivo pelo qual recebem essa denominação. Estão recenseados 127 papiros, sendo que a maioria contém apenas fragmentos. Os manuscritos em pergaminho passam a concorrer com o papiro no início do século IV, sendo classificados como maiúsculos ou minúsculos, de acordo com o tipo de letra usado.

Existe uma explicação corrente para justificar a supremacia do pergaminho. Segundo Plínio, o Velho, em sua *História natural*, a denominação "pergaminho" vem de Pérgamo, cidade da Ásia Menor, cujo rei Eumenes II, no século II a. C., possuidor de uma extraordinária biblioteca, que fazia inveja à de Ptolomeu do Egito, foi proibido de importar o papiro do Egito. Assim, se desenvolveu, em Pérgamo, o uso de couro de animal, que se tornou o material mais usado nos manuscritos a partir do final do terceiro século da nossa era.

Os primeiros pergaminhos são tradicionalmente conhecidos como unciais, pois são escritos usando-se esse tipo de letra. Todavia, em anos recentes, a maioria dos especialistas tem preferido o termo maiúsculos em vez de unciais, para evitar confusão entre os termos da paleografia grega e latina. Conhecem-se 320 maiúsculos do Novo Testamento, em geral com datação entre os séculos IV e XI. Temos alguns com nome próprio, entre os mais famosos estão os códices Vaticano (B), Sinaítico (Aleph) e Alexandrino (A).

É a partir do século IX que se começa a usar a letra minúscula para a produção de manuscritos literários, o que estabelece um divisor de águas seguro para a datação de inúmeros documentos. Nesse século e no seguinte se localiza o período da chamada "transliteração", quando os antigos textos em maiúsculas foram copiados em caracteres minúsculos e, muitas vezes, editados. É dessa época que procede a maior parte dos textos antigos que conhecemos e, também no caso do Novo Testamento grego, dos manuscritos que recebemos, estendendo-se sua produção do século IX ao XVI. A grande maioria encontra-se escrita em pergaminho. Estão recenseados 2.903 minúsculos do Novo Testamento grego e, dentre eles, o nosso 2437.

Como são vários os suportes e formatos do livro ao longo da sua história, vamos a dois representativos, quanto ao formato: o rolo (volumen) e o códice (codex); e quanto ao suporte: o papiro e o pergaminho. Temos rolos feitos com papiro, bem como em pergaminho, e assim também o códice. Não é fácil imaginar, hoje, em 2014, o que era ler num rolo – abrindo um lado com uma mão e fechando o outro com a outra, simultaneamente – os 24 cantos da *Odisseia* de Homero. Era um rolo comprido, difícil de carregar, com uma página que, na verdade, é o rolo todo, onde o texto vem escrito apenas de um lado, em paginação difícil (em termos de proporções e medidas) de ser preenchida com o texto. Certos fatos passam sem atenção até que busquemos visualizá-los. O formato códice é o do livro impresso – o livro, como o do nosso tempo, composto de cadernos costurados.

Ao longo do século IV, houve uma revolução no que diz respeito à história do livro: a passagem do rolo ao códice, que pode ser comparada ao advento da imprensa. As questões materiais, a praticidade de manusear e de transportar repercutem prontamente sobre a prática de leitura. Ao lado dessa facilidade de uso, o códice é um meio versátil, com possibilidades de agregação textual, subdivisões internas, maior espaço (frente e verso), economia de material e redução dos custos, condensando mais conteúdo. Não haveria formato tão perfeito para o texto do Novo Testamento e os cristãos foram os primeiros a difundir o códice.

Ao abordar o fenômeno da transição do rolo ao códice, Cavallo nos fala que as razões práticas desempenharam um papel complementar, às vezes mais, às vezes menos importante, mas que é preciso "considerar a relação entre produção de livro e público, entendendo

como público, os destinatários reais do livro, colocados no contexto político, econômico, social, cultural, em uma palavra — histórico, em que operavam." O códice funcionou como um distintivo social, marcando uma ruptura com a tradição dos rolos, guardados pelas classes que sabiam ler, pela nobreza erudita.

Daí o cristianismo primitivo ter eleito este formato, pois as primeiras comunidades cristãs eram constituídas de pessoas muito humildes, iletradas, não do público do rolo e das bibliotecas, mas uma gente sem papel político e de baixa renda. Há mais elementos de que o códice surge popular – códices (não cristãos) muito antigos foram encontrados com textos de baixo nível literário destinados a um público sem muita instrução.

A renovação do formato do livro, em meio a um cenário de crise no mundo antigo, representa uma espécie de libertação da classe subalterna diante daquela que detinha a custódia das artes literárias, os "donos" dos rolos. Surge uma categoria que aspira entrar no mundo da palavra escrita, nem tanto por melhoria profissional, mas também porque, segundo Cavallo "mais conscientes de si, do seu papel histórico, no livro exprimem e divulgam sua ânsia de progresso".

