



RMA
Antropología Social

Antropología e história social da cultura: etnografia e fontes

Heloisa Pontes

Profesora de "Libre-docencia" del Departamento de Antropología de la Universidad Estadual de Campinas (Brasil). Investigadora del "Pagu", Núcleo de Estudos de Gênero de la Unicamp; becaria de productividad en investigación del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). E-mail: helopontes@uol.com.br.

Resumen

Ciência das formas e dos fundamentos simbólicos da vida social, a antropologia não pode se furtrar à análise do mundo da arte e dos campos especializados de produção cultural, como mostram estudos recentes de antropólogos envolvidos com o assunto e, indiretamente, de sociólogos e historiadores atentos ao entrelaçamento entre cultura, poder e simbolismo. Entre eles, Auerbach, Becker, Baxandall, Bourdieu, Geertz, Gell, Goody, Elias, Miceli, Schorske, Williams e Beatriz Sarlo, para mencionar um conjunto expressivo de autores que lidaram de maneira vigorosa com as questões da autonomia e dependência dos sistemas simbólicos. Se as trilhas abertas por esses autores não deixam dúvidas sobre a importância de se incluir a vida intelectual, a produção cultural especializada, o mundo da arte e seus praticantes, no âmbito dos objetos antropológicos, existem outras, relativas à correlação entre linguagem, processos sociais e etnografia, por um lado, e às lógicas simbólicas e sociais inscritas nas fontes (escritas ou orais), por outro lado, que serão abordadas no artigo.

Palavras chaves: antropologia; história social; cultura; etnografias; fontes.

Anthropology and social history of culture: Ethnography and sources.

Abstract

Science of symbolic forms and foundations of social life, anthropology cannot give up to analyze art and other specialized fields of cultural production, this is the message conveyed by recent studies authored by anthropologists dealing with this universe, as well as those written by historians and sociologists who pay attention to the connections between culture, power and symbolism. Auerbach, Becker, Baxandall, Bourdieu, Geertz, Gell, Goody, Elias, Miceli, Schorske, Williams and Beatriz Sarlo: an impressive roster of authors who have been dealing, through creative insights, with the challenges concerning the autonomy and dependence of symbolic systems. Those specialists did not hesitate about the importance of including intellectual life, cultural production, art worlds and their practitioners, as legitimate anthropological objects. Other scholars have emphasized the links between language, social processes and ethnography, as well as those social and symbolic arrangements translated within the oral and written sources, the main subject of this article.

Keywords: anthropology; social history; culture; ethnography; sources.

Ciência das formas e dos fundamentos simbólicos da vida social, a antropologia não pode se furtrar à análise do mundo da arte e dos campos especializados de produção cultural, como mostram estudos recentes de antropólogos envolvidos com o assunto e, indiretamente, de sociólogos e historiadores atentos ao entrelaçamento entre cultura, poder e simbolismo. Entre eles, Auerbach, Becker, Baxandall, Bourdieu, Geertz, Gell, Goody, Elias, Miceli, Schorske, Williams e Beatriz Sarlo, para mencionar um conjunto expressivo de autores que lidaram de maneira vigorosa com as questões da autonomia e dependência dos sistemas simbólicos¹. Se as trilhas

abertas por esses autores não deixam dúvidas sobre a importância de se incluir a vida intelectual, a produção cultural especializada, o mundo da arte e seus praticantes, no âmbito dos objetos antropológicos, existem outras, relativas à questão da linguagem e ao uso que fazemos das fontes escritas e orais em nossas pesquisas, que eu gostaria de explorar neste artigo.

Para examinar o problema da linguagem e seu rebatimento na etnografia, vou me valer de um enquadramento distinto daquele proposto pela antropologia pós-moderna no debate sobre a autoria e a autoridade do antropólogo

¹ Conferir, Auerbach (2007), Baxandall, Becker (incluir), Bourdieu (1992), Elias (1995), Gell (1998), Geertz (1983), Goody (2006), Miceli

(2001, 2003), Sarlo (2003) Schorske (1993, 1988), Williams (1982).

e suas implicações na escrita etnográfica². No lugar de circunscrever esse debate, recorro aqui à discussão sobre as relações entre linguagem e processos sociais, feita pelo crítico literário, escritor, tradutor e, por muito tempo, professor universitário, Modesto Carone. Em 2003, ele escreveu um artigo curto e notável sobre os prefácios do romancista Henry James, editados no Brasil com o título *A arte do romance*. Nele, faz uma série de observações sobre a atividade do ficcionista que me parecem preciosas para pensarmos, com as mediações devidas, o trabalho de escrita envolvido na produção do relato e da descrição etnográfica. Vamos a elas, começando pelo problema espinhoso da verdade e do realismo, que, diluído na pós-modernidade, teve e tem um enorme sentido na constituição e consolidação da antropologia e da literatura moderna.

Rastreando a passagem da busca da objetividade promovida pelo grande realismo francês do século XIX (e exacerbada pelo naturalismo), para uma literatura atenta aos domínios da subjetividade, Modesto Carone afirma: “o que parece ter acontecido é que, por volta do século 20, quando já havia sido realizada a ‘varredura’ da realidade objetiva, os ficcionistas interessados no real passaram a pesquisá-lo na esfera da subjetividade, para onde ele [o real] havia migrado e assumido contornos que exigiam uma nova forma de realismo” (Carone 2003: 3). Qual seja: aquele que renega as aparências em nome da verdade. Ou, para dizer nos termos de Adorno, o realismo que, querendo permanecer fiel à sua herança realista e dizer como as coisas são, renuncia ao realismo de fachada.

Nesse movimento e nas palavras de Modesto Carone, “a objetivação da subjetividade tornou-se o alvo dos autores à cata do real e do verdadeiro” (id. ibid) Por aí já se vê que a reflexão do escritor ajusta-se com perfeição aos dilemas da literatura moderna. E também da antropologia contemporânea. Cientes do esforço analítico envolvido nesse desvelamento do “real” que chamamos de etnografia, os antropólogos não podem mais se contentar com a aparência enganadora de um realismo de fachada. A **objetivação da subjetividade** neste caso é dupla. De um lado, ela implica na objetivação da subjetividade do próprio antropólogo como parte de uma cultura específica e de um grupo social particular. De outro, na objetivação da subjetividade dos “outros” que ele estuda, conseguida com a mediação do arsenal conceitual e metodológico de sua disciplina. Desse duplo movimento firma-se o encontro etnográfico e delineia-se o desafio analítico perseguido por aqueles que ainda defendem a idéia de que a etnografia tem muito a dizer

sobre o mundo social. O trabalho intelectual necessário para desvendá-lo, interpretá-lo ou explicá-lo, passa pelo reconhecimento de que a antropologia também está à cata do real produzido pela objetivação da subjetividade de todos os sujeitos sociais envolvidos no encontro etnográfico.

Mas tanto na antropologia quanto na literatura, isso não se dá por um ato de vontade e de crença. Implica trabalho. Ou melhor, implica um tipo particular de trabalho que só acontece por meio da linguagem e da escrita. Trabalho sobre a escrita, portanto, como bem sabem os ensaístas e escritores que pensaram com rigor sobre isso, entre eles, Henry James. Para James, “o ‘germe’ que dá origem à obra artística vem da ‘vida’. Mas a ‘vida’, por sua natureza caótica, precisa ser organizada pela força restritiva da arte” (Carone 2003:3). Assim é que, recorrendo mais uma vez, às reflexões precisas de Modesto Carone sobre o escritor norte-americano, “James caminha de uma ênfase da vida sobre a arte para a ênfase do empenho artístico sobre a vida”. O qual só se realiza **na** escrita. Daí que, seguindo a trilha e as palavras de Carone, não é possível “separar o que James queria dizer do modo como ele o disse”. Isto é, para ele, “como para todo artista que honre esse nome, a forma já é um conteúdo” (id. ibid) – um conteúdo social sedimentado, para completar, com Adorno, esse pensamento.

Algo não muito diferente se passa ou deveria se passar com a etnografia produzida pelos antropólogos. Sendo a maneira privilegiada de apreender as dimensões simbólicas da vida social, os fundamentos sociais do simbolismo e os aspectos inusitados da interação social, a etnografia é acima de tudo um trabalho de escrita. Empenhada no entendimento alargado de lógicas sociais e simbólicas diversas, a etnografia só se realiza por meio da escrita e só se completa **na escrita**. Daí que não basta dizer que o real é sempre construído e que os sentidos são negociados numa trama complexa de dispositivos de poder. É preciso descrever: mostrar como e de que forma, em que contextos, com que entonação e modulação de voz, se no público ou no privado, por homens ou por mulheres etc. Os tais dos “imponderáveis da vida social” (Malinowski 1922), que tanto encantam os antropólogos, precisam antes ser descritos. Descrever, escrever, inscrever. Etnografar. Grafar, grafia, escrita. E assim voltamos ao cerne das reflexões de Modesto Carone e de todos os grandes pensadores da cultura e do simbólico que sabem que o conteúdo do que se diz, do que se faz, do que se pinta, do que se dança, é inseparável do modo como se diz, do modo como se faz, do modo como se pinta, do modo como se dança, do modo como se escreve.

Tal entrelaçamento, quando aplicado à análise das marcas sociais transmutadas em forma literária, é capaz de iluminar dimensões inesperadas. Um exemplo eloqüente nesse sentido é o artigo “Teatro ao Sul”, escrito por Gilda

² A bibliografia sobre o assunto é vasta. Mas para o ponto que interessa nesse artigo, ver dois dos autores que consolidaram o debate sobre as relações entre etnografia, escrita e poder: Clifford & Marcus (1886) e Clifford (1988). Para uma discussão competente e exaustiva sobre o assunto, ver Caldeira (1988). Para um apanhando de seus desdobramentos na história da antropologia francesa, ver Sobral (2008).

de Mello e Souza. Publicado na revista *Teatro Brasileiro*, em 1956, um ano depois da estréia de uma das peças mais importantes do repertório paulista, *A moratória*, de Jorge Andrade (1922-1984), o artigo lança luz sobre uma questão intrigante: a ausência de bons romancistas paulistas, quando comparados aos escritores nordestinos, num momento que a cidade de São Paulo protagonizava o papel de principal articuladora da cultura moderna brasileira. Mais provinciana e paradoxalmente mais cosmopolita que o Rio de Janeiro - então capital política e, em vários aspectos, cultural do país - São Paulo se tornou, a partir de meados dos anos de 1940, o centro das experimentações no âmbito da cultura (Pontes 2009). Concomitante às alterações que se produziam em passo acelerado na cidade, o teatro se antecipou "aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Nordeste pelo romance" (Mello e Souza 1980:110). Nas palavras de Gilda de Mello e Souza,

"A decadência de todo um setor da sociedade [a oligarquia agrária] era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez" (id. *ibid*).

A retradução dessa experiência social no plano formal da linguagem se deu em São Paulo pela via da dramaturgia (e também das ciências sociais). Em franco processo de metropolização, correlato à criação de novas linguagens, como mostrou Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001), São Paulo se tornou o pólo da universidade e do teatro, ambos de feitiço moderno, em parte como decorrência da presença e contribuição dos estrangeiros que se vincularam a esses empreendimentos³. Sob a pressão de escolhas políticas radicalizadas pela situação da Segunda Guerra na Europa ou sob os efeitos do pós Guerra, que encurtou as possibilidades de realização profissional, vários deles permaneceram mais tempo no país do que o previsto de início. Desse encontro entre um novo contingente de alunos e de atores amadores (oriundos em sua maioria de famílias intelectualizadas de classe média, várias delas de distintas procedências étnicas), uma cidade como São Paulo (que rapidamente ganhava ares e estatura de metrópole, atestada por mudanças significativas na estrutura social), com estrangeiros em início de carreira (como os professores da Missão Francesa) ou mais experientes (como os diretores de teatro que para cá vieram em virtude da Guerra), deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual

³ No teatro, encontravam-se diretores de nacionalidades diversas, como o polonês Ziembinski, os franceses, Juvet e Henriette Morineau, os italianos, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Alberto D'Aversa, o belga Maurice Vaneau. Na universidade, os integrantes da Missão Francesa, como Jean Magüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide, entre outros.

complexo, sem precedentes na história brasileira.

E a questão da linguagem? Ela está ali, na imbricação entre a forma e o conteúdo social revelada pela dramaturgia de Jorge Andrade. Captada pelos diretores estrangeiros mais sintonizados com a cena teatral e com cultura brasileira, encenada pelas atrizes com maior potencial artístico, interpretada pela crítica de cultura mais afinada da época, tal imbricação recoloca em novos termos o que já havia sido apontado, mas não desenvolvido de forma suficiente, no meu livro *Destinos mistos* (1998). Espécie de retrato de corpo inteiro da geração de críticos de cultura ligados ao Grupo Clima, integrado por alguns dos ex-alunos mais expressivos da primeira geração formada na Universidade de São Paulo - entre eles, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Sales Gomes e Ruy Coelho - o livro analisa a questão da linguagem, mas pelo prisma de seu rebatimento na conformação do perfil intelectual desses "destinos mistos".

Orientados intelectualmente para a crítica de cultura, eles abordaram o cinema, a literatura, o teatro e as artes plásticas com o instrumental conceitual e metodológico aprendido na Universidade de São Paulo. Fascinados pela literatura, tinham pouco interesse, quando estudantes, pela produção sociológica em sentido estrito. Em compensação, procuravam manter-se atualizados com a produção cultural do período, tanto nacional quanto internacional. Suas origens sociais, as experiências culturais que tiveram no decorrer da infância e adolescência, somadas à influência intelectual que receberam dos pais, de parentes próximos e sobretudo dos professores franceses, refletiram-se na escolha dos objetos culturais e no tratamento analítico que lhes concederam. Os trabalhos que produziram, em etapas e momentos distintos de suas carreiras, estão ancorados em um sólido projeto intelectual, dos mais bem sucedidos na nossa história: a análise da formação da cultura erudita brasileira⁴.

