

Cosmopolitismo e afrancesamento brasileiro em *Mon Couer Balance e Leur Âme* (1916), de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida.

HERALDO MÁRCIO GALVÃO JÚNIOR¹

INTRODUÇÃO

Em 1916, ano que as elites políticas e intelectuais brasileiras já se encontravam afrancesadas (desde o século XIX) e em pleno fervor nacionalista gerado pela Grande Guerra, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade (1916) escreveram as peças *Mon Coeur Balance e Leur Âme*. Segundo Sábato Magaldi, nessa fase o Brasil afastara-se da Europa e viu interrompidas as visitas de grandes nomes do teatro francês, italiano e português, encontrando-se isolado dos centros culturais e propenso a promover uma produção artística nacional, ou seja, foi nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus que decorreu toda a história do teatro brasileiro. Sendo assim, a dramaturgia se volta com nova insistência para os temas autóctones, mesclando a comédia de costumes – prática já característica do teatro brasileiro – com a reivindicação clara dos valores nacionais.

Os dois teatros de Oswald e Guilherme se aproximam em vários pontos, como a sedução de dois homens pela mesma mulher que, no final, os abandona sem explicar, o fato dos protagonistas possuírem características em comum e diversos personagens estarem incumbidos de pano de fundo. Mesmo sendo consideradas por Magaldi como peças em que os autores “não meditam sobre os problemas do mundo” (MAGALDI, 2004, p. 43), consideramos que a caracterização dos personagens estrangeiros pode revelar importantes representações acerca dos envolvidos na Primeira Guerra Mundial e, conseqüentemente, sobre a sociedade brasileira.

Também nos atentamos para o fato de que, em pleno fervor nacionalista, as peças tenham sido escritas em francês – peculiaridade condenada pela crítica – fazendo-nos refletir sobre esta característica francófona das elites brasileiras, já em declínio em 1916, mas persistentes ao ponto de se fazerem presentes nas obras.

Existem poucos estudos que tratam especificamente sobre o teatro brasileiro nesta fase e sobre as peças, e, em sua maioria, estão ligados à crítica teatral e à

¹ * Mestrando em História na UNESP de Assis. Bolsista do CNPQ/CAPES

literatura, não abordando tais considerações supracitadas. Com isso, o intuito aqui é promover considerações iniciais necessárias para uma futura análise, valendo-se da necessidade de historiar esta fase do teatro brasileiro, especificamente as peças escritas em francês, explorando ainda a relação entre o nacionalismo e cosmopolitismo por meio da dramaturgia, e as representações dos personagens em relação ao contexto nacional e internacional, considerando a recepção das peças pela imprensa e quais as relações que apresentam entre as obras individuais dos autores e em seu contexto sociocultural.

Nacionalismo e afrancesamento

Com o advento do romantismo europeu no século XIX, marcado pelo subjetivismo, pelo indivíduo como âmbito das abordagens e, mais profundamente, como estado de espírito; e com as alterações políticas e intelectuais geradas a partir da Revolução Francesa, com intelectuais/artistas pautando-se nos interesses da ascendente burguesia, houve alterações nos conteúdos das obras, agora marcadas pelo elemento nacional, podendo-se dizer que há ponto de convergência com o modernismo. Ao atentar-se para o que Bourdieu chamou de “olho acadêmico”, em que na defesa de uma forma de se compreender e promover um certo tipo de arte, tais combatentes voltam-se para as convenções que pretendiam opor-se, pode-se pensar em meios distintos entre as duas escolas para se chegar à afirmação de uma consciência nacional².

Dessa maneira, Pinto (1999) afirma que no romantismo brasileiro o nacionalismo foi tolhido de sua expansão devido ao encantamento e inculcação da cultura francesa, como filosofia, política, linguagem, entre outras, caracterizando a literatura brasileira como uma cópia da francesa, movimento que, com o passar do tempo, foi diminuindo, chegando ao modernismo não mais como uma cópia, mas como suporte para legitimar idéias, para se promover a arte brasileira.

Há certo consenso entre autores que analisam a entrada da cultura e idéias francesas no Brasil de que esta se efetivou a partir do século XIX, gerando hipóteses e argumentações acerca do por que teria sido a França tal irradiadora cultural absorvida pela elite brasileira.

² A esse respeito, ver FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994; PINTO, Maria Cecília de Queirós Moraes. *Alencar e a França. Perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

Entre tais argumentos, pode-se supor que foi fruto de uma colonização intelectual ainda portuguesa, mesmo com um Brasil independente politicamente, haja vista que Gilberto Pinheiro Passos (2000) expõe que, já no século XVIII, jovens portugueses poderiam receber bolsas para estudar em outros países europeus, incluindo a França, sendo que tais países já haviam absorvido o expansionismo cultural francês.

Assim, diversas idéias e instituições brasileiras transpostas de Portugal eram herdeiras de modelos franceses, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838 e que marcou a intelectualidade brasileira na segunda metade do século XIX e início do XX, ficando encarregado de construir uma história nacional nos moldes da escola metódica francesa, mantendo o Brasil como continuidade da história portuguesa. Outra abordagem (RIVAS, 1995) consiste em demonstrar que alguns intelectuais brasileiros visaram substituir os modelos portugueses pelas idéias francesas buscando afastarem-se do passado colonial.

De qualquer forma, os autores apontam para a adoção de modelos culturais franceses no Brasil do século XIX, época em que ocorreram eventos significativos para a disseminação da cultura francesa, como a vinda da família real e elite portuguesa ao país, em 1808, já imbuída de marcas francesas; a chegada da missão artística francesa, em 1816; a existência de uma colônia francesa na Tijuca, representada fundamentalmente pela família Taunay; filhos de brasileiros que iam estudar em Portugal ou na França, entre outros.³

Nicolau Sevcenko, em *Literatura como Missão*, mostra que, com a transição do Império para a República, o Rio de Janeiro conhece mudanças sociais, políticas e econômicas, acelerando o ritmo de vida da sociedade carioca. Há a penetração do capital estrangeiro e a cidade torna-se o maior centro comercial, populacional e cosmopolita da nação, quadro que gerou forçosamente a inserção da cidade ao *Art-Nouveau* rebuscado dos fins da *Belle Époque*. Segundo o autor, tais transformações exigiam quatro princípios fundamentais:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que

³ CANDIDO, Antonio. Pré-romantismo franco-brasileiro. IN: *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1. p. 279- 286.

será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 1983, p. 30)

Este cosmopolitismo, também estudado pelo autor em relação à cidade de São Paulo em *Orfeu Extático na Metrópole*, inverte o “desejo de ser brasileiros” do período da independência para um “desejo de ser estrangeiros” com advento da República. Sevcenko ainda explica que o início da Primeira Guerra Mundial, fase em que *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme* foram escritas, coincidiu com o auge desse comportamento mental cosmopolita, época em que o Prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, importara para a cidade pardais – símbolos de Paris –, período em que as pessoas, ao se cruzarem nas ruas e praças, ao invés de trocarem um “boa tarde”, trocavam um “Viva a França”, enfim, época em que “Quand la France joue du violon, tout le monde se met a danser” (idem).

Entretanto, este *tout le monde* representava, no Brasil, apenas as elites, às quais estão inseridos Oswald Andrade e Guilherme de Almeida, que Sérgio Miceli intitula como “homens sem profissão” ou seja, originário de famílias de “estirpe abastada”, cujo sobrenome de “boa cepa” garantia livre trânsito nos círculos dirigentes. Nas palavras de Miceli, esses “homens sem profissão” pertenciam “(...) a importantes famílias especializadas havia diversas gerações em funções culturais, eram filhos de advogados ilustres e magistrados (...)” (MICELI, 1990, p. 104).