Ao fazer a descrição codicológica do manuscrito, atravessei obrigatoriamente o espaço sociocultural, de um ponto de vista global e histórico. A codicologia, como lembra Paul Canart, é a ciência do livro manuscrito em todos os seus aspectos, uma vez que o livro não é só um portador de texto, mas um objeto material, cujo significado transcende o texto que contém e a materialidade de seus componentes.

Quanto ao tipo de texto transmitido pelos manuscritos do Novo Testamento, a origem geográfica constitui um fator relevante para a classificação, pois sabemos que diferentes tipos de texto surgiram nos diversos centros cristãos. As primeiras variantes do texto teriam sido locais e, como é natural, se espalharam primeiramente dentro da comunidade de origem. Consideram-se hoje quatro formas correntes do texto nos grandes centros da antiga cristandade: o alexandrino (utilizado nos primeiros séculos em Alexandria, Egito); o bizantino, ou majoritário (originário na antiga cidade de Bizâncio ou Constantinopla); o ocidental (desenvolvido em Roma e nas regiões que sofriam influência da cultura latina, como a Gália e o norte da África); e o cesareense (que circulava em Cesareia).

O manuscrito 2437 traz o tipo de texto bizantino, originário de Bizâncio ou Constantinopla, que, a partir do ano 330, tornou-se a capital do Império Romano do Oriente, centro político e cultural de grande importância para o mundo cristão. Parece que esse tipo de texto se origina de uma revisão crítica atribuída a Luciano de Antioquia, pouco antes do ano 312, data de seu martírio. O texto bizantino, como nos informa Wilson Paroschi, referência da crítica textual do Novo Testamento no Brasil, era virtualmente desconhecido até meados do quarto século. Por essa época, começou a influenciar os textos alexandrino e ocidental; ainda no quarto século, foi levado, ao que tudo indica por João Crisóstomo, de Antioquia para Constantinopla, vindo a se tornar uma espécie de texto-padrão na Igreja oriental.

No entanto, um outro texto provavelmente era usado em Constantinopla, quando, em 331, Constantino requisitou a Eusébio de Cesareia 50 cópias das escrituras, o que pode indicar que o texto cesareense tenha circulado no espaço bizantino antes do de Luciano. Vale lembrar, porém, que são Jerônimo, meio século depois, já assegurava que "as autoridades" de Constantinopla eram defensoras do texto de Luciano. Entre os padres da igreja, o grande divulgador do texto luciânico foi mesmo João Crisóstomo, sendo que somente a partir de sua época ele foi amplamente popularizado e aceito como padrão em todo o Império Bizantino.

A unificação textual foi o caminho natural do texto do Novo Testamento. A partir da conversão de Constantino, no ano de 312, e mais especificamente no ano 313, quando se proclama o Edito de Milão, a religião cristã passou a

ser admitida no Império. Junto com a abertura para divulgação da doutrina cristã, tornou-se possível o cotejo dos vários tipos de texto, o que gerou a tentativa de encontrar aquele que representasse melhor a forma genuína ou, pelo menos, conciliasse o problema da existência de tantas divergências. Assim, a partir da necessidade de se chegar a um padrão e tendo em vista a importância da cidade de Constantinopla, o texto bizantino passou a ser usado em todas as regiões do Império em que se falava a língua grega. Fatores geográficos, políticos e eclesiásticos, como aponta Paroschi, fizeram do texto bizantino o texto majoritário. A partir dessa época, os outros manuscritos passaram a ser corrigidos com base nele, dando lugar ao processo de unificação textual, que se estende do século IV até por volta do século VIII. É natural, portanto, que os minúsculos, que surgem a partir do século IX, tragam, na sua esmagadora maioria, o texto bizantino.

Os frisos

Num livro em homenagem a Jacyntho Lins Brandão, exaltando sua pesquisa sobre o manuscrito 2437, José Américo de Miranda Barros escreveu um belo texto em que diz haver "uma função transcendente na filologia, que a conduz do texto ao contexto". Se Cavallo, por um lado, foi grande responsável pela minha atração por essa função outra da filologia, a da busca incansável da história da cultura, por outro lado, o brilhante paleógrafo também foi responsável pelo "choque de tradições" que eu vivi, quando me informou que os frisos no códice 2437 indicam procedência provincial, e não da capital do Império. Embora eu não tenha podido me dedicar ao estudo da ornamentação de manuscritos, na ocasião da minha pesquisa em Roma, em função do tempo disponível, os frisos não me saem da cabeça.

Cerca de dois anos mais tarde, pude retomar tal pesquisa. O paleógrafo Santo Lucà, da Università Tor Vergata di Roma, a partir das imagens que lhe enviei, observou: "trata-se de faixas retangulares dentro das quais há uma sequência de círculos, ligados entre si por diagonais, com motivos florais (folhas de acanto), executadas com a conhecida técnica da reserva, ou Blutenblattstyl, ou estilo 'florido'. Este tipo de ornamentação, empregado em Constantinopla desde a segunda metade do século X, teve seu auge no curso dos séculos XI e XII, difundindo-se em todo o Império Bizantino, sendo posteriormente retomada nos manuscritos redigidos em escritas 'arcaizantes', (...) no curso dos séculos XIII e XIV."

