

COMUM

Publicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso

Julho / Dezembro de 2011

v. 14 – nº 33

ISSN 0101-305X

Mas como? Se, ao nomear um ser qualquer, por exemplo, o que nós hoje chamamos de homem, eu lhe dou o nome

A revolução social do século XIX não pode tirar a poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revolução anterior

A etnografia, ciência em que o relato honesto de todos os dados é ainda mais necessário que em outras ciências, infelizmente não contou no passado com um grau suficiente desse tipo de generosidade. Muitos dos seus autores não utilizam

Deste logos sendo sempre tornam descompassados quando ouvir quer tão logo tenham tornando-se todas (as coisas)

À primeira vista, a forma especial do capitalismo ocidental influenciada pelo desenvolvimento das possibilidades técnicas. Sua racionalidade é

33

As Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e o Fórum Nacional de Professores de Jornalismo (FNPJ) promoveram, em agosto de 2013, o 6º Fórum Regional RJ-ES de Professores de Jornalismo. O evento teve como objetivo promover o intercâmbio de informações, experiências e metodologias de ensino e pesquisa, além de proporcionar um espaço regional de discussão e de aprimoramento profissional. Nesse número 34 da Revista **Comum** vamos publicar 10 artigos que foram apresentados durante o Fórum.

Abrimos com três textos que tratam de práticas pedagógicas no ensino de jornalismo. O primeiro, assinado por Claudia Regina Lahni e Aline Maia, reflete sobre a experiência das autoras no curso de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde ministraram juntas a disciplina Técnica de Produção em Jornalismo Impresso. O segundo artigo, assinado por Lucia Santa Cruz, apresenta a experiência desenvolvida na disciplina de História da Imprensa no Brasil, na graduação em Jornalismo da ESPM/RJ. O terceiro texto, de Flávia Arruda Rodrigues e Soraya Venegas Ferreira, trata da experiência de 10 anos de TCCs do curso de Comunicação Social da Estácio Niterói e os desafios de catalogação e divulgação da pesquisa acadêmica em nível de graduação.

Em seguida, publicamos um bloco com cinco artigos onde o jornalismo é o principal objeto de reflexão. Ana Paula Goulart de Andrade e Sandro Torres de Azevedo, a partir do novo conceito de “telejornalismo apócrifo”, nos apresentam alguns aspectos das práticas comunicacionais e seus desdobramentos no mercado de trabalho de jornalismo. Robson Dias escreve ensaio em que indica a ascensão do Terceiro Setor e o surgimento do jornalismo público como os principais responsáveis pela atual crise dos valores (isenção, impessoalidade e imparcialidade) que deveriam ser perseguidos pelo jornalista profissional para se alcançar a objetividade. Em seguida, Tito H. S. Queiroz analisa o trabalho do repórter do jornal Correio da Manhã, Raul Brandão nas duas guerras mundiais. Luciana da Cunha e Souza e Anne da Rocha Ferreira são as autoras de artigo em que defendem que a espetacularização da doença e a indústria do medo, duas faces da mesma moeda, estão cada dia mais presentes no jornalismo cotidiano brasileiro. Completamos esse conjunto de textos com artigo assinado por Virgínia Todeschini Borges, que tem por objetivo apresentar como os meios de comunicação permitiram que a moda se propagasse como ideologia dominante das sociedades ocidentais modernas, difundindo o que é chamado de “cultura das aparências”.

Publicidade/jornalismo e o *design* aplicado ao jornalismo digital são os temas que estão presentes nos dois artigos que fecham este número da **Comum**. O artigo de Maria Helena Cavalcanti Hofmann, inspirado no trabalho pioneiro do fotógrafo Oliviero Toscani, defende a ideia de que é possível a publicidade informar o público a respeito de fatos que a imprensa não quer ou não se interessa em noticiar. Já o trabalho assinado por Luiz Agner et al. tem como principal objetivo descrever como foi testar o aplicativo *O Globo A Mais*, com uma amostra de jovens estudantes de Comunicação Social, para a avaliação de suas interfaces gestuais. A pesquisa aplicou um método de observações com usuários, denominado Entrevistas Baseadas em Cenários e Tarefas (*STBI – Scenario and Tasks Based Interview*).

Cláudia Regina Lahni - Pós-doutoranda em Comunicação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora associada da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom-UFJF). Email: lahni.cr@gmail.com

Aline Maia - Doutoranda em Comunicação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e de Publicidade e Propaganda na Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora. Email: ninemaia@hotmail.com / aline.maia@estacio.br

Lucia Santa Cruz - Jornalista, doutora e mestre em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/RJ), pesquisadora do Centro de Altos Estudos da ESPM (CAEPM). Email: lucia.santacruz@espm.br

Flávia Arruda Rodrigues - Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), professora de Arquitetura da Informação e Multimídia Jornalística na Universidade Estácio de Sá. Email: flaviaarodrigues@yahoo.com.br

Soraya Venegas Ferreira - Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), com pós-doutorado em Teorias do Jornalismo pelo PPGCom-UFF. Coordenadora de Jornalismo da Universidade Estácio de Sá – campus Niterói. E-mail: sosovenegas@yahoo.com.br

Ana Paula Goulart de Andrade - Jornalista, mestranda em Comunicação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), professora dos cursos de jornalismo do IBMEC e da UNESA e membro da Rede de Pesquisa em Telejornalismo da SBPJor. E-mail: goulartdeandrade@gmail.com

Sandro Tôrres de Azevedo – Publicitário, doutorando em Estudos de Linguagem na Universidade Federal Fluminense (UFF); professor dos cursos de Publicidade e Propaganda das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA), Universidade Veiga de Almeida (UVA) e Universidade Estácio de Sá (UNESA); membro do ReC – Grupo de Pesquisa em Retórica do Consumo – UFF, e do SeDi – Grupo de Pesquisa em Semiótica e Discorso – UFF. E-mail: sandrotorres.com@gmail.com

Robson Dias - Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação (PPGFAC) da Universidade de Brasília (UnB).

Tito H. S. Queiroz – Historiador, mestre em Ciência Política e professor das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA).

Luciana da Cunha e Souza - Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), professora adjunta do Instituto Brasileiro de Mercado de Capitais (IBMEC – RJ). E-mail: lucianadacunha@gmail.com

Anne da Rocha Ferreira - Jornalista, pós-graduanda em Educação e Tecnologia e assistente de projetos na Fundação Roberto Marinho.

Virgínia Todeschini Borges - Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e professora adjunta do Centro Universitário da Cidade. E-mail: virginiatborges@gmail.com

Maria Helena Cavalcanti Hofmann - Mestre pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora do Curso de Comunicação Social na Universidade Gama Filho.

Luiz Agner - Doutor em Design (PUC-Rio). Professor das Faculdades Helio Alonso (Facha). E-mail: www.agner.com.br

Vitor Amorim - Pós-graduando em Ergodesign de Interfaces (PUC-Rio). E-mail: amorim.vitor@gmail.com

Andrei Gomes - Pós-graduando em Ergodesign de Interfaces (PUC-Rio); Senac Rio. E-mail: andreiomega@hotmail.com

Luiz Antonio de Medeiros Gomes - Graduando em Comunicação Social (FACHA). E-mail: luismgomes1@gmail.com

Marina Macacchero - Pós-graduanda em Ergodesign de Interfaces (PUC-Rio).

Bernardo M. Tausz - Pós-graduando em Ergodesign de Interfaces (PUC-Rio).

E-mail: bernardo.tausz@gmail.com

- 05 *Ensino de jornalismo e cidadania: reflexões sobre uma disciplina prática*
Cláudia Regina Lahni e Aline Maia
- 19 *Transformar uma disciplina teórica em prática: relatos de uma experiência*
Lucia Santa Cruz
- 32 *O blog como espaço de memória da produção acadêmica e instrumento de divulgação científica*
Flávia Arruda Rodrigues e Soraya Venegas Ferreira
- 45 *Notas sobre a reconfiguração da função do jornalista: o impacto do telejornalismo apócrifo no mercado de trabalho*
Ana Paula Goulart de Andrade e Sandro Tôrres de Azevedo
- 60 *Meritocracia do sujeito: prêmios em Jornalismo pautados pela cidadania como flexibilização da objetividade jornalística*
Robson Dias
- 76 *Um correspondente de duas guerras mundiais: Raul Brandão e O Correio da Manhã*
Tito H. S. Queiroz
- 90 *O fait divers e a indústria do medo: um estudo sobre a espetacularização da doença*
Luciana da Cunha e Souza e Anne da Rocha Ferreira
- 104 *No ritmo das mudanças: o papel da imprensa de moda no nascimento e estabelecimento do sistema da moda*
Virgínia Todeschini Borges
- 124 *A publicidade que conta um fato*
Maria Helena Cavalcanti Hofmann
- 140 *Design de interação no jornalismo para tablets: avaliando interfaces gestuais em um aplicativo de notícias*
Luiz Agner, Vitor Amorim, Andrei Gomes, Luiz Antonio de Medeiros Gomes, Marina Macacchero e Bernardo M. Tausz
- 160 *Nota aos colaboradores*

Conselho Editorial:

Ariane Diniz Holzbach, Aristides Ledesma Alonso, Eliana Lúcia S. Monteiro Coelho, Fernando de Almeida Sá, José Eudes Araújo de Alencar, Ricardo Benevides

Conselho Consultivo

Aluizio Ramos Trinta – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Consuelo Lins – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Eduardo Neiva – Universidade do Alabama em Birmingham (EUA)
Mário Feijó Monteiro – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Márcio Gonçalves – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Michel Misse – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Nilson Lage – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Potiguara Mendes da Silveira Jr. – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Rosane Araújo – NOVAMENTE

Coordenação Editorial: Fernando Sá

Projeto Gráfico: Amaury Fernandes

Secretário Executivo: Gilvan Nascimento

Editoração Eletrônica: André Cunha

Organização Hélio Alonso de Educação e Cultura

Instituição de caráter educativo criada em 08/08/1969, como pessoa jurídica de direito privado, tem por finalidade atuar no âmbito da Educação nos níveis do 1º e 2º graus e Superior, com cursos na área de Comunicação Social, Turismo, e Direito, bem como contribuir através de projetos de desenvolvimento comunitário para o bem estar social.

Sede: Rua das Palmeiras, 60 – Rio de Janeiro – Botafogo – RJ

FACHA

Unidade Botafogo

Rua Muniz Barreto, 51 – Botafogo – RJ – Tel.: (021) 2102-3100

Unidade Méier

Rua Lucídio Lago, 345 Méier – RJ – Tel.: (021) 2102-3350

E-mail: facha@helioalonso.com.br

Diretor-Geral: Hélio Alonso

Vice-diretora Geral: Márcia Alonso Pfisterer

Coordenação Acadêmica: Denise Azeredo

COMUM – v.15 – nº 34 – (julho/dezembro 2013) ISSN 0101-305X

Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Hélio Alonso

2013

Semestral

160 Páginas

I. Comunicação – Periódicos. II. Educação

CDD 001.501

O declínio da heroicização no Ocidente: uma escrita em 26 fragmentos⁽¹⁾

Ivo Lucchesi

Introdução

O que ora segue representa a tentativa de rever o sentido e formas que envolvem o mito do *herói*, à luz das transformações por que passou (e passa) a cultura no Ocidente. Não se trata de uma proposta historicista, nem semiológica. A bem da verdade, a reflexão é essencialmente ditada por apreensões que um certo olhar endereça à vida. Embora o ponto de partida provenha da literatura, não é a literatura em si o ponto de chegada. Volto a afirmar: o foco prioritário é a vida que, por extensão, inclui (e também pode excluir) a literatura.

A escrita destinada à abordagem do tema assumiu a forma de fragmentos, em nome da liberdade de melhor expandir o pensamento, o que não significa dizer que tal intento tenha sido atingido. Menos ainda, na raiz dessa escolha, estaria qualquer propósito de seguir o rastro luminoso, seja de Schlegel, ou ainda de Baudelaire, Nietzsche, Debord, ou de qualquer outro que a essa forma se tenha lançado com o virtuosismo devido.

As 26 proposições tentam traçar breve mapeamento, centrando a reflexão, e cercando a especificidade do tema, a partir de percepções de caráter sistêmico, a fim de reconhecer que condições favoráveis e desfavoráveis atuam na construção, desconstrução e/ou mutação em torno do mito do herói. Assim, a cada transformação de cunho sistêmico corresponderá um *epos* próprio, uma

diferente “substância” cultural, epocal, de modo a contemplarem-se os períodos da Antigüidade Clássica, da modernidade e da *hipermodernidade*.

Da natureza do herói

1. O conceito de *herói* (ἥρωϊς) ingressa na aurora do Ocidente pela matriz da cultura grega. Seu perfil é delineado por uma aura *solar* e *sagrada*. Assim, o herói, em razão de suas características e atitudes, deve ser capaz de *iluminar* a vida. Nesta perspectiva, a figura do herói representa a fundação de um paradigma com que se deve pautar o comportamento do homem.

2. Situam-se na origem da *epopéia*, num primeiro momento, e na *tragédia*, num período secundante, a narratividade e a representação do herói como uma instância do discurso. Com base em tal premissa, deduz-se que o herói, como formulação do imaginário humano, é uma expressão que encontra seu nascedouro na literatura. É o ato de excelência que o faz existir, porém é quando o ato se converte em palavra que o herói adquire a inscrição na história do mundo.

3. Enquanto a figura do herói se prende a feitos, sua eficácia projetiva não ultrapassa os limites de seu próprio confinamento espacial, delimitado pelas fronteiras do acontecimento histórico. Quem, portanto, liberta o herói das amarras ditadas pela contingência é a narratividade, procedimento com o qual o discurso retira o herói da concretude espacial para alçá-lo à dimensão temporal e, assim, miticamente se imortaliza (cf. nota 2).

4. Não é apenas a grandeza do gesto que afirma o herói como tal. A história não reserva esse posto indiscriminadamente. Exige-se que, associado à magnitude do ato, esteja o sentido de uma *verdade* profunda. Isto significa dizer que devem ser reconhecidos no herói tanto a excelência de um ato singular quanto o saber que o fundamenta, de modo a produzir um ensinamento, ou seja, subjaz à superfície do acontecimento heróico um caráter de *transitividade* com

o qual o conhecimento que sustenta o ato e a conseqüência que dele resulta tornem-se sinalizadores de uma nova percepção da realidade para o outro. É preciso, pois, que o ato tenha a destinação de um sentido capaz de promover um efeito transcendente. É nessa perspectiva que o herói se transforma em um *signo da temporalidade*.

A *temporalidade* que redimensiona a figura do herói, liberando-o de sua facticidade espacial na qual ele, num primeiro momento, está imerso, em face da contingência do acontecimento real, é a condição essencial de sua *transitividade*, regime somente instituído pelo fato tornado *feito* na representação de um *discurso* que apenas a arte pode proporcionar. Nesses termos, Homero, ao transformar o *epos* em epopéia, confere a Ulisses o status de ser histórico. Para tanto, recordamos oportuna afirmação de Eduardo Portella (1978, p. 56): “(...) ser histórico, convém insistir, não é ser só presente. Ser histórico é ser simultaneamente futuro, presente e passado”.

Sobre o sentido do herói

5. O Ocidente, desde os primórdios da Antigüidade Clássica, reservou, para a figura do herói, duas versões de representação: uma na vertente da epopéia; outra na vertigem da tragédia. Refletir, portanto, sobre o sentido do herói pressupõe vislumbrar-se a condição humana, seja na sua face gloriosa, seja na sua expressão frágil. Quando a manifestação da tragicidade humana ultrapassa os limites do “teatro” do mundo para existir como representação no “mundo” do teatro, a arte finda por conferir ao acontecimento humano, histórico ou mítico, novas dimensões de significação para além daquelas que originariamente se faziam inscritas e circunscritas aos limites da realidade humana, histórica ou mítica.

6. A entrada em cena da tragédia instalou uma perturbação acerca de uma nova consciência a respeito do sentido e função do herói. A encenação da tragédia põe o ser perante o espelho no qual ele descobre na heroicidade sua própria contraface: a vivência da crise, ou seja, a tragédia humaniza o herói. Instala-se, pois, na tragédia, uma tensão entre a perda da grandeza e a grandiosidade da perda. O que está em jogo é o despertar do indivíduo que, em

luta contra os desígnios, sai da *solaridade* da epopéia para a *insularidade* de seu irreduzível estado de abandono. A solidão trágica revela ao ser o sombreamento da vida no qual se aloja o enigma da existência, razão pela qual a tragédia como discurso de representação instaura a antessala para o pensamento filosófico, ao mesmo tempo em que, com isso, dá início a seu esgotamento, o que faz lembrar a sentença de Jean-Marie Domenach em *O retorno do trágico* (1968, p. 29): “Mais tarde, razão filosófica e teologia cristã empenhar-se-ão cada uma por seu lado em reduzir este mito originário, a ponto de tornarem quase impossível a tragédia”.

7. Enquanto o herói épico tudo faz para merecer a aprovação e o reconhecimento dos deuses, o herói trágico em tudo investe para provar a si mesmo que pode confrontar as leis dos deuses. Portanto, a sina a mover a essência do trágico se situa na esfera de um ser tocado pelo estado de angústia metafísica, a exemplo do que bem define Lukács, em *Metafísica de la tragédia* (1975, p. 248): “*La tragedia no tiene más que una expansion: la expansion en el sentido de la altura*”. Quanto mais descensional for a “queda” do herói, mais ascensional será o sentido para onde a “queda” aponta.

8. Há na essência do herói trágico a crença num poder que ele julga controlar e, em nome dele, ousa. Esse auto-engano o projeta na vivência da *hybris*, como bem lembra Domenach, na fonte já citada, ao mencionar Jean Beaufret: “*A acção trágica é a história dum regresso à ordem que exige a violação do limite*” (p. 35). O que parece conduzir os atos do herói trágico à condição errática é, na verdade, o autoengano, visto que, diferentemente do ser da epicidade, o ser trágico não almeja a heroicidade. Ele julga já a possuir. É este olhar equivocado que o projeta para além da medida das coisas. Ele segue retilíneo, sem dobras, sem perceber que, atrás de sua vontade, se esconde uma *overdose* narcotizante de autoestima, findando por condená-lo à inapelável autoflagelação. A tragédia, por conseguinte, se alimenta da imanência de uma vida imperfeita. A epopeia se nutre da transcendência perfeita com a qual oculta as fragilidades da mundanidade. Em ambas as configurações, aloja-se

a construção estética que logo se mostraria ingênua para capturar os dramas e as tramas da modernidade. No esgotamento de tais formas, também foi sentenciada a pena de morte do herói.

A metamorfose do herói e a modernidade

9. Ao enfraquecimento progressivo da figura do herói se segue a crescente perda da ingenuidade do ser acerca da complexidade com que passa a revestir-se o mundo. À medida que se espraiam os horizontes do conhecimento e, entre eles, a sofisticação dos mecanismos de controle, também se apequenam os espaços nos quais o herói transitava.

10. Se é verdade que a tragédia dá o primeiro passo no sentido de conferir ao herói uma dimensão cada vez mais subjetiva, psicológica e individual, não menos verdade é o fato de a modernidade haver-lhe silenciado os últimos espasmos. O mundo de Maquiavel e o pensamento cartesiano mostram que poder e razão se encarregam de tentar enclausurar a inquieta verdade. Assim, os atos heróicos passam a ter patrocínio do poder, enquanto as dilacerações existenciais caminham velozmente para o controle da racionalidade. O herói, portanto, que irrompe no Ocidente como celebrador das potencialidades positivas da vida perde, na modernidade, o sentido de paradigma, destituído pela hegemonia da ciência, a exemplo do que assinala Unamuno (1974, p. 109):

(...) la ciencia destruye el concepto de personalidad, reduciendolo a un complejo em continuo flujo de momento, es decir, destruye la base misma sentimental de la vida del espiritu, que, sin rendirse, se resuelve contra la razón.

11. É sintomático o fato de tanto a epopéia quanto a tragédia terem sido reinvocadas no primeiro momento da modernidade. Camões, de um lado, e Shakespeare, de outro, parecem muito mais vozes de prenúncio do que ecos de suas respectivas temporalidades. Em Camões, a epopéia se despede; em Shakespeare, a tragédia se oferece como um aceno travestido de novos ingredientes. Se Camões ainda se ateu a um *formato*, Shakespeare, em

nome do conteúdo trágico, sinalizava com todas as letras a impossibilidade da tragédia. Para tanto, promove o encontro entre elementos constitutivos da farsa e os da tragédia; por isso Hamlet precisa aparentar o que não é. Hamlet encarna o perfil de um herói inautêntico, tornando-se vítima de si mesmo, cuja componente heroizante deriva de sua própria condição dilemática. A rigor, não é herói, mas protagonista de uma *situação*, ou seja, um ser *situado* em conflito com um *eu sitiado*.

12. A radicalização do esgotamento do herói clássico pode encontrar seu momento de maior visibilidade no mito medieval de *Fausto*, revisitado por Goethe. Em “*Fausto*”, se prefigura o perfil de uma trama com que definitivamente a modernidade fica exposta aos olhares perplexos de um novo ser e que, de certo modo, a “máquina do mundo” de Camões pouco tempo antes anunciara, no canto décimo de “*Os Lusíadas*”:

“Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.”

À época de Camões, tão próximo estava o Ocidente do que acabara de conquistar, fruto das Grandes Navegações, que os versos camonianos podiam soar vozes de triunfo, embora o subtexto permitisse sugerir certo olhar cético. Todavia, ao tempo de Goethe, não sobram dúvidas, no tocante à engrenagem posta em funcionamento. Pelo menos, para Goethe, tudo se mostrava claramente. Fausto, pois, como personagem, traz em si a metáfora concreta da irremediável morte do herói.

13. No palco da modernidade, o indivíduo não mais pode aspirar à individualidade. Resta-lhe tão-somente o individualismo. A individualidade pressuporia um estado vivencial calcado na afirmação de si. O individualismo impõe ao eu a insularidade. Na emergência da sociedade de massa, como afirma Max Horkheimer, em *Eclipse da razão* (1976, p. 170): “O indivíduo não tem mais uma história pessoal. Embora tudo se modifique, nada se movimenta” (cf. nota 3). Menos ainda estaria Horkheimer livre de equívoco ao, em páginas anteriores, sentenciar:

O individualismo é o próprio coração da teoria e prática do liberalismo burguês, que vê a sociedade como um todo que progride através da interação automática de interesses divergentes num mercado livre. (ib., p. 149)

14. Como resposta nos limites da sobrevivência possível, ao indivíduo *fáustico*, em confronto com a realidade *mefistofélica*, nada se apresenta para além da reatividade narcísica a desaguar na solidão ou no isolamento. A respeito da diferença entre ambos, é precisa a fronteira fixada por Vergílio Ferreira (1978, p. 84): “O isolamento gera-se numa dimensão física; a solidão, numa dimensão metafísica. Assim, a solidão exprime apenas a ambiência de uma autenticidade”.

15. De certo modo, Goethe formula essa dualidade entre a solidão ontológica (o ser) e o isolamento ôntico (o ente), ao emparedar Fausto numa inadiável decisão frente a Mefistófeles. Trata-se ali de uma falsa escolha, fruto de uma equação perversa. A felicidade sonhada por Fausto depende da submissão a uma identidade inautêntica. Ser o centro, sob o controle do outro ou ser a margem errática a transitar em meio ao transe de uma vida ignorada. Intencionalmente ou não, Goethe põe em xeque o Iluminismo kantiano, reconhecendo, como denúncia, a supremacia da razão perversa da qual, em maior ou menor grau, somos todos herdeiros.

16. O processo mais amadurecido entra em cena sob os auspícios da sociedade de massa à qual a razão sistêmica, centrada na formulação de um *saber funcional*, oferece uma nova ordem mítica, alçando à condição de herói não mais o indivíduo e sim o objeto e, em definitivo, sentenciando o pulsar de um *saber ético*. Primeiramente, a literatura comparece para pôr o dedo na nova ferida: entra em cena Kafka, perturbando o frenesi superficial do que ainda podia restar da *belle époque*. Com sua obra, a literatura se vinga das gargalhadas cegas, oferecendo em troca a sutil visão irônica, sem deixar nenhuma marca estilística. Apenas a frígida ironia com a qual se apresenta o *riso da razão*. A fabulação nada absurda de Kafka acabava de sepultar o herói de modo irremediável. Sob esse aspecto, sua obra se confunde com o réquiem da alegria perdida.

17. Os movimentos de massa, engendrados pela nova política, se encarregavam de transferir a heroicidade para o Fascismo e o Nazismo. Sob suas insígnias a anomia societária viveu gloriosamente o gozo letal. Após a orgia da morte, nenhuma ingenuidade poderia sobreviver. Mesmo os vitoriosos saíram impregnados pela *estetização do mal*. A prova irrefutável viria sob a forma épica das duas explosões atômicas (Hiroshima e Nagazaki, respectivamente em 6 e 9 de agosto de 1945). O nazismo lhes ensinara duas coisas: 1) o horror podia ser revestido de beleza; 2) a crueldade admitia a formulação de uma retórica ética.

A heroicização na hipermodernidade

18. Dando visibilidade à recente heróica sagração dos objetos, uma vez mais se apresenta a literatura, com a roupagem estética do *nouveau roman*. Uma transformação radical é operada, portanto, no imaginário do Ocidente. O indivíduo *fáustico* se torna refém da magia e do fetiche, sob o ditame do consumo. A aura épica se transfere do antigo herói para os domínios da tecnologia à qual cabe produzir para a vitrine a heroicização dos objetos, em parceria com as linguagens midiáticas que, a exemplo da antiga *Moirá*, regem o destino dos seres. Estes, por sua vez, capturados pelo efeito entorpecedor das mercadorias (e suas respectivas *marcadorias*), conduzem as vidas agônicas,

tropeçando entre a renúncia à *aparição do eu* e o consolo a uma tímida *aparência de si*, o que reifica a dimensão trágica, enquanto a razão perversa faz a fatura das próprias crises decorrentes do modelo vigente. É, aliás, oportuna a descrição proposta por Reinhart Koselleck (1999, pp. 158-159):

A especificidade da crise, reconhecida mas também não reconhecida pelos cidadãos, desejada mas também não desejada, repousa na ambivalência do Iluminismo, que se ofusca politicamente na medida em que executa o processo de desmascaramento. A incerteza da crise é idêntica à certeza do planejamento da história utópica. Uma provoca a outra e vice-versa, e as duas juntas perpetram desde então o processo que a inteligência burguesa despercebidamente abriu contra o Estado absolutista.

19. Na “nova estética” do mundo “*espetacularizado*”, como bem conceituou Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, a velocidade que tudo faz passar e superar (tanto a possível experiência gozosa da conquista épica quanto a radicalidade do sofrimento de uma experiência trágica) impõe à subjetividade a perda do sentido de permanência, em face da febricitante rapidez do que “entra no ar” e dele sai. Sob o impacto feroz desse ritmo, o corpo societário parece condenado a um estado de aturdimento. A ínfima duração da glória e a rápida vivência do fracasso ameaçam impedir qualquer experiência mais profunda. Resta ao herói mera fração de um significante deslizante em direção ao fugaz desaparecimento. O “olhar” precisa de contínuas, novas e exóticas imagens, conforme atestam as palavras de Paul Virilio (1994, p. 99):

Agora compreende-se melhor a importância decisiva e nova desta ‘logística da percepção’ e do segredo que continua a cercá-la. Guerra de imagens e sons que supre a dos objetos e das coisas em que, para ganhar, basta não perder de vista. Vontade de tudo ver, de tudo saber a cada instante, em todo lugar, vontade de iluminação generalizada, uma outra versão científica do olho de Deus que proibirá para sempre a surpresa, o acidente, a irrupção do intempestivo.

20. De tudo que mais poderia conspirar contra a existência do herói, nada se apresenta com intensificada contundência que a *velocidade*, tema do qual tanto se tem ocupado Paul Virilio, para quem a modernidade vive sob o estigma da *dromologia*. O tema em questão é desdobrado em várias reflexões empreendidas pelo autor. Dentre elas, destacamos duas obras: *A arte do motor e Velocidade e política* (cf. bibliografia).

Em que medida, a velocidade inviabiliza o sentido do herói? Ora, sabe-se, desde as origens, que o ser se heroiciza por uma história a ele agregada. E a noção de história pressupõe o enredamento do ser na sucessão dos acontecimentos. Mediante a singularidade de sua progressiva atuação, firma-se o reconhecimento. Portanto, espaço (enredamento) e tempo (duração) eram categorias essenciais tanto à narratividade do mundo quanto à memória dos feitos. Constata-se, todavia, que, no cenário da *hipermodernidade*, as categorias que sustentavam o herói se tornam alvo certo da *mutação* (espaço) e da *diluição* (tempo). Conseqüentemente, o novo agente não consegue ocupar a história no espaço-tempo necessário ao próprio reconhecimento, razão pela qual o posto de herói fica momentaneamente ocupado por que rapidamente é substituído. O herói deixa de ser um corpo e uma identidade, para transformar-se numa mera *função* destinada a faturas.