Pode-se inferir que a incorporação do idioma e da cultura francesa por tais autores, em 1916, revela não só uma atividade reprodutora de tais modelos citados, mas a utilização de teorias ou idéias presentes entre a intelectualidade na França a fim de exprimir características acerca da realidade brasileira – e especificamente paulista. Pode-se tomar como exemplos a pluralidade de nacionalidades dos personagens descritos nas peças – característica de uma sociedade brasileira cosmopolita que se desejava –, os juízos de valor colocados à prova a partir de teorias racistas elaboradas por cientificistas do século XIX – como é o caso do sentimento de repulsa apresentado por um dos personagens brasileiros de *Mon Coeur Balance* ao comentar sobre uma moça Chinesa –, até as citações diretas de autores como Charles Baudelaire, ou mais discretas como a alusão a uma frase encontrada na peça de Edouard Pailleron (1834 – 1899).

Os poucos trabalhos existentes que tratam sobre o teatro nesta fase, em geral, e sobre as peças, em particular, são da área da crítica teatral e da literatura, e promovem principalmente considerações de cunho formal/estético; agrupam os principais assuntos tratados nesta época; por vezes, analisam o reflexo da arte na sociedade e da sociedade na arte; e, em uma tese específica⁴, há comparações das peças e a construção dos personagens com a futura produção cinematográfica dos autores. Dessa forma, mesmo não desprezando tais elementos, há a necessidade de historiar tal época atentando-se para o teatro brasileiro e para as peças em uma perspectiva histórica, contribuindo para um maior entendimento acerca da relação entre o nacionalismo e o cosmopolitismo, haja vista que um período em que o teatro brasileiro, assim como outras formas de arte, estavam imbuídas de nacionalismo, as peças foram escritas em francês, demonstrando um afrancesamento desta sociedade nacionalista. Sábato Magaldi apresenta alguns artigos de jornais da época que elogiam as peças, mas são incisivos na crítica por terem sido escritas em francês. Entretanto, o autor apenas apresenta este fato sem profundas análises, o que se pretende fazer futuramente.

O teatro no Brasil

A literatura acerca da história do teatro no Brasil, de modo geral, aponta que tal arte não conseguiu penetrar na vida social brasileira. Sábato Magaldi argumenta que essa visão pessimista do teatro nacional possui como deficiência o desconhecimento da perspectiva histórica e da situação do teatro mundialmente. E ainda expõe:

A eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta. As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original de representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido de reconhecer-se nos diálogos. Fugir desta lei importa em trazer ao espetáculo outros valores, que não são os da comunicação direta entre texto e platéia. Essa verdade elementar não desmente pelas antecipações da obra de arte, que muitas vezes só pode ser plenamente apreciada no futuro (MAGALDI, 1999, p. 11)

Podemos utilizar a transgressão da lei entre a obra e a contemporaneidade, citada por Magaldi, para promover análises que não se prendam somente à crítica

⁴ DOCE, Cláudia Camardella Rio. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, UFSC, 1996.

interna das obras, mas que possam refletir conceitos e representações da sociedade brasileira a partir do teatro.

Se considerarmos que “o bom teatro é exceção em todo o mundo” (MAGALDI, 1999, p. 10) e que é “a parte mais enfezada da nossa literatura” (ROMERO, Silvio, apud IDEM, 1999, p. 12), podemos concluir que, em relação ao romance e a poesia, estudos acerca do teatro são relegados a segundo plano nas mais diversas áreas do conhecimento acadêmico, o que se comprova pela pequena quantidade de publicações em comparação às outras áreas da literatura.

No Brasil, a produção acadêmica sobre o teatro teve início a partir da década de 1970 em virtude do deslocamento de diversos artistas e intelectuais de teatro para as universidades – em razão da repressão e da censura instaurada pelo regime militar em 1964, e aprofundada em 1968 com o AI-5 – inaugurando uma nova etapa crítico-reflexiva do teatro brasileiro, gerando pesquisas e aprofundamentos teóricos em variados setores da atividade teatral.