Tive sensação parecida, de um conhecimento que se abria, quando, dez anos antes, me chegou à mão o livro de Edward M. Thompson, obra de referência de paleografia grega e latina, publicada pela primeira vez em 1912, e me foram apresentadas as abreviaturas gregas. Havia toda uma seção dedicada a elas. E, dentro das abreviaturas, há uma subcategoria, que achei especial, os *nomina sacra*, presentes não apenas no grego, mas também no sistema latino de abreviaturas. Os "nomes sagrados" são cerca de 15 com caráter sagrado, que sempre vêm abreviados, por contração. A contração é a suspensão de letras no corpo da palavra, deixando o início e o fim. Acredita-se que não sejam uma inovação dos gregos, mas herança dos judeus, que de um lado realçam a grafia do nome sagrado, por reverência, e de outro escondem letras (as vogais), pela natureza de seu sistema de escrita. Os nomes sagrados são usados basicamente na literatura cristã.

Quando pesquisava sobre o manuscrito 2437 na Biblioteca Nacional, entrei em uma tradicional livraria no centro do Rio de Janeiro para procurar o livro de Thompson. Deparei-me então com o espanto da proprietária, dona Vanna Piraccini, a quem perguntei sobre o volume. Ela se surpreendia, pois considerava arcaica a literatura que eu procurava. Com reverência, mas espirituosa, respondi: "Senhora, imagine só, um tal sir Thompson, paleógrafo inglês de fins do século XIX e início do XX? O que este homem não sabia? Este livro será editado ainda mil vezes." Concordando, ela me

puxou e mostrou, num cantinho da gaveta, um incunábulo. E fiquei observando o livrinho, admirada! E ela, admirada, por eu reconhecer um incunábulo. Curiosas, as duas, nos olhávamos. E eu: "Minha cara senhora, agora me compare ao 'sir' e me diga então – 'em terra de cego, quem tem um olho é rei.'" Rimos do meu caso.

Maria Olívia de Quadros Saraiva é pesquisadora residente do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP-R) da Fundação Biblioteca Nacional.

Leia mais

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O Evangelho grego da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Manuscrito em minúsculas do Novo Testamento grego n. 2437). *Boletim Latino-Americano de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 45-48, 1997.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANART, Paul. *Lezioni di Paleografia e di Codicologia Greca.* [S.l.: s.n.]. 1980?Apostila.

CAVALLO, Guglielmo (Ed.). *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*: guida storica e critica. Roma-Bari: Laterza, 1992.

METZGER, Bruce M. *The Text of the New Testament:* Its Transmission, Corruption, and Restoration. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

PAROSCHI, W. *Crítica textual do Novo Testamento.* São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1993.

PRATO, Giancarlo. Scritture Librarie Arcaizzanti della prima età dei Paleologi e loro modelli. *Studi di paleografia greca.* Collectanea 4. Spoleto: Centro Italiano di Studi Sull'alto Medioevo, 1995.

SARAIVA, Maria Olívia de Quadros. *O Evangelho de Lucas no Manuscrito Grego da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (cód. 2437)*: Edição e Glossário. Tese (Doutorado em Linguística Teórica e Descritiva) - Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte, 2011.

Bruno Liberati. *Árvorelivro*.

Impresso pela
Editora e Papéis Nova Aliança Ltda.
Miolo impresso em papel couchê matte 115 g/m² e
capa em cartão supremo Duo Design 300 g/m².

ISSN 0035-0605
9 770035 060003

Qual o lugar da biblioteca no mundo contemporâneo? Esta é a questão que atravessa este número da Revista do Livro. Tratam do tema, sob diferentes ângulos, em textos e imagens:

Ferreira Gullar
Renato Lessa
Maria Inês Cordeiro
Lena Vania Ribeiro Pinheiro
Ngian Lek Choh
Rodrigo Mindlin Loeb
Cristiano Mascaro
Angela Monteiro Bettencourt
Neusa Cardim da Silva
Vinicius Pontes Martins
Edna Lucia Cunha Lima
Antônio Carlos Secchin
Irineu E. Jones Corrêa
Flora De Paoli Faria
Alexandre Eulalio
Luiz Antonio de Almeida
Elizete Higino
Pedro Vinicius Asterito Lapera
Marisa Midori Deaecto
André Luiz Barros da Silva
Eliane Perez
Rosângela Rocha Von Helde
Andréa de Souza Pinheiro
Silvia Fernandes Pereira
Sérgio Bruno Martins
Joaquim Marçal Ferreira de Andrade
Maria Olívia de Quadros Saraiva
Bruno Liberati

MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA