



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor Alex Bolonha Fiúza de Melo

Vice-Reitora Marlene Rodrigues Medeiros de Freitas

**Pró-Reitor de
Pesquisa e Pós-Graduação** João Farias Guerreiro

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Diretora Célia Maria Macêdo de Macêdo

**Coordenadora dos Cursos de
Pós-Graduação em Letras** Maria Eulália Sobral Toscano

Conselho Editorial

Abdelhak Razky
 Angélica Furtado da Cunha
 Audemaro Goulart
 Benedito José Vianna da Costa Nunes
 Carl Harisson
 Christophe Golder
 Dileta Silveira Martins
 Ingedore Villaça Koch
 José Carlos Cunha
 José Guilherme Castro
 José Nivaldo de Farias
 Luís Antonio Marcuschi
 Maria Elias Soares
 Maria Eulália Sobral Toscano
 Maria Lúcia Almeida
 Myriam Crestian Cunha
 Patrick Dahlet
 Paul Rivenc
 Silvio Holanda
 Vanderci de A. Aguilera

SUMÁRIO

- 3 APRESENTAÇÃO
- 7 RUMOS DA FICÇÃO NO BRASIL OITOCENTISTA
Márcia Abreu
- 33 O PREÇO DA LEITURA: Gonçalves Dias e a profissionalização de um escritor brasileiro oitocentista
Marisa Lajolo
- 49 UMA DEFESA DA POESIA:
Como e porque sou romancista, de José de Alencar
Odalice de Castro Silva
- 67 JOSÉ DE ALENCAR E O ROMANCE NO BRASIL
Hebe Cristina da Silva
- 89 LEITURA E LEITORES EM CIRCULAÇÃO NO BRASIL,
NA PASSAGEM DO SÉCULO XIX AO XX
Márcia Cabral
- 115 A CRÍTICA LITERÁRIA E O MERCADO EDITORIAL DOS ANOS 20:
Discursos sobre livro e leitura na *Revista do Brasil*
Mílana Ribeiro Martins
- 129 LITERATURA INFANTO-JUVENIL E ESTATUTO LITERÁRIO
Célia Regina Delácio Fernandes
- 155 NAVEGANDO NA *BARCA DE GLEYRE*:
Algumas considerações sobre as cartas de Monteiro Lobato
a Godofredo Rangel
Emerson Tin
- 167 O TRÁGICO EM GUIMARÃES ROSA: *Grande Sertão em Veredas*
Sílvio Holanda
- 181 SOB AS NUVENS DE PARIS: Baudelaire e a cidade
Luciana Marino
- 201 UTOPIA AMAZÔNICA
Luís Heleno Montoril del Castilo

Supondo que os hipotéticos leitores dessas páginas encontram-se curiosos para debruçarem-se sobre a leitura dos textos que acabo de lhes apresentar, e para poupar-lhes dos tormentos dos prólogos ou apresentações demoradas, deixo-lhes à vontade para percorrer as linhas que aqui lhes ofereço, cuidadosamente.

Germana Sales

RUMOS DA FICÇÃO NO BRASIL OITOCENTISTA

Márcia Abreu
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

RESUMO

O texto examina as condições de circulação, produção e leitura de romances no Brasil do século XIX, com especial atenção à recepção crítica do gênero. Busca-se compreender o sentido do gênero romanesco no período romântico, destrinchar a convenção sob a qual era produzido e as expectativas que regulavam sua composição e recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; leitura; história da literatura.

RÉSUMÉ

L'article examine les conditions de circulation, de production et de lecture de romans au Brésil du XIX^{ème} siècle, avec especial attention à la reception critique du genre. On essaye de comprendre le sens attribué au genre romanesque pendant le Romantisme, dévoiler la convention sous laquelle il était produit et les attentes qui réglait sa composition et sa reception.

MOTS-CLÉS: Roman; lecture; histoire de la littérature.

Imaginemos um estudante, interessado em conhecer a história do romance brasileiro, que buscasse saciar sua curiosidade procurando manuais de literatura e histórias literárias. O estudante teria a impressão de que as primeiras incursões do gênero no Brasil foram feitas quando o século XIX já ia quase pela metade. Salvo uma ou outra nota – sempre muito reduzida e marginal – em que alguns referem *As Aventuras de Diófanos* de Tereza Margarida da Silva Orta (publicado em 1752), a apresentação do romance se faz com a entrada em cena de *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo. Alguns poucos apresentam a ficção Teixeira e Sousa – também de forma reduzida e marginal –, caracterizando-o como precursor na escrita de romances, em geral para mostrar suas imperfeições e sua inabilidade no manejo da forma romanesca.

A suposição de que o romance¹ teria feito sua estréia no Brasil em meados do século XIX é, entretanto, duplamente equivocada: seja tomando em consideração a escrita de ficção, seja considerando-se a leitura de obras ficcionais.

O primeiro equívoco pode ser facilmente corrigido, lendo-se o trabalho de Tânia Serra – *Antologia do romance-folhetim* (Serra, 1997) – fruto de pesquisas em jornais do século XIX, que fizeram com que a data de início da produção de prosa ficcional no Brasil remontasse a período próximo à independência, com a publicação de *Statira e Zoroastes*, de Lucas José de Alvarenga, em 1826. Útil também é a leitura da Tese de Germana Maria Araújo Sales – *Palavra e Sedução – uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826 – 1881)* (Sales, 2003) – que identifica 25 romances publicados no Brasil antes de *A Moreninha*.

Essas obras eram publicadas por gente tão importante no Primeiro Império como João Manuel Pereira da Silva – advogado, deputado, senador, presidente da Província do Rio de Janeiro e da Assembléia Legislativa, sócio do Instituto Histórico e Geográfico, e membro da Academia Brasileira de Letras –, autor de romances como *Um primeiro amor* (1837), *Luísa* (1837), *Maria* (1837), *As catacumbas de São Francisco de Paula* (1837), *Uma aventura em Veneza* (1837), *Um último adeus* (1837), *Uma paixão de artista* (1838), *Amor, ciúme e vingança* (1838 a 1839), *O Aniversário de D. Miguel em 1828 – romance histórico – crônica portuguesa do século XVI* (1839), *Um banho russo* (1839), *Religião, amor e pátria* (1839), *Jerônimo Corte Real – romance histórico* (1840), *Aspásia – romance português contemporâneo (s/d)*, *Manoel de Moraes – romance histórico – crônica do século XVII* (1840) (Sales, 2003).

¹ Nos séculos XVIII e XIX não se fazia distinção rígida entre “romance”, “novela” e “conto”. Basta ver os sub-títulos de 3 obras de natureza semelhante publicadas por Claudino de Abreu entre 1863 e 1866: *A inocência no crime – conto histórico* (1863); *A doida – romance original brasileiro* (1864); *O enfeitado infeliz – novela brasileira* (1866). Emprego o termo “romance” para designar textos em prosa ficcional.

Assim como Pereira da Silva, outros homens de destaque na cena política e intelectual dedicaram-se ao romance, como, por exemplo, Joaquim Norberto de Sousa Silva. Funcionário da Assembléia Provincial, chefe de seção da Secretaria dos Negócios do Império, membro do Instituto Histórico e Geográfico, Comendador da Ordem da Rosa, foi autor dos romances: *Januário Garcia ou as sete orelhas – romance* (1832), *As duas órfãs* (1841), *Maria, ou vinte anos depois – romance brasiliense* (1844), *Chegado de Londres e vindo de Paris* (1844).

O estudante que consultasse manuais e histórias literárias talvez ficasse sabendo que Pereira da Silva foi autor do *Parnaso Brasileiro* (1843 – 1848) – uma antologia de poesias produzidas no Brasil desde a chegada dos portugueses, antecedida por um estudo sobre a “literatura brasileira” –, ou que Joaquim Norberto escreveu *Modulações Poéticas* (1841) – conjunto de poesias precedido pelo “Bosquejo histórico da poesia brasileira”, em que apresenta as “seis épocas da literatura brasileira” e comenta obras e autores (Zilberman & Moreira, 1998). Mas sobre os romances, possivelmente, não saberia nada. Por isso, talvez pensasse que *A Moreninha* tivesse sido forte novidade.

Já se vê uma tal conclusão seria um equívoco, pois se podia ler “romances brasileiros” há quase 20 anos, quando Joaquim Manoel de Macedo fez sua estréia. Mas mesmo a publicação de *Statira e Zoroaste* talvez não tenha sido sentida como algo novo, pois o gênero era velho conhecido dos que viviam no Rio de Janeiro.

Examinando os pedidos de autorização para remessa de livros de Portugal para o Brasil, submetidos a órgãos de censura luso-brasileiros entre 1769 e 1826, percebe-se que, dentre todos os escritos de Belas-letras, o romance era o gênero que despertava maior interesse nos leitores cariocas, colocando-os em sintonia com as leituras realizadas na Europa aproximadamente no mesmo período (Abreu, 2003).

Basta saber que o livro mais remetido para o Rio de Janeiro, entre 1769 e 1826, considerando-se todos os pedidos

submetidos aos vários organismos responsáveis pela censura à circulação de livros, era um romance: *Aventuras de Telêmaco*, escrito pelo francês François de Salignac de la Mothe-Fénelon. Publicado em 1699, o livro realizou o sonho impossível do escritor contemporâneo: manter-se no topo da lista dos preferidos por mais de 100 anos, não só em seu próprio país, mas em escala mundial.