21. Em meio à fratura da ética, à fatura da arte e à fritura do indivíduo, parece reinar soberanamente a ordem do capital que, também, impulsionado pelo mesmo motor da velocidade, tutelada esta pela serviço tecnologia, toma a vez e a voz de um próprio *deus*. Ele, o capital, onipresente e onisciente, segura as rédeas da narrativa frenética na qual, em transe, transita a *hipermodernidade*. O capital, para além do olhar severo que outrora lhe enviara Marx, molda as feições de um herói sem rosto, deixando o corpo societário à deriva dos ditames de uma estrutura centrada na plutocracia.

22. Situado o capital e sitiado o indivíduo, resta, como imagem do mundo, o deslumbramento que à virtual realidade se possa emprestar. Assim, diante dos mais novos artefatos que chegam às vitrines, um olhar reificado se compraz em contemplá-los. Trata-se de um olhar deformado que empreende

uma viagem tanto sem destino quanto sem sentido. O olhar da utopia parece haver cedido o lugar para o olhar da *distopia* (cf. nota 4). O próprio *glamour* possível que a mercadoria poderia conter em si também se apequena, ante a inexpressividade do olhar que a ela se dirige. Intensificou-se a sofisticação do produto e empobreceu-se o ser. A grandeza épica do produto, selo que a estratégia do *marketing* nela tenta colar, não pode prescindir da tragicidade do ser, sob pena de vir a morrer o próprio desejo. A ausência do desejo implode, a longo prazo, qualquer projeto, mesmo aquele que, a curto prazo, vem apostando no consumo compulsivo. Este, talvez, seja um dos grandes impasses do futuro. Como remover a *distopia* e reinjetar o sentido da utopia, sem ativar o estopim de um imaginário revolucionário é a questão. Será que a elite do capital quererá correr o risco de reanimar o herói humano e, de novo, viver a ebulição de outras épocas? Ou, quem sabe, talvez isto esteja prefigurado, se garantias houver quanto a novas faturas como as que tanto alimentaram as corporações no auga da guerra-fria...

23. Apostar as fichas no cassino do consumo pode estar sendo vantajoso e estimulante para ambas as partes. Há que se saber, porém, que a magia do jogo se revitaliza, se esperança e inteligência, em regime de comunhão, estiverem. Perde, no entanto, o encanto quando o jogador se convence da inexistência de uma delas. O consumidor, à medida que se desqualifica intelectualmente, se torna refém da esperança. Contudo, também o sentimento de esperança pode vir a dar sinais de exaustão pela contaminação de outro sentimento: a impaciência, subproduto do mesmo mito da velocidade. Não sendo mais forjado na matriz da *duração* (cf. nota5), o ser perde o sentido da espera. Assim, o consumo que desalojou o herói estará assinando sua própria falência. Será?

24. O século XX abriu suas portas com auspicioso aceno para o novo. O culto ao novo deflagrou as vanguardas e, à parte as revoluções estéticas que daí advieram, mostraram-se todas muito lucrativas. O mercado da arte pôde sentar-se à mesa para o banquete do capital. No limiar da hipermodernidade, embalado pelo devaneio originado do banquete, o negócio da arte quis mais. Almejou alçá-lo à condição de *produto-herói*. Para tanto, lançou a arte à vala

comum do entretenimento, substituindo o culto ao novo pela devoção à novidade. O que não percebeu é que, na mudança, matou a fresta por onde passa a vanguarda. O que virá após o surto da novidade? Que conhecimento pode alavancar a criação, se o próprio conhecimento está contaminado pelos interesses imediatos? Talvez, seja necessário relembrar as palavras de Karl Popper (1999, p. 191):

Não existe simplesmente nenhum conhecimento novo, sem uma qualquer espécie de conhecimento anterior, uma qualquer espécie de expectativa, em relação aos quais constitui uma modificação. E essas modificações ocorrem sobretudo quando o conhecimento anterior depara com dificuldades – por exemplo, quando uma expectativa é frustrada, quando dá origem a um problema.

25. Considerando que o mito da *velocidade* e o desprestígio da memória são aliados contra o estado de serenidade requerido pela reflexão, parece inevitável a instalação da entropia nos mecanismos de cognição e de percepção, o que afeta sobremaneira a capacidade de aquisição e, principalmente, de retenção do conhecimento. Experiências na área docente cada vez mais atestam a proliferação desse quadro. Desafios intelectivos vêm sendo preteridos, em favor de conteúdos que se mostrem atraentes às expectativas dos estudantes, o que tem deteriorado progressivamente a capacidade de entendimento em níveis mais elaborados. É, portanto, inevitável que o terreno da arte não viva o estado de deprecimento.

26. Por fim, resta à cena de um mundo *des-heroicizado*, a alegria superficial inflada artificialmente pela nervosa excitação, cada vez mais corpórea. Como tal, deve ser intensa e breve. Em troca de instantâneos prazeres, declarou-se a *morte do êxtase*. Não há dramas profundos, não há dores dilaceradoras. Tudo deve seguir um certo ritmo no qual a intensidade do vivido não traga ameaças à estaticidade do ser. A vida *extática*, aberta a epifanias e a experiências vigorosas, fica soterrada pela *overdose* de uma pílula de *ecstasy*. De algum modo, a indústria química soube fazer a leitura e, melhor ainda, soube nomear. Foi

ao fundamento da questão e colhe os resultados... Aos tempos aflitivos da *hipermodernidade*, fica o desafio de restituir o princípio do *saber ético* ao patamar que lhe cabe, sob pena de ver sucumbir ao ímpeto da barbárie, liderada pela mediania de um *saber funcional*, capaz de, sem nenhum pudor, renunciar à imaginação, em favor de um imaginário apequenado, tecnocrático e submisso às tentações de uma lógica estritamente imediatista e tola, a máscara enganosa com a qual as próprias forças sistêmicas dela necessitam para a autopreservação.

Conclusão

Enfim, o percurso delineado, ao longo das 26 proposições, não oferece maiores contribuições conclusivas, além das pontuações que, acredito, terem sido claras, no tocante às configurações de realidade com as quais o Ocidente marca sua passagem pelas diferentes épocas. Uma coisa é certa: à condição humana está atrelada a existência do herói. No fundo, trata-se quase de um arquétipo cultural, razão por que o herói (ou a heroicidade) sempre habitou o imaginário individual e societário, porque, em seu sentido mais latente, o herói representa a singularidade com que uma identidade se marca em relação a outras. Mesmo na dimensão trágica, cabe ao herói viver a plenitude de si. Ninguém, a não ser ele próprio, na sua individualidade irreconciliável, pode mergulhar no mais íntimo de sua dor e de seu infortúnio. A glória e o fracasso têm a propriedade de enredar o ser, impondo-lhe o reconhecimento de sua unicidade. O herói, portanto, jamais delega ou reparte, quando muito, reúne. Todavia, seu lugar fica marcado.

A questão crucial na qual está imersa a *hipermodernidade* diz respeito ao fato de haver, por descaminhos perigosos, abdicado das referências paradigmáticas que asseguravam a tradição de um *ethos*, em torno do qual se constituía uma certa mobilidade societária. Esta referência ficou diluída para dar lugar a um *vale-tudo* inescrupuloso, cujo desfecho abre uma perspectiva em abismo, se não soubermos redirecionar os atalhos... A cultura de massa, sob a regência do sistema midiático, retirou o herói do pedestal de excelência, substituindo-o pelo culto à “celebridade” que nada é senão um jogo de aparência e de aparições cuja duração é breve, afim de criar a exibição em alta rotatividade.

Rio de Janeiro, setembro de 2011.

Notas

1.O presente ensaio é um excerto da trilogia “Perversões da modernidade”, obra concebida a partir da tese de doutoramento em Ciência da Literatura (“O sentido e a crise no curso da modernidade: a diáspora dos signos”), defendida em 19/09/2003, na Faculdade de Letras da UFRJ. A mencionada escrita sofreu revisão e acréscimo, em novembro de 2007, para publicação na revista virtual “Saberes”. Uma terceira versão (e definitiva) para esta publicação.

2.É Michail Bachtin que, especialmente, na obra *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, e, principalmente no capítulo “*Arte e responsabilità: l'autore e l'eroe nel'attività estetica*” que o referido autor desenvolve a reflexão acerca da configuração do herói, a partir da tensão espaço/ tempo. Mais ainda detalhadamente, Bachtin aborda a questão nos subcapítulos “*La forma spaziale dell'eroe*” e “*La totalità temporale dell'eroe*”).

3. A questão é alvo de bela abordagem no restante do capítulo “*Ascensão e declínio do indivíduo*”.

4.Na área médica, “distopia” significa situação anômala de um órgão, em geral congênita. Consideramos, pois, oportuno o deslocamento semântico para caracterizar a “deformação de um olhar” que já se manifesta na sua própria origem ao mirar o mundo como está constituído.

5.O quadro cultural presente na sociedade midiática talvez exija a revitalização do pensamento de Henri Bergson, no tocante ao conceito de “*durée*”, principalmente na obra *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (cf. bibliografia).

Referências bibliográficas

BACHTIN, Michail. *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*. Trad., Torino, Einaudi, 1988.

BADIOU, Alain. *O ser e o evento*. Trad., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor / UFRJ, 1996.

BENOIST, Jean-Marie. *Tiranía do logos*. Trad. Porto, RÈS, [s.d].

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad., São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo*. Trad., São Paulo, Martins Fontes, 2000. _____ . *Viver*. Trad., São Paulo, Martins Fontes, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo / Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad., Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DOMENACH, Jean-Marie. *O retorno do trágico*. Trad., Lisboa, Moraes, 1968.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

FERREIRA, Vergílio. “Da fenomenologia a Sartre”. In: SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad., Lisboa, Presença, 1978. pp. 9-204.

GOMEZ-MULLER, Alfredo. *Éthique, coexistence et sens*. Paris. Desclée de Brouwer, 1999.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Trad., São Paulo, Labor, 1976.

- KOSELLEK, Reinhart. *Crítica e crise*. Trad., Rio de Janeiro, Contraponto / EDUERJ, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I*. Trad., Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de catedral à crise da economia mundial*. Trad., São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Trad., São Paulo, Papirus, 1998.
- LUCCHESI, Ivo. “Pressupostos para uma abordagem do discurso trágico”. In: VÁRIOS. *Revista de Letras T.A.* (4). Rio de Janeiro, Ed. Corujinha, 1978, pp. 19-36.
- LUKÁCS, George. *El alma y las formas / La teoría de la novela*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MATTEI, Jean-François. *La barbarie intérieure: essai sur l'immonde moderne*. Paris, P.U.F., 1999.
- POPPER, Karl R. *O mito do contexto: em defesa da ciência e da racionalidade*. Trad., Lisboa, Edições 70, 1996.
- PORTELLA, Eduardo. *Vanguarda e cultura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978. (Diagrama, 7).
- STEIN, Ernildo. *História e ideologia*. Porto Alegre, Movimento, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Trad., Rio de Janeiro, Record, 1999.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. Trad., São Paulo, Estação Liberdade, 1996.
- _____. *A arte do motor*. Trad., São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

Autor: Ivo Lucchesi:

Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ; mestre em Literatura Comparada pela UFRJ, professor titular da FACHA (RJ). Ensaísta e articulista do Observatório da Imprensa (*on-line*) – WWW.observatoriodaimprensa.com.br

Resumo

O texto propõe uma releitura a respeito das mutações pelas quais, ao longo da trajetória da cultura ocidental, passou o sentido de “herói” e “heroicização”, seja na dimensão da tradição literária e dramática, seja na apropriação pela cultura de massa.

Palavras-chave

Cultura. Heroicização. Espetáculo

Abstract

This paper offers a re-reading concerning the changes that the concepts of hero and heroizing have undergone throughout western culture course, whether in terms of literary and dramatic tradition, whether in their being appropriated by mass culture.

Key-words

Culture. Heroizing. Spetacle.

Guerra e imprensa: as guerras mundiais e a imprensa brasileira

*Tito Henrique Silva Queiroz**

O objetivo deste artigo é analisar o impacto que as guerras mundiais tiveram na imprensa brasileira, tentando entender alguns aspectos de sua dinâmica em dois momentos cruciais do último século.

Numa perspectiva comparativa, analisaremos esses momentos para entender continuidades, especificidades e que experiências deixaram à imprensa brasileira.

Por uma questão operacional, o foco de nossa análise recairá sobre três dimensões: a) *alinhamento*: de que forma a imprensa se posicionou em relação às guerras: se durante a neutralidade brasileira foi coerente com essa postura ou assumiu posição de apoio a um dos beligerantes (e se o fez, baseado em que estímulos e justificativas) e após a adesão do país aos Aliados, que postura assumiu; b) *censura*: de que formas o governo agiu para controlar a imprensa; c) *imprensa de guerra e correspondentes de guerra*: durante as guerras surgiu o fenômeno de uma imprensa de propaganda de guerra, voltada para a opinião pública e uma imprensa voltada para ou feita pelas forças brasileiras enviadas ao front; o papel dos correspondentes de guerra brasileiros também será analisado.

★

É curioso como análises comparativas sobre o impacto das guerras mundiais no Brasil não sejam feitas com frequência. Uma exposição de fatos demonstra que ocorreram mais que coincidências.

A causa oficial da entrada do país nas guerras foi o afundamento de seus navios por submarinos alemães: foram 8 navios em 1916-18 e 34 em 1942-44.¹ Some-se a isso, temores sobre a fidelidade da população imigrante (refletidos no “perigo alemão” e no “perigo amarelo”) ou pretensões à hegemonia política na América do Sul, dentre outros fatores. Além disso, muitas atitudes e expectativas do país em relação à II Guerra Mundial (um fato mais conhecido) foram calcadas na experiência da I Guerra Mundial. •.

Correlações também existem em relação à participação militar. O Brasil enviou ao *front* forças simbólicas no cômputo geral da guerra, mas significativas para sua projeção internacional. Porém, embora a participação militar garantisse ao país um lugar efetivo dentre os Aliados, não foi suficiente para apoiar suas pretensões no pós-guerra: nem uma posição permanente dentre os membros da Sociedade das Nações, nem uma posição permanente dentre os membros do Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas.

Na I Guerra Mundial, o Brasil enviou uma esquadra, a DNOG (Divisão Naval em Operações de Guerra) e uma Missão Médica Militar ao Atlântico Norte e à França. Na II Guerra, enviou a FEB (Força Expedicionária Brasileira) e duas esquadrilhas da FAB (Força Aérea Brasileira) à Itália. Foram cerca de 1800 brasileiros enviados ao front na I Guerra e cerca de 26000 na II Guerra (excluindo-se o pessoal da marinha mercante). Aproximadamente 300 brasileiros morreram na I Guerra e 2000 na II Guerra.²

★

Em 1914, a imprensa brasileira já havia entrado em sua fase industrial: indício disso pode ser visto nos grandes edifícios erguidos como sedes da imprensa em 1900-1940.³ Outro, a formação do primeiro conglomerado de comunicação no país, os *Diários Associados*, a partir de 1924. Até uma associação de classe, a *Associação Brasileira de Imprensa* havia sido criada em 1908.

A imprensa (jornais e revistas) era o grande veículo de comunicação. Em 1914, o único veículo que começava a ter uma dimensão de massa era o cinema. No pós-guerra, outro surgiria: o rádio. Mas ele (assim como os cinejornais) dependia das informações dos jornais e revistas (muitas estações de rádio também tiveram sua origem ligada a consagrados jornais).

A imprensa recebia suas informações do exterior pelo telégrafo do cabo submarino e pelo serviço de agências de notícias, como a *Havas* e a *Agência Americana* (agência brasileira criada em 1908). Desde o início do século XX, a radiotelegrafia era a nova forma de comunicação com o exterior. No pós-guerra houve a difusão da radiofonia (na década de 30, as principais potências man-

tinham estações de ondas curtas voltadas para o Brasil, com notícias em português).⁴ Enfim, durante a II Guerra, o sistema de teletipos seria implantado.

A importância social da imprensa era tal, que grupos que não tivessem algum órgão que os representasse – ou pelo menos, uma coluna, algum espaço nalgum órgão, poder-se-iam considerar invisíveis na esfera pública.

Existiam diversos níveis de imprensa: a grande imprensa era representada pelos jornais e revistas de expressão nacional das capitais. Rio e São Paulo concentravam a grande imprensa, com algumas expressões em outros estados: como o *Correio do Povo*, em Porto Alegre, o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal do Comércio* em Recife, *A Tarde*, em Salvador. As demais capitais, em geral, possuíam uma imprensa de média expressão.⁵

Havia ainda uma imprensa setORIZADA: como a voltada para comunidades locais, para imigrantes, a operária etc. Certos órgãos da imprensa setORIZADA, porém, podiam ter um alcance amplo: o *Fanfulla*, o “jornal dos italianos” da cidade de São Paulo, teve nos seus melhores anos uma tiragem entre 20 mil exemplares (em 1915) e 40 mil exemplares (1934), o que o tornaria o segundo maior jornal paulista, só superado pelo *O Estado de São Paulo*.⁶

Quando falamos de uma imprensa industrial falamos, óbvio, da grande imprensa. Mas ela podia ter um papel de reprodutibilidade sobre a imprensa média e setORIZADA, já que podia ceder suas gráficas e sistemas de distribuição para elas.

Como o papel social da imprensa era importante, isso podia lhe dar prestígio e um capital político, que podia ser instrumentalizado pelos donos de jornais.⁷

A relação do Estado brasileiro, com esse poder da imprensa foi complexa e durante as guerras haverá tentativas de se limitar o poder da imprensa em geral.

Além do Estado nacional, as guerras colocariam a imprensa diante de um contexto pouco usual: o da influência das potências beligerantes. Por isso trataremos agora da questão do alinhamento da imprensa durante as guerras mundiais.

Alinhamento

Em 1914, quando a guerra começou, a imprensa brasileira vivia o fim do governo repressivo do Marechal Hermes da Fonseca. No final do ano, com o início do governo Wenceslau Braz, a imprensa pôde se manifestar mais livremente. Em 1939, a situação era diversa: vivia-se sob a ditadura do Estado Novo e a imprensa já vinha sendo censurada há anos, a única inovação foi que a censura deixou de ser exercida pela polícia e a partir de dezembro de

1939 passou a ser atribuição de um novo órgão, o *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP).

Assim, seria mais fácil analisar o alinhamento da imprensa em 1914 que em 1939. Em 1914 – apesar de o governo ter decretado a neutralidade, foi mais fácil o posicionamento em torno de aliadófilos, germanófilos e neutralistas. Em 1939, sob um controle mais rígido, a imprensa tinha que se alinhar, em geral, com a posição oficial do governo.

Mas como isso se deu na prática?

Já no início da I Guerra, começaram a se articular as posições na imprensa: *O Estado de São Paulo*, pela inspiração de seu dono, Júlio Mesquita, assumiu uma postura aliadófila. Postura seguida por muitos literatos-jornalistas que fundaram a *Liga pelos Aliados* e promoviam conferências e outras atividades aliadófilas: caso de José Veríssimo (que teve artigos publicados em órgãos franceses como o *Le Temps*), Olavo Bilac, Coelho Neto e Júlia Lopes de Almeida.⁸ Do lado germanófilo, estavam órgãos da comunidade teuto-brasileira (alguns, desde o início do século, com apoio de associações alemãs como a *Liga Pangermânica*), jornais católicos ultraconservadores (como o *Vozes de Petrópolis*), a revista militar *A Defesa Nacional* e jornais ligados ao capital alemão, do qual talvez o mais duradouro exemplo tenha sido o *Diário de Notícias da Bahia*.⁹

Podia parecer, a princípio, que a facção germanófila estivesse levando a melhor, mas ela não iria muito além desse núcleo setorizado até 1917. Em contrapartida, a facção aliadófila ia levar vantagens na guerra de informações: na primeira semana da guerra, os britânicos cortaram o cabo submarino que ia da Alemanha a Pernambuco, quase impossibilitando o governo alemão de se comunicar com as Américas e enviar notícias que se contrapusessem às dos Aliados.

O governo alemão, seus representantes e simpatizantes no Brasil, tentaram organizar um sistema de informações baseado na legação alemã e na articulação desta com empresas alemãs para a compra de jornais como o carioca *A Tribuna* (tiragem de 10 mil exemplares) e *O Diário* (de Porto Alegre) em 1915. As informações eram transmitidas por uma agência de notícias semi-oficial criada em 1914, a *Transocean*, ligada ao Ministério das Relações Exteriores alemão.¹⁰ Só que essas iniciativas não deram muito certo. Até porque alguns desses jornais insistiam – como fazia o também carioca *O Diário*, em ter apenas as páginas externas em português, enquanto as internas circulavam em alemão (quando então *O Diário* mudava de nome para *Deutsche Tageblatt!*).¹¹ Por isso à imprensa germanófila restou uma postura defensiva (denunciando o impe-

rialismo britânico e mais tarde, o norte-americano) e o apoio de articulistas como Assis Chateaubriand e Dunshee de Abranches.

Quanto aos aliados da Alemanha sua atividade foi mínima: a Áustria-Hungria, apenas fez comunicados por sua legação; a Turquia, embora tivesse uma colônia expressiva, não tinha representação diplomática e seus imigrantes - em sua maioria cristãos sírios e libaneses, tenderam a ser mais suscetíveis à propaganda aliada que à fidelidade ao regime islâmico.

O capital aliado também financiava a imprensa. Foi o caso do *Jornal do Commercio*, que ficou sob controle do banqueiro francês Boiulloux Lafont. Por isso, teria uma postura explicitamente aliadófila a partir de 1916. Em maio desse ano, com o torpedeamento do primeiro navio brasileiro, o *Rio Branco*, criaram-se condições para a primeira grande campanha aliadófila no país. E o *Jornal do Commercio* logo exigiu do governo esclarecimentos sobre o caso. Em julho, publicou de forma simultânea o discurso de Rui Barbosa, que numa missão diplomática, em Buenos Aires, proclamou que os neutros adotassem uma postura firme em relação aos crimes de guerra dos Impérios Centrais (desde então, a sacada do *Jornal do Commercio* seria utilizada para discursos aliadófilos de Rui Barbosa). Enfim, assumiu em editorial uma postura agressiva, pedindo o confisco dos mercantes alemães internados no Brasil (o que provocaria uma polêmica com Dunshee de Abranches).

A imprensa germanófila reagiu divulgando satisfações dadas pelo governo brasileiro à Berlim e denunciando (através de *A Tribuna*) gastos desmedidos da missão de Rui Barbosa. Enfim, como o *Rio Branco* estava a serviço dos britânicos e não houve vítimas, o caso acabou não tendo maiores conseqüências, só a de demonstrar como aliadófilos e germanófilos estavam polarizados na imprensa. Mesmo assim, o mote da ocupação dos navios alemães internados estaria dado e outros órgãos voltariam a insistir nele, como fez em editorial, em dezembro de 1916, o jornal carioca *A Razão*.¹²

A influência portuguesa na imprensa era considerável. E a entrada de Portugal na guerra (1916) implicou que órgãos sob essa influência tendessem aos Aliados: coisa irresistível em publicações binacionais como a revista *Atlântida*.¹³

Em relação aos demais órgãos que assumiram uma postura aliadófila, pode-se dizer que havia financiamento para eles? Segundo um embaixador francês no imediato pós-guerra, os jornalistas brasileiros se colocavam “automaticamente” do lado de quem pagasse melhor.¹⁴

Por outro lado, há evidências de que alguns podiam agir por ideologia. O paulistano *Diário Alemão* (suplemento em português do *Deutsche Zeitung*...)

chegou a requerer na justiça uma pesquisa na contabilidade de *O Estado de São Paulo*, alegando que recebia capital britânico. Mas como nada ficou provado (apenas que o jornal sofreu prejuízo com a retirada da propaganda das firmas alemãs), o editor do *Diário Alemão* foi condenado a dois meses de prisão.¹⁵

A maioria dos literatos-jornalistas posicionou-se pelos Aliados. Isso significava que os jornais nos quais escreviam acompanhavam a causa aliada? Medeiros e Albuquerque deixou sobre isso um depoimento: “O próprio jornal em que eu escrevia – *A Noite* – não advogava essa causa. Ele era para mim um poderoso megafone, de onde minha voz não podia deixar de ser ouvida”.¹⁶

Assim, a imprensa brasileira caracterizava-se até 1917 por setores germanófilos, aliadófilos e grande parte da imprensa assumindo uma postura neutra ou imparcial (mesmo *O Estado de São Paulo* publicava artigos germanófilos de Oliveira Lima), não destoando da postura governamental.¹⁷

Houve até setores especificamente neutralistas. Foi o caso da imprensa anarquista: denunciando a guerra como imperialista e realizando um congresso pró-paz no Rio de Janeiro em 1915. Num pólo oposto, o órgão dos nacionalistas radicais, a revista *Brazílea*, também defendia a neutralidade (o que a levou a se defender várias vezes da acusação de germanófila).¹⁸

Só o torpedeamento sucessivo de navios brasileiros faria a imprensa pender para os Aliados. Desde abril de 1917, começam campanhas na imprensa que agitam a opinião pública e forçam o governo a tomar medidas que culminam com a entrada do país na guerra. Pode-se incluir aí a campanha que levou à saída do Ministro das Relações Exteriores – de ascendência alemã, Lauro Müller. Não deixam de haver matérias que veiculam o pânico em relação a virtuais rebeliões de colonos alemães no Sul, sabotagem, espionagem e a vinda de submarinos para a costa brasileira.¹⁹

A imprensa tornou-se tão ativa que até se antecipava às autoridades. Caso ilustrativo ocorreu em outubro de 1917, no dia em que o Brasil entrou na guerra. Havia em Salvador uma canhoneira desarmada alemã, a *Eber*, internada desde 1914. Com os rumores sobre a entrada do Brasil na guerra, seus tripulantes tomaram medidas para pôr o navio a pique, antes que o governo o ocupasse. Foram dois repórteres de *A Tarde* que – disfarçados de remadores, se aproximaram do navio e vendo os preparativos para afundá-lo, telefonaram ao jornal que avisou às autoridades. Porém, dada a falta de coordenação delas, o navio acabou submerso.²⁰

A imprensa germanófila, em vista das evidências (os navios brasileiros afundados) ficou na defensiva: o argumento seria que os navios teriam sido

afundados por minas ou submarinos aliados (versão que também seria usada na guerra seguinte e até hoje é ventilada ocasionalmente)! Mas não havia futuro para essa imprensa: os órgãos germanófilos que não foram empastelados em 1917 sofreriam tantas pressões que, ou mudariam para uma linha patriótica ou desapareceriam por pressão do governo ou da sociedade.²¹

Alguns órgãos anarquistas também foram empastelados, fechados ou preferiram dedicar sua atenção à Revolução Russa a tecer comentários sobre a participação do país na guerra. Embora, um literato-jornalista que orbitava dentre os anarquistas, Lima Barreto, ter criticado o alinhamento e ridicularizado a participação militar do país.²²

Por outro lado, para a maioria da imprensa, não restou senão comportar-se patrioticamente, colaborando para o esforço de guerra (com campanhas para doar aviões ou subscrições às famílias dos marinheiros da DNOG, por exemplo).²³

★

Quando a II Guerra começou, a imprensa vivia sob o Estado Novo, regime algo inspirado nos fascistas. Isso significava que a imprensa teve que assumir uma postura pró-Eixo? A questão é complexa, pois em 1938, a campanha de nacionalização nas colônias de imigrantes e a rebelião integralista haviam levado ao rompimento de relações entre Brasil e Alemanha durante alguns meses; assim, esperar uma postura mecanicamente simpática ao Eixo seria incoerente.