Em meio à predominância da história política e econômica tem início na historiografia brasileira a preocupação em utilizar a literatura como fonte de pesquisa histórica – sobretudo com o trabalho pioneiro de Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão* – porém, o que se percebe nestes estudos, que contemplaram a literatura sobremaneira o romance e a poesia, é a pequena inserção da temática teatral em uma perspectiva histórica.

A maioria das publicações acerca do assunto surgem das mãos de críticos teatrais, cujos trabalhos, na maioria das vezes, priorizam questões formais, estéticas, comparativas e descritivas, como *História concisa do teatro brasileiro*, de Décio de Almeida Prado, e *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi. Percebendo tais aspectos, Magaldi afirma que é tarefa obrigatória o lançamento das bases nessa historiografia cênica.

Os estudos históricos recentes que tomam peças teatrais como objeto de análise priorizam certos autores, temas e épocas, a exemplo de Nelson Rodrigues, da censura ao teatro no Estado Novo e do período do regime militar de 1964, respectivamente. Percebe-se nessas formulações que estes dois períodos guardam relações: um exemplo é o resgate, na ditadura militar, da peça *o Rei da Vela*, de Oswald

de Andrade, escrita no período de Vargas e impossibilitada de ser apresentada devido à censura em 1937.

Oswald de Andrade tem sido tema de diversas dissertações e teses, em sua maioria na área de Literatura, às quais primam por análises de juízos estéticos e formais, distanciando-se de seus contextos sócio-culturais ou restringindo-se a discutir a arte como reflexo da sociedade ou seu inverso, o que não é o foco em um estudo histórico. O mesmo ocorre com Guilherme de Almeida, embora em número reduzido em comparação aos dedicados a Oswald, limitando-se a fortuna crítica, biografia, sua contribuição para a cristalização de uma identidade paulista e análise semiótica.

Quando se trata de Oswald e sua produção teatral, os estudos priorizam três peças: *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*, consideradas produções antropofágicas, em que se devoram modelos literários estrangeiros ao invés de imitá-los, atacando os códigos sociais, morais e literários por meio da paródia e do sarcasmo, a fim de se criar uma linguagem literária brasileira e tratar dos problemas nacionais a partir de um nacionalismo político e econômico. Nota-se que a escolha destas obras, longe de ser aleatória, reflete o interesse em demonstrar que, além da poesia e do romance, o autor possui características em sua produção teatral de inovação radical, ruptura com um passado artístico e a construção de uma linguagem nova.

Sábato Magaldi, em *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*, utiliza-se da análise das três peças supracitadas a fim de questionar o consenso da crítica teatral que considerava *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como marco da literatura dramática moderna no Brasil, promovendo uma “justiça histórica” ao concluir que diversas inovações encontradas nos textos do teatrólogo carioca já se faziam presente nas três peças escritas na década de 30 por Oswald.

O norte-americano David George analisa o teatro no contexto da antropofagia, considerando-o como arte autônoma e relacionando-o nesta fase ao nacionalismo do *Manifesto Antropofágico* e a uma das metas principais do Modernismo: “superar a dependência cultural em todas as suas manifestações, através da renovação dos paradigmas primitivos da ontologia e da linguagem; conquistar a independência política, libertando a nação do legado do colonialismo” (GEORGE, 1985, p. 17). O autor utiliza-se de *O Rei da Vela* para demonstrar tais características, incluindo o nacionalismo econômico presente na época.

Outro autor que se pauta nesta “trilogia da devoração”, como são consideradas as peças, é Carlos Gardin – ator, diretor e pesquisador de teatro – que propõe observações e experimentações inter-semióticas e intertextuais, promovendo comparações entre outros contextos e outras obras, e dialogando teoricamente com Brecht, a fim de demonstrar a forma canibalesca destes teatros, que considera de ação ética, estética e moral.