Outros romances entravam e saíam da preferência dos leitores, sem abalar, entretanto, a supremacia do gênero, responsável por mais de 50% dos envios de obras de Belas Letras de Portugal para o Rio de Janeiro² Dentre os romances mais enviados de Portugal para o Rio de Janeiro estavam:

Les Aventures de Télémaque, de Fénelon; Histoire de Gil Blas de Santillane, de Lesage; Le Voyageur Français, de Laporte; História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, de autor desconhecido; Caroline de Lichtfield, de Montolieu; Don Quijote de la Mancha, de Cervantes; Lances da Ventura, de Monroy y Ros; Viagens de Altina, de Caetano de Campos; O Feliz independente do mundo e da fortuna, de P^o Almeida; Delli viaggi di Enrico Wanton, de Zaccaria Seriman; Les Mille et Une Nuits, de Galland; O Piolho Viajante, de Policarpo da Silva; Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce, de Barthélemy; Robinson Crusoe de Defoe; Oeuvres de Lesage; Paul et Virginie, de Saint-Pierre; Oeuvres de Prevost; Scenes de la vie du grand monde, de Edgeworth.

A convivência desses romances, em língua original ou em tradução para diversos idiomas, numa mesma época e local, revela um gosto bastante elástico, mostrando que no Rio de Janeiro havia leitores para os mais variados tipos de romance, desde os mais antigos, de molde cavaleiresco (como a *História*

² Considerando-se os pedidos controlados pelos organismos de censura portuguesa entre 1769 e 1807, portanto, em período anterior à mudança da Família Real para o Brasil, 55% das obras mais enviadas são romances. Após a transferência da corte, entre 1808 e 1826, 58% o são. Considerando-se os pedidos examinados pela Mesa do Desembargo do Paço, instituição responsável pelo controle da circulação livreira no Brasil entre 1808 e 1821, vê-se que 45% das obras beletrísticas mais enviadas pertencem ao gênero romanesco (Abreu, 2003).

de Carlos Magno³), até os mais modernos e de temática sentimental (como *Caroline de Litchfield*).⁴

Alguns desses romances continuaram a ser *best-sellers* pelo século XIX afora. A *História de Carlos Magno*, por exemplo, estava presente em várias bibliotecas particulares e contava com leitores ainda no século XX, conforme relata Luís da Câmara Cascudo, comentando as leituras realizadas no Nordeste:

A *História de Carlos Magno e dos doze pares de França* foi, até poucos anos, o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior. De escassa popularidade nos grandes centros urbanos, mantinha seu domínio nas fazendas de gado, nos engenhos de açúcar, residências de praia, sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima no sertão seria a casa sem a *História de Carlos Magno*, nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a imponência do Imperador da barba florida (Cascudo, 1979, p. 442).

As proezas dos cavaleiros não impressionavam apenas os homens simples do interior nordestino. Outro leitor assíduo do romance foi Gonçalves Dias, que o lia, na infância, juntamente com obras ficcionais de Marmontel, Montolieu e Bernardin de Saint Pierre:

Já não eram, então só as brincadeiras que tentavam os pequenos, mas também um livro maravilhoso, a *História de Carlos Magno e dos doze pares de França*, que um caixeiro [...], de nome Raimundo, tinha a ventura de possuir e a generosidade de ler para os amigos. Outro companheiro de brincadeira e de leitura era João Batista Ramada, com quem o jovem Antônio devorava *Paulo ou a herdade abandonada*, *O Cego da Fonte de Santa Catarina* e quejandas produções que conseguiam apanhar. Se, ao voltar, encontrasse furioso o pai e levasse uma surra mestra, ao menos já teria folgado – e dado alimento àquela inquieta imaginação que lhe foi toda a vida tormento e delícia. [...] Embora duro, não era mau pai o João Manuel, a quem

³ Cf. *História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França*, 1851.

⁴ Cf. Montolieu, 1790.

devia desvanecer a inteligência do filho, pois acabou por comprar-lhe o livro predileto, a *História de Carlos Magno e dos doze pares de França*, de Vasco Lobeira; mas, para contrabalançar os possíveis perigos desse romance de cavalaria, deu-lhe também uma *História de Portugal* e a *Vida de D. João de Castro* (Pereira, 1943, p. 25-26).

Mais de um escritor famoso no século XIX iniciou sua vida de leitor em contato com algum dos romances preferidos no período colonial. José de Alencar, em *Como e por quê sou romancista*, confessava-se leitor de *Telêmaco* e explicava que nada havia entendido de Balzac na primeira vez em que o leu, apesar de ser capacitado à leitura do francês, pelo estudo do livro de Fénelon, do qual havia feito, até mesmo, tradução, como parte dos exames de francês (Alencar, 1990).

Outro romântico que parece ter passado pela leitura desses romances foi Fagundes Varela, em cuja biblioteca, penhorada pela justiça em 1863, havia apenas 56 volumes, dentre os quais estava o *Gil Blas de Santilhana* de Lesage (Alencar, 1990).

Se percorrêssemos a história de leitura dos intelectuais oitocentistas com certeza encontraríamos em cada uma delas uma marca de contato com algum desses romances, constantemente enviados ao Brasil entre 1769 e 1826. Tão espalhados estavam os romances que o poeta popular Nicandro Nunes da Costa, ao glosar oralmente o mote “Tudo são honras da casa” – em que apresentava objetos e utensílios presentes em todas as casas – mencionou as “novelas” em pé de igualdade com a Bíblia e com as cartilhas. E foi mais longe, fazendo-as tão comuns quanto tesouras e pratos:

Grelha, espeto, frigideira,
 Tesoura, agulha, dedal,
 Mesa, muro, horta, quintal,
 Bule, prato, chocolateira,
 Caldeirão, tacho, sopeira;
 Meu estro em rima se apraza,
 Não deixo nem uma vasa

Para entrares na espadilha;
 Novela, Bíblia, cartilha
 Tudo são honras da casa!⁵

O Brasil recebeu não apenas os romances, mas os ecos das polêmicas que tanto animaram os europeus durante o século XVIII. Na Europa a difusão do gênero foi acompanhada de forte polêmica, opondo detratores e defensores da nova forma, brandindo argumentos estéticos, religiosos e morais.⁶ Aqui e ali pequenos textos publicados na imprensa brasileira repetiam argumentos empregados nas discussões européias sobre o gênero.

Pouco debate dessa natureza se fez no período colonial. Uma exceção ao silêncio crítico parece ser o *Correio Brasiliense ou Armazém Literário*, que publicou, em 1812, um comentário a propósito do lançamento de uma tradução portuguesa de *Atala ou os Amantes do deserto*, tecendo considerações a propósito da leitura de romances⁷:

A immensidade de novellas que se tem publicado durante o seculo passado, e neste, a insipidez, inutilidade, e muitas vezes depravação destas publicações, tem feito caracterizar esta sorte de composições, como uma leitura somente propria de espiritos frivolos, e como um emprego inutil, quando não seja de consequencias funestas á moral do leitor. Não entram porém nesta classe as novellas fundadas em principio da verdadeira moral, e tendentes a inspirar no leitor as maximas de prudencia, e as regras de conducta, que se incluem nas paridades, e emblemas, que divertindo o espirito, formam o entendimento, e regem o coração. Taes são um Telemaco, um Feliz independente do mundo e da Fortuna; e tal he a Atala (“Portugal...”, 1812, p. 590).-

⁵ Nicandro Nunes da Costa faleceu em 1918. Seus versos foram registrados por Francisco das Chagas Batista no livro *Cantadores e poetas populares*. Paraíba, Editora Batista Irmãos, 1929.

⁶ Sobre as polêmicas em torno ao gênero romanescos na Europa ver: Abreu (2003) e Vasconcelos (2000).

⁷ Em todas as citações a ortografia e a pontuação foram mantidas conforme o texto original.

O autor da resenha sintetizou, em um parágrafo, os argumentos dos detratores do gênero na Europa – a “insipidez, inutilidade, e muitas vezes depravação”, “propria de espiritos frívolos”, “um emprego inútil”, “de consequências funestas à moral do leitor” – e dos defensores do gênero – “novellas fundadas em principio da verdadeira moral”, “inspirar no leitor as maximas de prudencia, e as regras de conducta”, “divertindo o espirito, formam o entendimento, e regem o coração” – e indicou três romances que lhe pareciam adequados, dois dos quais estavam entre os mais enviados para o Rio de Janeiro.

A atividade crítica sistemática inicia-se no Brasil na década de 30, tomando parte nos esforços de constituição de uma identidade nacional. Parte importante desse trabalho de constituição da idéia de nação passou pela construção de uma história e de uma literatura nacionais. Ainda que os romances não tenham ocupado papel de destaque nesse movimento, um maior número de textos críticos começou a circular.

João Manuel Pereira da Silva, em texto publicado no *Jornal de Debates*, de 23 de setembro de 1837, advogava em favor dos romances, empregando uma estratégia bastante comum nos escritos europeus: localizar uma ascendência nobre para o gênero.⁸ Fazendo remontar sua origem aos textos bíblicos, encontrava ancestrais dos romances entre os gregos e os romanos e traçava sua evolução, passando pela Idade Média e chegando à Europa moderna, culminando com os que considerava os mais excelentes autores contemporâneos: Walter Scott, Cooper, Victor Hugo, Alfredo de Vigny, Manzoni, Thomaso Grossi, Splaider, Goethe, Schiller, Saint-Pierre, Chateaubriand, Benjamim Constant, Foscolo e Rousseau.

Pereira da Silva lamentava o fato de boa parte dos escritos desses autores ainda não ter sido traduzido para o português, pois atribuía os mais extraordinários poderes ao romance “por representar em mais vasto quadro, que nenhuma composição, os desvarios da vida humana, os sentimentos de

⁸ Cf. Silva (2003, p. 43-46). Ver também o artigo que antecede a reprodução do texto de Pereira da Silva (Soares, s./d., p.31-41).

nossa alma, os queixumes e gemidos de nossos corações”. A excelência dos romances seria potencializada pelo fato de eles serem apreciados tanto por jovens quanto por velhos e, sobretudo, por mulheres:

o belo sexo, tão digno de governar os homens por sua própria fraqueza, e pelos dotes da formosura, com que o mimoseou a natureza, tem toda a razão em sentir-se atraído por essa espécie ou gênero de literatura, com que nasce a humanidade e com que morre. Os mancebos e os velhos amam em demasia ler e escutar romances, sentem seus peitos palpitarem à menor sensação [...] O romance, gênero de literatura, que predominando [...] no gosto do *belo sexo*, repercute sua influência sobre toda a sociedade, governa os costumes, e dirige as nossas vontades, e desejos (Silva, 2003, p. 43-46).