Na imprensa também iremos encontrar tal complexidade. Pois em 1939, até a mais antifascista publicação brasileira, a revista *Diretrizes*, havia mudado para uma linha amena em relação ao Eixo, por graças do pacto germano-soviético: como a revista estava sob influência dos comunistas, estes, seguindo orientações da URSS adotaram essa postura, que nada tinha a ver com o DIP. A colaboração entre nazistas e comunistas também era visível no jornal carioca *Meio-Dia*, ligado a *Transocean*.²⁴

A par do controle do Estado Novo, as potências já tinham alinhado parte da imprensa. A França tinha o controle (desde o início dos anos 30) de *A Noite* e espaço em *O Estado de São Paulo* e no *Jornal do Commercio*. A Itália controlava o *Fanfulla* e órgãos da colônia italiana, embora a influência de sua agência de notícias (*Stevani*) sobre a grande imprensa fosse pequena. Britânicos e norteamericanos – apesar de não controlarem nenhum órgão, tinham influência graças às suas agências: *Reuters*, *United Press* (UP) e *Associated Press* (AP). Os alemães tinham influência sobre órgãos da colônia alemã e tentaram usar a *Transocean* para influenciar mais órgãos, mas o único da grande imprensa a dar destaque a seus despachos foi o *Jornal do Brasil*.²⁵

Talvez por isso não tenha havido facilidades do DIP para a propaganda das potências beligerantes. A censura, nesse aspecto, parecia ser tão “democrática” à imprensa nacional quanto à estrangeira. Por exemplo, apesar de muitos enxergarem no Estado Novo simpatias pró-Eixo à época do discurso de Vargas a bordo do *Minas Gerais*, em junho de 1940, a polícia política nesse período, apreendia grandes volumes de impressos de propaganda da editora e jornal paulistanos *Deutscher Morgen*, uma das encarregadas da propaganda nazi no país.²⁶

Muito da ação do DIP, por outro lado, seguia as reclamações das embaixadas: assim, se a embaixada alemã, em maio de 1940 solicitava punições a dois jornais polacos de Curitiba, ela era atendida; mas em setembro de 1940, o *Meio-Dia* também foi suspenso por cinco dias a pedido da embaixada norte-americana.²⁷

As evidências indicam preocupação maior em relação à atividade nazi. Órgãos podiam ser fechados sob acusação de envolvimento com nazistas, como aconteceu em 1939, com o jornal *A Nota*. E jornalistas germanófilos foram detidos pela polícia política, como foi o caso, em julho de 1940, de Napoleão Lopes Filho e Gerardo de Melo Mourão, acusados de direcionar o *Diário da Manhã* (de Recife) para uma linha pró-Eixo.²⁸

A estatização de *A Noite* e da *Rádio Nacional* em março de 1940, representou um golpe para a França e a propaganda aliada, mas deve ser interpretada menos como atitude pró-Eixo e mais como um ato para subtrair importante órgão da grande imprensa ao controle de uma das potências beligerantes.²⁹

Enfim, houve uma polêmica envolvendo o alinhamento da imprensa em 1940-41: o caso de um mercante, o *Siqueira Campos*, apresado pelos britânicos por trazer armas da Alemanha para o Exército brasileiro. A tensão se refletiu na imprensa pela pressão do General Góes Monteiro, uma das maiores autoridades militares do país. Ele pressionou o DIP em dezembro de 1940 a proibir artigos favoráveis à Grã-Bretanha. Mesmo após a liberação do navio, a campanha antibritânica continuou, levando o Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, a solicitar ao DIP, que a imprensa desse menos ênfase ao assunto.

Góes Monteiro resolveu então, fazer um inquérito a donos e editores de jornais do Rio (através do DIP): queria descobrir se eram pró-britânicos ou pró-brasileiros. Um dos que se conhece a resposta foi Paulo Bittencourt (dono do *Correio da Manhã*): além de informar que não queria participar da campanha antibritânica, publicou matéria paga pela *Comissão das Indústrias Britânicas*, reproduzindo comentário favorável de Oswaldo Aranha à Grã-Bretanha. Nesse mesmo dia, 19 de janeiro de 1941, o *Diário Carioca* criticou o

envolvimento de militares em assuntos civis. Góes Monteiro e o Ministro da Guerra, General Dutra exigiram a punição dos jornais e mandaram ocupar o *Diário Carioca*. Vargas, no fim das contas, mandou suspender o *Diário Carioca* por 48 horas. Contra o *Correio da Manhã*, nada foi feito.³⁰

O caso demonstra até que ponto a imprensa podia se alinhar com os beligerantes e até que ponto podia insinuar crises internas no governo. A única punição que se concretizou foi sobre a insinuação de uma crise governamental. Entre assuntos externos e internos, estes tinham precedência.

Seja como for, em 1941 a balança começaria a pender para os Aliados. Em março, quando o *Taubaté* foi metralhado por um avião alemão, matando um brasileiro, isso causou indignação e fez que casos como o do *Siqueira Campos* parecessem menores. Ao longo desse ano, Brasil e EUA começariam a negociar acordos (sobre a cessão de bases para os EUA no Brasil em troca de armas para as Forças Armadas e a construção de uma siderúrgica) que alinharam o país aos Aliados. E os EUA começariam a colocar em funcionamento uma máquina de propaganda que colocaria a maioria da imprensa contra o Eixo.

As coisas mudaram de um ano para outro: por exemplo, em 1940, quando houve um banquete para comemorar a nova direção do *Fanfulla*, os estudantes da faculdade de Direito do largo de São Francisco foram à redação do *Diário da Noite* reclamar que a “imprensa estrangeira [...] estava abusando da tolerância brasileira ao atacar nações que mantinham uma amizade tradicional com o Brasil”. Era um protesto formal, mas possível naquelas circunstâncias. Já em junho de 1941, quando a *Corriere Degli Italiani* publicou caricaturas ofensivas a Sra. Roosevelt e Churchill, um grupo de estudantes da mesma instituição invadiu a redação, marcou nas paredes o “V” da vitória e tomaram todos os exemplares possíveis da revista que terminaram numa fogueira defronte à faculdade...³¹

A imprensa eixista, de todo modo, não era grande: ainda os jornais que serviam à colônia teuto-brasileira, aos quais se juntariam os dirigidos à colônia ítalo-brasileira (a partir de 1940, as embaixadas italiana e alemã passaram a coordenar esforços de propaganda) e à colônia nipo-brasileira. Sendo que a imprensa imigrante a partir de fins de 1941, foi obrigada a publicar em português e era, geralmente, restrita às próprias comunidades. O regime de Vichy tinha influência sobre a revista *Dom Casmurro*, mas serviu mais para desorganizar a propaganda da França Livre no país que defender abertamente o Eixo.³²

Havia jornais que recebiam apoio da *Transocean*, como o *Meio Dia* e o também carioca *Gazeta de Notícias* (que depois, sofreria boicote de publicidade dos EUA), além de jornais em São Paulo, Bahia e Pernambuco, que eram de importância média.³³

Visto que a influência nazi sobre a imprensa era pequena, uma forma de interpretar essa influência (que não teria a capacidade de orientar a opinião pública para uma posição pró-Eixo) era que o que se esperava mesmo era que servisse a outros propósitos, particularmente, a de estabelecer contatos para uma rede de espionagem.

Considerável número de jornalistas foi acusado de envolvimento com espionagem: caso de Antonio Gonçalves da Silva Barreto, do *Diário de Pernambuco*, que conseguia fotos e informações sobre navios britânicos de passagem;³⁴ de Vicente Paz Fontenla, preso em 1943, por ter recebido financiamento da embaixada alemã para publicar o *Boletim Mercantil de estudos político-econômicos documentados*: onde criticava os Aliados e defendia a neutralidade brasileira; e por tentar se aproximar da embaixada dos EUA para possivelmente tentar espioná-la;³⁵ de Maria Teresa Cavalcanti Ellender, (da revista de aviação *O Correio do Ar*, que conseguia informações sobre o tráfego aéreo norte-americano no país); de Sandulfo Rebouças de Lima, do *Monitor Mercantil da Bahia* (que produzia relatórios sobre movimentação portuária); de Gerardo de Mello Mourão (quando já estava no Rio, na *Gazeta de Notícias*), sendo que Ellender e Mourão tentaram ir para os EUA para espionarem por lá;³⁶ e enfim, do funcionário da *Transocean* (que ainda era informante da polícia política!), José Bráulio Guimarães.³⁷

Em 1942, com o torpedeamento de navios brasileiros e a entrada do país na guerra, a maioria da imprensa eixista seria fechada, empastelada ou mudaria de mãos: caso, por exemplo, do *Diário de Notícias da Bahia*, que foi vendido aos *Diários Associados*, após ter sobrevivido a um empastelamento popular.³⁸

Até o DIP – entre o rompimento de relações com o Eixo (janeiro de 1942) e a entrada do país na guerra (agosto de 1942), veria a exoneração de seu primeiro diretor, Lourival Fontes, em julho, em meio a uma crise na cúpula do governo. Embora Fontes tenha saído “para agradar Dutra”, a *Rádio Berlim*, em sua programação para a América do Sul, citou sua saída como “prova incontestável” de que o Brasil era uma colônia ou protetorado dos EUA.³⁹

Portanto, a partir de 1941, com o alinhamento do país aos EUA, a imprensa também se alinharia, denunciando o *quinta-columismo* (atos de sabotagem e espionagem nazi-fascistas) no país (não sem uma dose de sensacionalismo).

Porém, ao contrário do que ocorreu durante a I Guerra, a imprensa não ficou passiva com o fim da neutralidade. De 1942 a 1945, ela tornou-se mais ativa: culminando com o envio de correspondentes para cobrir a campanha da Itália (contra as determinações iniciais do governo).

Isso quer dizer que a imprensa brasileira tornou-se mais dinâmica entre uma guerra e outra? Talvez, mas podemos notar melhor isso na relação da imprensa com a censura.

Censura

Parte da passividade da imprensa a partir de 1918 deveu-se à implantação da censura de guerra por parte do governo. No âmbito da entrada do país na guerra em 1917, a censura começou a ser implantada. Seu objetivo era controlar informações estratégicas, os rumores alarmistas que desde o início de 1917 assolavam a imprensa e calar a imprensa teuto-brasileira.

Em relação a notícias estratégicas, isso se referia às informações sobre a saída de mercantes dos portos – então muito comuns. De fato, a espionagem alemã no Brasil podia coletar as informações nos jornais e através de navios a seu serviço ou estações de rádio clandestinas passar essa informação aos corsários alemães que perambulavam pela costa brasileira, o que levou de 1914 a 1918 ao afundamento de vários navios aliados e neutros ao largo do Brasil (essa situação se repetiria na II Guerra). Os Aliados ansiavam pela censura a essas informações: a Grã-Bretanha “reconhecia que o controle dos cabos de comunicação pelos aliados ganharia uma nova dimensão com o estabelecimento de um efetivo serviço de censura em Pernambuco, impedindo as comunicações” entre a Alemanha e a América do Sul, o que seria o “mais importante resultado da entrada do Brasil no conflito”. Também os EUA ansiavam por esse serviço de censura, já que sua inteligência detectou grande atividade de uma estação clandestina alemã na região.⁴⁰

Os rumores alarmistas ecoavam desde os afundamentos de navios brasileiros a partir de abril de 1917. A cada navio afundado, parte da imprensa vociferava contra tudo que representasse a Alemanha e houve casos de tumultos, com prédios incendiados (alguns de jornais), mortos e feridos em cidades como Porto Alegre, Florianópolis, Recife e Santos. O objetivo do governo era impedir a propagação do pânico. E talvez impedir que a imprensa dirigisse seus dardos contra as oligarquias que dominavam o país: Nereu Rangel Pestana (sob pseudônimo de Ivan Subiroff), por exemplo, denunciou em *O Estado de São Paulo*, as ligações da oligarquia paulista (incluindo o ex-presidente Rodrigues Alves) com o capital alemão no Brasil (dado que seria usado por Rui Barbosa na campanha presidencial de 1919).⁴¹

O silenciamento da imprensa teuto-brasileira ecoava o temor da influência do *Reich* sobre os teuto-brasileiros. Proibindo-se toda publicação em alemão no

país, esperava-se desmobilizar essa ameaça. A medida foi traumática, pois essa imprensa setORIZADA mediava, traduzia, as expectativas e comportamentos de parte da colônia teuto-brasileira em relação à sociedade e ao Estado brasileiros. Embora a imprensa teuto-brasileira passasse a publicar em português e assumisse um tom nacionalista, importantes jornais desse setor desapareceram.

No contexto da adoção da Lei de Guerra em 1917, estabeleceu-se o controle da informação pelo governo federal, talvez numa dimensão nunca antes vista: havia censura postal, telegráfica e da imprensa (podendo se estender a outras mídias, como o cinema). Para não caracterizar a censura como repressiva – ao menos segundo a ótica do governo, ela foi feita por funcionários civis do Ministério da Justiça e não pela polícia. Ela começou em novembro de 1917, conforme comentou ironicamente o editorial do jornal paulista *A Gazeta* em 21 de novembro: “Começou hoje a exercer-se a censura oficial na imprensa. O *Correio Paulistano* – quem diria que a estréia seria do órgão oficial? – já apareceu com um pedaço de coluna em branco”.⁴²

Parece que a grande imprensa submeteu-se à censura e isso explica o tom morno adotado até o fim da guerra. A guerra resumiu-se aos comunicados vindos do *front* e mesmo o envio da colaboração militar brasileira contou com uma cobertura mínima, não se enviando correspondentes para acompanhar a DNOG ou a Missão Médica Militar.

★

A implantação da censura desmobilizou a imprensa brasileira na I Guerra, o que nada tem de surpreendente. Surpreendente é como a imprensa driblou um contexto de censura e conquistou gradual autonomia, como ocorreu durante a II Guerra. Resta então a pergunta: o que teria levado a isso?

Poder-se-ia responder que a participação maior na guerra criou condições para a liberalização do regime, mas a mobilização poderia ter gerado mais controle: como aconteceu na I Guerra. Então como poderíamos entender o enfraquecimento da censura?

Para responder essa questão deve-se avaliar qual a dimensão do afamado DIP. Quando foi criado em dezembro de 1939, ele veio a atender – de forma um tanto tortuosa, uma demanda da grande imprensa carioca, que em nota publicada em 09 de dezembro de 1939 em *O Jornal* (subscrita pelos donos ou editores dos principais jornais) protestava contra a censura exercida pela polícia. Esta, controlada pelo então Filinto Müller, submetia jornalistas a ameaças e prisões. E o DIP não atendeu só a uma demanda da imprensa: a embaixada francesa creditou ao DIP a redução da pressão sobre os serviços das agências aliadas.⁴³

O DIP exercia um controle ainda autoritário, porém, menos truculento: tecnicamente, os jornais não eram mais empastelados: sofriam intervenção sob a égide do *Conselho Nacional de Imprensa* (um dos ramos do DIP): caso de *O Estado de São Paulo* em 1940-45 (uma intervenção dada não pela sua postura aliadófila, mas pela insistência em se intrometer na política interna).⁴⁴

O DIP não exercia apenas a censura: distribuía papel, controlava parte da publicidade e – através de uma de suas subdivisões ainda existente, a *Agência Nacional*, distribuía matérias e fotos.

A maioria dos analistas indica que a decadência do DIP começaria por volta de 1941 e estaria completa em 02 de fevereiro de 1945, com a famosa entrevista de José Américo de Almeida sobre a sucessão presidencial (publicada no *Correio da Manhã*); ou a matéria que no mesmo dia publicou *O Globo*, revelando a candidatura do Brigadeiro Eduardo Gomes à sucessão. De fato, a partir daí, os censores do DIP seriam ignorados pela grande imprensa.⁴⁵

Enfim, em 02 de março de 1945, Vargas anunciaria numa coletiva que o DIP doravante, se dedicaria apenas à promoção da cultura brasileira. No dia seguinte, porém, um discurso de Gilberto Freyre – a favor da candidatura Eduardo Gomes, da sacada do *Diário de Pernambuco*, foi reprimido pela polícia ao saldo de dois mortos, feridos, a prisão de um repórter e do redator-chefe e o empastelamento do jornal. O que demonstra que o virtual fim do DIP não significava a garantia da liberdade de expressão.⁴⁶

Ainda assim, como pôde decair tão rápido uma estrutura de controle tão eficiente como parecia ser o DIP?

Possivelmente a resposta se encontra no fato do DIP ter encontrado um rival. O *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, criado em 1940 pelo governo dos EUA e chefiado por Nelson Rockefeller para coordenar esforços econômico-culturais com a América Latina e que a partir de 1941 começou a atuar no Brasil. Ao longo da guerra, esse birô coordenou esforços do governo e empresas norte-americanas que gastaram milhões de dólares em propaganda na imprensa brasileira, exercendo o domínio na distribuição de notícias sobre a guerra.

Isso foi feito, por exemplo, através da Agência Interamericana, fundada por Armando d'Almeida em 1940 – que traduzia e distribuía material da UP e AP, publicava artigos de jornalistas brasileiros contra o Eixo (pagando salários mais altos que os da imprensa), promovia conferências e até produzia cartazes. Além disso, o *Office* facilitou a exportação de papel e outros insumos dos EUA para jornais aliadófilos. E estimulou publicações e programas

de rádio que ultrapassaram o âmbito da guerra: caso das *Seleções do Reader's Digest* e do *Repórter Esso*.⁴⁷

Embora fosse uma instituição aliada ao DIP na causa da propaganda contra o Eixo, na prática foi sua rival, já que a imprensa passou a depender tanto do *Office* quanto do DIP – que até cedeu alguns de seus membros: a seção brasileira do *Office*, por exemplo, era chefiada por Júlio Barata que havia deixado o DIP.⁴⁸

Com tal competição, não surpreende que a hegemonia do DIP fosse sendo erodida e estivesse extinta nos últimos meses da guerra. Não era só porque a imprensa brasileira estivesse mais dinâmica, ela estava bem amparada economicamente. Dessa forma, explica-se a gradual autonomia da imprensa brasileira em relação ao DIP e o seu crepúsculo.

★

Um tópico especial sobre a censura deve ser citado: o de seu impacto sobre a imprensa voltada às colônias de imigrantes. Censura talvez nem seja o termo apropriado: supressão seria mais correto.

No caso da colônia teuto-brasileira é interessante comparar que o nível de repressão sobre ela foi semelhante nas duas guerras (nove jornais teuto-brasileiros desapareceram em 1917-18, mesmo número desaparecido em 1942-45). Dada a intensidade da violência que acompanhou essa repressão – em meio a conflitos e depredações, isso levou a colônia ou à acomodação às ordens do governo ou ao silêncio estratégico, para só voltar a se manifestar no pós-guerra.⁴⁹

Caso específico da II Guerra deu-se com a colônia nipo-brasileira, a menos assimilada. Sua imprensa – tal como a das demais colônias, já havia sido obrigada a publicar em português em 1941, o que a levou a dificuldades financeiras e à virtual extinção em 1942, com a entrada do Brasil na guerra. Porém, desconfiando do relato aliadófilo da imprensa brasileira em 1942-45, ocorreu, o surgimento de uma organização para manter o ânimo na vitória do Japão: a *Shindo Renmei*.

Essa organização clandestina cresceu porque conseguiu montar eficiente estrutura de contra-informação – baseada em circulares e jornais mimeografados, telefonemas e até uma rádio clandestina. Dado que as proibições sobre a imprensa em língua estrangeira continuaram no imediato pós-guerra, a *Shindo Renmei* se recusou a aceitar a derrota japonesa e evoluiu para organização terrorista, assassinando aqueles que qualificava de “derrotistas”. A partir daí, uma considerável repressão policial conseguiu desbaratar a organização em 1947.⁵⁰

Esse foi um exemplo das conseqüências dramáticas que a censura podia ter ao silenciar toda a imprensa de uma determinada comunidade imigrante, cujos membros, em parte, se recusaram a aceitar a versão corrente no resto da imprensa. O que começou como censura, transformou-se numa batalha pela informação e terminou em trauma.

Imprensa de guerra & correspondentes de guerra

Tratemos agora da imprensa de guerra, uma imprensa especial: publicações que tiveram suas existências unicamente ligadas ao contexto das guerras. Também qualificaremos como imprensa de guerra, aquela feita por ou voltada para forças brasileiras no *front*, para comentar a rotina da guerra ou manter o ânimo da tropa.

Durante a I Guerra houve várias dessas publicações. Inicialmente, surgiram diversas com o título *A Guerra*: que tanto podiam refletir um interesse local pelo assunto (como parecia ser o caso de *A Guerra – semanário de informações sobre a conflagração européia*, publicação soteropolitana fundada por Antonio M. Tourinho em 1915, ou das cariocas *Boletim da Guerra* e *A Grande Guerra*, de 1914); como podiam ser editadas com uma tendência aparentemente alemã (como insinuava uma publicação carioca da *Turnauer & Machado*, de 1915: *A Guerra Européia Ilustrada*) ou aliadófila: caso que parecia ser o da carioca *A Guerra* (dirigida por P. Borghini em 1917) e de *A Guerra*, editada pela londrina *Williams Lea & Co. Ltd.*

O *Aliado* era distribuído gratuitamente em Florianópolis, a partir de 1915, se dedicando a denunciar os germanófilos locais, em especial, o principal jornal local (e órgão do situacionista Partido Republicano Catarinense), *O Dia*.⁵¹ Também a partir de 1915 foi lançado o jornal *O Espelho*, impresso em Londres pela The Brazil Press Association (uma fachada para a *Wellington House* ou *War Propaganda Bureau*, o serviço secreto de propaganda de guerra britânico).⁵²

A *Revista Comercial dos Aliados* foi editada a partir de 1917, pelas *Câmaras Reunidas de Comércio Aliadas do Brasil* para defender a *black list* (relação de empresas de capital alemão e de outros países dos Impérios Centrais ou a elas associadas, que eram boicotadas pelos Aliados) e promover a integração da economia brasileira às necessidades dos Aliados.⁵³

Os franceses tinham a *Maison de la Presse* – fonte das notícias que todos os dias chegavam pelo telégrafo em quatro postos no Rio de Janeiro e eram distribuídas pela Havas. Mas não criaram muitos periódicos em português salvo *A Guerra Ilustrada* e o *Boletim da Aliança Francesa* (com o qual o governo francês gastou no Brasil ao longo da guerra, 240 mil francos).⁵⁴

Os EUA, também tinham uma agência de propaganda: o *U. S. Comittee on Public Information* (ou *Creel Committee*, por ser chefiado pelo jornalista George Creel). Para ter o apoio das empresas norte-americanas instaladas na América Latina, criou o *Bureau of Latin-American Affairs* (chefiado por Edward L. Bernays). No Brasil, o comitê (atuante em 1918-19) era dirigido pela embaixada dos EUA (que distribuía filmes e publicava panfletos). Em relação à imprensa, distribuía (através da *Havas*) informações para jornais do Rio, São Paulo, Bahia, Pernambuco, Pará e Rio Grande do Sul.⁵⁵

Quanto aos alemães, preferiram investir em publicações de denominação menos explícita. Uma das exceções foi fundada em Porto Alegre no início da guerra: *Bismarck*. Mesmo quando criadas por agentes alemães, tendiam a utilizar denominação genérica: caso do jornal gaúcho *Monatssblätter*, criado pelo suíço G. W. Zimmerli e que era órgão do *Germanische Bund für Südamerika*.⁵⁶

Um curioso panfleto germanófilo apareceu em Buenos Aires no momento em que o Brasil entrava na guerra, em 1917: *Nuestra Guerra*, que profetizava uma guerra do Brasil (apoiado pelos EUA) contra a Argentina. Seu autor, Pedro de Córdoba, era na realidade Julio Cola, diretor do *La Gaceta de España*, que teria contado com o apoio da legação alemã em Buenos Aires.⁵⁷

Quanto ao governo brasileiro não houve interesse em editar uma publicação de guerra. O máximo foi a publicação pela *Imprensa Nacional* de cartazes (feitos por alguns dos melhores caricaturistas da época como Raul Pederneiras e Seth).

Em relação à imprensa feita pelos combatentes, o único exemplo foi *O Torpedo*, jornal manuscrito a bordo do *La Plata*, navio francês que levou a Missão Médica Militar à França em agosto de 1918. Tinha artigos e charges de dois membros da missão: o jornalista Antonio Marques Pinheiro e o Tenente Alfredo de Moraes Coutinho: dedicava-se a criticar o severo regime imposto pelo capitão do navio e foi por este logo empastelado. Não há informações sobre publicações dentro da DNOG, embora essa tradição existisse dentre os grêmios literários de marinheiros e oficiais. A faina nas belonaves não deve ter permitido a publicação de nenhum informativo. Situação que, ao que tudo indica, continuou na II Guerra.⁵⁸

★

Durante a II Guerra, dado o controle do DIP, praticamente não encontramos uma imprensa de guerra antes de 1942, salvo publicações clandestinas ou que faziam uma propaganda mais ou menos discreta: caso de *A Grã-Bretanha de Hoje*, editada em português a partir de 1939.

Com a entrada do país na guerra, o DIP irá editar farto material de propaganda (cartazes etc.). Mas essa atividade será colocada à sombra pelo *Office*, que a partir de 1943 distribuiria no Brasil e demais países latino-americanos a *Em Guarda* (só em 1943 seriam distribuídos mais de 650 mil exemplares no Brasil), além de vários folhetos, pôsteres etc. O que bem ilustra como os esforços do DIP foram ultrapassados pelo seu rival/aliado.

As tropas americanas em bases no Brasil tinham sua própria imprensa: como o *Foreign Ferry News* (1943-45) e o *The SAT'D Weekly Post* (1943-46), que circulavam na base de Natal. Apesar da proibição da imprensa em língua estrangeira no país, os norte-americanos mantiveram esse privilégio.⁶⁰

Houve considerável imprensa voltada para a FEB. Dentre aquela feita pelos seus membros podemos relacionar: *O Cruzeiro do Sul*, *O Zé Carioca*, *E A Cobra Fumou*, *O Sampaio*, *Vem Rolando*, *Marreta*, *Tá na Mão*, *Vanguardeiro* e *A Tocha*.

A maioria dessa imprensa era mimeografada, com exceção de *O Cruzeiro do Sul*, que se tornou órgão oficial da FEB e era impresso numa pequena tipografia de Florença. *O Zé Carioca* também era uma publicação do *Serviço Especial* – de recreação e bem-estar, da FEB. *A Tocha*, derradeira publicação, foi mimeografada a bordo do *USS General Meighs*, que trouxe as últimas tropas da FEB e FAB da Itália para o Brasil em julho de 1945; feita pelo soldado Hélio Oliva da Fonseca (da FAB) e pelo cabo Nathan Pithan e Silva.⁶¹

Tiravam suas matérias da rotina do *front* e notícias do Brasil ouvidas das estações de rádio de ondas curtas brasileiras captadas na Itália. Os jornais brasileiros eram avidamente lidos, mas chegavam com mês e meio de atraso, daí um dos motivos da existência dessa peculiar imprensa.⁶²

Talvez algumas tivessem permissão para existir, outras, nem tanto: *E A Cobra Fumou* tinha anotado em alguns de seus números: “não registrado no DIP”. No geral, eram feitas por combatentes que na vida civil eram professores, universitários, artistas (Carlos Scliar chegou a colaborar em *O Cruzeiro do Sul*). Parece que seu principal objetivo era manter o ânimo da tropa.⁶³

Ânimo perturbado pela propaganda nazi-fascista. Era comum que jornais italianos em áreas controladas pelos fascistas como o *La Stampa di Torino* qualificassem a FEB em termos como “mercenários”. Havia até um programa de rádio voltado a FEB: a Rádio ou *Hora Auriverde*, da *Rádio Vitória* (do exército alemão). E a artilharia alemã atirava panfletos com retratos de moças seminuas e dizeres em português do tipo: “Quando vocês verão isso de novo? Não morram idiotamente na guerra. Entreguem-se”; ou “é o americano imperialista que quer fazer do Brasil uma colônia”.⁶⁴

Talvez toda essa atividade explique a imprensa feita pela FEB e o surgimento de *O Globo Expedicionário* (semanário publicado por *O Globo*, de julho de 1944 a maio de 1945, impresso no Brasil e enviado à Itália com notícias gerais e cartas dos familiares). Explica, sem dúvida, a criação de um serviço de contrainformações dentro da FEB, que tinha como uma de suas funções fazer “cessar a publicação de quaisquer jornais que prejudicassem a moral e a eficiência de nossa tropa”.⁶⁵

No final, pode-se dizer que a FEB venceu a batalha da informação: a rádio alemã foi desmantelada e a artilharia da FEB passou a lançar seus próprios panfletos, exortando os alemães a se render, o que ocorreu em maio de 1945.

★

A imprensa brasileira não ficou numa posição passiva, apenas recebendo ou interpretando as notícias a partir de fontes externas, ela também teve correspondentes, acompanhando a guerra de perto. Essa atividade não foi nova, remontava – no mínimo, à Guerra do Paraguai. Geralmente, os correspondentes eram diplomatas ou militares, mas, a atividade foi sendo exercida cada vez mais por jornalistas.

No início da I Guerra havia na Europa considerável número de brasileiros. Um deles era o diplomata aposentado Oliveira Lima, que tão logo começou a guerra passou a ter a coluna “Ecos da Guerra” em *O Estado de São Paulo* (escrevia também para o *Diário de Pernambuco*) com tom germanófilo. Isso lhe causaria problemas que terminaram com sua virtual expulsão da Grã-Bretanha. Outro que teve problemas com os britânicos foi o correspondente do *Correio da Manhã*, o jornalista Azevedo Amaral, que teve que voltar ao Brasil em 1916, pelo tom crítico de seus artigos e antes que lhe envolvessem num processo político ou por espionagem. Enfim, em 1917, o jornalista e diplomata Patrocínio Filho foi preso, acusado de espionagem (teria feito declarações suspeitas numa viagem à Grã-Bretanha), tendo sido libertado só no início de 1919: processo por ele descrito numa série de artigos na *Gazeta de Notícias* que em 1923 seriam transformados no livro *A Sinistra Aventura*.⁶⁶

Na Grã-Bretanha esteve também em 1915, o correspondente de *A Noite*, Medeiros e Albuquerque, investigando o caso de Fernando Buschmann, brasileiro acusado de espionagem e fuzilado. Medeiros e Albuquerque, político, jornalista e ligado ao serviço diplomático, estava radicado em Paris, para onde havia ido antes da guerra, num exílio causado por sua oposição ao hermismo. Porém, ele não deve ter tido problemas, pois, ao contrário dos demais jornalistas brasileiros que eram germanófilos, críticos ou – no caso de Patrocínio Filho, um tanto azarados, Medeiros e Albuquerque possuía sólidas credenciais

aliadófilas, cultivadas em Paris (foi ele quem denunciou o germanofilismo de O. Lima às autoridades). Porém, logo voltaria ao Brasil onde faria campanhas pela entrada do país na guerra.⁶⁷

Ainda em Paris, existiam outros correspondentes, como F. Mesquita (de *Fon-Fon!*) e o adido militar brasileiro, Major Malan D´Angrogne: como tinha acesso às trincheiras, transformou algumas de suas impressões em artigos publicados no *Correio do Povo* como “As Quinzenas da Guerra”.⁶⁸

Na Itália, no início de 1915, havia pelo menos três correspondentes ítalo-brasileiros: Carlo Parlagreco (*Jornal do Brasil*), Alfredo Cusano (*Fon-Fon!* e outros jornais) e Nicola Ancoma Lopes (*O Estado de São Paulo*).⁶⁹

Com o envio de militares brasileiros ao *front*, era comum nas revistas a publicação de fotos deles (provavelmente enviadas pelos próprios). Em relação a informações sabe-se que alguns membros da Missão Médica enviavam telegramas, cujo conteúdo era eventualmente publicado pela imprensa.⁷⁰

A Conferência de Versalhes seria coberta por 435 jornalistas do mundo inteiro, sendo que seis eram brasileiros: João do Rio (*O País*), Oto Prazeres (*Jornal do Brasil*), Pedro da Costa Rego (*Correio da Manhã*), Gustavo Barroso (*Fon-Fon!*), Cypriano Lage (*A Rua*) e Oscar de Carvalho Azevedo (diretor da *Agência Americana* e do birô de imprensa da embaixada brasileira à conferência).⁷¹

Destes, o que fez o mais importante trabalho (embora Oto Prazeres tenha escrito o interessante *A Liga das Nações*, em 1922) foi João do Rio, cujos artigos foram transformados em três volumes intitulados *Na Conferência da Paz* (1919). Ele chegou numa Europa ainda convulsionada no final de 1918, entrevistou várias autoridades, os membros da Missão Militar brasileira que entraram em combate em unidades do exército francês nos últimos meses da guerra e inquiriu várias personalidades sobre se a participação do Brasil na guerra tinha sido efetiva.

Sua obra só encontraria rival num jornalista germanófilo (a quem o próprio João do Rio acusara de ser um agente a soldo de Berlim): Assis Chateaubriand, que vai para a Europa em fins de 1919, a convite de Edmundo Bittencourt (dono do *Correio da Manhã*), para entrevistar os perdedores da guerra, os alemães. Apesar da resistência dos militares alemães a um jornalista de um país que foi inimigo, se valeu de suas credenciais na imprensa germanófila brasileira para vencer essas resistências. Seus artigos seriam transformados no livro *Alemanha* (1921).⁷²

★

No início da II Guerra os primeiros brasileiros a trabalhar em funções que consideraríamos de correspondentes de guerra (na medida em que estavam

envolvidos com órgãos de comunicação estrangeiros voltados para a divulgação de propaganda de guerra para o Brasil) foram os que trabalhavam em estações de rádio com programação voltada para o país. Na França, artistas como Di Cavalcanti, Noemia Mourão e Cícero Dias participaram de programas da *Radiodiffusion Nationale* para o Brasil em 1939.⁷³

Na URSS estava desde o início dos anos 30, Otávio Brandão, antigo militante anarquista (em 1917, um artigo seu contra a entrada do Brasil na guerra, levou uma multidão a empastelar a *Semana Social* em Maceió) depois convertido ao marxismo. Em 1943, irradiava um programa em português na *Rádio Moscou*.⁷⁴

A *Rádio Berlim* também tinha uma programação para o Brasil, na qual trabalhavam três teuto-brasileiros: Maximiliano Stahlschmidt, Dohms (que chegou a ir à Itália em 1944, para entrevistar prisioneiros da FEB) e Hunsche, redator-chefe da hora brasileira da rádio.⁷⁵

Tópico especial deve ser dado ao serviço brasileiro da *British Broadcasting Corporation* (BBC), criado em 1938, junto ao serviço latino-americano. Seja por que isso já era comum no jornalismo brasileiro da época, seja para não melindrar a neutralidade do Brasil, o fato é que até 1942, a maioria dos brasileiros da BBC, utilizava pseudônimos: Manuel Antônio Braune (conhecido como “Aymberê”), sua esposa Rachel (“Dulce Jacy”, que também trabalhava na embaixada brasileira), Isabel do Prado (“Patrícia Campo”), Geraldo Cavalcanti (“Bento Fabião”, cujas crônicas depois se tornariam o livro *Londres*, 1941-1945) e José Martins Pinheiro (“P.Xisto”). Outros brasileiros que lá trabalharam durante a guerra foram: a esposa de Cavalcanti, Lya, Antonio Callado (que também escrevia artigos para *O Globo* e *O Correio da Manhã* e que a partir de 1944 trabalharia no serviço brasileiro da *Radio-Diffusion Française*), Joaquim Ferreira, Ramos de Carvalho, Julio Rosen, Michael Oud, William Tate, Simone Ruffier, Marcelino de Carvalho, Emílio Carlos, Ribeiro Dias, A. de Oliveira, além de tradutores e datilógrafos. Publicavam ainda um boletim, *A Voz de Londres* (1938-51).⁷⁶

Só após a entrada do Brasil na guerra é que a imprensa enviou correspondentes ao *front*. Os *Diários Associados* parecem ter sido os primeiros a fazê-lo: em 1943, Barreto Leite Filho foi para a Tunísia e em 1944, Murilo Marroquim (que também trabalhava para a BBC) para a Europa. Tentaram enviar o Coronel Euclides Figueiredo ao *front* russo, mas como era inimigo de Vargas, seu nome foi vetado. Edmar Morel também seria vetado por Dutra por suas ligações ao Partido Comunista.⁷⁷

Então começou a pressão pelo envio de correspondentes com a FEB. Inicialmente o governo permitiu apenas os da *Agência Nacional*. Mas, finalmente, cedeu.

A FEB contou então com os seguintes correspondentes: Rubem Braga (*Diário Carioca*), Egydio Squeff (*O Globo*), o ex-combatente da I Guerra Mundial – que por isso utilizava o pseudônimo “Veterano”, Raul Brandão (*Correio da Manhã*) e Joel Silveira (*Diários Associados*). Apesar da relutância inicial do governo em aceitar esses correspondentes, outros atuariam brevemente com a FEB, caso de Barreto Leite Filho (que cobriu a FEB antes da chegada de Joel Silveira) e de Silvia Bittencourt, correspondente da UP e BBC, que publicaria em 1951, *Seguindo a Primavera*, sobre sua correspondência de guerra.⁷⁹

Havia os correspondentes (repórteres, fotógrafos e cinegrafistas) da *Agência Nacional*: Sylvio da Fonseca, Fernando Stamato, Adalberto Cunha e Thassilo Mitke e um fotógrafo-cinegrafista da própria FEB: Horácio Coelho Gusmão.

E havia os correspondentes de órgãos estrangeiros: o radialista anglo-brasileiro, Francis Hallawell, o “Chico da BBC” (que em 1946, lançaria *Scatollettas da Itália*); os da AP (Harry Bagley), da *Reuters* (Harry Buckley) e até repórteres (Frank Norall e Carrol Pecke) e um fotógrafo e cinegrafista (Allan Fisher) do *Office*, que até na Itália competia com o DIP.

Dois deles teriam mais notoriedade: Rubem Braga (que em 1945 lançou *Com a FEB na Itália*) e Joel Silveira, que de 1945 (com *Histórias de Pracinha*) até 2005 (com *O Inverno da Guerra*) lançou vários livros sobre suas experiências. Em comum o fato de que eram opositores da ditadura, meio exilados do Brasil.⁸⁰

Os combatentes brasileiros (dentre os quais havia jornalistas) eventualmente produziam para a imprensa: por exemplo, Hallawell em seu programa de rádio diário para o Brasil utilizava textos de *O Cruzeiro do Sul*.⁸¹

A *Rádio Auriverde* era dirigida por dois militares alemães (Anelmann Alta e Kreuzer) que haviam morado no Brasil, além de contar com a participação do italiano Felício Mastrangelo (que em 1940-42 havia feito programas de propaganda política italiana nas rádios brasileiras). Mas contava também com brasileiros: o locutor (e tenor) Emilio Balduino (que havia ido para a Itália em 1938 para estudar) e Margarida Hirschmann (a locutora “Iracema”: residente na Alemanha no início da guerra e que havia trabalhado como taquígrafa de português na revista *Signal* e para a programação em português da *Rádio Berlin*), além do soldado (prisioneiro) da FEB, Antônio Ribeiro da Silva (que cuidava da discoteca). Balduino e Hirschmann, presos no fim da guerra, alegaram terem sido coagidos a esse serviço. Mas, o caso de Carlos

Pinto (brasileiro fuzilado na Alemanha em 1945, por ter se recusado a prestar serviços radiofônicos) pesou contra eles, levando à sua condenação.⁸²

Tal como em Versalhes, a conferência de paz em Paris, em 1946, contou com boa cobertura de brasileiros: Samuel Wainer (*Diretrizes* e BBC), Carlos Lacerda (*O Observador Econômico e Social*, *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*), Barreto Leite Filho, Arlindo Pasqualini (*Correio do Povo*) e o caricaturista Álvaro (*A Noite*). Dessa cobertura veio o livro de Carlos Lacerda, *Como foi perdida a paz* (1947).⁸³

Samuel Wainer, outro meio exilado, permaneceu na Europa até 1947. Aproveitando-se de seus contatos norte-americanos e britânicos (cultivados quando do alinhamento de *Diretrizes* aos Aliados em 1941) foi o único jornalista latino-americano a cobrir o julgamento de Nuremberg, inquirindo sobre a efetividade da participação brasileira na guerra, tal como havia feito João do Rio, na mesma Europa, quase 30 anos antes.

Apesar das limitações desse artigo, podemos perceber que as guerras mundiais foram momentos importantes para a imprensa brasileira

As guerras representaram momentos similares: colocaram a imprensa frente a um alinhamento, a conjuntura da censura se impôs, houve a atividade de uma imprensa de guerra e a atuação dos correspondentes de guerra brasileiros.

Em relação ao alinhamento a questão é mais complexa do que tem sido considerada. Durante a I Guerra, não se pode – salvo nalguns casos, qualificar genericamente a maioria dos órgãos como aliadófilos ou germanófilos. Boa parte deles manteve uma postura imparcial ou neutra (contemplando notícias de ambos os lados) até 1917. Durante a II Guerra, apesar da intervenção do DIP, nem toda postura assumida pela imprensa pode ser creditada a essa intervenção, sendo que uma postura imparcial também pode ter predominado até 1942.

A censura foi uma realidade com a qual a imprensa teve que conviver durante as guerras. Na I Guerra, foi tão intensa, que desmobilizou a imprensa. Já na II Guerra, o que vimos foi o gradual enfraquecimento do DIP, em grande medida pela atuação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, agência norte-americana que na prática atuou como rival do DIP, fortalecendo com informações e subsídios econômicos a imprensa brasileira, que ficou numa posição mais cômoda que durante a I Guerra.

Há quase que um total desconhecimento da imprensa de guerra no Brasil ou aquela feita pelas tropas brasileiras no front. Mas ela foi significativa. Como também, o trabalho dos correspondentes de guerra brasileiros – uma

categoria, marcada em parte pela situação do exílio. Mas eles cumpriram seu papel e alguns transformaram suas experiências em obras que talvez tenham sido das páginas mais interessantes do jornalismo brasileiro.

Enfim, avaliemos as tendências da influência das potências beligerantes na imprensa brasileira durante as guerras.

Em termos absolutos, a que teve atuação mais intensa foi a Grã-Bretanha. Ainda que ao longo da II Guerra essa atuação tenha sido ultrapassada pela dos EUA, a Grã-Bretanha manteve uma importante posição (a permanência do serviço brasileiro da BBC, hoje *BBC Brasil*, de certa forma simboliza isso). A Grã-Bretanha consolidou espaços na imprensa e opinião pública que depois seriam reforçados pelas instituições de propaganda dos EUA: que chegariam tarde na I Guerra e já bem iniciada a II Guerra.

As demais potências se voltaram para seu público tradicional: a França cultivou a francofilia das elites brasileiras; Itália e Alemanha, suas consideráveis colônias de imigrantes.

Mesmo assim, a Alemanha empreendeu significativas ações na imprensa. Se o objetivo era convencer a opinião pública da justiça da causa do *Reich*, esse objetivo jamais foi alcançado. Se o objetivo era o de reforçar o apoio da colônia teuto-brasileira ou influenciar setores específicos do público brasileiro – como determinadas esferas governamentais e da imprensa e orientar essa influência para os objetivos da guerra, essa é uma hipótese que precisa de uma melhor avaliação.

Notas

¹Na II Guerra, submarinos italianos também afundaram navios brasileiros.

²Além da DNOG e Missão Médica foram enviados oficiais para treinar na *front*: aviadores à Grã-Bretanha e uma Missão Militar do Exército (à qual estava subordinada a Missão Médica) à França; outros serviram em belonaves e esquadrilhas dos EUA. Não há estimativa exata de quantos brasileiros morreram na I Guerra, a DNOG perdeu em águas estrangeiras quase 200 homens, mas muitos foram transferidos doentes e morreram no Brasil. Pouco mais de 450 brasileiros morreram na campanha da Itália. Alguns brasileiros foram combatentes das duas guerras: a maioria do almirantado brasileiro na II Guerra era de ex-combatentes da DNOG; a FEB teve pelo menos um membro que havia participado da Missão Médica: o Tenente-Coronel Bonifácio Antônio Borba; até a FAB tinha veteranos da I Guerra: o Brigadeiro Sá Earp que liderou o golpe de outubro de 1945 na FAB era um dos aviadores que voou missões de guerra na Grã-Bretanha. Muitos membros da Marinha Mercante estiveram nas duas guerras. Centenas de brasileiros foram voluntários em forças estrangeiras: alguns serviram como oficiais de ligação entre forças brasileiras e aliadas: um dos oficiais da marinha britânica junto a DNOG era o Tenente Pullen, um carioca, outro oficial de ligação brasileiro foi Herbert Aspinall, de Niterói (durante a II Guerra era correspondente do *Daily Mail* no Brasil); o Major John W. Buyers oficial de ligação entre o grupo de caça da FAB na Itália e a aviação militar norte-americana, era de Juiz de Fora. Alguns voluntários eram da imprensa: o paulista Americo Rotellini – morto no *front* italiano em 1917, havia sido do *Fanfulla*; o curitibano Pierre Closterman, foi *foca* do *Correio da Manhã* até 1940, quando foi para a guerra e se tornou o maior ás da aviação francesa.

³No início do século XX o “jornal ingressara, efetiva e definitivamente, na fase industrial, era agora empresa, grande ou pequena, mas com estrutura comercial inequívoca”: Sodré, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. S. Paulo, Martins Fontes, 1983; p. 275. As sedes: entre 1907 e 1910, as situadas na Avenida Central do Rio: de *O País*, do *Jornal do Commercio* e do *Jornal do Brasil* (primeiro prédio de 11 andares construído no Brasil e o mais alto da América do Sul); em Recife, entre 1914 e 1920, a do *Diário de Pernambuco*; em 1927-29, no Rio, a sede de *A Noite* (22 andares, o maior prédio em concreto armado do mundo); em 1930, em Salvador, a sede de *A Tarde*; em 1939, em S. Paulo, o “Palácio da Imprensa” da *Gazeta*. Outros construiriam sedes menos imponentes, mas que marcavam tremenda distância dos sobrados simples das sedes de jornais do século XIX.

⁴Bertonha, J. F. “Divulgando o Duce e o fascismo em terra brasileira: a propaganda italiana no Brasil, 1922-1943”. *Revista de História Regional*, Vol. 5, n° 2, 2000. Disponível em: <[http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=rhr&page=article&op=view&path\[\]=159](http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=rhr&page=article&op=view&path[]=159)> Acesso em 27/09/10; p. 106.

⁵Nos anos 40, Samuel Wainer assim classificava a grande imprensa: no Rio Grande, o *Correio do Povo*, em S. Paulo, *O Estado de São Paulo*, *A Gazeta* e o *Correio Paulistano*, na Bahia, *A Tarde*, em Pernambuco, o *Jornal do Comércio*, no Pará, *O Liberal*, no Rio, o *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Diário de Notícias* e *Jornal do Brasil* e a rede dos *Diários Associados*, os demais estados não tinham jornais importantes: Wainer, S. *Minha Razão de Viver*. R. de Janeiro, Record, 1988, p. 135. Note-se a ausência de Minas Gerais, segundo estado em número de periódicos e terceiro em profissionais de imprensa nos anos 30: a falta de comunicações dentro do estado tornava a maioria dessa imprensa limitada a pequenas tiragens e dominada por chefes políticos locais,

com áreas sob influência da imprensa paulistana e carioca: Wirth, J. D. *O Fiel da Balança*. R. de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 131-132.

⁶Trento, Ângelo. II “*Fanfulla*” di São Paulo e la stampa italiana in Brasile dal nazionalismo al fascismo (1910-1922). Disponível em: <http://www.ponteentreculturas.com.br/media/textos_palestras/O_Fanfulla_de_Sao_Paolo_e_a_imprensa_italiana_no_Brasil.pdf> Acesso em 23/08/10; p. 1.

⁷Utilizamos capital político nos termos de Bourdieu: como este capital é um capital simbólico, isso torna o jornalista “detentor de um poder sobre os instrumentos de grande difusão que lhe dá um poder sobre toda espécie de capital simbólico”, poder esse capaz “em certas conjunturas políticas, de controlar o acesso de um homem político ou de um movimento ao estatuto de força política que conte”; c.f. Bourdieu, P. “A representação política – Elementos para uma teoria do campo político”, *O Poder Simbólico*. R. de Janeiro, Bertrand Brasil, 2009; .especialmente p. 189-190, n. 31. É discutível se esse poder foi efetivo na conjuntura brasileira das guerras mundiais: o alinhamento e a censura o relativizariam; inegável, foi o poder de pressão em alguns momentos.

⁸Broca, Brito. *A Vida Literária no Brasil*. R. de Janeiro, Livraria J. Olympio Editora, 1975; p. 265-270.

⁹Magalhães, M. B. *Pangermanismo e Nazismo*. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Fapesp, 1998, p. 105. *Germans in Brazil*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981, p. 99-100. O apoio católico dirigia-se mais à Áustria que à Alemanha e em contraposição à postura liberal e maçônica associada à Grã-Bretanha e França. *A Defesa Nacional* foi criada por oficiais do exército (apelidados de “jovens turcos”) que estagiaram no exército alemão antes da guerra. Eventualmente, defendiam a Alemanha na grande imprensa sob pseudônimos como “Scharnhorst” e “Gneisenau” (nomes de belonaves alemãs): Skidmore, T. *Preto no Branco*. R. de Janeiro, Paz e Terra, 1976, p. 168. A inteligência dos EUA achava até que um deles espionava para a Alemanha: McCann, F. *História do Exército Brasileiro*. S. Paulo, Cia. Das Letras, 2007; p. 599, n. 86.

¹⁰A principal agência alemã tinha a sido a *Wölff*, que foi perdendo espaço ao longo da guerra para a nova agência.

¹¹Luebke, F. C. *Op. cit.*, p. 88-91.

¹²Sobre o caso: Vinhosa, F. L. T. *O Brasil e a Primeira Guerra Mundial*. R. de Janeiro, IHGB, 1990; p. 28-30, 217; Silva, G. M. da. *O Brasil na Guerra Européia (1914-1918): uma face da dependência nas relações internacionais*. 1979. Dissertação (Mestrado). Universidade Nacional de Brasília, Brasília; p. 88. O editorial de *A Razão* ocorreu após a captura pelos alemães do *Rio Pardo* no início de dezembro: Martin, P. A. *Latin América and the War*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1925; p.49. Um olhar da imprensa norte-americana sobre a situação: “Brazil begins U-Boat inquiry” *New York Times*, 05/05/16. Disponível em: <http://www.query.nytimes.com/mem/archive_free/pdf?res=F70C1FFD3A5B17738DDDAC0894DD405B86DFID> Acesso em 23/09/10. “Press demands action” era um dos subtítulos da matéria. Ao que tudo indica, o controle do *Jornal do Commercio* pelos franceses foi ocasional: em 1923, a embaixada francesa tentaria assumir o controle direto do jornal: Suppo, Hugo R. *La politique Culturelle Française au Brésil entre les années 1920-1950*. 2000. Tese de Doutorado. Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris; Disponível em: <http://tede.ibict.br/tde_arquivos/1/TDE-2005-02-21T11:46:45Z-90/Publico/HugoRogelioSuppo_intro_cap_3.pdf> & <http://tede.ibict.br/tde_arquivos/1/TDE-2005-02-21T11:46:45Z-90/Publico/HugoRogelioSuppo_cap_4_biblio.pdf> Acesso em 15/10/10; p. 55-56.

¹³Essa revista (1915-20) era editada no Brasil por João do Rio (literato-jornalista aliadófilo) e em Portugal por João de Barros. Interessante notar que em face das guerras mundiais, Brasil e Portugal empreenderam colaborações culturais visíveis em publicações binacionais: em 1942, surgiu a revista *Atlântico* (editada pelos chefes dos serviços de imprensa e propaganda dos dois países).

¹⁴Suppo, H. R. *Op. cit.*; p. 55.

¹⁵O processo foi o ápice de uma campanha da colônia alemã em S. Paulo contra o jornal: inicialmente enviaram uma comissão (da qual fazia parte um membro do consulado) para demover Júlio Mesquita a cessar seus artigos aliadófilos; como não conseguiram, as empresas teuto-brasileiras retiraram sua propaganda e começou a campanha do *Diário Alemão*. Duarte, P. *Júlio Mesquita*. S. Paulo, Hucitec, 1977, p. 76-78, 98. Os artigos semanais de Júlio Mesquita sobre a guerra foram publicados em livro (*A Guerra – Boletins Semanais*) em 1919-20, mas ele mandou recolher a edição (feita à sua revelia). Eles seriam publicados em 2002, em quatro volumes sob o título: *A Guerra* (1914-1918).

¹⁶Medeiros e Albuquerque. *Quando eu era vivo*. R. de Janeiro, Record, 1981; p. 224.

¹⁷A coluna de O. Lima parece não ter prosperado em *O Estado de São Paulo*, embora ele continuasse a publicá-la no *Diário de Pernambuco*. Em 1917, quando Lima apoiou a ruptura de relações com a Alemanha em artigo para esse jornal, *O Estado de São Paulo* considerou sua mudança de posição equivocada, como antes considerava a sua germanofilia: Skidmore, T. *Op. cit.*; p. 297-298, n. 42.

¹⁸A *Brazílea* levaria ao surgimento de movimentos como a Propaganda Nativista (1919) e a Ação Social Nacionalista (1920), precursores do integralismo; c.f. Oliveira, Lúcia L. *A questão nacional na Primeira República*. S. Paulo, Brasiliense; Brasília, CNPQ, 1990; p. 150-151.

¹⁹Sobre a pressão da imprensa sobre o governo – particularmente do *Jornal do Commercio e Correio da Manhã*: Garambone, S. *A Primeira Guerra Mundial e a Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro, Mauad, 2003; p. 82-92. A campanha contra Müller começou em janeiro; em fevereiro, um jornalista do *Diário de Notícias da Bahia* (deixando sua posição germanófila) o chamou de “agente a soldo” e “canalha”; em março, começaram os ataques de Medeiros e Albuquerque: Skidmore, T. *Op. cit.*, p. 179.

²⁰Sobre o episódio: Araújo, 1998.

²¹Luebke, F. C. *op.cit.*, p. 146, 159.

²²Barreto, no artigo “Coisas Americanas”, criticou o chanceler Nilo Peçanha (um mestiço) por promover o alinhamento aos EUA, onde a situação dos negros era “dolorosa” e preferia “mil vezes a Alemanha”; na crônica “Outras Notícias” para o jornal carioca *A.B.C.* em 23 de novembro de 1918, ridicularizou a DNOG e a Missão Médica; no mesmo órgão, em 30 de novembro, alfinetou os EUA, ao comentar que na repressão à rebelião anarquista naquele mês, só faltou ao governo chamar o auxílio da frota americana (estacionada no Rio de Janeiro desde 1917): Bandeira, M. *O Ano Vermelho*. S. Paulo, Editora Brasiliense, 1980, p.45-46; 135. Barreto, L. *Os Bruzundangas*. S. Paulo, Brasiliense, 1956; p. 193-195. O apoio à Alemanha pode tanto ter sido provocação, quanto simpatia, dado o “apoio” alemão à Revolução Russa e as propostas de paz feitas no último ano da guerra.

²³O *Fanfulla* fez uma dentre os milionários ítalo-brasileiros de S. Paulo, para comprar seis aviões para o Aero-Club em 1917: Trento, A. *Op. Cit.*, p. 14.

²⁴A campanha antifascista da *Diretrizes* antes da guerra baseava-se, em parte, em propaganda da I Guerra: como a reprodução de um texto de 1916, “O Pangermanismo no Brasil” para destacar a atualidade do perigo alemão no Sul: Duque Filho, A. X. *Política internacional na revista Diretrizes* (1938-1942). 2007. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis

– UNESP, Assis; p. 99. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018ps/2007/duquefilho_ax_mg_assis.pdf> Acesso em: 17/05/11. O *Meio-Dia* foi criado pelo literato-jornalista Joaquim Inojosa: durante a I Guerra, ainda estudante, havia sido germanófilo: em suas memórias cita até um encontro com Oliveira Lima: Silveira, J. & Moraes Neto, G. *Hilfer/Stalin: O Pacto Maldito*. R. de Janeiro, Record, 1990, p. 435-436.

²⁵Suppo, *op. cit.* p. 60; 65. O controle do *Fanfulla* pela Itália ocorreu pelo legado feito pelo seu fundador e principal acionista, Vitalino Rottelini, para que fosse criada a *Fundação Amerigo Rottelini* – presidida pelo governo italiano, para oferecer bolsas de estudo a estudantes brasileiros na Itália: Trento, A. *Do Outro lado do Atlântico*. S. Paulo, Livraria Nobel, Instituto Italiano de Cultura, 1989; p. 327-328. Sobre Americo Rottelini (filho de Vitalino) vide nota 2. Tanto no caso de *A Noite* quanto no do *Fanfulla*, o controle era feito por testas-de-ferro.

²⁶Perazzo, P. F. *O Perigo Alemão e a Repressão Policial no Estado Novo*. S. Paulo, Arquivo do Estado, 1999; p. 90. O *Deutscher Morgen* em 1941 passou a chamar-se *Aurora Ilustrada* e foi publicado até o fim do ano.

²⁷Hilton, Stanley. *Suástica sobre o Brasil*. R. de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977; p. 190-191; Silveira, J. & Moraes Neto, G. *Op. cit.*, p. 476-477.

²⁸Ferreira, M. de Moraes. Cordeiro, “A Nota”. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001, Vol. IV, p. 4116-4117. Cordeiro, P. M. N. *Ascensão das idéias nazistas em Pernambuco – a quinta coluna em ação (1937-1945)*. 2005. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <http://www.btd.ufpe.br/tedeSimplificado/tede_busca/arquivo.php?codArquivo:1668> Acesso em 30/07/2009, p. 69.

²⁹Franceses, britânicos e belgas ficaram preocupados com o fato: Santomauro, F. *As Políticas Culturais de França e Estados Unidos no Brasil*. 2007. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica, S. Paulo. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tede_arquivos/17/17tde-2007-11-26T09:50:532-4401/Publico/Fernando%20> Acesso em: 15/10/2010, p. 121.

³⁰Hilton, S. *Oswaldo Aranha*. R. de Janeiro, Objetiva, 1994; p. 350-352. A campanha continuou após a liberação do navio, porque havia outro, o *Bagé* em situação semelhante. Interessante como os principais protagonistas da campanha antibritânica, Dutra e Góes Monteiro, haviam orbitado em torno de um núcleo germanófilo na guerra anterior, *A Defesa Nacional*.

³¹Dulles, J. W. F. *A Faculdade de Direito de São Paulo e a Resistência anti-Vargas*. R. de Janeiro, Nova Fronteira, 1984; p. 142, 169.

³²Bertonha, J. F., *op. Cit.*, p. 102. Suppo, H. R. *Op. Cit.* p. 400-401; 437-438.