Por fim, citamos o trabalho de João José Cury, *O teatro de Oswald de Andrade*, em que o autor analisa a ideologia e a intertextualidade nas três peças, traçando uma evolução ideológica em um movimento dialético que vai da denúncia da estratificação social capitalista na primeira, segue por um socialismo utópico na segunda e chega ao lirismo anarquista na última, nas quais Oswald utiliza como bases teóricas autores como Marx, Engels, Lênin, Stalin, Trotsky, Rosa Luxemburgo, entre outros.

Já Guilherme de Almeida conta com poucas produções teatrais, limitando-se às duas peças em francês e o *Estudante poeta*, de 1943, em parceria com Jaime Barcelos. Entretanto, seu maior reconhecimento em relação ao teatro consiste em suas traduções consideradas primorosas por Sábato Magaldi, como *Entre quatro paredes (Huis Clos)*, de Sartre, e *Antígone*, de Sófocles. É inegável, para a crítica, sua capacidade em relação a traduções de diversas línguas para o português.

Vimos nos estudos acerca da literatura que o teatro encontra-se em segundo plano, nas análises da obra oswaldiana há a predominância do enfoque na trilogia da devoração e no caso de Guilherme de Almeida, este começou apenas recentemente a receber a atenção da academia. Sendo assim, são muito poucos os trabalhos que tratam das peças em francês. Encontramos, durante a pesquisa bibliográfica: um capítulo de livro; duas notas introdutórias aos teatros; uma dissertação na área de Literatura Brasileira; obras que, contudo, não comprometem a originalidade de nossa pesquisa, que visa a análise sócio-cultural.

Jorge Schwartz, em nota introdutória à versão bilíngüe das peças, traça um panorama rápido sobre a publicação das peças no idioma francês, considerando este fato como um típico gesto pré-modernista, “representativo das contradições existentes entre uma tradição simbolista-decadentista e uma vanguarda incipiente”⁵, inserindo, dessa

⁵ SCHWARTZ, Jorge. Nota introdutória. In: ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur Âme*: em co-autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo: Globo, 2003.

forma, o Brasil em um contexto de vanguarda afrancesada ao Sul do Equador, ou seja, infere que este afrancesamento ocorria em países periféricos nos quais a herança colonial da adoção de valores metropolitanos ainda prevalecia nos anos 1920. Na mesma edição, Eudinyr Fraga⁶ detecta a ausência de preocupações sociais e estrutura revolucionária nas peças, características freqüentes em outras obras de Oswald de Andrade, assim como resume e comenta tais obras à luz de outros autores e obras teatrais da época; o autor foca-se exclusivamente nas peças em si.

Ao dedicar-se à produção teatral oswaldiana, Sábato Magaldi, em *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*, dedica um capítulo às peças em francês, buscando na biografia e autobiografia de Oswald explicações consistentes para os enredos das peças, a exemplo do relacionamento “proibido e avassalador” com a bailarina Landa Kosbach, que seria a inspiração para Marcela de *Mon Coeur Balance* e Natália de *Leur Âme*, analisa sua inclinação ao mundo teatral a partir de suas leituras iniciais (tais como tragédias gregas, Shakespeare e Maeterlinck), os diálogos, o cenário, enfim, os aspectos estéticos e formais das peças, fazendo rápidos comentários acerca da caracterização das personagens, entre outros aspectos importantes para uma crítica teatral. Explana, inclusive, sobre a crítica da época fazer referência positiva a respeito das peças, mas sempre criticando o fato de terem sido escritas em francês, aspecto exposto, mas não analisado profundamente pelo autor.

Em nossa pesquisa bibliográfica foi encontrado uma única obra completa que trata sobre as peças: uma dissertação de mestrado na área de Letras, de Cláudia Camardella Rio Doce, *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Em seus estudos, a autora procura demonstrar a similaridade dos temas da literatura da década de 1910 e das personagens de *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, variados e modulados, com as incursões cinematográficas posteriores dos autores, mesmo havendo seguido horizontes intelectuais distintos.