A singularidade do Grupo Clima e a posição privilegiada que seus integrantes ocuparam no sistema cultural paulista são o resultado de um tríplice feito: a recuperação de elementos centrais da atividade intelectual do passado, o ensaísmo e a crítica; sua atualização em moldes analíticos e metodológicos propriamente acadêmicos; o prenúncio do que iria acontecer a seguir. Como críticos divergiram dos modernistas - escritores e artistas em sua maioria - mas partilharam com eles o gosto pela literatura e pela inovação no plano estético e cultural. Como universitários contribuíram para a sedimentação

⁴ Formação da literatura brasileira, no caso de Antonio Candido; do teatro, no caso de Décio de Almeida Prado; do cinema, no caso de Paulo Emilio Salles Gomes; da arte brasileira, no caso de Lourival Gomes Machado que se deteve especialmente na análise do barroco mineiro. E também da formação do gosto e do consumo da moda, no caso de Gilda de Mello e Souza.

intelectual da tradição modernista. Como críticos e universitários diferenciaram-se dos cientistas sociais em sentido estrito, não só pela escolha temática, mas, sobretudo, pela forma de tratamento aplicada aos assuntos selecionados. No lugar do estudo monográfico especializado, o ensaio, as visadas amplas, a localização do objeto cultural num sistema abrangente de ligações e correlações.

Contraponto necessário para adensar a análise do perfil intelectual e social do Grupo Clima, o sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995) nunca se incorporou ao universo de sociabilidade desse círculo. Apesar disso, foi uma presença marcante no espaço em que todos se profissionalizaram como intelectuais acadêmicos: a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. "Outro" em relação a eles, Florestan permite enxergá-los melhor por uma lente ao avesso. Assim como eles, também construiu um poderoso projeto intelectual centrado na análise da formação da sociedade burguesa no Brasil e de seus fundamentos estruturais. Mas diferentemente deles, executou-o por meio de uma linguagem especializada, acadêmica, pautada pela idéia de cientificidade. Longe de ser apenas uma questão formal, seu estilo de exposição e explicação dos fenômenos sociais configurou-se como um dos elementos centrais para a criação da identidade disciplinar da sociologia e de seus praticantes na época.

Sinonimizando ensaísmo a amadorismo, Florestan, assim como fizera Durkheim, empreendeu uma luta simbólica no plano da linguagem com o propósito de legitimar a sociologia no campo intelectual paulista e separar os procedimentos científicos dos literários. Um exemplo eloqüente é a resenha que ele escreveu sobre a tese de Gilda de Mello e Souza, *A moda no século XIX*, publicada na revista *Anhembi*, em 1951. As restrições de Florestan ao estilo da autora e a sua "exploração abusiva da liberdade de expressão" deixam claro que, para ele, o ensaio e o trabalho sociológico eram coisas bem diversas. Quase incompatíveis. Em larga medida, pela atuação que ele próprio, Florestan, viria a ter na definição do perfil intelectual e nos rumos institucionais da chamada escola sociológica paulista. Ensaio e tratado, dois modelos distintos de pensar e fazer sociologia, atualizados de forma paradigmática nos trabalhos de Gilda de Mello e Souza e de Florestan Fernandes. Interpretar, no caso de Gilda; explicar, no de Florestan. Enquanto Gilda encontra em Tarde e em Simmel uma fonte preciosa de inspiração para analisar a moda, Florestan segue de perto os ensinamentos de Durkheim e da escola sociológica francesa, somados aos da antropologia social inglesa.

Mais que sublinhar a contraposição, importa aqui ressaltar as marcas deixadas pela passagem desses "destinos mistos" pelas ciências sociais e o ensaísmo que praticaram. Ao analisar a carreira, a trajetória, os projetos em que se envolveram, as alianças que fizeram, os contenciosos que enfrentaram, o impacto que tiveram, fui levada por

eles a lidar de novo com a questão da correlação entre a linguagem e a apreensão do mundo social.

Interpretes da metrópole

Finalizado o estudo sobre o Grupo Clima, iniciei uma nova pesquisa com o propósito de ampliar a circunscrição das relações entre linguagem e mundo social. Alarguei, então, o universo empírico, de maneira a cotejar o campo intelectual com a cena teatral brasileira. A questão analítica mais ampla que alinhavou essas duas frentes de investigação, o teatro e o campo intelectual, diz respeito à equação entre nome, corpo e gênero e suas articulações com o problema da autoria e da autoridade cultural e intelectual, entre 1940 e finais dos anos de 1960. A apreensão, em chave comparativa, das diferenças e similitudes nesses dois domínios, no momento em que eles tinham ligações mais estreitas do que as que se observam hoje, me permitiu captar os constrangimentos, os espaços possíveis e as perspectivas distintas de carreira que se abriram no período para as mulheres intelectuais e para as atrizes.

O resultado dessa pesquisa, inscrita no âmbito da história social, da sociologia da cultura e da antropologia das relações de gênero, encontra-se em *Intérpretes da metrópole* (Pontes 1998 a)⁵. Na primeira parte desse trabalho, voltada para a apreensão das relações e inflexões de gênero no campo intelectual, procurei explorar as intersecções entre espaço urbano, instituições acadêmicas, organizações culturais, posicionamentos políticos e formas de sociabilidade na modelagem de grupos de intelectuais. Interessada em entender as implicações do processo de metropolização de São Paulo na cena teatral e na vida intelectual, lancei mão de um dispositivo comparativo para situar e contrastar os "paulistas" da revista *Clima* (editada entre 1941 e 1944) aos "nova-iorquinos" nucleados pela *Partisan Review* (lançada em 1937) e, ao mesmo tempo, assinalar diferenças importantes presentes nesses grupos. Parecidos e distintos dos paulistas de Clima, os nova-iorquinos da *Partisan* oferecem um bom contraponto para uma sociologia da vida intelectual. Sobretudo, se ao lado da recuperação da especificidade da história cultural e intelectual das cidades de Nova York e São Paulo, pusermos o foco em cinco conjuntos relevantes de questões: a relação entre origem social (e etnia, no caso americano), trajetória intelectual e transformações na estrutura social e no campo cultural dessas cidades; o lugar do ensaio na modelagem da identidade intelectual desses grupos; as relações (e tensões) desses intelectuais com a cultura acadêmica e política da época; a influência que receberam de intelectuais e artistas europeus que, em virtude de perseguições políticas, étnicas ou

⁵ Concebido originalmente como tese de livre-docente, *Intérpretes da metrópole. História social e etnografia das relações de gênero no teatro e no campo intelectual*, será publicado pela Editora da Universidade de São Paulo (no prelo).

do desemprego provocado pela Segunda Guerra, se refugiaram em Nova York e São Paulo; as relações e inflexões de gênero na conformação desses grupos e no tipo de sociabilidade que praticavam (Pontes 2004 a).