³³Perazzo, P. F. *op. cit.*, p. 97. Leal, C. E. “Gazeta de Notícias”. *DHBB*, Vol. III, p. 2507-2509.

³⁴Cordeiro, P. M. N. *Op. cit.*, p. 105-108.

³⁵Gak, Igor S. “nazismo para brasileiro ver. Um olhar encomendado sobre a Alemanha nazista (1938-1942)” SBPH. Disponível em: <<http://sbph.org/2006/historia=politica-e-relacoes-internacionais/igor-silva-gak>> Acesso em 01/03/11.

³⁶Hilton, S. *Suástica sobre o Brasil*; p. 100-104; 152; 299-300.

³⁷Silveira, J. & Moraes Neto, G. *Op. cit.*, p. 439-453.

³⁸Sampaio, C.S. “Diário de Notícias”. *DHBB*, Vol. II, p. 1847-1848. Existiam formas menos explícitas de se usar a imprensa: em 1943, a polícia política descobriu que a *Rádio Ipanema*, que havia sido comprada em 1941 pelos alemães, num determinado horário passava mensagens intercaladas dentro do noticiário para submarinos: Perazzo, P. F. *op. cit.*, p. 99.

³⁹Hilton, S. *op. cit.*, p. 396-397.

⁴⁰Vinhosa, F. L. T. *Op. Cit.*, p. 118-119. Schwoch, James. *The American Radio Industry and its*

Latin-American activities, 1900-1939. [S.l.] Board of Trustees of University of Illinois, 1990; p. 45.

⁴¹Na cidade de S. Paulo em abril de 1917, manifestantes empastelaram o *Diário Alemão*; quando a polícia os reprimiu, Júlio Mesquita telefonou ao governador, sustando a repressão; em Santos, em novembro, após o empastelamento de *A Notícia*, a polícia, matou um manifestante: Camargo, H. L. “Santos, 1917: guerra, conflitos internos e ‘boches atrevidos’”. *História e – história*. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=39>> Acesso em 08/12/07. Sobre a responsabilidade da imprensa nos tumultos de abril, de como ela silenciou para evitar tumultos em outubro e como isso serviu de justificativa para a censura: Luebke, F. C. *Op. cit.*, p. 163-170. Os tumultos na II Guerra foram menos intensos, talvez, pelo controle policial do Estado Novo. Em Porto Alegre, por exemplo, ocorreram depredações (inclusive o empastelamento de *A Nação*), mas distantes da destruição da I Guerra: Gertz, R. *O Perigo Alemão*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1991; p. 72. Vinhosa, F. L. T. *Op. Cit.*, p. 56-58.

⁴²Em 1918, um filme nacionalista, *Pátria e Bandeira*, por ter cenas que sugerissem espionagem feita pela legação da Suíça, fez com que esta conseguisse que as cenas fossem cortadas: Noronha, J. *No Tempo da Manivela*. R. de Janeiro, EBAL; Kinart; EMBRAFILME, 1987; p. 67. Sachet, C. & Sachet, S. *Santa Catarina – 100 anos de História*, vol. II. Florianópolis, Século Catarinense, 1998, p. 60. Cohn, A. & Hirano, S. “A Gazeta”, DHBB, vol. III, p. 2503-2507. *O Correio Paulistano* era órgão do situacionista Partido Republicano Paulista. Em *O Estado de São Paulo*, o primeiro trecho censurado apareceu no dia 22 e aumentaria nos dias seguintes, até em assuntos que nada tinham a ver com a guerra: coisa que os membros do jornal consideraram fruto de uma conspiração entre o governo paulista e a colônia alemã, ansiosos para se livrar de um órgão incômodo. Duarte, P. *Op. cit.* p. 102-108.

⁴³*Getúlio Vargas e a Imprensa*, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2004; p. 44-45; Leal, C. E. *et all.* “Jornal do Commercio”. DHBB, Vol. III, p. 2875-2879. Suppo, H. R. *Op. cit.*, p. 330.

⁴⁴O pretexto foi a publicação de um artigo do político opositor exilado Armando Salles de Oliveira: Suppo, *Op. cit.*, p. 204.

⁴⁵Sodré N. W. *Op. cit.*, p. 387

⁴⁶*O Globo Expedicionário*. Rio de Janeiro, Agência O Globo, s.d; p. 152; Dulles, J. W. F. *op. cit.*, p. 347; Abreu Jr., J. B. de. “Diário de Pernambuco”. DHBB, vol. II, p. 1852-1855. O fim do DIP (em 25 de maio de 1945) levaria o governo a “exercer um controle sobre a imprensa, através da distribuição da publicidade governamental”, conforme carta de José Soares Maciel Filho a Vargas, nos meses finais do Estado Novo: Gomes, A. de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. São Paulo, Vértice; Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988; p. 378.

⁴⁷Caldena, N. Varón. *Brasil – 100 anos de Propaganda*. S. Paulo, Edições Referência, 2001; p. 104-105. Dulles, J. W. F. *Carlos Lacerda*. R. de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1992; p. 67-68. Moura, G. *Tio Sam chega ao Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1985; p. 20-23, 31-36.

⁴⁸Trabalhavam também na divisão de imprensa do *Office* nos EUA: Orígenes Lessa, Marcelino de Carvalho, Carlos Cavalcanti, além de outro cedido pelo DIP: Raimundo Magalhães: Tota, A. P. *O Imperialismo Sedutor*. S. Paulo, Cia. das Letras, 2000; p. 56, 76-77.

⁴⁹Luebcke, F. C. *op. cit.*, p. 208; Magalhães, M. B. *Op.cit.*, p. 131. Os percalços da imprensa teuto-brasileira podem ser percebidos na história de um jornal de Joinville (SC), o *Kolonie Zeitung*: fundado em 1862, foi publicado em alemão até 06 de novembro de 1917, quando por pressão da Lei de Guerra passou ao português e a chamar-se *Atualidade*, dando destaque à participação do país na guerra; essa fase durou até 21 de agosto de 1919, quando a legislação

é suspensa, voltando ao nome anterior, ao alemão, mas também (uma novidade!) a anúncios em português; essa fase durou até 28 de agosto de 1941, quando, pela legislação da campanha de nacionalização, passou a publicar em português, como *Correio de Dona Francisca*, até fechar em 21 de maio de 1942, três meses antes da entrada do Brasil na guerra: cf. Santos, L. M. dos. *Kolonie Zeitung, uma história*. Disponível em: <<http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd3/midia/lilianmannossantos.doc>> Acesso em 30/07/2009.

⁵⁰Moraes, F. *Corações Sujos*, S. Paulo, Cia das Letras, 2001; p. 74-75, 106-107, 129; Lesser, J. *A Negociação da Identidade Nacional*. S. Paulo, Editora Unesp, 2001; p. 241-242.

⁵¹Falcão, L. F. “A Guerra Interna (integralismo, nazismo, nacionalismo)” in: Brancher, A. (org.) *História de Santa Catarina Catarina*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2000; p. 173-174. O *Dia* quase foi empastelado em 1917: seu editor foi trocado, mas o jornal ficou estigmatizado e foi extinto em 1918, tendo o partido recriado seu antigo jornal, o *República*: Sachet, Celestino & Sachet, Sérgio, *op. cit.*, p. 58, 106.

⁵²Sobre essa instituição: Sanders, 1975. A distribuição gratuita parecia ser a regra: Pedro Nava, então estudante do *Pedro II*, cita em suas memórias que um professor francês lhe deu um cartão de recomendação para um tal Dr. Gonsalves no Clube de Engenharia, que distribuía impressos de propaganda: *Illustration Française, Les Annales, O Espelho, La Guerre, La Guerre Illustrée* (“logo virada em *Guerra Ilustrada*”), *Sphere, Illustrated War News*, além de suplementos como *Mãos à obra!*, *Da Fábrica ao Campo de Batalha* e *A Sentinela dos Mares*. “Nessas publicações nossos espíritos se repastavam de imagens guerreiras, de lances heróicos dos aliados e das famosas atrocidades alemãs.” Nava, P. *Chão de Ferro*. R. de Janeiro, Livraria J. Olympio Editora, 1974; p.122.

⁵³Silva, G. M. da. *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴Santomauro, F. *Op. cit.*, p. 34-36.

⁵⁵Sobre o Creel: Mock, 1942.

⁵⁶Gertz, R. *op. cit.*, p. 16-17; Luebke, F. B. *op.cit.*, p. 106-107. Publicações alemãs como *Der Grosse Krieg in Bildern (A Grande Guerra em Imagens)* eram publicadas em português, mas não encontrei indícios de sua distribuição no país.

⁵⁷O panfleto teria uma réplica de Elysio de Carvalho: *Em Caminho da guerra – a cilada argentina contra o Brasil* (1917). A *Gaceta* seria empastelada por uma multidão, após a divulgação de que o Conde Luxburg, representante diplomático alemão, teria telegrafado à Alemanha sugerindo o torpedeamento de navios argentinos e brasileiros para servir de exemplo do poderio alemão. Martin, P. A. *op. cit.*, p. 227, 244-245.

⁵⁸Kroeff, M. *Imagens do meu Rio Grande*. [S.l.: s.n.], 1971; p. 393. O Almirante Reinaldo Guilhobel, que participou das duas guerras, não cita em suas *Memórias*, nenhum jornal feito a bordo. Antes da entrada do país na II Guerra, escrevia a coluna “Panorama da Guerra nos Mares” para o *Diário Carioca* (antes do rompimento de relações com o Eixo, a coluna era anônima, logo após, seu nome e foto encabeçaram a coluna); e a pedido de Danton Jobim (em nome do embaixador dos EUA) passou a irradiar o programa semanal “A Marcha da Guerra”: Guilhobel, R. de A. *Memórias*. [S.l.: s.n.], 1973; p. 134, 190, 195.

⁵⁹Moura, C.. *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁰Avelino, C. D. S. da Hora. *O Silenciamento no texto jornalístico e a construção social da realidade: uma análise da cobertura da Segunda Guerra Mundial pelo jornal “A República” (Natal/ Rio Grande do Norte – Brasil)*. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/compolitica/anaís/2006/Avelino_e_Gomes%202006.pdf> Acesso em 11/08/09, p. 7. O título do trabalho se justifica pela ausência de uma cobertura da guerra na cidade que tinha a principal base dos EUA no país: nem os norte-americanos davam entrevistas e sequer o encontro entre Vargas e Roosevelt

na cidade teve cobertura local.

⁶¹Silveira, J. *Histórias de Pracinha*. R. de Janeiro, Companhia Editora Leitura, 1945; p. 44, 200; Castello Branco, M. Thomaz. *O Brasil na II Grande Guerra*. R. de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1960; p. 342. Lima, R. M. Senta a Pua!, R. de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1980; p. 348.

⁶²Silveira, J. *op. cit.*, p. 43, 70. Segundo a enfermeira da FEB, Elza Cansação, havia programas de rádio brasileiros dirigidos às tropas, mas eles não eram ouvidos porque ou as tropas não tinham rádios ou não sabiam da programação ou a potência das rádios não era suficiente para chegar à Itália: Cansação, E. *E Foi Assim que a Cobra Fumou*. R. de Janeiro, Imago Editora, 1987; p. 95-97, 127.

⁶³Dulles, J. W. F. *A Faculdade de Direito de São Paulo e a Resistência anti-Vargas.*, p. 307-308.

⁶⁴Silveira, J. *op. cit.*, p. 42; Araújo, G. B. de. *Caçando Espiões*. Rio de Janeiro, Borsoi, 1963; p. 23, 29.

⁶⁵*O Globo Expedicionário*, p. 143-154; Araújo, G. B. de. *op. cit.*, p. 71.

⁶⁶Vinhosa, F. L. T. *op. cit.*, p. 34-35, 68; Sodré, N. W. *op. cit.*, p. 342. A interrupção da carreira de correspondentes foi marcante para Lima e Amaral: Lima após esse episódio, se radicou nos EUA, onde morreu nos anos 20; para Amaral o episódio confirmaria a crise do liberalismo, da qual ele se tornaria uma das principais vozes no Brasil. Ao voltar, continuaria no *Correio da Manhã*, de onde se afastaria em 1917, com a entrada do Brasil na guerra: Nelson Werneck Sodré interpretou no fato uma desavença dele com Edmundo Bittencourt, que seria germanófilo – uma interpretação discutível em vista de sua expulsão da Grã-Bretanha e suas posições posteriores: Duque Filho, A. X. *Op. cit.*, p. 69, n. 118. Já P. Filho pontilhou sua aventura de fantasias que incluíam um caso com Mata Hari. O livro foi republicado em 2003 pela Labortexto Editorial.

⁶⁷Vinhosa, F. L. T. *op. cit.*, p. 64-65, 68. Em 1997, Buschmann voltaria a ser assunto da imprensa brasileira, no contexto de uma exposição na Torre de Londres: cf. Blydowsky, L. “Espião nota zero”. *Vêja* 10/12/97. Disponível em: <http://www.veja.abril.com.br/101297/p_061.html> Acesso em 08/08/09. Medeiros e Albuquerque. *Op. cit.*, p. 329-330.

⁶⁸Em 1915, F. Mesquita enviou uma ilustração sua, retratando o primeiro vôo noturno de um zepelim alemão sobre Paris: *Fon-Fon!*, 15/05/15. Disponível em: <http://www.objdigital.bn/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1915_020.pdf> Acesso em: 01/03/10. Seria F. Mesquita, Francisco Mesquita? Paulo Duarte relata que esteve na Europa, mas apenas no fim da guerra, de onde enviava crônicas. Duarte, P. *Op. cit.* p. 79. Malan, A. S. *Uma Escolha, Um Destino*, 1977, p. 156. Outro adido que volta e meia mandava fotos para as revistas ilustradas era o na Bélgica, Major Correia do Lago.

⁶⁹*Fon-Fon!*, 15/05/15. Disponível em: <http://www.objdigital.bn/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1915_020.pdf> Acesso em: 01/03/10.

⁷⁰Garanbone, S. *op. cit.* p. 96.

⁷¹Prazeres, O. *A Liga das Nações*, p. 283-284. “Pedro da Costa Rego”, *DHBB*, vol. V, p. 49-45. *Fon-Fon!*, 06/12/19. Disponível em: <http://www.objdigital.bn/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1919/fonfon_1919_049.pdf> Acesso em 28/03/10. *Fon-Fon!*, 27/12/19. Disponível em: <http://www.objdigital.bn/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1919/fonfon_1919_052.pdf> Acesso em 28/03/10.

⁷²Moraes, F. *Chatô*. p. 108-110, 121.

⁷³Assis Filho, W. Simões de (org.). *Cícero Dias*. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, [2008]; p. 298. Também teria trabalhado nessas irradiações francesas, Marcelino de Carvalho.

⁷⁴“Otávio Brandão”. *DHBB*, vol. I, p. 783-785.

⁷⁵Albuquerque, Bento C. L. L. *A Justiça Militar na Campanha da Itália*. Fortaleza, Imprensa

Oficial, 1958; p. 548, 550.

⁷⁶Leal Filho, L. L. *Vôzes de Londres*. S. Paulo, Edusp, 2008; p. 13-38, 111-118. Callado – como se seguisse a senda de P. Filho, transformou sua experiência britânica em seu derradeiro romance: *Memórias de Aldenham House* (1989).

⁷⁷Carvalho, L. M. *Cobras Criadas*. S. Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2001; p. 97; Moraes, F. *Op. cit.*, p. 429-430.

⁷⁸Segundo Joel Silveira, a pressão teve sucesso graças a um ultimato da grande imprensa carioca: caso não pudesse ter correspondentes junto a FEB, boicotaria qualquer comunicado do DIP: Silveira, J. “O Pracinha desarmado”. In: *O Globo Expedicionário*, p.12.

⁷⁹Para uma relação dos correspondentes na Itália e uma análise de sua atuação: Henn, 2006.

⁸⁰Silveira havia publicado uma matéria sobre as ligações de Rosalina Coelho Lisboa com os fascistas, o que provocou a ira de seu marido, presidente da Sul América Seguros e amigo de A. Chateaubriand a quem pressionou para que o demitisse; ao invés disso, o enviou para a Itália: Carvalho, L. M. *op. cit.*, p. 98. Henn, Leonardo G. “Os correspondentes de guerra e a cobertura jornalística da Força Expedicionária Brasileira”. *História Unisinos*. 10 (2), maio/agosto 2006. Disponível em: <http://www.unisinos.br/publicacoes.cientificas/images/stories/Publicacoes/historiav10n2/art06_henn.historia.pdf> Acesso em: 15/03/11, p. 184-188.

⁸¹Henn, L. G. *Op. Cit.*, p. 176. Esse autor cita (p. 179) uma crônica publicada no *Diário de Notícias* em março de 1945, enviada da Itália por Augusto Vilas-Boas, que ao que tudo indica, era da FEB.

⁸²O processo contra Balduino e Hirschmann encontra-se em: Albuquerque, 1958, p. 315-324, 545-609. Balduino teve como testemunha de defesa o ultimo chefe do DIP, Cel. Amílcar Botelho de Guimarães. Eles seriam libertados em 1956. *A Signal* foi a principal publicação de propaganda do exército alemão na guerra: tinha edição em português desde 1941, mas é provável que não tenha sido distribuída no Brasil.

⁸³Dulles, J. W. *F.op. cit.*; p. 96-99.

⁸⁴Wainer, S., *op. cit.* p. 85-94

Bibliografia

- ABREU JR., J. B. de. “Diário de Pernambuco”. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001. Vol. II, p. 1852-1855.
- ALBUQUERQUE, Bento C. L. L. *A Justiça Militar na Campanha da Itália – Constituição, legislação, decisões*. Fortaleza, Imprensa Oficial, 1958.
- ARAÚJO, G. B. de. *Caçando Espiões: história do serviço de contra-espionagem brasileiro na Itália*. R. de Janeiro, Borsoi, 1963.
- ARAÚJO, J. G. “Canhoneira Eber - Em Itapagipe. A batalha que não houve – 26/10/1917”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, vol. 94, 1998, p. 117-138.
- ASSIS FILHO, W. Simões de (org.). *Cícero Dias – oito décadas de pintura*. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer [2008].
- AVELINO, C. D. S. da Hora. *O Silenciamento no texto jornalístico e a construção social da realidade: uma análise da cobertura da Segunda Guerra Mundial pelo jornal “A República” (Natal/ Rio Grande do Norte – Brasil)*. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/compolitica/anais/2006/Avelino_e_Gomes%202006.pdf> Acesso em 11/08/09.
- BANDEIRA, Moniz. *O Ano Vermelho*. S. Paulo, Editora Brasiliense, 1980.
- BARRETO, L. *Os Bruzundangas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.
- BERTONHA, J. F. “Divulgando o Duce e o fascismo em terra brasileira: a propaganda italiana no Brasil, 1922-1943”. *Revista de História Regional*, Vol. 5, nº 2, 2000. Disponível em: <[http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=rhr&page=article&op=view&path\[\]=159](http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=rhr&page=article&op=view&path[]=159)> Acesso em 27/09/10.
- BLYDOWSKY, L. “Espião nota zero”. *Vêja*, 10/12/97. Disponível em: <http://www.veja.abril.com.br/101297/p_061.html> Acesso em 08/08/09.
- BORDIEU, P. “A representação política – Elementos para uma teoria do campo político”. *O Poder Simbólico*. R. de Janeiro, Bertrand Brasil, 2009.
- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil*. R. de Janeiro, Livraria J. Olympio Editora, 1975.
- CALDENNA, N. Varón. *Brasil – 100 anos de Propaganda*. S. Paulo, Edições Referência, 2001.
- CAMARGO, H. L. “Santos, 1917: guerra, conflitos internos e ‘boches atrevidos’”. *História e – história*. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=39>> Acesso em 08/12/07.
- CANSANÇÃO, E. *E Foi Assim que a Cobra Fumou*. R. de Janeiro, Imago Editora, 1987.

CASTELO BRANCO, M. Thomaz. *O Brasil na II Grande Guerra*. R. de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1960.

CARVALHO, L. M. *Cobras Criadas*. S. Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2001

COHN, A., HIRANO, S. “A Gazeta”, *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001. Vol. III, p. 2503-2507.

CORDEIRO, P. M. N. *Ascensão das idéias nazistas em Pernambuco - a quinta coluna em ação (1937-1945)*. 2005. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: http://www.btd.ufpe.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo:1668. Acesso em 30/07/09.

DUARTE, Paulo. *Júlio Mesquita*. S. Paulo, Hucitec, 1977.

DULLES, J. W. F. *A Faculdade de Direito de São Paulo e a Resistência anti-Vargas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *Carlos Lacerda, vol. 1, 1914-1960*. R. de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1992.

DUQUE FILHO, A. X. *Política internacional na revista Diretrizes (1938-1942)*. 2007. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018ps/2007/duquefilho_ax_mg_assis.pdf> Acesso em: 17/05/11.

FALCÃO, L. F. “A Guerra Interna (integralismo, nazismo, nacionalismo)” in: BRANCHER, A. (org.) *História de Santa Catarina Catarina – estudos contemporâneos*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2000.

FERREIRA, M. de Moraes Cordeiro, “A Nota”. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001, Vol. IV, p. 4116-4117.

GAK, Igor S. “nazismo para brasileiro ver. Um olhar encomendado sobre a Alemanha nazista (1938-1942)” *SBPH*. Disponível em: <<http://sbph.org/2006/historia=politica-e-relacoes-internacionais/igor-silva-gak>> Acesso em 01/03/11.

GARAMBONE, S. *A Primeira Guerra Mundial e a Imprensa Brasileira*. R. de Janeiro, Mauad, 2003.

GERTZ, R. *O Perigo Alemão*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

Getúlio Vargas e a Imprensa, R. de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.

GOMES, A. de C. *A Invenção do Trabalhismo*. S. Paulo, Vértice; R. de Janeiro, IUPERJ, 1988.

- GUILHOBEL, R. de A. *Memórias*. [S. l., s. n.] 1973.
- HILTON, Stanley. *Oswaldo Aranha – uma biografia*. R. de Janeiro, Objetiva, 1994.
- _____. *Suástica sobre o Brasil: a história da espionagem alemã no Brasil, 1939-1944*. R. de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- HENN, Leonardo G. “Os correspondentes de guerra e a cobertura jornalística da Força Expedicionária Brasileira”. *História Unisinos*. 10 (2), maio/agosto 2006. Disponível em: <http://www.unisinos.br/publicacoes.cientificas/images/stories/Publicacoes/historiav10n2/art06_henn.historia.pdf> Acesso em: 15/03/11.
- KROEFF, M. *Imagens do meu Rio Grande*. [S.l., s.n.] 1971.
- LIMA, Rui M. *Senta a Pua!*, R. de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1980
- LEAL, C. E. *et all*. “Jornal do Commercio”. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001, Vol. III, p. 2875-2879.
- LEAL FILHO, L. L. *Vózes de Londres – Memórias Brasileiras da BBC*. S. Paulo, Edusp, 2008
- LESSER, J. *A Negociação da Identidade Nacional – Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. S. Paulo, Editora Unesp, 2001.
- LUEBCKE, F. C. *Germans in Brazil*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981.
- MAGALHÃES, M. B. *Pangermanismo e Nazismo – A trajetória alemã rumo ao Brasil*. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Fapesp, 1998.
- MALAN, A. S. *Uma Escolha, Um Destino*, R. De Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1977.
- MARTIN, P. A. *Latin América and the War*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1925.
- McCANN, F. *História do Exército Brasileiro*. S. Paulo, Cia. Das Letras, 2007.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Quando eu era vivo – Memórias*. R. de Janeiro, Editora Record, 1981.
- MOCK, J. R. “The Creel Committe in Latin America”. *The Hispanic American Historical Review*, vol. 22, nº 2, 1942; p. 266-276.
- MORAIS, F. *Chatô – o rei do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Corações Sujos*, S. Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MOURA, C. *Tio Sam chega ao Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- NAVA, P. *Chão de Ferro – Memórias/3*. R. de Janeiro, Livraria J. Olympio Editora, 1974.
- NORONHA, J. *No Tempo da Manivela*. Rio de Janeiro, EBAL; Kinart; EM-BRAFILME, 1987.

O *Globo Expedicionário*. Rio de Janeiro, Agência O Globo [1985].

OLIVEIRA, Lúcia L. *A questão nacional na Primeira República*. S. Paulo, Brasileira; Brasília, CNPQ, 1990.

“Pedro da Costa Rego”, *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001, Vol. V, p. 4945.

“Otávio Brandão”. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001, Vol. I, p. 783-785.

PERAZZO, P. F. *O Perigo Alemão e a Repressão Policial no Estado Novo*. São Paulo, Arquivo do Estado, 1999.

PRAZERES, O. *A Liga das Nações*. R. de Janeiro, Imprensa Nacional, 1922.

SACHET, Celestino; SACHET, Sérgio. *Santa Catarina – 100 anos de História*, vol. II. Florianópolis, Século Catarinense, 1998,

SAMPAIO, C.S. “Diário de Notícias”. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, R. de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2001, Vol. II, pp. 1847-1848.

SANDERS, M. L. “Wellington House and British Propaganda during the First World War”. *The Historical Journal*, XVIII, 1 (1975), p. 119-146.

SANTOMAURO, F. *As Políticas Culturais de França e Estados Unidos no Brasil*. 2007. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica, S. Paulo. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/17/tde-2007-11-26T09:50:532-4401/Publico/Fernando%20. Acesso em: 15/10/2010.

SANTOS, L. M. dos. *Koloniezeitung, uma história*. Disponível em: <<http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd3/midia/lilianmann dossantos.doc>> Acesso em 30/07/2009.

SCHWOCH, James. *The American Radio Industry and its Latin-American activities, 1900-1939*. [S.l.] Board of Trustees of University of Illinois, 1990.

SILVA, G. M. da. *O Brasil na Guerra Européia (1914-1918): uma face da dependência nas relações internacionais*. 1979. Dissertação (Mestrado). Universidade Nacional de Brasília, Brasília.

SILVEIRA, J. *Histórias de Pracinha (oito meses com a F.E.B.)*. Rio de Janeiro, Companhia Editora
Leitura, 1945.

_____, MORAES NETO, Geneton. *Hitler/Stalin: O Pacto Maldito*. R. de Janeiro, Record, 1990.

SKIDMORE, T. *Preto no Branco*. R. de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

SUPPO, Hugo R. *La politique Culturelle Française au Brésil entre les années 1920-1950*. 2000. Tese (Doutorado). Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris. Disponível em:

<http://tede.ibict.br/tde_arquivos/1/TDE-2005-02-21T11:46:45Z-90/Publico/HugoRogelioSuppo_intro_cap_3.pdf> & <http://tede.ibict.br/tde_arquivos/1/TDE-2005-02-21T11:46:45Z-90/Publico/HugoRogelioSuppo_cap_4_biblio.pdf> Acesso em 15/10/10.

TOTA, A. P. *O Imperialismo Sedutor*. S. Paulo, Cia. das Letras, 2000.

TRENTO, Ângelo. *Do Outro lado do Atlântico – um século de imigração italiana no Brasil*. S. Paulo,

Livraria Nobel, Instituto Italiano de Cultura, 1989.

_____. Il “*Fanfulla*” di São Paulo e la stampa italiana in Brasile dal nazionalismo al fascismo (1910-1922). Disponível em: <http://www.pontecentreculturas.com.br/media/textos_palestras/O_Fanfulla_de_Sao_Paolo_e_a_imprensa_italiana_no_Brasil.pdf> Acesso em 23/08/10.

VINHOSA, F. L. T. *O Brasil e a Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro, IHGB, 1990

WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver – memórias de um repórter*. R. de Janeiro, Record, 1988.

WIRTH, J. D. *O Fiel da Balança – Minas Gerais na federação Brasileira*. R. de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Resumo

O artigo analisa o impacto das guerras mundiais na imprensa brasileira através de três dimensões: o alinhamento da imprensa; a censura; a existência de uma imprensa exclusivamente dedicada às guerras e a atuação dos correspondentes de guerra brasileiros.

Abstract

The article analyses the impact of world wars in the Brazilian press, through three dimensions: the alignment of the press; the censorship; the existence of an exclusively dedicated press to the wars and the performance of the Brazilian's war correspondents.

Palavras-chave

Imprensa brasileira; Primeira Guerra Mundial; Segunda Guerra Mundial.

Key-words

Brazilian press; First World War; Second World War.

Os grafitti como pré/pretexto

Gilda Korff Diegues

O tema não parece ser nobre. Apesar de ganhar um pouco mais de destaque nos jornais e ser encontrado nos muros de todos os grandes centros urbanos – o que banaliza o olhar, além de vulgarizar a atenção – tem-se, em geral, uma concepção, mais ou menos arraigada, de que este tema pertence a um *underground* ligado à “sujeira humana”. No entanto, a nova codificação vem ganhando notoriedade, sendo estudado, inclusive, em universidades brasileiras e estrangeiras, como parte das manifestações sociais presentes na cena urbana atual.