A partir da leitura destas obras e de outros trabalhos relacionados a aspectos gerais do teatro no Brasil, pode-se perceber que ainda há a necessidade de se historiar *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, que foram tratadas até o momento a partir da análise interna, intertextual, semiótica e comparativa. Com isso, tais críticas não atentaram para

⁶ FRAGA, Eudinyr. As peças em francês. In: IDEM.

os fatores sócio-culturais presentes entre a intelectualidade da época, suas redes de sociabilidade, recepção da crítica, o fato de terem sido escritas em francês – atentando para o nacionalismo versus cosmopolitismo –, as representações nacionais e internacionais na caracterização dos personagens em meio à Primeira Guerra Mundial, e a compreensão das peças no conjunto das obras dos autores, enfim, aspectos que interessam a uma análise histórica.

Literatura, teatro e história

O uso de textos literários como fonte histórica é comumente aceita pela historiografia contemporânea como campo fértil de análise por conta da historicidade de tais textos e sua “riqueza de significados para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo” (FERREIRA, 2009, p. 63). Entretanto, isso nem sempre ocorreu devido ao sentido que o conceito *fonte* vem sendo traçado desde a legitimação da disciplina História no século XIX.

No Brasil, a literatura como fonte de pesquisa vinha sendo debatida por diversos intelectuais, principalmente na sociologia. Entre os principais estudiosos, podemos citar alguns que possuíam contato direto com escritores e artistas do movimento modernista brasileiro, a exemplo de Antônio Cândido. Entre os historiadores também relacionados ao movimento supracitado, a literatura não era motivo de interesse, com exceção para alguns poucos como Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso (1958)*, procurando entender, através da literatura, os motivos da edenização na colonização da América Portuguesa – Sérgio Buarque foi membro da banca de doutoramento de Nicolau Sevcenko, quando defendida a tese de Literatura como missão –, e Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura brasileira*, o que ocorreria apenas com as novas propostas da *História Social e Cultural* na década de 1980.

A partir desta década, tal linha de estudos ganhou importância entre nós, gerando trabalhos relevantes como *Literatura Como Missão*, de Nicolau Sevcenko, livro que ainda guarda relações com a sociologia da literatura – principalmente na segunda parte, que trata das obras de Lima Barreto e Euclides da Cunha – e que se tornou referência para outros estudos. Como o próprio autor destaca:

Nem reflexo, nem determinação, nem autonomia: estabelece-se entre os dois campos [história e literatura] uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação. A partir dessa perspectiva, a criação literária revela todo o seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou de produção. Nesse contexto globalizante, a literatura aparece como uma instituição, não no sentido acadêmico ou oficial, mas no sentido em que a própria sociedade é uma instituição, na medida em que implica uma comunidade envolvida por relações de produção e consumo, uma espontaneidade de ação e transformação e um conjunto mais ou menos estável de códigos formais que orientam e definem o espaço da ação comum. (SEVCENKO, 2003, p. 299)

Literatura como missão, fruto de uma pesquisa de mestrado que gerou uma tese de doutorado na USP, permeou o final da década de 1970, cujo peso da ditadura militar fazia com que predominassem pesquisas sobre história política e história econômica nas universidades em um contexto politizado e partidarizado. Devido a estes aspectos, uma obra vinculada à História Cultural sofreu, inicialmente, várias críticas, para depois ser reconhecida em um contexto de abertura do regime e ponto de partida para diversas pesquisas.

Uma obra literária pode ser considerada como sinônimo de ficção, entretanto está intimamente ligada à sociedade, pois “é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando formas de linguagem” (FERREIRA, 2009, p. 72). Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, disserta sobre a questão do texto e do contexto para uma análise literária, reconhecendo que pode prevalecer um dos dois aspectos, dependendo da formação ou preferência do pesquisador, mas que para alcançar uma análise mais completa e a integralidade da obra, não se deve

adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender [a obra] fundindo texto e contexto numa interpretação dialéticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CÂNDIDO, p. 04).