Em seguida, desloquei o contraponto de Nova York para o Rio de Janeiro e São Paulo e me concentrei na trajetória e na obra de três intelectuais que fizeram “nome” como críticas de cultura, literária em especial e, em maior ou menor grau, como escritoras: Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Patrícia Galvão (1910-1962), e Gilda de Mello e Souza. Presenças marcantes, suas trajetórias são inseparáveis das parcerias amorosas e de trabalho, dos recursos expressivos e intelectuais que mobilizaram, da maneira como se envolveram (ou não) com as clivagens políticas da época. A comparação entre elas permitiu aquilatar diferenças relevantes nos domínios da biografia, da trajetória e da obra. Permitiu também a circunscrição de pontos em comum, derivados tanto dos condicionantes que modelaram os espaços possíveis para a atuação das mulheres na época, quanto da maneira como lidaram com os constrangimentos decorrentes das relações e inflexões de gênero no campo intelectual. (Pontes 1998 b; 2010). Para não essencializar tais marcadores sociais sob o feixe anêmico da “condição feminina” e para mostrar que eles devem ser apreendidos **em relação e na relação** com outras dimensões igualmente relevantes para o entendimento da estrutura e da dinâmica específica dos campos de produção cultural, o trabalho se voltou para o teatro.

Para armar o contexto de implantação do teatro moderno brasileiro, rastreei o impacto de dois artistas franceses na cena teatral durante os anos de 1940 e 1950, Louis Jouvet (1887-1951) e Henriette Morineau (1908-1990), tendo como pano de fundo o exame dos deslocamentos desses intérpretes que atravessaram fronteiras nacionais e de gênero. Homem de teatro, no sentido pleno do termo, Jouvet foi um grande ator e um diretor empenhado na renovação da cena teatral francesa. E também um observador e ensaísta atento às múltiplas dimensões da experiência teatral. Em 1941, no contexto da Guerra e da ocupação alemã na França, Jouvet e sua companhia partiram para a América do Sul. Sua presença ente nós, no início dos anos de 1940, tornou possível conhecer a domicílio alguns dos espetáculos teatrais de ponta na Europa e influenciou na montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, tida como o marco simbólico do teatro moderno brasileiro. Henriette Morineau, atriz que integrou a companhia de Jouvet durante sua segunda temporada pelo continente, em vez de prosseguir viagem e retornar à França, voltou ao Brasil. Aqui fixou residência e teve uma atuação importante no teatro carioca, contribuindo na formação de vários atores e atrizes, como Fernanda Montenegro, para citar a sua discípula mais famosa (Pontes 2008 c)

Após rastrear as presenças estrangeiras no teatro

brasileiro, me concentrei na análise de dois dos maiores responsáveis pelo revigoramento da cena teatral paulista: Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Cacilda Becker (1921-1969). Conforme ela crescia como atriz, ele firmava-se como a “consciência privilegiada” (Magaldi 2002:IX) da renovação que teve lugar em São Paulo com os grupos amadores e com o Teatro Brasileiro de Comédia. Entrelaçadas, as carreiras de ambos se esclarecem mutuamente. Dentre todas as fontes disponíveis para dimensionar o impacto da atuação da atriz e analisar os meandros de sua carreira, nenhuma supera o testemunho de Décio de Almeida Prado. Por isso, foi através dele e de sua pena rigorosa como crítico que fiz a primeira aproximação com Cacilda, completada pela visão dos diretores estrangeiros que trabalharam com ela, entre eles o polonês Ziembinski (1908-1978), que soube reconhecer o “corpo iluminado” da atriz, extraíndo dela alguns de seus melhores momentos no palco (Pontes 2004 b).

Partilhando o pressuposto de que a nomeação pessoal é uma “porta de entrada privilegiada para o estudo da forma dos grandes fatores de diferenciação social e de sua operacionalização através da ação pessoal” (Pina Cabral e Viegas 2007:30), analisei o nome artístico e o renome alcançado pelas “grandes damas” do teatro brasileiro: Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Nydia Lícia, Cleyde Yáconis e Maria Della Costa. Abordei os nomes como dispositivos dinâmicos da ação, com o objetivo de averiguar a lógica que preside a escolha dos nomes artísticos para além da racionalidade discursiva própria a cada caso individual. No processo de construção social do artista e da pessoa que lhe dá guarida combinam-se marcadores de gênero, classe e geração. Assim, não parece aleatório que, em sociedades tão desiguais e hierárquicas como a brasileira, atividades que dependam do corpo tenham se convertido em um capital simbólico essencial para se “fazer” um nome. Disso dão testemunho as atrizes de teatro (Pontes 2008 d).

Por fim, depois de analisar as carreiras, as trajetórias e o repertório encenado por essas atrizes, procurei mostrar que o renome conquistado por elas é inseparável de suas parcerias amorosas e de trabalho⁶. Com essa afirmação não pretendo diminuir o brilho e o talento dessas intérpretes, tampouco minimizar a dedicação com que construíram suas carreiras. Numa situação inversa à das mulheres intelectuais na época, que enfrentaram uma série de constrangimentos para se afirmar e “fazer nome” - entre eles, a conciliação da carreira com a família, ou, quando casadas com intelectuais de renome, os conflitos advindos de se sentirem ou serem vistas à “sombra” dos maridos - as atrizes foram alçadas à

⁶ Essa abordagem é devedora da leitura do livro *Significant Others* (1993), organizado por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, com a proposta de lidar, a partir de casos empíricos diversos, com as questões de gênero e criatividade, por meio da análise da complexidade envolvida nas parcerias de vários tipos - amorosas inclusive - entre artistas e escritoras renomadas.

condição de protagonistas com a anuência e respaldo dos parceiros. Seguindo a tradição no meio teatral do auto-empresariamento, elas criaram suas companhias, nas quais figuraram como principal chamariz, enquanto os parceiros atuaram como diretores, intérpretes, empresários, mesclando às vezes as três atividades. É preciso frisar, no entanto, que as razões para o empenho diverso dos “significant others” (parceiros, maridos ou amantes) não consistem em disposições pessoais isoladas, explicáveis por “temperamento” ou “boa-vontade”. Residem antes nas dinâmicas particulares dos campos de produção simbólica, mais ou menos refratários às inflexões de gênero e à atuação das mulheres.