Nossa motivação não se prende propriamente ao grau de importância a ele atribuído, mas à sua presença constante na paisagem urbana, assim como a *escrita* por eles assumida. Neste aspecto, servimo-nos de um resgate importante, promovido por Maffesoli (1997, p. 17):

Inventa-se um mundo cada vez que se escreve. Trata-se, na realidade, indo ao encontro da etimologia, *invenire*, de fazer vir à luz do dia o que já existe, vivido amplamente na experiência cotidiana, embora os hábitos de pensar impeçam-nos de vê-lo.

Assim, a presente escrita tem o sentido de produzir uma reflexão sobre a cena cotidiana, não tentando “ensinar” nada para além do que já é conhecido, e sim produzir uma “ruminação” sobre um fenômeno aparentemente frívolo

e sem apelo, mas que inunda nosso olhar, nas metrópoles. Por outro lado, a heterogeneização da sociedade cria zonas de imbricação, diluindo fronteiras antes bem estabelecidas, que exigem um esforço no sentido de se analisar, sob pena de perdermos referências.

Origem:

A palavra vem do italiano (“*graffito*”) e significa, literalmente, “escrita feita com carvão”. Lembremos que o lápis, de uso tão disseminado, é fabricado com o mesmo grafite, porém a história remonta aos tempos da Antigüidade clássica, mais precisamente em Roma e na extinta Pompéia, onde os protestos eram escritos nas paredes com carvão. Quem visitar as catacumbas da cidade, destruída pela erupção do Vesúvio (79 d.C.), ou mesmo alguns sítios arqueológicos, ainda poderá encontrá-los.

Há quem vá buscar sua ancestralidade nas pinturas rupestres, feitas nas cavernas e, portanto, registros do cotidiano. No entanto, o fenômeno volta à cena no século XX, com a revolução mexicana (entre as décadas de 20 e 30), trazendo a pintura social e o nativismo como temática. A pintura mural, deixando o espaço confinado dos museus, passou a adquirir, por sua forma, o mesmo caráter ideológico que norteava a libertação buscada pelos movimentos armados e inúmeros artistas aderiram ao projeto.

É na década de 60 que jovens do bairro do Bronx (zona pobre da cidade), em New York, utilizam o *graffito* com a técnica da tinta *spray*, caracterizando uma cultura de periferia. Exatamente neste momento, em que os Estados Unidos viviam um de seus momentos mais fortes de contestação jovem, representado pela chamada “*beat generation*”, desenvolvendo uma estética da contracultura, em que as academias de pintura, tradicionais, foram perdendo o interesse, bem como o olhar se foi deslocando para este tipo de manifestação. A rua, enquanto espaço libertário, como aponta Bakhtin, transformou-se no palco onde os registros de arte começaram a se confundir com as pichações, *outdoors*, letreiros. E, com o tempo, os grafiteiros passaram a assinar os trabalhos, seguindo o modelo da pintura tradicional.

Não tardou para que o movimento fosse ganhando proporções mais agigantadas, ramificando-se pela Europa. Do mesmo modo, pouco a pouco, desenvolveu-se interesse por este tipo de manifestação e vários “*writers*” (como são chamados os grafiteiros, curiosamente) participaram de exposições de artes plásticas. Talvez o nome mais significativo, dentre todos, tenha sido o de Michel Basquiat.

Foi exatamente Michel Basquiat quem, em 1982, teve uma aproximação de Andy Warhol, o que garantiu a seu trabalho uma atenção maior, algumas entrevistas e exposições. Junto com a notoriedade, a crítica corrosiva a suas manifestações. A partir daí, o campo para a discussão em torno da arte estava aberto.

Aproximações com a arte:

Se Basquiat é considerado “artista”, dentro de padrões da crítica norte-americana, o mesmo não se pode dizer das manifestações do *graffito*, no geral. Por outro lado, certas questões são impostas à reflexão, a partir de elementos que consideramos importantes, dentro do quadro atual em que se colocam principalmente as artes visuais, na atualidade.

Em texto de 1993, “*Espaciando o pós-moderno*” (nomenclatura que adotamos com reservas), salientei, como o próprio título sugere, estar ocorrendo um processo de “conquista do espaço”:

Não há propriamente um “estilo pós-moderno”; quando muito há tendências, que vão dar continuidade a certos problemas gerados desde o século passado. Uma delas caracteriza-se pela *expansão no espaço*, efeito mesmo da “hybris” pulsante. Há um quê de hiperbólico, de plasticidade, a lembrar o Barroco. Convém salientar terem sido justamente as chamadas “artes espaciais” (arquitetura, pintura e escultura) aquelas que detonam o fenômeno. A expansão no espaço teria relação, segundo entendemos, com a noção de limite; algo que, por esbarrar na “barreira do tempo”, transborda. Há uma espécie de invasão, de agressividade violenta, uma exuberância apontando a possibilidade de transgressão: as formas parecem estar a dizer que a arte não morreu. Nisto, quando ela se agiganta, tenta retomar o sentido de “festa” dionisíaca, como possibilidade de um tempo sagrado. (p. 28)

Acompanhando o movimento, iniciado pelos murais mexicanos e outras tendências ainda daquilo que se chamou de “modernismo”, e que nomeamos de “*expansão no espaço*”, sem dúvida, os *graffiti* mantêm a cidade como tela, em que registram seu protesto, a busca de uma identidade, a fala de grupos marginalizados, com um sentido estético. Neste aspecto, eles dividem o espaço urbano com o mundo oficial dos cartazes, *outdoors* etc. Desta forma, há como

uma “sujeira”, a incomodar a voz do capital, a palavra do poder que, também disseminada pela cidade, marginaliza. Não restam dúvidas: há um diálogo surdo, não assumido, mas *escrito* pelas ruas das cidades. Há certa agressividade implícita, em que conta um grito surdo, não praticado pela violência física, mas simbólica.

Talvez por seu caráter evidentemente político (aqui entendido no sentido amplo, etimológico de “polis”, isto é, “cidade”) e, até certo ponto ingênuo, não consideraremos os *graffiti* como “arte”. Mas, para tanto, devemos traçar algumas reflexões, para que nossa conceituação não assuma um caráter trivial. Apenas o fato de ser uma “escrita clandestina”, como a arte, não dá suporte para que se possa tomar como idênticas duas manifestações distintas.

Alguns traços em comum podem ser apontados, levando críticos a considerar uma das manifestações estéticas importantes no século XXI, enquanto expressão dos oprimidos. Tanto mais para aqueles que declinam os princípios dos “estudos culturais”. Não restam dúvidas, tratar-se de um registro cultural: não há como se negar. Porém a arte não se esgota na cultura e nem toda a cultura é arte.

Os pontos em comum, a serem apontados, seriam:

- a mesma lógica da desintegração, que tanto norteia a arte como os grafismos;
- a temporalidade instantaneísta, descartável, ágil, contrária à lógica do tempo e da permanência;
- uma nova cartografia do olhar, que aponta para o “*voyeurismo*”;
- a visão contra-ideológica;
- a pós-utopia e, como consequência, o “aqui e agora” concreto.

Talvez, outros elementos pudessem ser levantados, porém não pretendemos esgotar o tema. Assim, ficamos com estes traços que, por si, já delinham aproximações significativas e que podem gerar tonturas e vertigens teóricas. Há, porém, atrás da serialidade dos *graffiti*, um vazio, que aponta para um simulacro de união, uma ausência de reflexão, uma proposta que se esgota no momento mesmo de sua feitura. E, ainda, falta-lhes um projeto (mais uma vez resguardamo-nos na etimologia: “*pro*” e “*jectum*”, i. e., “lançar-se para o futuro”). Neste aspecto, diríamos que os *graffiti*, antes de tudo, “preenchem os vazios”, ao invés de “abrirem espaços”.

Por outro lado, diríamos tratar-se de um ato voluntarista, um ímpeto para registrar a fala e de busca de um reconhecimento que, uma vez obtido, tende a um enquadramento sistêmico: falta-lhe um “fôlego de resistência”.

No entanto, por efeito dos movimentos da contracultura¹, pela crise da criatividade, gerada pela massificação da percepção de mundo, pela perda de fronteiras e referências que compõem a dita cena “pós-moderna”, pela fragilização da crítica e uma série de outros fatores, trazidos pela lógica do capitalismo em sua ânsia de novidades, os *graffiti* foram (e por muitos são) considerados manifestação artística. Preferimos, em lugar disso, a noção de “manifestação estética”, que nos parece mais adequada, retirando-se de cena a arte, para preservá-la um pouco do abastardamento.

Quando muito, poderíamos considerar os *graffiti* como parcela integrante dos movimentos contraculturais – aqui entendidos como manifestações de uma cultura marginal, que independe do reconhecimento oficial. Ou, para usar as palavras de Luiz Carlos Maciel, que foi, no Brasil, o porta-voz de uma geração “*underground*”: “*No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos*”. (apud PEREIRA, C: 1983, p. 13).

E complementaríamos, com as palavras de Carlos Alberto Messeder Pereira, sobre o mesmo fenômeno da “contracultura”:

Deste modo, grande parte da energia crítica desta nova geração de descontentes cai ser canalizada para atividades até então não descobertas pelas formas tradicionais de luta política, manifestando-se de maneiras as mais surpreendentes para quem não estivesse suficientemente atento ao surgimento daquele novo fenômeno de contestação social intitulado por Marcuse – um de seus teóricos e ideólogos mais destacados – como a Grande Recusa”. (p. 30)

A estetização das massas:

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, apontava para a “estetização das massas” (p. 194):

A crescente proletarianização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do o mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas não certamente a dos seus direitos”.

Embora o contexto a que se refere o autor seja o do fascismo/nazismo, pode-se perfeitamente aplicá-lo à sociedade atual, ainda que ela se diga “democrática”. E, se assim o pensarmos, os *graffiti* são parte da engrenagem de manutenção do poder, até porque em nada o abalam. Ao contrário, vão permitir que ele se torne bem mais “democrático”, na medida que dá voz e espaço aos excluídos.

Há, pois, um simulacro travestido de um apelo estético, algo que poderíamos denominar como um “*kitsch*”²³² urbano. Ao mesmo tempo, na nova “tribalização” urbana, eles, os *graffiti*, operam uma nova cartografia, um mapeamento: cada grupo desenvolve uma técnica e um estilo, de modo a dividir fronteiras e espaços.

A retórica do poder, sem dúvida, deslocou-se: do econômico para o político, sob a falsidade de uma “descolonização”, que abriga um neocolonialismo: o processo, caracterizado sempre pela “neutralidade da linguagem”. Qualquer ingenuidade de leitura pode ser comprometedor. Assim, o “neotribalismo” urbano aponta para a uma suposta criação de alternativas, quando, na verdade, tudo não passa de uma falsificação da mobilidade social. Deixar falar sem produzir efeitos é o mesmo que silenciar. Assim, sob o manto da estética e da democratização das falas, o que se tem é um profundo estado de estagnação.

Como enfatiza o mesmo Walter Benjamin:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização do político, como a pratica o fascismo.* (p. 196)

No tocante aos *graffiti*, muitas vezes confundidos com pichações e com vandalismo, caberia perguntar: protesto ou reconhecimento? À medida que o tempo passa, mais e mais o *graffito* vem sendo incorporado pela voz oficial: as escolas já desenvolvem projetos para educação de jovens, através das técnicas desenvolvidas pelos grafiteiros, assim como projetos de governo envolvem o tema, nele buscando solução para as diferenças sociais.

Uma questão de lugar:

Em um belo ensaio sobre as questões trazidas pelo que se denomina chamar de “pós-moderno”, Andréas Huyssen pontua algumas tendências que mereceriam um olhar mais atento. Como salienta o autor:

O entusiasmo pelos novos meios de comunicação me conduz à quarta tendência identificável nos primórdios do pós-modernismo: uma tentativa vigorosa, ainda que igualmente bastante acrítica, de valorizar a cultura popular como um desafio aos cânones da grande arte, modernista ou tradicional. Essa linha ‘populista’ dos anos 60, com sua celebração do *rock’n’roll* e da música *folk*, de imagens da vida cotidiana e das múltiplas formas de literatura popular, ganhou impulso no contexto da contracultura e graças a um abandono quase total de uma anterior tradição crítica norte-americana em relação à moderna cultura de massas. (p. 40)

Embora o autor reconheça méritos na postura, pelo que nomeia de “crítica política” ao “eurocentrismo” e ao “logocentrismo”, acrescenta: “*De uma perspectiva européia, portanto, tudo isso parecia mais um epílogo da vanguarda histórica do que a abertura de novas fronteiras, bandeira do movimento*”. (p. 41).

No entanto, herdeiros que somos de duas culturas, com pequena prevalência para a norte-americana, nos últimos tempos (no que diz respeito à cultura de massas), mas sem esquecermos o legado europeu (especialmente na esfera acadêmica), nosso entre-lugar favorece um olhar crítico mais livre.

Neste aspecto, temos de reconhecer que, aos olhos da Europa, o movimento norte-americano dos anos 60 representou o esgotamento, a manifestação agônica do Surrealismo, vivenciado quase meio século depois. Assim, para a crítica européia, a contracultura, com todos os seus fundamentos, parece vir com um ranço de nostalgia, com um sabor de esgotamento e, por isso mesmo, sem maiores propostas de inovação: rebeldia tardia de uma geração além-mar.

Para os norte-americanos, no entanto, o sopro surrealista, vivenciado pela contracultura, bafejou o cenário cultural com um ar de expectativa, sem muita esperança. Nem por causa disso, deixou de ganhar a mídia, até porque o sistema de “indústria cultural” a tudo devora, para transformar em mercadoria – e nenhum país para trabalhar melhor a “indústria cultural” que os Estados Unidos.

A grande questão é: como o europeu vê o *graffiti*? Ao que demonstram os depoimentos, a cultura grafiteira é vista como clandestina, passível de prisão. Isto significa dizer que não há reconhecimento da atividade, muito menos como “manifestação artística”. Isto não quer dizer que não existam grafiteiros na França, Alemanha, Inglaterra, Espanha etc. O muro de Berlin, por exemplo, foi coberto pelos *graffiti*, mas o entendimento para o ato seria apenas político, jamais vinculado à arte. O olhar europeu, quando aceita dirigir sua atenção para o fenômeno, o vê como “curiosidade”. É o caso, por exemplo, do trabalho realizado no castelo de Kelburn, na Escócia, como parte de um projeto oficial⁴. Mas, neste caso – como na grande maioria dos *graffiti* – prevalece o caráter figurativo, bem mais do que o dito “protesto”, já que o trabalho foi realizado “a convite”, isto é, em caráter oficial.



Castelo de Kelburn, antes e após o trabalho dos graffiti

Bem antes do castelo de Kelburn ter sido grafitado, talvez a presença da Hundertwasserhaus, em Viena (localizada no número 3 da Löwengasse), possa ter servido de *leitmotif* na mistura do tradicional com o novo, como se pode observar nas imagens abaixo:



Concluída em 1985 (lembrando que o projeto do castelo é de 2007), a Hundertwasserhaus – uma espécie de “grafite arquitetônico” – mantém diálogo com o trabalho do espanhol Gaudí, na sua estética colorida e irregular, na plasticidade envolvente (e, curiosamente, a lembrar de longe o cenário de nossas favelas): trata-se de uma criação que propõe deslocar-se o olhar para aquilo que ninguém mais percebe – a arquitetura, envolvida que está pelo pragmatismo da vida cotidiana. Assim também procedem os graffiti, ao deslocarem o olhar para o muro, ou a parede onde se mostram: uma revitalização do que a própria sociedade rejeita, ou não percebe. E, na lógica metonímica

que preside a sociedade moderna, os deslocamentos são constantes entre uma esfera e a outra, a ambas contaminando.

Cruzamentos

A arte, desde tempos remotos, utiliza a técnica da escrita “pictórica”, por assim dizer. Os caligramas são conhecidos desde a Grécia, onde assumiam um caráter religioso ; depois copiados por Roma , atravessaram a Idade Média, com as iluminuras, desembocando no Renascimento , Barroco, para eclodir novamente com força nos séculos XIX e XX, graças a nomes como os de Apollinaire , Lewis Carrol (que inseriu um deles no terceiro capítulo de *“Alice no país das maravilhas”*), entre outros. Por outro lado, no Oriente, a tradição aponta para a mistura de caligrafia com pintura, já que elementos indissociáveis: o ideograma, por si só, já contém uma plasticidade, permitindo, através de traços vigorosos e/ou delicados, que se construa uma “pintura”, do mesmo modo com a pintura seria, na visão oriental, uma escrita lírica sem palavras.



Caligrama, de Apollinaire



Pintura chinesa

A mistura de palavras e desenhos atravessa a arte. Não pretendemos esgotar o rico filão de nomes, porém apenas salientar alguns que trabalharam com este recurso. Lembremos, por exemplo, Cy Twombly, estudado por Roland Barthes, em sua obra *“O óbvio e o obtuso”*, e que o aproxima, pela técnica, da cultura oriental.



“Wilder shores of love” (1985), de Cy Twombly

Alguns aspectos merecem ser apontados, para que se possam compreender as sutis diferenças entre a arte (no caso, a pintura de Cy Twombly) e a não-arte (no caso, os *graffiti*). Desde o fim do século passado, graças à reprodutibilidade técnica, a arte em geral, mas especificamente as artes plásticas (e, dentre elas a pintura com mais ênfase) libertaram-se do desenho. Este ato de libertação trouxe, como consequência, a busca da linguagem específica de cada uma das modalidades artísticas que, agora sem a “obrigação” de representarem, buscam outros caminhos de produção e percepção do mundo. Assim, uma tela de Twombly não representa nada para além do que está (ex)posto. Ou, como diz Roland Barthes,

TW diz à sua maneira que a essência da escrita não é nem uma forma nem um uso, mas somente um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a arrastar*: uma mancha, quase uma sujidade, uma negligência. (p. 138)

Da escrita, TW conserva o gesto, não o produto. Apesar de ser possível consumir esteticamente o resultado de seu trabalho (aquilo que se chama a obra, a tela), apesar das produções de TW se aproximarem (não podem escapar-lhes) de uma História e de uma Teoria da Arte, aquilo que é mostrado é um gesto. O que é um gesto? Qualquer coisa como suplemento de um ato. O ato é

transitivo, quer somente suscitar um objeto, um resultado; o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsações, das preguiças que rodeiam o ato de uma *atmosfera* (no sentido astronômico do termo). Distingamos, portanto, a mensagem, que quer produzir uma informação, o signo, que quer produzir uma intelecção, e o gesto, que produz todo o resto (o “suplemento”), sem forçosamente querer produzir alguma coisa. (p. 139).

O próprio teórico já “antecipa” alguns pontos sensíveis da diferença entre a arte e o grafismo das paredes que, para alguns, são considerados arte. Um dos pontos centrais parece ser o uso que se dá à escrita: o artista “acorda” a percepção; o grafiteiro “quer dizer”, quer se apresentar, quer falar. Entre o mundo do gesto e o da informação há um hiato, gerador de toda a diferença. De fato, os grafiteiros têm sua vocação para falar: melhor, querem ser ouvidos, vistos, reconhecidos. O artista simplesmente provoca. Ainda que a técnica dos *graffiti* seja a de tornar as palavras ininteligíveis, pelo desenho intrincado dos signos, uma coisa é certa: há uma mensagem posta, algo apelativo, buscando chamar a atenção.

Não bastando, reconheçamos que os *graffiti* mantêm uma postura infantilizada diante do mundo, em homologia àquilo que o poder constrói para a sociedade, enquanto princípio de dominação: a palavra de ordem é dada pela cultura de massa, que povoa o imaginário coletivo, destruindo a capacidade de construção individualizada da inventividade. Por isso mesmo os *graffiti* são povoados de desenhos simples, com figuras similares às das histórias em quadrinhos, dando a demonstrar o caráter de reprodução da estrutura sistêmica. O grande efeito fica por conta das cores, vivas, vigorosas, em estado de fruição. Lembremo-nos de que a cor, se idéia é, o será sempre uma “idéia sensual”. A instalação ostensiva da cor tem, acima de tudo, um caráter apelativo.



(figura 1)



(figura 2)



(figura 3)



(figura 4)

Entenda-se que a escrita, aqui, para o trabalho dos *graffiti*, é apenas aquilo que reforça a ordem: não a incomoda. Observemos que, dentro da plasticidade geral (figura 4, por exemplo), há um equilíbrio, uma harmonia a ser buscada: o fundo pleno e a escrita deslocada, fora de lugar, pois ela não é o mais importante (embora registre algo que não se apresenta e o desenho reforce a noção da mão e o grafite do lápis sobre o papel), diferente do processo de Twombly, em que é ela a chamar mais a atenção, sem, contudo, remeter a algo “para além”.

Dentro do processo de inter-semiotização entre palavra e tela, tomemos outro nome, brasileiro, de poeta: Arnaldo Antunes. Em sua vasta obra, tendo sempre como referência a palavra (seja ela cantada, visual, escrita etc), estão presentes o que é pelo artista nomeado como “Caligrafias: trabalhos realizados em tinta de carimbo sobre papel de gravura. A técnica confere ao quadro o sabor do improvisado, já que a “sujeira” é incorporada significativamente como parte integrante da construção.



“Metade inteiro 1” (2002)



“Zero no meio 1” (2002)

Embora em gesto contrário ao de Twombly – isto é, Twombly vai da tela para a palavra; Arnaldo Antunes vai da palavra para a tela – aqui, o que temos é uma mesma *inscrição*. Perguntaria o leitor: de quê? Diríamos: do corpo. Auxilia-nos Roland Barthes, que toca na questão, a tratar de Twombly (TW):

O traço de TW é inimitável (experimentem imitá-lo: o que farão não será nem dele nem vosso; será: nada). Ora, o que é inimitável, finalmente, é o corpo; nenhum discurso, verbal ou plástico

– a não ser o da ciência anatômica, bastante grosseiro, afinal de contas – pode reduzir um corpo a um outro corpo. A obra de TW dá a ler esta fatalidade: o meu corpo não será jamais o teu. Desta fatalidade, na qual se pode resumir uma certa infelicidade humana, só há um meio de escapar: a sedução: que o meu corpo (ou os seus substitutos sensuais, a arte, a escrita) seduza, arrebate ou incomode o outro corpo. (p. 147).

Com efeito, as “Caligrafias” de Arnaldo Antunes produzem o efeito que Barthes reconhece em Twombly: é a irredutibilidade do corpo o que se encontra em jogo. Ao mesmo tempo, há o incômodo, verbal e visual, apontando para este reduto mínimo do homem, e em que nenhuma ordem é capaz de penetrar e/ou colonizar. A caligrafia “metade inteiro 1” parece clarear concretamente a relação autor/receptor: cada corpo uma metade, nada sendo propriamente “inteiro”, ou “uno”. Do mesmo modo, “Zero no meio 1”, na sua referencialidade explícita, sugere o vazio em torno do qual gravita a arte: desejo, inscrição, provocação.

Como escreve o próprio autor em questão, Arnaldo Antunes, sobre a caligrafia:

Caligrafia.

Arte do desenho manual das letras e palavras.

Território híbrido entre os códigos verbal e visual.

— O que se vê contagia o que se lê.

(...)

A própria existência de um saber como o da grafologia, independentemente de sua finalidade interpretativa sobre a personalidade de quem escreve, aponta para a relevância que podem ter os aspectos formais que, muitas vezes inconscientemente, constituem a “letra” de uma pessoa.

O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação.

Além disso, suas linhas, curvas, texturas, traços, manchas e borões, mesmo que ilegíveis, ou apenas semi-decifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo, apenas pelo fato de utilizarem os sinais próprios da escrita.

(<http://www.arnaldoantunes.com.br>)

Os signos, as palavras, a caligrafia, nas telas de Arnaldo Antunes, oferecem a “forma nervosa” da mão que escreve, o ímpeto da impressão de tinta sobre o papel (a folha em branco, matéria vazia, em que o desejo encontra uma tecitura, a sua “trança”, o seu traçado), as incertezas, as pausas, as urgências. Ao mesmo tempo, uma ausência de premeditação. Como afirmamos em ensaio anterior¹, no caso de Arnaldo Antunes:

Especular, a linguagem adquire a qualidade de um **ato**, um átimo esvanecente, entre os estereótipos descartáveis da cultura de massas e os símbolos definitivos da cultura tradicional. Um instante de imagem, entre os instantâneos da informação e o olhar congelado das telas perenes. (p. 47)

O mesmo processo encontra-se na poesia de Arnaldo Antunes: a apropriação da sugestão imagética das palavras assume caráter concreto, conferindo ao poema um efeito de intrigante composição. Vejamos o poema “*humanos*”, contido em *Tudos*:



O texto diz: “entre os animais estranhos eu escolho os humanos”. Arnaldo aproveita-se da repetição da letra “H”, com que se inicia a palavra “humanos” (assim como “homem”, no sentido genérico), para, através da repetição, criar a noção dos “animais estranhos”, de que fala o texto. De um lado, a letra “H”, em início de palavras – todas elas iniciadas por vogais, em nada modifica a pronúncia. Há, no entanto, um “estranhamento” provocado pela grafia das palavras, assim como pela caligrafia “borrada”, reforçando um certo “mal-estar” provocado pela ordem do discurso.

Se formos buscar a origem da letra “H”, veremos que ela desenvolveu-se a partir do pictograma protocanaanita (fenício), que representava uma cerca. É interessante de se observar que os “animais” ficam, em geral, dentro de “cercas” – aqui, simbolicamente representando os limites, os aprisionamentos. A imagem do texto, de certa forma, pela tinta corrida pela página, sugere este aprisionamento. Mas, por outro lado, a ruptura provocada pela inventividade do poeta sobre o código sugere exatamente o oposto, isto é, a libertação – inclusive no tocante aos padrões estéticos da grande maioria conservadora.

Não podemos deixar de reconhecer uma proximidade entre o grafismo lírico de Arnaldo Antunes e os grafites de rua, na medida em que ambos apontam para uma certa improvisação, para uma ruptura diante dos padrões

estabelecidos. No entanto, Arnaldo Antunes aposta no “acaso” dos borrões sobre o papel (é de se lembrar que a lógica do caos e do acaso habitam a estética atual da arte, estabelecendo um contraponto com as “verdades antecipadas” do mundo de alta organização em que vivemos), ele gera o efeito do “improviso”, da escrita como um “evento” (não como um “protesto”). Antes, uma “provocação”, um incômodo. Já os *graffiti* são cercados de um “cuidado” de acabamento “limpo”, no sentido de que, embora o desenho das letras seja diferenciado da escrita comum (o que dificulta a compreensão do que esteja escrito), há uma preocupação em gerar um efeito sedutor, seja pelo colorido, seja pelo zelo na elaboração dos desenhos. Assim, embora contendo elementos em comum, as duas escritas produzem estéticas totalmente distintas, que apontam para lados diametralmente opostos: o choque ou o reconhecimento.

Conclusão:

Considerando-se o caráter ainda embrionário destas reflexões, podemos inferir que a estética do “grafismo” sinaliza um gesto na direção de uma rebeldia, notadamente urbana, em cujo ato podemos detectar certo grau de “invasão” de quem se sente excluído ou silenciado – quem sabe, abafado pela pletera de informações dos multimeios da comunicação de massa. Assim, a expressão estética na qual se situam os *graffiti* não renega uma codificação de carga política que, num certo grau, é a manifestação a propiciar um passo à frente, desde as transgressões prefiguradas pelas vanguardas, nas primeiras décadas do século passado e, adiante, reforçadas por alguns movimentos surgidos, no âmbito da cultura de massas, ao longo dos anos 60. É importante lembrar que a expressão do “grafismo” se dá em momentos nos quais a “cidade dorme”. Trata-se, pois, de uma “outra” *consciência acordada* que a rede industrial do capital ainda não conseguiu cooptar. Enfim, o “grafismo” fica como uma incógnita, parcialmente desvendada, mas ainda a merecer especulações para todo aquele que faz da pesquisa semiótica sua área de interesse.

Bibliografia:

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Tudos*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. Página oficial. <http://www.arnaldoantunes.com.br/> Acesso em 20 de novembro de 2007.

BARTHES, Roland. “*Cy Twombly ou Non multa sed multon*”. In:---. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 137-152.

BENJAMIN, Walter. “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”. In: ---. *Walter Benjamin: obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

DIEGUEZ, Gilda Korff. “*Espaciando o pós-moderno*”. Revista *Cadernos*, da FACHA. Rio de Janeiro, 1: 25 - 30, set. 1993.

_____. “*A estética do Nome na poética de Arnaldo Antunes*”. Revista *Cadernos*, da FACHA. Rio de Janeiro, 3: 37 - 48, nov. 1995.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HUYSEN, Andréas. “*Mapeando o pós-moderno*”. In:---. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Resumo:

Este ensaio crítico se propõe a estabelecer vínculos aproximativos entre a arte e os *graffiti*, vistos nos centros urbanos modernos, na tentativa de delimitar fronteiras e estabelecer características específicas de cada uma das formas de linguagem.

Abstract:

This critical essay proposes to establish liaisons between art and the *graffiti* which can be seen in modern urban centers in an attempt to delimitate borders and to establish specific characteristics to each form of language.