Entretanto, como nos mostra Ferreira, os juízos estéticos não são objetos de uma pesquisa histórica, mas é permitido ao historiador computar como estas avaliações compõem-se no interior destas sociedades, sendo interessantes à pesquisa histórica variadas categorias de textos literários como meio de compreensão dos contextos histórico, político, social e cultural, a exemplo de “literatura maior ou literatura menor, escritos clássicos ou não, eruditos ou populares, bem-sucedidos no mercado ou ignorados, incensados ou amaldiçoados” (FERREIRA, 2009, p. 80) pois, como nos apresenta Certeau, o lugar social é de extrema importância para a pesquisa historiográfica (CERTEAU, 2000, pp. 66-67). É necessário, portanto, confrontar as obras literárias com outras fontes, a fim de promover a contextualização e obter a maior proximidade dos múltiplos significados da realidade histórica.

Cândido, considerando a obra dependente do artista e das condições sociais que determinam sua posição, explica que a obra desempenha certa função social decorrente de sua própria natureza, estabelecendo relações sociais, satisfazendo necessidades espirituais e materiais, mantendo ou alterando certa ordem na sociedade⁷.

Alfredo Bosi, em *A interpretação da obra literária*, identifica a produção da grande obra como sendo produzida por meio de um processo dialético entre a “visão ideológica da História” e a “fantasia criadora”. Dessa forma, a criação literária funde o conhecimento prévio simbolizado pela “lembrança pura” e o conhecimento intelectual, representado pela “memória social” do autor⁸.

De acordo com o exposto, a localização dos autores no tempo e no espaço social são de fundamental importância para se chegar à suas práticas e representações culturais e sociais, o que nos leva à necessidade de identificar as redes de sociabilidade dos autores, assim como a relações entre ambos, pois

As percepções do mundo social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa dos outros (...) Por isso esta investigação sobre as representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais os grupos se impõem ou tentam se impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 17).

⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985, p. 46.

⁸ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 278.

Faz-se necessário também atentar-se para o perigo da rotulação de autores dentro de uma escola literária e marcos periodizadores literários, pois pode haver a exclusão de autores e obras não tanto adaptadas a elas. Nesse sentido, encontramos respaldo nas idéias de Sirinelli (1996), em que o autor defende que a análise de uma “geração” não deve apenas se limitar aos “grandes” ou “famosos” intelectuais⁹, pois os com menor notoriedade¹⁰ também representaram um papel real em seu meio e influenciaram gerações seguintes de intelectuais, cultural e politicamente, assim como a própria sociedade. Ferreira explana que, ao invés de promover tais rotulações, é necessário que se questione a que público a obra é destinada e que papel cumpre nas condições sociais e culturais de uma época:

O historiador deve ter cuidado, finalmente, ao considerar os movimentos literários e as vanguardas artísticas que, ao legarem sua própria memória e versão dos embates culturais, promovem a auto-consagração e criam marcos periodizadores estanques na história da literatura, subordinando seus significados históricos a uma visão unilateral. É nossa tarefa colocá-los à prova (FERREIRA, 2009, p. 88)

O autor coloca ainda que, apesar de a historiografia ter acumulado experiência razoável acerca do uso da fonte literária como pesquisa histórica, não há uma metodologia, teoria e conceitos particulares para tal. O historiador pode valer-se de diversos recursos teóricos e metodológicos para a análise das fontes literárias, como lingüística, semiótica, hermenêutica, teoria literária e a História Cultural, que mantém relações com diversas áreas, como a História da Literatura e da Arte, mas o que deve prevalecer é o bom senso e a sensibilidade.