As fontes de pesquisa

A história do teatro brasileiro nos anos de 1940 a meados de 1960, se ainda não está completa, encontra-se relativamente bem documentada e analisada graças ao trabalho de vários pesquisadores e estudiosos do assunto, em especial daqueles que participaram da implantação das condições institucionais, artísticas e intelectuais necessárias ao movimento de renovação da cena teatral. Contemporâneos desse movimento, alguns deles iniciaram-se como críticos antes de se tornarem estudiosos do assunto, entre eles, Sábado Magaldi, Bárbara Heliodora, Yan Michaski e, especialmente, Décio de Almeida Prado, cuja trajetória como crítico no jornal *O Estado de S. Paulo* (durante 22 anos) e como professor da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo contribuiu de maneira decisiva para que o teatro brasileiro ganhasse cidadania plena como objeto de estudo e pesquisa no mundo acadêmico.⁷

Ao lado das reconstruções históricas ou panorâmicas, há trabalhos monográficos sobre os grupos amadores, as companhias profissionais, os diretores estrangeiros e brasileiros, além de biografias, autobiografias, memórias de atrizes, diretores e dramaturgos. Duas outras documentações preciosas são a iconografia dos espetáculos (fotografias das atrizes e dos atores, dos cenários, do público) e a “Coleção Aplauso” (importante iniciativa da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo), destinada à publicação de depoimentos de atores, atrizes, diretores de teatro e de cinema. Destacam-se também os diversos volumes de entrevistas com atrizes e atores feitas pelo jornalista e ator Simon Khoury. O Serviço Nacional do Teatro editou depoimentos de atrizes, atores, diretores e críticos. Entre as fontes consultadas, disponíveis em DVD, sobressai a série “Grandes Damas” produzida para televisão. Trata-se de um conjunto de entrevistas feitas pelo diretor de teatro Eduardo Tolentino com várias de nossas atrizes mais talentosas. Ainda nesse tipo de suporte, sobressaem as entrevistas com atores, diretores e atrizes levadas ao ar pela TV Cultura de São Paulo, no

⁷ Sobre a trajetória, a produção e a importância de Décio de Almeida Prado, conferir o volume organizado por Faria, Arêas e Aguiar (1997).

programa “Roda Viva”, ao longo dos anos de 1990.

Algumas observações gerais sobre as fontes consultadas são necessárias para aquilatar a especificidade desse material em diversos formatos: fotografias, biografias, memórias e entrevistas. Em relação às fotos dos espetáculos e dos intérpretes, é preciso sublinhar que “persiste sempre um hiato entre a representação cênica, arte do movimento, desenrolada tanto no tempo como no espaço, e a imobilidade fotográfica” (Prado, 1993:95). Por isso, se elas podem ser usadas como documento é porque são simultaneamente registros realistas e “testemunhos de um período e de um modo de representar” (idem: 94). Sobretudo quando tiradas por pessoas do meio teatral, como Fredi Kleemann (1927-1974), o fotógrafo que melhor documentou as montagens da principal companhia paulista entre os anos de 1948 e 1958 (Teatro Brasileiro de Comédia), por ter sido também ator desse grupo.

Se essa é uma dimensão relevante para explicar a importância do registro visual como uma das fontes privilegiadas para a reconstrução da história social do teatro, existe outra relativa à especificidade dessa experiência artística. Enquanto no cinema, os filmes podem ser revistos, assegurando, assim, uma espécie de imortalidade aos intérpretes; no teatro, ao contrário, atores e atrizes estão sujeitos aos “infortúnios” da temporalidade. “Quando um ator pára o ato teatral, nada fica, a não ser a memória de quem o viu” (1998:13), segundo palavras daquela que é considerada a maior atriz viva do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro.

Apesar de retratados na pintura e de receberem um registro visual preciso a partir da invenção da fotografia, isso não minimiza as injunções da fugacidade a que os atores e as atrizes de teatro estão sujeitos por praticarem uma arte que deixa poucas provas materiais de sua existência. Enquanto o texto encenado pode ser consultado séculos depois da primeira montagem, o espetáculo só sobrevive no testemunho dos que estiveram presentes, nos programas impressos, nas críticas publicadas. Mesmo quando filmado integralmente, ele torna-se outra coisa. Parte importante do “mistério”, do “encanto” e da “magia”, para usar uma terminologia nativa do teatro, se perde ao ser reproduzida em filme, pois este não é capaz de transmitir aquilo que acontece ao vivo e que depende essencialmente da capacidade de interpretação dos atores e de sua captação pelo público. É por isso também que a fotografia, apesar de ser uma imagem congelada, mostra-se mais aparelhada para captar a “deformação” produzida pelas convenções teatrais – tais como os gestos largos e exagerados, a maquiagem carregada, a fisionomia intensa dos atores e das atrizes - tão distinta das imagens afeitas ao “natural” criadas pela televisão e pelo cinema⁸.

⁸ É preciso ressaltar, no entanto, que tanto o teatro filmado como

Quanto às biografias e monografias sobre as atrizes do período, elas são um sinalizador inequívoco do sistema de prestígio e reputação alcançado (ou não) pelos intérpretes em tela. Espécie de panteão autorizado e entronizado (por todos os envolvidos na atividade teatral) para o conhecimento e reconhecimento das atrizes que marcaram época, elas são, ao mesmo tempo, uma fonte inestimável de informações. Tanto pelo que elas que dizem quanto pelo que silenciam. Um exemplo disso é o tratamento que foi dado à relação amorosa de Cacilda Becker com o diretor italiano Adolfo Celi. Apenas em 2002, quando foi lançada uma biografia sobre a atriz de autoria do jornalista Luis André Prado, é que o assunto foi revelado abertamente. No meio teatral, no entanto, ele era mais que sabido, não só pelas pessoas ligadas ao *métier*, como pelos estudiosos do assunto. Mas era mantido como um “segredo de polichinelo” na bibliografia autorizada sobre Cacilda, inclusive no livro que, a meu ver, é o melhor trabalho editado até hoje sobre ela, organizado pelas pesquisadoras Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes, *Uma atriz: Cacilda Becker* (1ª ed. 1995). Antes da publicação da biografia de Luis André do Prado (2002), eu só vim a saber o que “todos” os envolvidos com o teatro na época já sabiam, quando li o longo depoimento que Tônia Carrero concedeu ao jornalista Simon Houry, reproduzido no livro *Bastidores I* (1994). Esse “silêncio” da bibliografia sobre o romance de Celi com Cacilda revela, de um lado, a tentativa de “proteger” a imagem da “primeira atriz” do teatro paulista, mesmo depois de sua morte. De outro, evidencia as dificuldades que um pesquisador externo ao campo tem para se inteirar dos assuntos tidos como “transgressivos” que, uma vez abertos, podem cair na vala comum da “fofoca”. Advém daí uma das dificuldades da tradição intelectual brasileira em tratar a questão das parcerias e das opções sexuais de intelectuais, artistas ou cientistas. Situação completamente distinta daquela que se verifica na produção inglesa e norte-americana sobre o assunto. No Brasil, o “pudor” dos intelectuais e pesquisadores em relação a temas desse tipo é simetricamente oposto ao da mídia, ou de uma parcela dela, que se nutre com avidéz espantosa da produção e circulação de boatos para tratar das “celebridades”.