Resumen:

Este ensayo crítico se propone a establecer vínculos de proximidad entre arte y *graffiti*, vistos em los centros urbanos modernos, intentando delimitar fronteras y establecer características específicas de cada una de las formas de lenguaje.

Palavras-chave: 1. *Graffito*. 2. Arte. 3. Pós-moderno.

Key words: 1. *Graffiti*. 2. Art. 3. Post-modern.

Palabras-llave: 1. Grafitos. 2. Arte. 3. Postmoderno.

Gilda korff dieguez

Doutora em Ciência da Literatura, pela UFRJ, e Mestre em Comunicação Social, pela ECO/UFRJ, ensaísta, professora titular das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e professora titular da Universidade Estácio de Sá.

Notas:

¹A contracultura poderá ser entendida de dois modos: ou ela é um movimento, um fenômeno histórico concreto, cuja origem está localizada nos anos 60; ou ela significa uma postura de crítica face à cultura convencional.

²Por percebermos que, no Brasil, o conceito de “kitsch” é sinônimo de “brega”, cabe, aqui, uma nota explicativa. Entendemos que o efeito “kitsch” estaria associado à lógica do capitalismo e do consumo, caracterizando-se, acima de tudo, pelo forte apelo às sinestésias e desvio das funções, sobredeterminado de valores para além da função de uso, na sua enganosa intencionalidade, produzindo uma estética “do conforto”. Assim, qualquer objeto ou produto poderá ser “kitsch”, dependendo apenas do sujeito e de sua relação com o objeto. No caso, os graffiti integrariam esta lógica da estética “kitsch”, com outras características, distintas da estética da arte.

Epígrafes: Termos da Construção Estética da Narrativa Miacoutiana

*Ricardo Benevides*¹

Voz marcante na história recente da literatura mundial, o moçambicano Mia Couto tem inspirado uma enorme diversidade de abordagens teóricas, em diferentes academias, mas principalmente na de Letras, graças à sua escrita muito particular.

Já existem elementos o bastante para perceber que sua gênese literária vai além da criação de histórias que, singularmente, venham a entreter seu leitor ou alçá-lo a outra compreensão do universo africano. Poderíamos ver sua obra – na verdade a de qualquer autor – como o conjunto isolado de romances, contos ou escritos de outros gêneros, e analisar cada um em sua particularidade, sem que propriamente existissem vínculos que os tornassem parte de um todo coerente, uma composição orgânica e digna de se atribuir outro sentido à palavra *obra*, qual seja o resultado de um projeto de expressão literária em que cada peça conecta-se com as demais, permitindo aos receptores – o termo é adequado, já que o conceito não está restrito à Literatura, podendo ser observado mesmo nas Artes Plásticas, na Música etc. – o reconhecimento das marcas de autor, sua afirmação criativa, sua lógica própria na elaboração artística ou, no caso em questão, a construção estética de sua narrativa.

Como nos lembra Vitor Manuel de Aguiar e Silva, a partir das ideias de Gaëtan Picon, “a obra, na sua origem e na sua natureza, situa-se na ordem *da literatura*, mantém múltiplas e subtis relações com outras obras, com os

valores do universo estético, com experiências literárias precedentes” (Picon *apud* Aguiar e Silva, 1979: 75). A referência, claro, não se restringe aos textos de um mesmo autor. Também é preciso atentar para o fato de que, se uma obra pode manter as mencionadas relações com outras tantas, não estamos obrigados a apontar obrigatoriamente uma intertextualidade. Ainda que vejamos este fenômeno como algo possível na análise de qualquer obra, criticamente devemos refletir sobre a intensidade com que ele se manifesta num enredo literário. Caso contrário, será sempre possível “enxergar” alusões as mais remotas entre uma obra e outras, tornando toda e qualquer criação escrita um complexo intertextual. Se não houver limites à observação sobre como uma obra alude a outras tantas, num mútuo relacionar-se entre as referências escritas, toda obra seria intertextual, portanto nenhuma seria. Num posicionamento semelhante, o professor Donaldo Schüller diz que “para avaliar corretamente a intertextualidade, cumpre notar, além das semelhanças entre o texto base e o texto evocado, também as diferenças resultantes da reelaboração” (Schüller, 2000: 20).

Nesse sentido, vejamos a circunstância de amplo conhecimento da crítica e de muitos leitores: há uma série de “proximidades” entre a obra do moçambicano e a de certos autores brasileiros. Nada que se possa fixar com parâmetros conceituais muito refinados, e tão rapidamente, na medida em que este “parentesco” parece mais vinculado a escolhas bem marcadas em sua elaboração estilística, tanto quanto em algumas escolhas temáticas, como veremos mais à frente.

Para Carmen Lúcia Tindó Secco, por exemplo, para além da influência brasileira, merece destaque um dos nomes mais importantes da literatura angolana:

“a constante artesanaria verbal, a recriação de vocábulos e frases, o uso de neologismos, o humor pela subversão de sentidos habituais, o emprego de uma sintaxe especial, a técnica do “desenredo” aproxima o discurso do escritor moçambicano do de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Manuel de Barros” (Secco, 1998: 160).

De fato, sobre Vieira, a especialista Rita Chaves faz uma série de considerações que poderiam perfeitamente ser atribuídas ao universo estético de Mia Couto, levando-se em conta os apontamentos feitos por Secco. Ela diz que “é na obra de Luandino Vieira que a literatura parece cumprir mais enfaticamente o papel de dar asas ao imaginário para que um mundo oculto

pelas evidências se possa revelar” (Chaves, 2005: 25). Trata-se de algo muito semelhante ao que ocorre quando da revelação da paisagem moçambicana e a forma pela qual ela se delinea nos livros de Mia Couto.

Considerando os aspectos mais ligados à espiritualidade e ao meio ambiente, naquelas paisagens, veremos outro ponto de similitude com a obra do angolano: “À hipotética magia da natureza africana, tão aclamada pelos autores da literatura colonial, sobrepõe-se a importância das gentes que se podem tornar atores da mudança” (Chaves, 2005: 25). E aqui não devemos recorrer apenas e puramente à sua obra romanesca, percebendo nela, mesmo assim, um caráter propositivo, como o é o próprio autor em entrevistas, palestras e pronunciamentos diversos. Ocorre que, em Couto, encontraremos também esta possibilidade latente à existência dos indivíduos: a de uma mudança de postura, para além da glamorização dos costumes, à busca de outra posição de seu povo em relação a si próprio e ao mundo. Finalmente, a construção das narrativas em Vieira leva Chaves a lembrar que “libertar a língua significa, pois, apropriar-se dela e moldá-la de forma que ela possa ser a expressão desse universo pleno de marcas, valores, símbolos, medidas, crenças anteriores à sua própria chegada”. À adequação da análise que aproxima estes autores, Luandino e Mia Couto, a professora acrescenta: “Esse patrimônio misturado é a expressão de um mundo quase às avessas, para lembrar as palavras de Guimarães Rosa, um ficcionista tão visitado por Luandino” (Chaves, 2005: 43).

Em Parekh e Jagne, também encontraremos este posicionamento sobre a relação com o mineiro: “Guimarães Rosa recebeu o crédito pela criação de uma língua literária brasileira única. Os ecos são óbvios, ao menos por conta da ubiquidade de neologismos na prosa de Mia Couto. Ele mesmo expressa nas entrevistas a influência de Guimarães Rosa” (Parekh & Jagne, 1998: 116)². Especificamente no que diz respeito à intertextualidade de Rosa na obra miacoutiana, os autores assinalam a correspondência proposital entre os títulos das coletâneas *Primeiras Estórias* (Rosa, 2001) e *Estórias Abensonhadas* (Couto, 1996). Seria custoso não perceber a óbvia alusão a “A terceira margem do Rio”, na primeira *estória abensonhada*, “Nas águas do tempo” – os personagens (o velho e o menino, tipos recorrentes nas histórias de Couto) remam até a região do rio em que se pode ver os mortos; no desfecho, o avô passará à outra margem, metáfora da morte.

Fixando-nos apenas nos romances, não devemos investigar apenas as referências textuais a outros autores, já que é notoriamente mais destacada a existência de um universo referencial próprio, um elenco de elementos que

regularmente compõe as tramas de Mia Couto, representando suas escolhas mais peculiares e constantes. Elas estão todas a serviço de um grande jogo entre ele e seus leitores, que vão gradativamente se familiarizando não apenas com o que é concretamente descritível nos cenários de seus romances, e nem somente com os sentidos que eles evocam da história africana, das tradições, dos mitos. Já foi dito, este é um ponto de partida: a revelação da paisagem. Pois, metaforicamente, os personagens errantes serão também os leitores, ao enveredar por uma composição sinuosa na qual, a todo momento, se dará o convite para brincar, para jogar.

Couto refere-se à caça como “jogo de faz-de-conta”. Mas ele diz mais: “A caça não se resume ao acto de emboscada e captura. (...) Implica aprender brincando como fazem os felinos” (Couto, 2009: 76). O exemplo lhe é caro, tantas vezes faz menção a ele. Em sua fala, no Festival de Teatro da Língua Portuguesa³, Mia retoma-o para desfazer o engano de quem supõe que o gato, ao atacar um novelo, o faz como a imaginar uma presa, um inimigo. O autor-biólogo vê, neste caso, uma oportunidade de discutir algo que não é apenas da natureza dos felinos, ou da natureza humana, mas sim uma característica animal, comum a todo bicho. Trata-se do ato de brincar, de jogar, de criar a partir de algo que se lhe apresenta diante dos olhos como provocador de espanto, de espécie ou reação.

A metáfora do jogo aparece no discurso do autor mas também na alusão ao seu próprio exercício criativo, tão amplamente analisado por diferentes especialistas. O próprio uso da palavra “brinciação” denota isto. Carmen Tindó Secco retoma a questão: “Tal ludicidade, porém, é, paradoxalmente, de uma seriedade imensa, pois, ao invés de se constituir como simples pasatempo, transforma-se em jogo de reflexão permanente” (Secco in: Salgado & Sepúlveda, 2006: 271)

Eis que devemos entender como esta proposta se materializa, em termos práticos, mas também em termos conceituais. Vejamos o que diz Schiller, nas cartas que compõem o livro *A Educação Estética do Homem*:

“O homem, sabemos, não é exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito. A beleza, portanto, enquanto consumação de sua humanidade, não pode ser exclusiva e meramente vida, como quiseram observadores argutos que se ativeram excessivamente ao testemunho da experiência e para onde gostaria de rebaixá-la o gosto de época; nem pode ser mera forma, como julgaram

os sábios especulativos, demasiado distantes da experiência, e artistas filosofantes, que se deixaram conduzir em excesso pelas necessidades da arte para explicá-la: ela é objeto comum de ambos os impulsos, ou seja, do impulso lúdico” (Schiller, 2002: 78-9).

No domínio do que pode ser entendido como beleza, Schiller vê no jogo algo imprescindível para tornar o homem sensível em homem estético. Seria preciso, em primeiro lugar, distanciar a noção de *jogo* do que cotidianamente entendemos como tal, o *jogo de objetos*. Em outro movimento, deveríamos ver o ato de jogar como o fruto de dois impulsos: o sensível e o formal. Assim, entre o que é *vida* e o que é *forma*, criar-se-ia esse espaço para o jogo, o duplo movimento de perceber algo concretamente, procurando compreendê-lo em bases racionais, e, ao mesmo tempo, intuí-lo em sua sensibilidade. Schiller exemplifica:

“Um bloco de mármore, embora seja e permaneça inerte, pode mesmo assim tornar-se forma viva pelo arquiteto e escultor; um homem, conquanto viva e tenha forma, nem por isso é uma forma viva [conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, no seu entender; meu comentário]. Para isso seria necessário que sua forma fosse viva e sua vida, forma. Enquanto apenas meditamos sobre sua forma, ela é inerte, mera abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando o julgamos belo” (Schiller, 2002: 77-8).

É possível, então, que a apreensão desse universo estético nas narrativas de Mia Couto dependa igualmente do jogo, nesse outro movimento de apreensão pelo leitor do que é forma – a paisagem moçambicana, também os modos de sua escrita – e do que é vida – a representação desses homens (personagens), em suas ações, em seu encantamento, em seu espanto. Trata-se, pois, de algo que depende da opção feita anteriormente por se deixar absorver pela história, assumindo-a provisoriamente como verdade na diétese do romance, em conceito tão recorrentemente presente na crítica literária. Apenas a título de exemplo, poderíamos recuperar a posição de Bourneuf e Ouellet, ao afirmar que “o leitor poderá viver com as suas personagens, guardando uma certa

distância relativamente ao momento e ao lugar que ocupa. Nesse ‘vazio’ necessário poderá inserir-se o mundo imaginário do romance” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 23).

Não é bem que o leitor “seja como” um personagem de Mia Couto ou de qualquer outro autor, mas há sim nessas construções narrativas – que podemos chamar de *estéticas* – um convite ao jogo, uma proposta ou provocação contínua e simultânea de suas capacidades de entendimento e sensibilidade. Em seu exercício literário, isto colocaria o leitor em posição espelhada à do próprio autor, Mia Couto, como ele próprio revela em depoimento⁴ sobre o ato da criação como algo semelhante ao ato de brincar. Em seu entender, brincar nos faz criar vínculos com os outros e com o mundo, uma experiência quase do domínio do sagrado, não apenas um simples divertimento, mas “a gênese do fazer artístico”. Ao afirmar que o “ficcionista não sabe que ensaia ser pessoa”, recupera o conceito de *persona* para lembrar das máscaras que permitiriam a caracterização do personagem no teatro grego, mas também no sentido psicanalítico assumido por Jung (2000: 30), o das máscaras que criamos psiquicamente para esconder “aquela face que nunca mostramos ao mundo”. Eis uma questão: da mesma forma que o ficcionista *joga* consigo próprio ao criar personagens (moldando-lhes máscaras de acordo com a ordem própria da literatura), o leitor pode *jogar* com o texto, ao se defrontar com este duplo movimento entre a compreensão e a sensibilidade que se estabelece quando procura beleza numa obra de arte. E, nesse momento, a leitura há de fornecer-lhe ocasião para criar ou submeter máscaras já criadas a uma nova sorte de experiências.

A pergunta natural então seria: “de que elementos o autor se utiliza para construir essas narrativas, de maneira a instigar o leitor a participar do jogo?” As respostas possíveis não chegam a ser muito simples e, talvez, o próprio questionamento leve a caminhos equivocados. Isto porque nem toda obra se propõe a estabelecer o impulso lúdico no leitor. Deve-se, propriamente, distinguir entre o que é ou pode ser visto como uma narrativa estética ou não, permitindo todo um horizonte de novas perspectivas ao aprofundamento teórico da questão. Não sendo esta a intenção do artigo, é importante reafirmar algo latente à análise da obra miacoutiana até aqui: ela é inteiramente construída em torno de um propósito estético, mesmo considerando aspectos já mencionados como a existência de algum caráter *denuncista* de desigualdades e opressões sofridas por seu povo, o que poderia indicar erroneamente sua principal marca distintiva como uma funcionalidade ideológica.

Ao afirmá-la *estética* ou *propositivamente estética*, queremos ver melhor quais são esses elementos que a compõem e com regularidade são retomados nos romances, colocando-se constantemente em estado de auto-referência mútua, levando o leitor mais atento a identificar o que é mais peculiar aos modos de criação do autor moçambicano. Vejamos quais são eles.

As epígrafes

“Em todo mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão” (Couto, 2006: 10).

O trecho acima está na abertura do primeiro capítulo do romance *O Outro Pé da Sereia*, e dizer isto pode dar a ideia errada de que se trata da epígrafe única da obra. Ocorre, entretanto, que o leitor encontrará outro escrito breve, junto à página que abre o capítulo dois, e assim sucessivamente até o último. Os mais familiarizados com os livros de Mia Couto já não se surpreendem com esta opção. Dos sete romances que compõem o corpus de estudo desta tese, as epígrafes na abertura dos capítulos aparecem em quatro: *Vinte e Zinco* (1999), *O Último Voo do Flamingo* (2005a), *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2003), além do já mencionado livro da sereia.

A recorrência do fenômeno não deve nos escapar à análise, por se tratar de elemento simbolicamente importante na composição de sua narrativa estética. Não se pode afirmar que a opção por epígrafes ou sua presença regular chega a ser marca distintiva na obra deste ou de qualquer autor, mas sim o que ela representa ao se observar o todo. Para além disto, impõe-se a necessidade de considerar sua relevância se também fazem alusão a outra característica de Mia Couto, a de produzir uma escrita intensamente impregnada pelo provérbio, pelo dito popular, pelo anexim.

Em primeiro lugar, devemos lembrar do que consiste a epígrafe. Para o professor Carlos Ceia, ela “é um pré-texto que serve de bandeira ao texto principal, por resumir de forma exemplar o pensamento do autor. Tem, pois, a função de um lema ou de uma divisa” (Ceia, 2009). Nesse sentido, ela cumpre função de sintetizar uma ideia que se apresenta desenvolvida em um produto literário mais amplo – minimamente mais amplo que ela própria. Portanto, de algum modo, a epígrafe introduz o leitor num tema ou quiçá provoca seu espírito, preparando-o para a abordagem que virá à frente. Não raro, quando

próxima ao título (do livro, do capítulo) ela pode ter o status semelhante ao do subtítulo, porém sem ater-se à função daquele, mas contribuindo para o sentido mais geral que se pretende atingir.

Dito isto, está claro que o caráter proverbial não é imprescindível à criação da epígrafe, ainda que seja escolha um tanto óbvia. Isto porque o provérbio ou dito advém de uma sabedoria cuja manutenção é diretamente dependente da oralidade, da capacidade de manter vivo e ativo o seu uso nas situações diversas do cotidiano dos homens. Por si só, o fato leva a entender a frequência com que epígrafes assumem esta feição: ao referir-se a um dizer de conhecimento geral e que se faz presente na fala de um povo, o trecho há de alçar o leitor rapidamente a um sentido amplo do conteúdo, traduzindo a ideia geral ou, muitas vezes, induzindo a uma prévia conclusão sobre a síntese daquele enredo.

É destacado o papel que tem a oralidade na obra em questão. Hudinilson Urbano acrescenta, em torno da escrita proverbial, que “esses recursos, grosso modo, enquanto ‘frases feitas’, são *farinha do mesmo saco*. Quando incorporados ao texto escrito, revelam, por si só, índices de representatividade da oralidade no texto escrito” (Urbano, 2008: 37). José de Sousa Miguel Lopes vai além:

“Mia Couto recria a oralidade (...) através de uma língua literária sustentada por uma exuberante criatividade lexical e uma sintaxe que faz a ponte entre a oralidade e a pura invenção, em que o contexto comunicativo, estético, possibilita a partilha da mensagem de ruptura. As marcas fortes da oralidade estão igualmente presentes nas frases proverbiais, que definem uma atmosfera, um estado de espírito ou um saber sombrio” (Lopes, 2008).

Parte do que Lopes chama de “saber sombrio” nesta escrita proverbial remete à história vivida ou ao conhecimento popular sobre as agruras experimentadas pelo povo africano ao longo dos tempos. É como se os provérbios – muitas vezes alterados, atualizados, como veremos à frente – melhor explicassem determinada conjuntura do que propriamente o registro oficial histórico. A própria epígrafe utilizada como exemplo no início deste tópico espelha este sentido, se não tem origem em uma máxima popular. A questão é que ela é escrita como se fosse. E até poderíamos pensar em algum parentesco daquele dito com o do provérbio *vão-se os anéis, ficam os dedos*. De uma forma ou de outra, o caso impõe a reflexão do leitor sobre as condições

adversas à existência dos personagens, condições estas que serão elaboradas gradualmente à medida que o romance avançar. Também estão em destaque dois aspectos importantes para a epígrafe *dizer* do que trata *O Outro Pé da Sereia* e, no caso, mais especificamente o seu primeiro capítulo. O primeiro, os efeitos da perda da memória coletiva, sugerida pela morte da História. O segundo, a visão animista africana de que os mortos podem permanecer no mundo, como espíritos.

Todavia, ao afirmar que estas epígrafes ou mesmo as múltiplas ocorrências da escrita proverbial em Mia Couto têm base no saber do povo, na fala das pessoas, também concordamos com o ponto de vista de Terezinha Taborda Moreira, ao dizer que “o manuseio de provérbios e ditos populares revela o teor persuasivo de seu discurso, expresso através do emprego constante de mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral” (Moreira *apud* Cury & Fonseca, 2008: 64). Eis o mencionado caráter propositivo da obra, representado por uma estratégica discursiva que, não só nas epígrafes, parece permear todas as opções do moçambicano: na elaboração estética de seus romances, está explícito o desejo de provocar o ponto de vista do leitor quanto às suas certezas, quanto ao seu lugar de leitura e sua posição ideológica. Aqui tratando especialmente das epígrafes, vejamos alguns casos.

“Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos. Juca Sabão” (Couto, 2003: 13). Este novo trecho abre o primeiro capítulo de outro romance, *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, retomando a temática da percepção do africano quanto à crença de que os mortos continuam a fazer parte do mundo, como entes que interferem no cotidiano dos vivos. Mas também propõe ao leitor, mesmo que de maneira breve, a suspensão da certeza quanto ao conceito de nação em seu sentido geográfico, simbólico (no que se refere à bandeira) e, acima de tudo, político. Não com conotação explicitamente proverbial, a fala carrega a força de uma sabedoria calcada na tradição do pensamento do povo, e, ao ser imposta a um personagem, nos remete ao dizer de Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury: “marca uma estratégia ficcional, (...) revelando, assim, seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes” (Cury & Fonseca, 2008: 64).

São numerosas as ocorrências em que este posicionamento, o da defesa de uma “nação humana”, está presente de maneira ora mais explícita, ora menos explícita em sua literatura. É certo que este alinhamento ideológico não dá margens à dúvida sobre suas intenções como autor. Ante à sua própria per-

gunta, a resposta: “Qual é a responsabilidade do escritor para com a democracia e os direitos humanos? É toda. Porque o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade” (Couto, 2005b: 59). Já tivemos ocasião de compreender a influência das circunstâncias históricas de seu país na forma como escolhe temas, defende teses ou promove críticas. Nesse momento, seria mais vantajoso perceber que o espaço das epígrafes pode também ser isto, uma construção narrativa integrada ao todo mas que também possibilitaria atingir a síntese de seu pensamento no que diz respeito ao grandes tópicos de sua literatura, se optarmos por sua leitura isolada. Trata-se de uma possibilidade: ler a obra pelas epígrafes há de levar o leitor mais atento a descobrir de uma só tacada muitos dos grandes temas que perpassam toda a literatura de Mia Couto.

Para ilustrar essa questão, é adequado analisar a epígrafe citada em contraponto ao conto “O poente da bandeira” (*Estórias Abensonhadas*, Couto, 1996). Naquele relato, o menino vem caminhando, talvez falando com o espírito da avó – “que o miúdo tem intimidades com o mundo de lá” –, quando se depara com a flâmula hasteada num coqueiro sem copa. E então a violência de um soldado se abate sobre ele, cobrando-lhe respeito pelo símbolo que tremula. O militar é a personificação do poder que oprime em detrimento da justiça, em nome de um valor que impõe uma concorrência tola entre as instituições e os indivíduos, subjugando-os sob o argumento de que isto é cabível para garantir a grandeza de uma nação. À medida que aumenta a truculência do oficial, ocorre o fato aparentemente sobrenatural – já vimos que ele é frequente na obra –, a bandeira se desprende, “se ergue em ave, nuamente atravessando nuvens. Fluvial, o pano migra para outros céus. No momento, se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais” (Couto, 1996: 53). O desfecho não poderia ser mais rico em termos simbólicos: o voo da bandeira seria um presságio de outro acontecimento, a queda de uma palmeira sobre o soldado, matando-o, vingando a morte da criança.

No jogo proposto entre o que é compreendido e percebido como representação, temos sentidos semelhantes, no conto, aos da epígrafe ao capítulo um de *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. A pátria como determinação geopolítica, o poder e seus símbolos estão de um lado. As pessoas, vivas ou mortas, e sua intensa relação com o meio ambiente, estão de outro. No confronto, vemos a posição crítica do autor e sua acusação pesando sobre quem rege o mundo, privilegiando pavilhões e interesses políticos em flagrante desinteresse pelos interesses humanos. Aqui está um grande tópico recorrente à obra e que encontra sua síntese mais plena nesta epígrafe ou em

outras. Sim, porque ao propor a leitura isolada das epígrafes, teremos uma nova rede de interconexões semânticas entre esses trechos.

“Não há pior cegueira que a de não ver o tempo. E nós já não temos lembrança senão daquilo que os outros nos fazem recordar. Quem hoje passeia a nossa memória pela mão são exactamente aqueles que, ontem, nos conduziram à cegueira. O Barbeiro de Vila Longe” (Couto, 2006: 82).

Novamente, um personagem aparece a introduzir o capítulo com o depoimento cuja ideia-núcleo é ou vem sendo desenvolvida no romance da *Sereia*, em exercício metafórico que leva a pensar na cegueira como a incapacidade semelhante ao esquecimento histórico. Vemos a retomada do tema do primeiro trecho mencionado nesse tópico (a História que morre), mas desta vez com a indicação da autoria do *crime*: “aqueles que nos conduziram à cegueira” só podem ser aqueles mesmos que “nos” oprimiram, exploraram e cercearam “nossa” existência. A voz do Barbeiro, no caso, há de referir-se à situação de Vila Longe, cidade morta, esquecida no tempo, mas é ela também a voz do moçambicano a criticar, ao menos potencialmente, a própria falta de memória de um povo que assistiu, pós-Independência, a opressão de si para si. Lembremo-nos que esta epígrafe abre o capítulo no qual Mwadia Malunga recorda as condições que a fizeram deixar sua terra natal, recusando-se a “sujeitar-se aos poderosos locais, ao chefe do posto, ao chefe do Partido, ceder-lhes favores, deitar-se com eles” (Couto, 2006: 82). A seguir, os personagens da vila estão alvoroçados com a chegada do casal de americanos (adiante se saberá que a expectativa é pela aplicação de recursos financeiros ou minimamente a diminuição da pobreza), organizada pelo empresário e tio da protagonista, Casuarino, “empresário duvidoso de ainda mais duvidoso sucesso” (Couto, 2006: 91). Fora esta leitura possível, a menção sempre caberá no panorama histórico da dominação colonial.

O tema da memória ou da falta dela ganha novos contornos se observarmos a epígrafe ao capítulo seis de *O Último Voo do Flamingo*. Isto porque ela sugere dois caminhos à interpretação: “Não sou mau lembrador. Minha única dificuldade é ter que escrever por escrito. Confissão do administrador” (Couto, 2005a: 71). De fato, certo tipo de ação, torpe, vil ou desumana, pode levar a algum constrangimento no momento de fixá-la por escrito, mesmo considerando a possível falta de escrúpulo de quem escreve se, por outro lado,

há o temor de uma implicação pelo registro. Este é um dos sentidos aos quais se pode chegar, com a leitura isolada do trecho. De outro modo, a sorte de eventos sobrenaturais também há de causar a referida dificuldade na anotação, se eles reproduzem uma atmosfera complexa demais para ser explicada em palavras ou quando o texto é incapaz de traduzir a dimensão do acontecido. Nas páginas a seguir, estes dois caminhos à compreensão vão aparecer no discurso do Administrador Estêvão Jonas.

A alternância entre essas duas opções se deve ao fato de ser esta uma confissão endereçada ao Chefe Provincial, o superior hierárquico, portanto um integrante do sistema de governo do qual Estêvão faz parte. A carta, diga-se de passagem, surge também de modo insistente na obra de Mia, produzindo este efeito de discurso particular, que contempla a realidade do destinatário na escolha das palavras, no tom, no grau de intimidade. Aqui, a proposta é contar algo sobre os eventos insólitos – já mencionamos antes, trata-se das circunstâncias misteriosas em torno da explosão dos soldados da ONU – que envolvem os rituais do povo, suas cerimônias e seus batuques. Surge o primeiro caminho para compreender a epígrafe: “Desculpe, a franqueza não é franqueza: o marxismo seja louvado, mas há muita coisa escondida nesses silêncios africanos” (Couto, 2005a: 74). E o que está escondido é, realmente, difícil de relatar, ao menos *por escrito* ou para quem não pertence à cultura local. Noutro viés, a carta do administrador reproduz os diálogos com sua mulher, acerca das ações para resolver o caso. Ela questiona a autorização para que aquele evento ocorresse, tão próximo do prédio da administração, com receios de uma repercussão negativa. A resposta de Estêvão revela o teor do que está escrito, do que é lembrado mas que não resiste a crítica quanto à sua desumanidade, quanto à moral de suas intenções:

Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar; o País com as costelas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza. Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelên-

cia: a nossa miséria está a render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas palavras do seu discurso, até apontei no meu caderno manual. Essa é actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem desprender grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça (Couto, 2005a: 74-5).