Em relação à utilização do jornal como fonte para nossas análises, faz-se necessário a reflexão sobre a recepção dos teatros pelos jornalistas. Neste caso, Hans Robert Jauss¹¹ identifica a relação entre literatura e leitor como possuidora de implicações estéticas e históricas, sendo as últimas uma fusão de experiências de

⁹ Enquadramos também, nesse caso, as obras literárias menos famosas atualmente, como *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*.

¹⁰ Enquadramos neste aspecto o intelectual Guilherme de Almeida, pouco lembrado e estudado contemporaneamente.

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

leituras realizadas, apontando para o fato de que toda leitura já é em si comparada. O que determina, então, o valor artístico de uma obra é sua recepção.

Dessa forma, segundo Jauss, é pela vinculação estreita entre leitor e literatura que surge a percepção apreciativa, intitulada pelo autor como horizonte de expectativa, que seria a forma como os apreciadores da obra se situam e percebem o mundo a partir de leituras realizadas, determinando o ponto de vista subjetivo acerca da produção artística.

O autor coloca a atividade artística como produtora – lugar e tempo de sua produção –, receptiva e comunicativa. Em relação à receptividade, coloca que a circunstância da experiência primária e o do ato de reflexão são diferentes. Utiliza o termo “efeito” para caracterizar o momento condicionado pelo texto e “recepção” como momento condicionado pelo destinatário, para explicar que o sentido apenas se forma com a união destes dois momentos. São a expectativa e a experiência os motores do processo de significação, e a função da arte não se restringe a um consumo passivo, mas a uma atividade estética, pendente de aprovação e de recusa. Dessa forma, a experiência estética não se diferencia apenas em relação à produtividade, como criação por meio da liberdade, mas também em relação à sua receptividade, como aceitação da liberdade.

Segundo Jauss, a formação do juízo estético depende do consenso do outro, promovendo-se a formação e/ou participação de/em uma norma, ao mesmo tempo em que constitui a sociabilidade. Fazendo uma analogia com Rousseau, o autor coloca que este juízo estético requer de cada um a busca de uma comunicação universal devido a resgatar esteticamente uma parte do contrato social originário. Este “gosto” passa, então, por uma escala de valores que definem a *práxis* da experimentação e que permitirão adesão ou rejeição estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azevedo, Lílian Henrique de. *Mulher em revista: representações sobre o feminino nas revistas paulistanas O Pirralho e A Cigarra (1914-1918)*. Dissertação mestrado. 2000.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Pré-Modernismo e Modernismo. In: *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972. cap. VII.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5 ed. Perspectiva, 2003
_____. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

- BROCA, Brito. Pensadores franceses. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1964.
- CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.35-42.
- _____. Oswald, Oswáld, Ôswald. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.43-46.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CARVALHO, José Murilo de. As Forças Armadas na Primeira República: O poder desestabilizador. In Boris Fausto (org.), *História Geral da Civilização Brasileira*, t. III, v. 2. São Paulo: Difel, 1977, pp. 180-234.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DOCE, Cláudia Camardella Rio. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, UFSC, 1996.
- FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- _____. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; Tania Regina de Luca. (Org.). *O historiador e suas fontes*. 1a ed. São Paulo: Contexto, 2009, v. 1, p. 61-92.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Globo, 2007.
- GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- HOBBSAWN, Eric J., RANGER, T. (orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.
- _____. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão Nacional na Primeira República*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.

- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo. Presença Francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.
- PINTO, Maria Cecília de Queirós Moraes. *Alencar e a França. Perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PONTES, Heloisa. A Faculdade de Filosofia, os franceses e o Grupo Clima. IN: *Destinos Mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.
- RIVAS, Pierre. O Brasil literário de Blaise Cendrars. IN: *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SIRINELLI, J F. "A geração". IN: *Usos & abusos da história oral*. FERREIRA, M e AMADO, J. (orgs.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- _____. "Os intelectuais". IN: RÉMOND, R. (org.). *Por uma história política*. RJ: Editora UFRJ, 1996.
- SIRINELLI, J F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987.