A opinião de Pereira da Silva, tanto sobre as mulheres quanto sobre suas leituras, estava longe de ser unânime. No mesmo ano em que ele publicava suas considerações sobre o romance moderno, o padre pernambucano Miguel do Sacramento Lopes Gama publicou uns “Conselhos e máximas do velho do surrão aos pais de família e aos maridos”, em que aconselha os homens sobre como lidar com mulheres, tratando, em versos, dos mais variados assuntos, desde as roupas até os bailes, passando, evidentemente, pelas leituras:

Trazei-as sempre entretidas
Em coser, em remendar;
Fazei por lh’encasquetar
Que uma senhora ociosa
Nunca será boa esposa.
Finalmente, proscreevei
De vossa casa as novelas:
São doiradas esparrelas
Que se armam às paixões,
Veneno dos corações.
Substituí a tais livros
Os livros de piedade,
Do Evangelho a bondade
Mostrai-lhes todos os dias
De o seguir as primazias.

Não consintais que se metam
A políticas e estadistas
E menos a filosofistas
– Que mulher, que nisso dá,
Perdida de todo está.

Leia alguma boa história,
Estude a geografia,
Não se atire à poesia –
Que a mulher dada poeta
Põe o marido pateta.

(Gama, 1958, p. 105-106)

Os versos – de duvidosa qualidade estética – retomam antigos lugares-comuns sobre o papel da mulher no lar e sobre os perigos provenientes de sua instrução, repetindo idéias de larga circulação sobre a influência dos romances (aqui chamados *novelas*) no despertar de paixões e sobre a capacidade das mulheres de enganar os maridos por meio da escrita. No artigo “O nosso gosto por macaquear”, o Padre continua:

O que estraga os costumes, o que perverte a moral é, por exemplo, a leitura de tanta novela corruptora, onde se ensina a filha a iludir a vigilância de seus pais para gozar de seu amante, à esposa a bigodear o esposo etc. etc. O que corrompe horrivelmente os costumes é a leitura dos folhetinhos, como o Citador, a carta apócrifa de Talleyrand ao papa, as Liras de José Anastácio e a praga de quadros com moças nuas, de Vênus saindo do banho, de Vênus e Adônis etc. etc., que todos os dias se despacham nas nossas alfândegas. (Gama, 1996, p.339-348)

Novamente, os romances são apresentados como um perigo para a moral, pois serviriam de ensinamento para práticas pouco recomendáveis. Em 19 de novembro de 1842, em artigo intitulado “Uma Rajada de política sobre a continuação dos crimes entre nós”, o Padre continuava seus ataques:

De duas fontes principalmente me parece dimanar essa imoralidade tão geralmente sentida e tão dificultosa de destruir.

A primeira é, quanto a mim, o enfraquecimento da fé religiosa; a segunda é a ociosidade, de parceria com a ignorância. Onde falta o temor filial de um Deus severo, castigador dos maus além do túmulo, não têm os pecados e crimes o mais poderoso freio que os possa coibir. As doutrinas sedutoras dos sofistas e filosofantes do século passado, exaradas em livrinhos, em novelas, em contos e romances franceses, transpuseram o Atlântico, depois de haverem inundado a Europa, e vieram disseminar a incredulidade em um povo novel: em um povo espirituoso, sim, mas já de si sensual, e que jazia nas trevas da mais lastimosa ignorância (Lopes Gama, 1958, p. 67-68).

Não há escapatória: ignorância e leitura são igualmente perigosas para os costumes. Nesse caso, o romance parece fornecer a forma para conteúdos reprováveis. As idéias iluministas, exaradas na forma de romances são ainda mais perigosas, principalmente quando o leitor já é propenso à imoralidade, o que se verifica no caso brasileiro, em que o povo é sensual e ignorante. O interesse de Lopes Gama por romances (ou pela crítica aos romances) parece ter continuado, pois, em artigo publicado em *A Marmota na Corte*, dizia ter iniciado a elaboração de “uma obrinha moral sobre os inconvenientes dos romances e novelas” (*A Marmota na Corte*, 10/08/1852). Sete anos depois, no *Correio Mercantil*, o padre publicou uma série de artigos intitulados “O mal considerável da maior parte dos romances”, em que acusava o gênero de afastar o homem de Deus. Segundo ele, quem lia “essa aluvião de romances que andam por todas as mãos, saídos pela maior parte da escola socialista e comunista, não pode deixar de conhecer que esses escritos são uma sistemática propaganda da mais funesta de todas as incredulidades, isto é, do panteísmo e racionalismo” (apud Machado, 2001, p. 50).