Para sanar essa lacuna, as entrevistas, em diversos formatos, além de ser uma fonte preciosa para a reconstituição da vida dos intérpretes, oferecem uma imagem vívida da profissão. Espécie de antídoto à irregularidade e às intempéries da carreira, elas registram com intensidade máxima os momentos relevantes da experiência desses intérpretes nos palcos e nos bastidores. E ao propiciarem um acesso “por dentro” (e mediado pela

memória) à fugacidade temporal da atividade teatral, elas revelam ainda o quanto é tênue a linha que separa a vida dos intérpretes da interpretação que eles dão sobre suas vidas. Verdades e meias verdades, ataques e subentendidos, falsa modéstia e ostentação, exagero e contenção, devaneios e frustrações, autopromoção e autodenegação, alianças e rivalidades, despistes, simulação e insinuações, todos esses registros se mesclam nas entrevistas e na reconstrução interessada das carreiras e trajetórias. Tais ingredientes nutrem um trabalho sistemático de eufemização da atividade teatral, cuja mística consiste na passagem entre o que acontece no palco e as demais práticas – profissionais, afetivas, políticas – fora de cena. Tendo aprendido a exercitar no palco os mecanismos de burla propiciados pelas convenções teatrais, o estranho seria se não fizessem uso deles em outros espaços interativos. Assim, o que se passa com as atrizes e atores guarda similaridade com que aquilo que Auerbach, ao entrelaçar a análise da obra ao estilo de vida de Baudelaire, mostrou em relação em relação aos sentidos possíveis da pose e do exagero atribuídos ao poeta. Em suas palavras,

É fútil perguntarmos até que ponto ele simulou e exagerou; a pose e o exagero eram parte inerente ao homem e a seu destino. Todos os artistas modernos (desde Petrarca pelo menos) sentiram-se inclinados a dramatizar a si mesmos. O processo artístico requer uma elaboração dos temas, um processo de seleção, que enfatiza certos aspectos da vida interior do artista e deixa outros de lado (Auerbach 2007:310).

Na primeira parte de **Intérpretes da metrópole** (2008) usei algumas das fontes consultadas na época do meu doutorado – entrevistas, fichas biográficas, levantamento e sistematização dos artigos publicados entre 1941 e 1944 na revista *Clima* –, ao lado das coligidas durante o pós-doutorado junto ao Center for Latin American Studies da Universidade de Stanford, entre setembro de 2001 e junho de 2002. Ali pude voltar aos resultados do doutorado para “testar” uma análise comparativa da vida intelectual em São Paulo e Nova York, tendo por base empírica o Grupo Clima e o círculo de intelectuais nova-iorquinos ligados a *Partisan Review*, objeto central da pesquisa bibliográfica feita nesse período na Green Library e nos arquivos e na biblioteca Hoover da Universidade de Stanford. Graças aos acervos fantásticos da biblioteca e ao livre acesso às estantes, fui me enfronhando na leitura de trabalhos voltados para a história e sociologia da vida intelectual e cultural de Nova York nos anos de 1930 a 60, sobretudo do grupo responsável pela publicação da *Partisan Review*. A consulta a dicionários e repertórios bio-bibliográficos, acrescida pela leitura de memórias e ensaios autobiográficos de autoria dos intelectuais que integravam a revista ou gravitavam a sua volta, constitui uma documentação preciosa. Tanto para situar o lugar

as fotografias do espetáculo ou os retratos pintados de atrizes e atores não escapam às questões analíticas e metodológicas postas pelos historiadores da arte quando se defrontam com o problema das mediações necessárias para “ler” um documento visual. Ver a esse respeito, Baxandall (2006). Sobre a análise dos retratos de atores e atrizes, ver Aliverti (1998).

dessa publicação na carreira de seus autores, como para recuperar uma espécie de “diálogo” interno, às vezes cifrado, outras nem tanto, que mantiveram uns com os outros. No início de 1970, como resultado do envelhecimento de vários deles, do questionamento que sofreram por parte das gerações mais novas, sobretudo daquelas ligadas à nova esquerda e da publicação das memórias da escritora e dramaturga Lillian Hellmann, *Scoundrel time* (1976)⁹, eles voltaram à cena editorial. Uma grande parte dos livros que escreveram traz uma reconstrução do passado que enfatiza o alinhamento deles no campo político do anti-stalinismo, numa tentativa de se demarcarem do anticomunismo desenfreado dos conservadores de direita e de sublinhar a importância que tiveram na cena cultural e política. Essas memórias são uma fonte inestimável para entendermos o tipo de sociabilidade que praticavam, as focas que circulavam na época, os amores, os casamentos e as separações, os conflitos, as inimizades, as alianças e as relações de gênero.

As fontes de pesquisa utilizadas para análise das trajetórias de Patrícia Galvão, Gilda de Mello e Souza e Lúcia Miguel Pereira, incluem o cotejo da obra - livros e artigos - com informações biográficas e da carreira, sistematizadas em fichas biográficas, divididas em quatro rubricas: origem social, formação escolar e cultural, trajetória social e itinerário profissional. O mesmo modelo de ficha usado para sistematizar as informações coletadas sobre as atrizes foi aplicado, com as adaptações necessárias, a essas três intelectuais¹⁰. Trata-se, em suma, de um recurso metodológico para construir uma espécie de biografia coletiva, onde cada uma delas é pensada em relação e na relação com os outros, tanto no teatro como no campo intelectual. Dispositivo comparativo, sem dúvida, sustentado não pela etnografia baseada na observação participante, mas pelo trabalho de objetivação da

⁹ Aclamado pela crítica e sucesso de público, o livro é um libelo contra o macarthismo dos anos de 1950 e uma crítica dura ao silêncio de muitos dos intelectuais de Nova York em relação a um dos períodos de maior arbitrariedade política da história americana.

¹⁰ Totalizando mais de 50 itens, essas fichas organizam as informações coletadas sobre as intelectuais e as atrizes relativas à origem social (posição na família, dados sobre os irmãos, pais e parentes mais próximos, redes de sociabilidade, ocupações e rendas, locais de residência, genealogia entre outros); informações sobre a educação familiar e formal (alfabetização, atividades simbólicas, viagens ao exterior, línguas estrangeiras, panteão intelectual, cultural e artístico, estabelecimentos educacionais, outros cursos, títulos acadêmicos e artísticos, colegas, esperanças subjetivas, alternativas de carreira, modelos de excelência intelectual, artística e social, índices objetivos de desempenho, atividades e tomadas de posição estéticas e artísticas, etc); trajetória social (casamento, dados sobre o cônjuge e sua família, outros casamentos - se houver - capital material, rendas, heranças, propriedades, filhos, panteão intelectual, cultural e artístico do casal) e trajetória intelectual ou artística (primeiro emprego, inserção no campo intelectual ou teatral, peças ou textos de estréia, peças ou livros mais importantes, livros de menor impacto ou peças fracassadas, avaliação e juízes críticos recebidos, índices objetivos de recepção, consagração, prêmios, auto-avaliação da carreira e, na ficha das atrizes, representações sobre corpo e gênero no trabalho artístico e cultural).

experiência dos agentes investida na documentação consultada. Tal objetivação pressupõe uma reflexão sobre as condições sociais e institucionais de produção de fontes escritas e das reminiscências que nutrem grande parte das entrevistas e dos depoimentos impressos (ou recolhidos diretamente) que nós, cientistas sociais, utilizamos em nossos trabalhos. Como mostra Sergio Miceli, “as definições correntes sobre quaisquer objetos são parte do objeto que se pretende desvendar, ou melhor, que não existe a rigor separação ou descontinuidade entre o objeto e os materiais que falam dele, que o expressam ou que de alguma maneira lhe dão uma forma de existência” (1998:154).