O tratamento conferido à situação de miséria de parte do povo, pelo personagem, não revelaria qualquer pudor ou receio de se fixar no papel, por escrito, os mecanismos utilizados pelas estruturas de poder para ampliar os termos da desigualdade entre as classes sociais moçambicanas, nem tampouco qualquer sentimento de culpa por explorar a condição de penúria dos menos assistidos em nome dos “rendimentos” da ajuda internacional. Assim, a epígrafe não faria qualquer sentido, ao menos em relação a esta hipótese, a de que é “difícil escrever por escrito” algo tão desumano. A questão é que se trata de uma carta, uma *confissão*, como a própria epígrafe indica, algo que não se diz a qualquer pessoa e de qualquer modo. A dificuldade nada tem a ver com o conteúdo, mas com a percepção do que significa colocar em palavras uma atrocidade.

Aliás, noutro dos romances do autor encontraremos este ponto de vista (sobre a força das palavras) na voz de uma personagem. Em *Vinte e Zinco*, a mãe do oficial Lourenço de Castro procura uma feiticeira para entender os tormentos do filho. A *adivinha* Jessumina sugere que os males são oriundos de relação ainda não resolvida com o falecido marido, o pai de Lourenço. Desesperada, D. Margarida se precipita em sua declaração: “Às vezes, me apetece morrer!” A feiticeira a repreende: “Não diga isso, Dona Margarida. Que as palavras chamam as sucedências” (Couto, 1999: 51). Não há dúvidas, ainda mais quando esses vocábulos se pluralizam em seus significados, nas epígrafes, para dizer o que são os capítulos, os romances e também toda a obra do moçambicano.

Ainda na análise de *Vinte e Zinco*, Carmen Lúcia Tindó Secco vê a relação dialógica entre as epígrafes da obra, em movimento semelhante ao que apontamos entre a maior parte dessas referências textuais nos romances, ajudando a compor um quadro temático nas narrativas estéticas do Mia Couto. Atendo-se ao livro cujos acontecimentos transcorrem nos dias pré e pós-Independência, a professora sugere que:

os discursos epigráficos criam um intertexto que se transforma no lugar da consciência e da subversão, pois, ao comentarem criticamente os procedimentos racistas e autoritários próprios da situação colonial, denunciam o medo e ódio como os piores fantasmas que se instalaram no âmago da sociedade (Secco in: Salgado & Sepúlveda, 2006: 287).

Cada capítulo de *Vinte e Zinco* transcorre em um dia. E a cada dia-capítulo, uma epígrafe delimita esse território de comentário crítico proposto por Secco: “O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo” (Couto, 1999: 13); “Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de outra qualquer raça. Extracto do diário de Irene, parafraseando Simone de Beauvoir” (Couto, 1999: 19). Mas, se há relação de mútua referência entre as epígrafes do romance, no contraponto aos acontecimentos do enredo, também o há entre muitas dessas epígrafes e as da obra romanesca integral. A título de exemplo, abre o capítulo “26 de Abril” o dizer: “Até que o leão aprenda a escrever, o caçador será o único herói. Nozipo Maraire, em *Carta a Minha Filha*” (Couto, 1999: 73). Novamente, está em discussão a força, o poder do registro escrito como algo passível de subversão da verdade, segundo os interesses de quem domina o código mas também os canais oficiais. Ao referir-se a um animal não-alfabetizado, claro, não vai qualquer comparação rasteira com o indivíduo alfabetizado ou não, mas sim com a ausência ou presença de voz e volume para se fazer ouvir na defesa de direitos, na ocupação de seu papel histórico. E, de modo complementar a esta ideia, há o diálogo com as outras ideias-núcleo tratadas anteriormente: a perda da memória coletiva e a “morte” da História. Por fim, não é demais lembrar que o trecho também renova a observação quanto ao mencionado caráter propositivo nas narrativas deste autor moçambicano.

Referências

Livros

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª Edição, revista e ampliada. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 3ª ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CORRÊA, Sônia & HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem Editoria, 1977.
- CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2004a.
- _____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2004b.
- COUTO, Mia. *A Varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cronicando*. Lisboa: Caminho Editorial, 1991.
- _____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.
- _____. *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *O Fio das Missangas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O Último Voo do Flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- _____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005b.
- _____. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Ndjira, 1999.
- _____. *Vôzes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
- CURY, Maria Zilda Ferreira & FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto: Espaços Ficcionalis*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

PAREKH, Pushpa Naidu & JAGNE, Siga Fatima (orgs). *Postcolonial African Writers: a bio-bibliographical critical sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Véredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “Mia Couto: e a ‘Incurável Doença de Sonhar’”. In: SALGADO, Maria Teresa & SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs.). *África & Brasil: Letras em Laços*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introd. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 2000.

TUTIKIAN, Jane. *Vélas Identidades Novas: o Pós-colonialismo e a Emergência das Nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2006.

Artigos em Periódicos

ALVES, Uelinton Farias. “Herança de Sangue no Horizonte Devastado”. Resenha do livro *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. *Jornal do Brasil*, suplemento *Ideias & Livros*, publicada em 29/09/2007.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “Alegorias em Abril: Moçambique e o Sonho de um Outro Vinte e Cinco – uma leitura do romance *Vinte e Zinco*, de Mia Couto”. *Via Atlântica* (USP). São Paulo/ USP- Dep.de Letras, v. -, n.3, 1999.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “O Ar, as Águas e os Sonhos no Universo Poético de Mia Couto”. In: *Revista Gragoatá*, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Número 5. Niterói: Uff, 2º Semestre de 1998.

Sítios de Internet

CEIA, Carlos. “E-Dicionário de Termos Literários”. Verbete disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epigrafe.htm>, consulta em 18/12/2009.

LOPES, José de Sousa Miguel. “Cultura Acústica e Cultura Letrada: o Sinuoso Percurso da Literatura em Moçambique”. Artigo disponível em: www.catjorgesdesena.hpg.ig.com.br/html/textos/miguel_lopes.doc, consulta em 08/08/2008

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “Entre Crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto: riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)”. In: Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da Universidade Unigranrio. ISSN-1678-3182. Volume II. Número V. Abril-Junho de 2003. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>, acessado em 23/06/2008.

URBANO, Hudinilson. “Da fala para a escrita: o caso de provérbios e expressões populares”. Revista Eletrônica *Investigações*, Volume 21, número 2, Junho de 2008. P. 31-56. Disponível em:

http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/Volumes/Vol.21.2/Hudinilson_Urbano.pdf, consulta em 11/06/2009.

Resumo

Este artigo investiga os usos que o autor Mia Couto faz de recursos estilísticos – como o da epígrafe – para a sua construção estética narrativa.

Abstract

This article explores Mia Couto’s uses of stylistic features - like the epigraph - for his aesthetic narrative construction.

Palavras-chave

Oralidade; Tradição; Literatura Africana; Jogo.

Key-words

Orality; Tradition; African Literature; Game.

Notas

1. Professor do Curso de Relações Públicas das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e do Departamento de Relações Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
2. No original: “Guimarães Rosa has been credited with the creation of a uniquely Brazilian literary language. The echos are obvious, not in the least because of the ubiquitousness of neologisms in Mia Couto’s prose. He has himself expressed in the interviews the influence of Guimarães Rosa” (Parekh & Jagne, 1998: 116).
3. Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009.
4. Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009.

Até o presente momento — fugabilíssimo, como convém ser — uma publicação inédita em terras brasileiras, a tradução do drama em um ato de Luigi Pirandello *L'Uomo dal Fiore in Bocca*. E continuará inédita pela própria precariedade das palavras quando elas sobem à ribalta.

O leitor mais arguto não deixará de notar o processo de obsolescência que acomete a prosa teatral, notadamente marcada por um modo peculiar e irreproduzível de manifestação da palavra — uma manifestação ruidosa, qualquer coisa muito próxima do suspiro e do espanto, indefinível.

Desonestíssima, apontará seguidamente o leitor, com toda razão. A tradução de um texto dramaturgico é ainda mais datada que a tradução mais esdrúxula de um soneto do século XIX. Envelhece, não presta mais. É matéria sem valia, relegada às traças. A prosódia de um tempo não se retém nas páginas, não pode ser impressa, é imprecisa como garoa.

Mas teimamos e o leitor da COMUM poderá desfrutar de uma das obras mais belas do escritor nascido em Agrigento, numa Sicília remotíssima como A Rua do Ouvidor machadiana ou o Cairo de Naguib Marfouz. Um momento que não retorna, remotíssimo como as lembranças desbotadas de um velho pipoqueiro.

Como o *flanneur* benjaminiano, o leitor irá percorrer as ruas, mirar as vitrines, perder-se por multidões sem-fim, olhar olhar — mas olhar muito, pasme — até secar os olhos, como *O Homem Com A Flor na Boca* o faz todos os dias, teimosamente, até o fim dos tempos (Com alguma alegria insuspeita dividimos com o leitor esta aventura).

Terceiro sinal, as luzes da plateia diminuindo ralenta e lentamente, um lampião aceso no palco, um freguês pacífico...

Deixemos com o leitor: mais saboroso o chocolate na boca que em descrições primorosas — melhor ler o drama de Pirandello!

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA
de Luigi Pirandello

tradução de Pedro Murad

Personagens:

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA
Um pacífico FREGUÊS

Vêem-se, ao fundo, as árvores de uma alameda, com as lâmpadas elétricas transluzindo por entre as folhas. Dos dois lados, as últimas casas de uma rua que adentra a alameda. Entre as casas à esquerda, um café noturno ordinário, com mesinhas e cadeiras na calçada. Frente às casas da direita, um lampião aceso. Ao lado da última casa à esquerda, na esquina da rua, um lampião igualmente aceso. Passa da meia-noite. Ouve-se, ao longe, com intervalos, o som titilante de um bandolim.

Sobe o pano, O Homem Com A Flor Na Boca, sentado em uma das mesinhas, observará por um longo tempo, em silêncio, o Freguês pacífico que, à mesinha ao lado, sorverá com um canudinho um refresco de menta.

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Ah, queria lhe falar! O senhor, se vê, é um homem pacífico... Perdeu o trem?

O FREGUÊS:

Por um minuto, sabe? Chego à estação, e vejo-o escapando, bem à minha frente.

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Podia correr atrás!

O FREGUÊS:

Sim! É pra rir, eu sei. Bastava, santo Deus, que não tivesse comigo todos aqueles malditos pacotes, pacotinhos, pacotões... Carga muita para um burro! Mas as mulheres... pedidos... pedidos que não terminam nunca. Três minutos, creia, mal desço do táxi, para colocar nos dedos os nozinhos de cada um daqueles pacotes: dois pacotes para cada dedo.

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Deve ter sido engraçado! Sabe o que faria eu? Deixava tudo no táxi.

O FREGUÊS:

E minha esposa? Ah, sim, e as minhas filhas? E todas as suas amigas?

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Que estrilassem! Teria me divertido um mundo!

O FREGUÊS:

Porque o senhor, talvez, não sabe que coisas inventam as mulheres quando estão viajando de férias!

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Mas sim, eu sei. Justo porque sei.

Pausa

Dizem todas que não carecem de nada.

O FREGUÊS:

Só isso? São capazes ainda de jurar que viajam pra não gastarem ainda mais! Depois, mal chegam num vilarejo aqui perto, que quanto mais feio, mais miserável e mais imundo, mais elas se arvoram em exhibir as suas finesses mais vistosas! Ah, as mulheres, caro senhor! Esse é o ofício das mulheres... “Se você desse um pulinho na cidade, querido! Estamos muito precisando disto... daquilo... e poderia, ainda, se não for pedir muito” — Senhor, esse “Se não for pedir muito”... — “Já que vai voltar pr’aquelas bandas, mesmo...” — “Mas como acha, benzinho, que em três horas eu consiga fazer tantas coisas?” — “Ah, que reclamão! Pegando um táxi, ora...” — Mas o problema é que, como planejei demorar-me aqui só três horas, vim sem as chaves de casa.

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Que bonito! E então?

O FREGUÊS:

Deixei todo aquele monte de pacotes e pacotinhos no guarda-volumes da estação. Saí pra jantar numa trattoria. Depois, para espairecer de tanta raiva, o teatro. Fritava-se de tanto calor. Na saída, pensei, o que faço agora? Já é meia-noite. Às quatro pego o primeiro trem. Pra três horinhas de sono, não vale a pena um hotel. Então, vim pra cá. Este café não fecha, não é mesmo?

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Não fecha não, senhor!

Pausa.

E, então, deixou todos os pacotes no guarda-volumes da estação?

O FREGUÊS:

Por que a pergunta? Não estão seguros lá? Estavam tão bem embalados...

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Não, não quis dizer isso!

Pausa.

Bem embalados, imagino: com aquela arte especial que usam os rapazes dos balcões para embalar a mercadoria vendida...

Pausa.

Que mãos! Uma bela folha de papel dupla, vermelha, fina... Que por si só é um prazer olhar... Tão lisa, que se poderia encostar à face pra sentir a carícia fresca... Estendem-na sobre o balcão e depois, com elegância sem par, colocam sobre ela, bem no meio, a roupa delicada, cuidadosamente dobrada. Erguem primeiramente, por baixo, com o dorso da mão, uma das pontas; depois, por cima, deitam a outra e fazem, ainda, com ligeira graça, uma dobrinha, como um quê de mais, só por amor à arte. Depois dobram de um lado a outro formando triângulo sobre duas pontas, pousam uma mão sobre o rolo de barbante, tirando quanto basta para o embalo, e fazem, tão rapidamente, que você nem tem tempo de admirar tamanha arte, pois já se vê pronto o pacote com um laço feito, ali, esperando seu dedo.

O FREGUÊS:

Ah, percebe-se que o senhor prestou muita atenção nos rapazes dos balcões.

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Eu? Caro senhor, dias inteiros passo eu! Sou capaz de ficar mesmo uma hora parado, olhando pra dentro de uma loja, através da vitrine. Esqueço de mim mesmo. Parece ser até... Queria verdadeiramente ser aquela peça de seda... aquele bordadinho... aquela fita vermelha ou azul-celeste que os jovens da mercearia, depois de terem medido o metro — Já viu como fazem? — Formam um número oito entre o polegar e o mindinho da mão esquerda, antes de embrulhá-lo.

Pausa.

Olho o cliente ou a cliente que saem da loja com o embrulho pendurado pelo dedo ou à mão, ou debaixo do braço... Vou seguindo-os com os olhos, até perdê-los de vista... imaginando... — Ah, quantas coisas imagino! O senhor não faz ideia.

Pausa. Depois, grave, como falando para si mesmo.

E como me agrada; como me agrada tudo isso...

O FREGUÊS:

Agrada-lhe? Perdão, mas... O quê?

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Agarrar-me assim — digo: com a imaginação — à vida. Como um passarinho que se agarra às grades de uma gaiola.

Pausa.

Ah, não deixar pousar um só instante a imaginação. Aderir, aderir com ela, continuamente, à vida dos outros... — Mas não da gente que conheço. Não, não. Dessa eu não poderia! Sinto um tédio, se soubesse, uma náusea. Mas à vida dos estranhos: entorno deles a minha imaginação pode trabalhar livremente — Não por capricho, pelo contrário — Cuidando das mínimas pistas que descubro neste e naquel'outro. E soubesse quanto e como a imaginação trabalha! Até onde chego a me embrenhar! Vejo a casa deste ou daquele, vivo nela, me sinto lá, até me dar conta... Sabe aquele cheiro único que se esconde em cada casa? Na sua, na minha — Mas na nossa, bem, nós não nos damos conta de veras, porque é o mesmo cheiro da nossa vida, fui claro? Ah, vejo que o senhor concorda comigo...

O FREGUÊS:

Sim, porque... Digo, deve ser um nobre prazer este que o senhor experimenta, imaginando tantas coisas...

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA: *(com fastio, depois de pensar um pouco)*
Prazer? Eu?

O FREGUÊS:
Sim... Imagino...

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:
Me diga uma coisa: já estive em consulta com um médico ilustre?

O FREGUÊS:
Eu, não. Por quê? Não fico doente nunca!

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:
Não se espante! Perguntei-lhe para saber se viu, alguma vez, na casa destes exímios médicos a saleta onde os pacientes esperam seu momento para serem vistos.

O FREGUÊS:
Ah, sim. Lembro uma vez ter acompanhado uma filhinha minha que sofria dos nervos.

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:
Bem. Não quero saber. Digo, aquela saleta...

Pausa.

Prestou atenção? Sofás com tecido escuro, de semblante antigo... Aquelas cadeiras acolchoadas, amiúde separadas... Aquelas poltroninhas... É mobília comprada sem cuidado, de segunda mão, posta ali para os pacientes. Não pertencem em nada à casa. O senhor doutor tem pra si, para as amigas de sua senhora, uma bem diferente sala de visitas, rica, bela. Quem sabe como destoaria uma cadeira, uma poltroninha daquele rico salão, se trazida para a saleta dos pacientes onde basta qualquer enfeite assim, sem grande esmero, sóbrio? Queria saber se o senhor, quando foi com sua filha, olhou atentamente a poltrona ou a cadeira onde esteve sentado, esperando.

O FREGUÊS:
Eu, não, francamente...

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Também não estava doente...

Pausa.

Mas nem os pacientes mesmo percebem, de tão absortos em suas doenças.

Pausa.

Mesmo assim, quantas vezes alguns estão ali, atentos, a olhar o dedo que faz sinais ritmados por sobre o braço lustroso daquela poltrona onde estão sentados! Pensam e não veem.

Pausa.

Mas que efeito faz, quando depois saindo da consulta, voltando à sala, o rever a cadeira onde pouco antes, em espera da sentença sobre um mal ainda ignoto, estava sentado! Reencontrá-la ocupada por outro paciente, também esse com seu mal secreto. Ou ali, vazia, esperando que um outro qualquer venha ocupá-la.

Pausa.

Mas do que falávamos? Ah, sim... O prazer da imaginação — Quem sabe por que pensei logo numa destas cadeiras de sala de espera, onde os pacientes aguardam a consulta!

O FREGUÊS:

Sim... Realmente...

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Não vê qual a relação? Nem eu.

Pausa.

Mas é que os apelos das imagens, tão longínquas entre si, são assim tão íntimos a cada um de nós. E determinadas por razões e experiências tão par-

ticulares, que uma pessoa não entenderia mais a outra se, falando, se impedisse de usá-las. Nada mais ilógico, confuso, do que estas analogias.

Pausa.

Mas a relação, talvez, poderia ser esta. Veja: teriam algum prazer aquelas cadeiras em imaginar quem seja o paciente que vem sentar-se sobre elas para esperar a consulta? Que mal oculto anda nele? Aonde irá, o que fará depois da visita? — Nenhum prazer. Assim, também comigo: nenhum! Vêm tantos pacientes, e elas estão lá, pobres cadeiras, para serem ocupadas. Pois bem, é também uma ocupação semelhante à minha. Ora me ocupa este, ora aquele. Neste momento estou me ocupando do senhor, e creia: não sinto nenhum prazer pelo trem que perdeu, pela família que o espera em férias, de todos os enfados que posso entrever no senhor.

O FREGUÊS:

Uh, tantos, sabe!

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Agradeça a Deus, por serem só enfados...

Pausa.

Há quem esteja bem pior, caro senhor.

Pausa.

Eu lhe digo que preciso agarrar-me com a imaginação à vida dos outros, mas assim, sem alegria, sem nada a interessar-me, ao contrário, ao contrário... Para sentir esse tédio, para julgá-la insípida e vã, a vida, de tal modo que verdadeiramente não deva importar a ninguém silenciá-la.

Com uma raiva profunda.

E isto é preciso demonstrar bem, sabe? Com provas e exemplos contínuos, a nós mesmos, implacavelmente. Porque, caro senhor, não sabemos de que é feito, mas existe, existe sim, e sentimos tudo aqui dentro, como um aperto

amargo na garganta, o gosto da vida, que não se satisfaz nunca, que não se pode jamais satisfazer, porque a vida, no próprio instante em que a vivemos, é tão insaciável de si mesma, que não se deixa saborear. O sabor está no passado, que permanece vivo dentro da gente. O gosto da vida vem delas: das lembranças que nos prendem. Mas nos prendem a quê? A esta ninharia aqui... a este tédio... a tantas ilusões estúpidas... ocupações vãs... Sim, sim. Esta que neste momento é uma ninharia... Esta que neste instante é um tédio... E chego até a dizer, esta que neste instante é para nós uma desventura, uma grande desventura... Sim, senhor, depois de quatro, cinco, dez anos, quem sabe qual sabor terá?... Que gosto, estas lágrimas?... E a vida, por Deus, a simples ideia de perdê-la... Especialmente quando se sabe que é uma questão de dias...

Neste ponto, de um canto à direita vê-se o vulto de uma mulher vestida de negro, espichando a cabeça, espiando.

Aí está... Vê ali? Digo ali, naquele canto... Vê aquela sombra de mulher? Pronto: desaparece de novo!

O FREGUÊS:

Como? Quem... Quem era?

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Não a viu? Se escondeu.

O FREGUÊS:

Uma mulher?

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Isso mesmo. Minha esposa.

O FREGUÊS:

Ah, a sua senhora?

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA: *(após uma pausa)*

Me espreita de longe. Acredite, queria fazê-la correr com um pontapé. Mas seria inútil. É como um daqueles cães vira-latas, teimosos, que quanto mais chutamos, mais grudam em nosso calcanhar.

Pausa.

O que aquela mulher está sofrendo por mim, o senhor nem pode imaginar. Não come, não dorme mais, dia e noite, atrás de mim, assim, rondando. Se cuidasse ao menos de limpar aquele trapo que tem na cabeça, aquele vestido. — Não parece mais uma mulher, mas um traste. Empoeirados para sempre também os cabelos, o rosto. E tem apenas trinta-e-quatro anos!

Pausa.

Me dá uma raiva, que o senhor nem pode imaginar. Avanço sobre ela, algumas vezes, lhe grito bem alto: “Estúpida!”, sacudindo-a. Aguenta tudo. Fica parada me olhando com uns olhos... com uns olhos que — lhe juro — despertam nestas mãos um desejo selvagem de estrangulá-la. Nada. Espera só que eu me afaste, para tornar a seguir-me.

Novamente, vê-se o vulto da mulher, espichando a cabeça.

Pronto, olhe... Espicha a cabeça de novo, espreitando daquele canto.

O FREGUÊS:
Pobre senhora!

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Mas que pobre senhora?! Queria — compreende? — que eu ficasse em casa, quieto, tranquilo, me paparicando com todos os seus mais amorosos e apaixonados zelos; contentando-me com a arrumação primorosa em todos os cômodos, da limpeza de todos os móveis, daquele silêncio de espelho que existia antes na minha casa, medido pelo tic-tac do relógio da sala de jantar. — Isto ela anseia! Eu pergunto agora ao senhor, para que entenda o absurdo... — Mas não, que absurdo?! — a barbaridade macabra deste anseio. Lhe pergunto se acha possível que as casas de Avezzano, as casas de Messina, todas cientes do terremoto que dali a pouco lhes haveria de varrer, poderiam permanecer tranquilas sob a lua, enfileiradas ao longo das ruas e praças, obedientes ao Mapa da Cidade¹. Casas de pedra e vigas, por Deus, talvez escapassem! Imagine os cidadãos de Avezzano, os cidadãos de Messina, despindo-se mansos mansos para colocar-se em cama, tirando suas roupas, os sapatos dos

pés, e colocando-se sob as cobertas para gozar do calor ingênuo dos lençóis de algodão, com a consciência de que dentro em pouco estarão todos mortos. Parece-lhe possível?

O FREGUÊS:

Mas, talvez, a sua senhora...

O HOMEM COM A FLOR NA BOCA:

Me deixe falar! Se a morte, meu senhor, fosse como um daqueles insetos estranhos, asquerosos, que alguém repentinamente descobre nas costas... O senhor anda pela rua, um outro passante, de improviso, lhe interrompe e, cuidadosamente, com dois dedos estendidos, lhe diz: “Perdão, me permite? O ilustre senhor está com a morte nas costas”. E com aqueles dois dedos, pega-a e a deita fora... Seria magnífico! Mas a morte não é como um destes insetos asquerosos. Tantos que caminham tranquilos e desprevenidos, talvez a tenham nas costas. Ninguém a vê. E eles pensando quietos e tranquilos no que farão amanhã e depois de amanhã. Agora, eu.

Levanta-se.

Caro senhor, olhe... Venha cá...

Faz o freguês levantar-se e o conduz até embaixo do lampião aceso.

Aqui, sob este lampião... Venha... Quero que veja uma coisa... Olhe, aqui, embaixo deste bigode... aqui, vê que bonito tubérculo violeta? Sabe como se chama isto? Ah, um nome dulcíssimo... Mais doce que um caramelo: Epitelioma, se chama. Pronuncie, sentirá a doçura: Epitelioma... A morte, entende? Passou. Mas me deixou esta flor na boca e me disse: “Fique com ela, meu caro. Voltarei daqui a oito ou dez meses!”

Pausa.

Agora me diga o senhor, se com esta flor na boca, eu posso ficar em casa tranquilo e calmo, como aquela desgraçada pretende.

Pausa.

Lhe respondo gritando: “Ah, sim, e quer que eu te beije?” — “Sim, me beije!” — E sabe o que fez ainda? Com um alfinete, semana passada, fez um corte aqui, sobre o lábio, e depois agarrou-me a cabeça e queria me beijar... beijar na boca... Porque, me dizia, queria morrer comigo.

Pausa.

Está louca.

Depois, com raiva.

Em casa eu não fico. Preciso mirar através das vitrines das lojas, eu, a admirar a bravura dos rapazes dos balcões. Porque, o senhor entende, se me sinto, por um instante só, invadir um vazio... Saiba, posso, por quase nada, acabar com a vida de um desconhecido qualquer... Sacar o revólver e matar alguém como o senhor que, por azar, tenha perdido o trem...

Ri.

Não, não, não tema, caro senhor: eu brinco!

Pausa.

Vou indo.

Pausa.

Matarei a mim mesmo, se tanto...

Pausa.

Por estes dias os damascos estão maduros... Como o senhor os come? Com casca e tudo, não é mesmo? Se repartem assim, espremendo-os com dois dedos, inteiros, chupando-os... como dois lábios suculentos... Ah, mas que delícia!

Ri. Pausa.

Meus respeitos à sua senhora e também às suas filhas em férias.

Pausa.

As imagino vestidas de branco e azul-celeste, à sombra, num belo prado verde...

Pausa.

E me faça um favor, amanhã de manhã, quando chegar. Me parece que o lugar dista um pouco da estação. Ao amanhecer, o senhor pode andar a pé pela estrada. — O primeiro arbustozinho à beira da estrada. Conte as folhas pra mim. Quantas folhas, quantos dias ainda viverei.

Pausa.

Mas escolha um bem cheio, faça-me o favor!

Ri. Depois.

Boa noite, caro senhor.

Caminha, cantarolando a bocca chiusa a melodia do bandolim afastado, em direção ao canto da direita. Num certo momento, pensando que a esposa está naquele canto a esperá-lo, volta-se e dobra para a outra parte, acompanhado pelo olhar do pacífico freguês perplexo.

FIM

Nota

1. No original: “ao plano regulador da Comissão Imobiliária Municipal” (N. T.).

A Revista *Comum* aceitará contribuições sem restrição de procedência, ressalvadas as prioridades estabelecidas pelo Conselho Editorial e recomenda a seus colaboradores que enviem seus artigos da seguinte forma:

1. Texto em mídia eletrônica, digitado em programa Word para Windows, acompanhado de duas cópias impressas.
2. Os textos devem ter o mínimo de 10 e o máximo de 25 laudas (cada lauda com cerca de 30 linhas e 70 toques por linha).
3. Notas, referências bibliográficas e citações que obedecem as normas da ABNT.
4. As referências bibliográficas, no final do texto, devem conter apenas as obras efetivamente mencionadas no artigo.
5. Apresentar um resumo de, no máximo, 150 palavras na língua original do texto e um *abstract* ou *résumé*.
6. Listar palavras-chave, *keywords* ou *mots-clés*.
7. Incluir nota biográfica do autor que indique, se for o caso, onde ensina, estuda e/ou pesquisa, sua área de trabalho e principais publicações.

No caso de publicação do artigo, o Conselho Editorial se reserva o direito de selecionar as informações biográficas pertinentes.

8. Indicar, em nota à parte, caso o texto tenha sido publicado ou apresentado em forma de palestra ou comunicação.
9. Evitar palavras, expressões ou frases grafadas com sublinhado ou negrito. Para destaques usar apenas o itálico.
10. Enviar, com os originais, autorização assinada pelo autor ou seu procurador, para que aquele trabalho seja publicado nas versões impressa e digital da Revista *Comum*.

O Conselho Editorial se reserva o direito de recusar os trabalhos que não atendam as normas estabelecidas e comunicará ao autor se o trabalho foi aceito sem restrições, aceito com sugestão de alterações ou recusado. Os autores receberão cinco exemplares do número que contiver sua colaboração.