As críticas ao gênero prosseguiram até o final do século. Nos ataques aos romances as mulheres não ocuparam apenas o papel de leitoras incriminadas, mas também o de acusadoras. Em 1895, Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, retomava o ar-

gumento de que os romances eram perigosos particularmente quando lidos por mulheres, desaconselhando o contato com “novelas prejudiciais, insalubres, recheadas de aventuras românticas e de heróis perigosos”, mas estimulando a leitura de obras morais. (Cf. Almeida apud Vasconcelos, 2004)

Já Xavier Pinto encontrou, ironicamente, alguma utilidade na leitura de romances dizendo que “as mulheres sobretudo acharão neles exemplos soberbos, cuja prática deve necessariamente contribuir... para o aumento da população.” E concluiu propondo “tais escritos à vindita pública, à perseguição dos pais e sobretudo dos maridos, beatos e beatas” (Pinto, 1858).

Quando se trata de criticar os romances e seus leitores (ou leitoras), a tecla em que mais se bate é a da moral. Curiosamente alguns autores de obras ficcionais engrossam o coro dos que desabonam o gênero e, mais curiosamente ainda, o fazem no interior mesmo de seus romances. Muito antes que alguns escritores realistas denunciasses em suas obras o perigo que a leitura de romances trazia para a vida de mulheres – ao estimulá-las a pôr em prática o que tinham lido –, vários escritores desconfiavam do que eles mesmos ofereciam aos seus leitores.

Um deles foi Teixeira e Sousa que, em *O Filho do Pescador*, criticava uma das personagens da história que, mesmo depois de casada, envolvia-se com a “leitura de algumas perigosas novelas” (Teixeira e Sousa, 1977, p. 110). Não se trata de uma crítica ao gênero como um todo, mas de algumas de suas realizações que se furtam a seguir aquilo que, para Teixeira e Souza, seria a finalidade do romance: “apresentar quase sempre o belo da natureza, deleitar e moralizar” (Teixeira e Souza apud Vasconcelos, 2000).

O mesmo fez Bernardo Guimarães em *Rousaura, a enjeitada* ao comentar as atitudes de uma personagem em que “o amor ideal, alimentado pela leitura de romances e poesias, que sem escolha e critério lhe eram fornecidos, com todas as suas exaltações febris e romanescas aberrações escaldava-lhe a imaginação já de si mesma viva e apaixonada” (Guimarães, s.d., p. 24).

Além de criticar o gênero em que escreviam, dentro dos próprios romances, tomavam outra atitude curiosa quando se colocavam no papel de críticos.

Até meados do XIX, a imprensa dedicava relativamente pouco espaço a comentários sobre livros, limitando-se a pequenas notas sobre lançamentos que se perdiam em meio a anúncios de saraus, peças teatrais e recepções oficiais. Na década de 50 o volume de crítica literária publicada nos jornais aumenta significativamente, com a participação de Joaquim Norberto de Sousa e Silva⁹, Manuel Antonio de Almeida¹⁰, de Bernardo Guimarães¹¹, de Macedo Soares¹², de José de Alencar¹³ e de Machado de Assis¹⁴.

⁹ Joaquim Norberto de Sousa e Silva atuou na *Minerva Brasiliense* (1843), na *Revista Popular* (1862), e na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico* (tomo 16), em que publicou alguns capítulos de uma história da literatura brasileira que tencionava escrever.

¹⁰ Exerceu a atividade crítica por 2 anos, a partir de 1854, nas “Páginas Menores”, do *Correio Mercantil*, em que publicava uma “Revista Bibliográfica”, primeira tentativa de crítica militante no Brasil. Publicou no período 7 artigos analisando autores nacionais como Melo Moraes e Inácio Acioli, Moniz Barreto e Junqueira Freire, mas não se furtando a examinar também composições estrangeiras, como as de Lamartine. Dentre seus artigos, dedicou 1 à análise de um romance: *O comendador*, de Pinheiro Guimarães.

¹¹ Bernardo Guimarães publicou uma série de críticas entre 1859 e 1860 em *A Atualidade*, do Rio de Janeiro. Examinou obras como *Os varões ilustres do Brasil*, de Pereira da Silva; *Sátiras, epigramas e outras poesias*, do padre Correia de Almeida; *Inspirações do claustro* de Junqueira Freire; *Os Timbiras* de Gonçalves Dias; *A Nebulosa* de Joaquim Manoel de Macedo.

¹² Macedo Soares atuava como crítico desde 1857, nos *Ensaio Literários* em São Paulo e no *Correio Mercantil* no Rio de Janeiro. Ver coleção de seus textos críticos em Castelo (1961).

¹³ José de Alencar atuou como crítico em polêmicas, ensaios, prefácios, muitas vezes fazendo a defesa de sua própria produção. Os textos críticos de Alencar estão reunidos no vol IV da *Obra completa*, edição Aguilar. Ver também: *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”* org. José Aderaldo Castelo; *Questões do dia*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Imparcial, 1871-1872 (polêmica com Franklin Távora e J. Feliciano de Castilho); *A Polêmica Alencar-Nabuco* (1875). *Ao correr da pena* (1874). (crônica). Sobre a atuação de Alencar como crítico, ver Coutinho (1968, caps. 9 e 11).