Aquilo que o sociólogo identifica como uma maneira de proceder das elites inscrita nas fontes que elas produzem, encomendam ou subsidiam - ou seja, seus “modos de operação, valores, cultura política, sentimentos vigentes de hierarquia, padrões de relacionamento, características materiais e mentais” (id. *ibid.*) - aplica-se, com as mediações devidas, às fontes disponíveis sobre outros grupos sociais. Se, no caso das elites, tais fontes, mais do que apenas falar sobre elas, indicam o modo como elas gostam que se fale delas e o controle que exercem nessa direção, o mesmo acontece nas fontes sobre grupos e pessoas com acesso privilegiado à produção cultural e simbólica, como é o caso dos intelectuais e dos intérpretes do teatro.

Se, por muito tempo, os antropólogos estiveram atentos às implicações analíticas e epistemológicas decorrentes da relação sujeito e objeto tal como configurada na experiência de campo, eles, no entanto, parecem ter se absterido de refletir sobre essas implicações quando a pesquisa é feita com fontes escritas. Neste caso, elas tendem a ser tratadas como mero repositório de informações. Isso se deve em parte, como mostra Olívia da Cunha, ao “legado funcionalista que postulou a centralidade da [pesquisa de campo] como *locus* da prática antropológica. Mas não só” (2004:293). Outra parte da explicação reside numa certa concepção positivista em relação à documentação escrita disponível em arquivos, que impediu até recentemente o tratamento desses espaços como um campo etnográfico tão legítimo, complexo e intrincado quanto aquele baseado na observação participante e na autoridade conferida pela presença do antropólogo. Se a etnografia é um dispositivo privilegiado para apreensão de interações sociais, o arquivo, assim como as bibliotecas, também o são, desde que tomados como objeto de reflexão. Nas palavras de Robert Darnton, “a vegetação rasteira da mente pode ser tão impenetrável no campo quanto na biblioteca” (1986: XIX) - sobretudo para os historiadores que, como ele, não perdem de vista a dimensão social do pensamento

Com o trânsito cada vez maior dos antropólogos por temas e objetos situados em outras fronteiras disciplinares - na história, na literatura e na sociologia da cultura - mais

e mais necessária se torna uma reflexão sobre as fontes escritas (processos jurídicos, entrevistas, depoimentos, textos literários e jornalísticos, biografias etc) que utilizamos em nossas pesquisas e sobre os lugares sociais e institucionais que as abrigam¹¹. Pois, como mostra Olívia Cunha, “se a possibilidade de as fontes ‘falarem’ é apenas uma metáfora que reforça a idéia de que os historiadores devem ‘ouvir’ e, sobretudo, ‘dialogar’ com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas ‘vozes’ forem tomadas como objeto de análise – isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições” (2004:293).

O trabalho de Gustavo Sorá sobre a editora brasileira José Olympio, analisada à luz da história social do livro e da antropologia da edição, oferece um exemplo notável na direção proposta por Cunha (2004). Quando ele iniciou a pesquisa, a editora não existia mais. Mas, nas décadas de 1930 e 1940, ela foi “o sonho de todo escritor. Romancistas de vanguarda e acadêmicos, críticos e autores de sucesso comercial, historiadores e políticos; todos desejavam ser editados pela Livraria José Olympio” (Sorá 2010:11). Seu lugar na formação do panteão literário nacional é indiscutível. Mas até a pesquisa de Sorá, nenhum estudioso havia se aventurado com tal acuidade etnográfica nos registros de sua história, por não terem ousado como ele, uma reflexão sobre as fontes que permitem tal reconstituição. Entre elas, os dois arquivos da editora, localizados no Rio de Janeiro, que abrigam uma parte considerável de sua história.

Um deles situado no bairro da Penha, um dos subúrbios da cidade. O outro, o acervo “José Olympio”, pertence ao Museu-Arquivo de História da Literatura Brasileira da Casa Rui Barbosa, instituição situada na zona sul do Rio de Janeiro, ligada, na época, ao Ministério da Educação federal. Diante da evidência de que tais arquivos materializavam não só vestígios diversos da história da editora, como comportavam lógicas sociais e simbólicas distintas, Sorá se pergunta: “que diferenças guardavam um arquivo e outro?” (2010:26). No acervo da Casa

¹¹ Paulo Guérios, em *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (2003) e, especialmente, em sua tese de doutorado, *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná* (2007), oferece uma contribuição relevante nessa direção. A pesquisa alentada que ele fez em diversos arquivos sobre a vinda dos ucranianos no Brasil e sobre as condições nas quais eles se estabeleceram nas colônias paranaenses, rastreando cartas e relatos, oferece um sólido patamar empírico para avançar a reflexão sobre as condições sociais de produção das lembranças. Na experiência migratória, os elementos registrados por cada pessoa variam de acordo com o momento de vida, a posição e configuração da família, os marcadores de gênero e geração, a posição na estrutura social. Outra maneira de dizer que o passado nunca é estanque e igual a si mesmo, e que ele sempre muda um pouco a cada vez que é lembrado e dependendo de quem e por quem é lembrado. No caso dos campos de produção cultural, tal cuidado é particularmente relevante uma vez que as memórias registradas nas fontes escritas ou recolhidas em entrevistas e depoimentos não são separáveis e independentes das posições variáveis que os agentes ocupam nesses campos ao longo de suas trajetórias.

Rui Barbosa encontram-se objetos, documentos e uma parte do arquivo pessoal do editor José Olympio: um grande volume de cartas, “predominando aquelas entre editores e escritores de renome(...) algumas fotografias, o banquinho de Graciliano Ramos, umas estantes da ex-biblioteca do acadêmico Alfredo Pujol” (id. ibid) ¹². Na Penha, por sua vez, “arquivo sem nobreza, restavam correspondências com outros agentes do mundo do livro (por exemplo, editores do exterior ou fornecedores de matérias primas), pastas com as matérias primas para a produção dos livros (capas, recortes de jornais sobre a recepção dos autores, de onde se extraíam as mensagens que recheavam as abas, contracapas e primeiras páginas, com as quais a editora controlava um volume de informações externas ao texto do autor e orientava sua apropriação possível). [Além de] documentos preciosos sobre os atos de trabalho diário da editora (...) uma apreciável quantidade de cartas a escritores e políticos, fotografias, retratos da vida pessoal do editor, da sua família, dos amigos” (id. ibid). Como mostra Sorá,

“A diferença entre ambos os arquivos José Olympio abona as afirmações sobre a subordinação simbólica da edição com relação à literatura: ‘desde os pontos de vista nativos’, poderia se dizer que o arquivo José Olympio do Museu é literário e o arquivo da empresa é administrativo. O Arquivo José Olympio da Casa Rui Barbosa seria um acervo para a história literária. O arquivo da Penha, um acervo administrativo, para as funções correntes do trabalho editorial. Desde uma perspectiva histórica e antropológica, representam fragmentos de uma totalidade a reconstruir. Com mirada arqueológica, os sítios dos arquivos, a materialidade dos seus objetos (escritos, móveis, imóveis), eram os primeiros traços para fazer o inventário da evolução da José Olympio como empresa cultural. Os vestígios transmitiam grandezas temporais, poder, mas também decadência e desintegração” (Sorá 2010:26-27)