¹⁴ Machado de Assis atuou como crítico na imprensa carioca entre os anos de 1858 e 1879. Sua obra crítica está reunida em *Crítica literária e Crítica*

Todos eles, além de críticos foram autores de romances¹⁵, mas não tomaram as obras de ficção como assunto central em suas críticas, dedicando-se sobretudo ao exame de poesias e peças teatrais, além de discutirem o sentido da literatura e seu papel na construção da nacionalidade. Mesmo quando tratavam de obras de autores que hoje são conhecidos como romancistas optavam por examinar seus poemas, como fez Bernardo Guimarães na série de 7 artigos em que desancou *A nebulosa*, poema de Joaquim Manoel de Macedo. O mesmo havia acontecido na breve atuação de Gonçalves Dias como crítico, quando preferiu comentar um poema de Teixeira e Sousa a um de seus romances já publicados – no momento em que Gonçalves Dias publicava sua crítica já estavam em circulação *O Filho do Pescador* e *As tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta*, mas ele preferiu tratar do poema “A Independência do Brasil”.¹⁶ Em 1859, publicaram-se seis textos de crítica sobre os poemas *As primaveras* de Casimiro de Abreu, enquanto romances publicados no mesmo ano não receberam sequer uma nota.¹⁷

E não se tratava, absolutamente, de falta do que comentar já que a publicação de romances brasileiros crescia incessantemente. Como demonstrou Germana Maria Araújo Sales,

teatral (edições Jackson) e em Machado de Assis. *Crítica*. Org. José Aderaldo Castelo (1959). Ele está entre os críticos que mais examinou romances, ainda que eles não tenham sido seu tema principal. Há críticas de Machado sobre *O primo Basílio* e sobre *Iracema*.

¹⁵ Antonio Joaquim de Macedo Soares publicou o romance *Nininha* na *Revista mensal do ensaio filosófico paulistano*, em 1859. A produção ficcional dos demais autores é bastante conhecida.

¹⁶ Em 1847, Gonçalves Dias, sob o pseudônimo de Optimus Criticus, dedicou ao poema *A Independência do Brasil* de Teixeira e Sousa 5 folhetins sucessivos, publicados no *Correio da Tarde*, nos quais criticava fortemente a composição.

¹⁷ Parece ter havido uma verdadeira operação propagandística em torno à publicação de *As primaveras*, pois, além dos textos de crítica, foram publicados anúncios na imprensa divulgando a obra. Por iniciativa de Paula Brito, publicou-se um anúncio divulgando o lançamento de *AS primaveras*, com a relação de todos os poemas contidos no livro, na primeira página do jornal *O Grátis*, que acompanhava *A Marmota*, no início de 1859. Machado, Ubiratan. *op. cit.* p. 72 e p. 234.

entre 1826, data de publicação do primeiro romance nacional, e 1880, data de publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, comumente tomada como marco do início do Realismo, 321 romances foram publicados em todo o Brasil – sem contar as reedições dos romances de sucesso e as traduções de romances internacionais.¹⁸

Comparando a quantidade de textos críticos com o volume de publicação de romances, parecia reinar o silêncio, como dizia Alencar a respeito da recepção de *O Guarani*.¹⁹ Como se sabe o livro foi sucesso imediato não apenas na corte como nas províncias, tendo sido recebido, segundo Taunay, como uma verdadeira “novidade emocional” (Taunay, 1908). O sucesso de público não teve correspondente na “roda literária”, cujo “pretensioso desdém” tinha deixado o livro “cair nas pocilgas dos alfarrabistas” (Alencar, 1990, p. 62):

Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcrição dos folhetins. (Alencar, 1990, p. 63)

Uma exceção notável nesse silêncio crítico, foi o trabalho de Dutra e Mello sobre *A Moreninha*, publicado na *Minerva Brasileira*, em 1844, mesmo ano em que saía a primeira edição do livro. Ainda que ele apreciasse o gênero romanesco, considerando-o “a mais fecunda e caprichosa manifestação de ideias do século actual”, temia que o sucesso de público o levasse a transigir em relação à moral:

He incalculavel o numero de paginas semivivas, pallidas e esboçadas, raramente sublimes, consoladoras ou asceticas, mas com frequência dotadas de hum verniz brilhante, d’um colorido fogo, que a improvisação entusiasmada pela mania de hum mundo de leitores arranca do berço horaciano onde hum novennio de cuidados as aguardava. Luctuando aqui e ali hum publico insaciavel as abraça, devora-as com

¹⁸ Cf. “Cronologia do romance do século XIX (1826/1900)” (Sales, 2003).