A reflexão sobre a etnografia, como um empreendimento intelectual voltado para a construção de “uma experiência alargada que se torne, em princípio, acessível para homens [e mulheres] de um outro país e de um outro tempo (Merleau-Ponty 1980:119) só se realiza integralmente na escrita. Ela pressupõe, assim, uma reflexão sobre a correlação entre linguagem e processos sociais, bem como sobre as marcas sociais e simbólicas que se inscrevem nas fontes que pesquisamos. Seja, diretamente, por meio do trabalho de campo e da etnografia de uma situação social contemporânea. Seja, indiretamente, por intermédio da recuperação das práticas sociais e das representações simbólicas que, guardadas sob a forma de documentos históricos, sedimentam, nos arquivos

¹² Esse acervo foi viabilizado graças à iniciativa de Plínio Doyle, que havia sido advogado da editora José Olympio e, mais tarde, Diretor da Biblioteca Nacional e presidente da Casa Rui Barbosa (Sorá 2010:25-26).

onde são guardadas, temporalidades e interações sociais diversas. Por isso, e para finalizar, relembro aqui uma observação certeira de Braudel: "a história é uma centena de correlações ao mesmo tempo, das quais, na melhor das hipóteses, só percebemos algumas. Portanto, não expliquemos rápido em demasia e a partir de esquemas simples demais" (2007:177).

Bibliografia

Aliverti, MI. 1998. *La naissance de l'acteur moderne: l'acteur et son portrait au VIII siècle*. Paris: Gallimard.

Andrade, J. 1986. A moratória" [1955]. In: *Marta, a árvore, o relógio*. 2a ed. revista e ampliada, São Paulo: Perspectiva.

Arruda, MA do N. 2001. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc.

Auerbach, E. 2007. *Ensaio de literatura ocidental. Filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades /Ed.34.

Baxandall, M. 1991. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Baxandall, M. 2006. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Companhia das Letras.

Becker, H. 1982. *Art World*. Berkeley: University of California Press.

Bourdieu, P.1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Braudel, F. 2007. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras.

Caldeira, T. 1988. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia, *Novos Estudos Cebrap*, n. 21, pp.133-157.

Carone, M. 2003. A atividade de ficcionista, In: *Jornal de Resenhas* (Suplemento da *Folha de S. Paulo*), 9 de agosto, p.3.

Chadwick, W e I Courtivron (ed.). 1993. *Significant others: creativity & intimate partnership*. New York: Thames and Hudson.

Clifford, J e G. Marcus (ed.). 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Clifford, J. 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Cunha, OMG. 2004. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, vol. 10, n.2, pp.287-322.

Darnton, R. 1986. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2a ed., Rio de Janeiro: Graal.

Elias, N. 1995. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.

Faria, JR, V Arêas e F Aguiar. 1997. *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp.

Gell, A. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.

Geertz, C. 1983. *Local knowledge*. New York: Basic Books.

Goody, J. 2006. *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du theater, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris: La Découverte.

Guérios, P. 2003. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV.

Guérios, P. 2007. *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná*. Tese de doutorado apresentada ao Museu Nacional, UFRJ.

Hellmann, L. 1976. *Scoundrel time*. Boston: Little Brown.

Khoury, S. *Bastidores I* (depoimentos de Tônia Carrero, Henriqueta Briebo, Cláudio Correa e Castro e Paulo Gracindo). Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

Magaldi, S. 2002. "Consciência privilegiada do teatro. In: Prado, D de A. *Apresentação do teatro moderno brasileiro: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, pp.ix-xv.

Malinowski, B. 1922. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.

Mello E Souza, G. 1980. Teatro ao sul [1956]. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, pp.109-116.

Merleau-Ponty, M. 1980. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: *Merleau-Ponty*. Seleção de textos e tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, col. "Os pensadores", pp.193-206.

Miceli, S. 1998. *A elite eclesiástica brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Miceli, S. 2001. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Miceli, S. 2003. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Montenegro, F. 1998. Aula inaugural. In: F Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*. Rio de Janeiro: Fundacen.
- Pina-Cabral, J e S de M Viegas. 2007. Nomes e ética: uma introdução ao debate. In: João de Pina Cabral e Susana de Matos Viegas (org.), *Nomes: gênero, etnicidade e família*. Coimbra: Almedina.
- Pontes, H. 1998. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pontes, H. 2004a. Ciudades e intelectuales: los 'neoyorquinos' de *Partisan Review* y los 'paulistas' de *Clima* entre 1930 y 1950. *Prismas. Revista de história intelectual*, Buenos Aires, ano 8, n.8, pp.183-204.
- Pontes, H. 2004b. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga, *Tempo Social*, vol.16, n.1, pp.231-262.
- Pontes, H. 2008a. *Intérpretes da metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. Tese de livre-docência apresentada ao Departamento de Antropologia da Unicamp.
- Pontes, H. 2008 (b). "Critique of culture in the feminine". In: *Mana, Estudos de Antropologia Social*, n.4, Special Edinos, Portal Scielo Social Sciences Englis Edition.
- Pontes, H. 2008c. Louis Jovet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira. In: Eugenia Scarzanella e Mônica Raisa Schupun (orgs.) *Sin fronteras: encuentros de mujeres y hombres entre America Latina y Europa (siglos XIX-XX)*, Madrid, Frankfurt: Vervuet/ Iberoamericana, Bibliotheca Ibero-Americana, vo.123, pp.139-163.
- Pontes, H. 2008d. Inventando nomes, ganhado fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68, *Etnográfica*, Lisboa, vol.12, n.1, pp.173-194.
- Pontes, H. 2009. Teatro, género y sociedad en el Brasil, 1940-1968. In: *Prismas, Revista de historia Intelectual*, Buenos Aires, n.13, pp.197-210.
- Pontes, H. 2010. "Campo, intelectual, crítica literária y género (1920-1968)", In: Carlos Altamirano (org.) *Historia de los intelectuales em América Latina. Los avatares de la 'ciudad letrada' en siglo XX*. Buenos Aires: Madrid, Katiz Editores, vol.II.
- Prado, D de A. 1993. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Prado, LA do. 2002. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial.
- Sarlo, B. 2003. *La pasión e y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schorske, C. 1993. *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schorske, C. 1998. Grace and the word: Austria's two cultures and their modern fate In: *Thinking with history: explorations in the passage to modernism*". Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Sobral, LF. 2008. "O pensamento selvagem de Michel Leiris. *Novos Estudos Cebrap*, nº 82, p 207-215.
- Sorá, G. 1998. *Brasilianas: la casa José Olympio y la institución del libro nacional*. Tese de doutorado em antropologia, Museu Nacional.
- Sorá, G. 2010. *Brasilianas. José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp.
- Williams, R. 1982. The Bloomsbury fraction. In: *Problems in materialism and culture*. London: Verso Editions, 1982.