¹⁹ Publicado em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* entre 1º de janeiro a 20 de abril de 1857 e em forma de livro no mesmo ano.

avidez, deixa-as com indiferença, calca rola na poeira e esquece para sempre. [...] [O romance] esqueceu-se de que devia fazer a educação do povo, ou pelo menos de que podia aproveitar o seu prestígio para isso. Penetrando na cabana humilde, na recâmara sumptuosa, no leito da indigência, no aposento do fausto, perdeu de vista o fanal que devia guiar-o; deslembrou-se de levar a toda a parte a imagem da virtude e consolação mitigadora, a esperança e o horror do vício (Mello apud Augusti, 1998).

O texto repete idéias apresentadas em críticas européias nas quais se admirava o fato de o romance estar em todo lugar – das mais humildes cabanas à câmara mais suntuosa. Em relação ao debate europeu, uma crítica como essa ocuparia um curioso meio-termo, pois ela nem chega a rejeitar o gênero como um todo nem a defendê-lo integralmente, restringindo-se a lamentar que os romancistas não se ocupassem mais fortemente da moralização tendo em vista o amplo público que atingiam. Tomando a moral como critério central na avaliação de um romance, o crítico não poderia se empolgar muito com *A Moreninha*, em que não encontra o exame das grandes paixões humanas, ainda que tenha localizado nele grandes qualidades formais (“linguagem casta e severa, acção viva e seguida, rigida moral, côr apropriada”).

Dez anos depois, outra obra de Macedo volta a atrair a atenção da crítica. Em 1855, publicava-se, na revista *Guanabara*, uma crítica anônima ao romance *Vicentina*, em que o crítico voltava a insistir na função moralizadora dos romances:

O romance é d'origem moderna; veio substituir as novellas e as histórias, que tanto deleitavam a nossos paes. É uma leitura agradável, e diríamos quasi um alimento de facil digestão proporcionado a estomagos fracos. Por seu intermedio pôde-se moralisar e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metaphysicas, que aliás escapariam á sua comprehensão. Si o theatro foi justamente chamado a escola dos costumes, o romance é a moral em acção: o romancista tem ainda mais poder do que o dramaturgo; este só falla a alguns centenaes de pessoas, cujas pos-

ses e occupações lhes permitem de freqüentar os espectaculos, e aquelle dirige-se á numerosa classe dos que sabem lêr. Penetra no palacio e pousa sobre o esplendido bufete do rico e do nobre, sobre a meza de trabalho do litterato alcatifada de livros, folhetos e jornaes, dando a imagem perfeita do caos [...] então penetra no alvergue do pobre, do artesão, e vae suavizar-lhe os amargores do trabalho recreando a sua intelligencia, e infiltrando nella os principios de moral e de sã philosophia, que devem servir-lhe de norma na escabrosa vereda da vida.

A expectativa de que o romance atuasse como instrumento de moralização do leitor, tão insistentemente referida no debate europeu, também tinha, como se vê, adeptos no Brasil. Mas, como percebeu Sandra Vasconcelos, “surpreendentemente, apareceu mais como exigência da crítica do que como componente essencial da novelística brasileira” (Vasconcelos, 2000), o que fez com que os poucos críticos que se dedicaram ao comentário de romances apresentassem certo pessimismo sobre as realizações efetivas, ainda que admitissem que o gênero poderia desempenhar, em princípio, uma interferência positiva nos costumes. Ou seja, não se critica o gênero enquanto tal e sim a inadequação das realizações locais ao padrão considerado ideal.

A passagem do tempo não alterava o critério principal de avaliação dos textos: a moral. Em 1865, o *Jornal das Famílias* começou a publicar a narrativa “Confissões de uma viúva moça”, cujo autor identificava-se apenas pela inicial J. Assim que saiu o primeiro folhetim, a seção de “a pedidos”²⁰ do *Correio Mercantil* publicou pequeno texto em que alguém que assinava “O Caturra” alertava os pais de família sobre a falta de moralidade da narrativa.

Imediatamente o autor, ainda sem identificar-se, saiu em defesa de sua obra, afirmando que “respeita mais que ninguém a castidade dos costumes” e alegando que a motivação do Caturra

²⁰ Seção do jornal em que se publicavam textos pagos sem a necessidade de explicitação da autoria.

era atacar pessoalmente Garnier, editor do Jornal²¹. O Caturra voltou à carga, repetindo os argumentos inicialmente apresentados – não pode haver boa moral na história de uma jovem viúva, que em conversa com uma amiga, narra as tentações por que passou durante seu casamento, em uma ocasião em que foi requestada por um rapaz que se dizia apaixonado por ela.

Machado de Assis, revelando-se autor das “Confissões de uma viúva moça”, pedindo ao Caturra que aguardasse o final da obra para poder melhor avaliar sua dimensão moral. O Caturra argumentava que o final não resolveria o problema, pois a narrativa ardente de sentimentos pouco virtuosos faria mais efeito sobre as moças do que um final moralizador.

Um terceiro participante, identificado como “Uma Mãe de Família”, entrou na polêmica, tomando o partido de Machado. Defendendo a moralidade do texto, trouxe para a discussão o folhetim publicado, ao mesmo tempo, pelo *Jornal do Comércio*, intitulado “A San Felice” – no qual, segundo a “mãe de família”, “é quase endeusado o amor de Salvato com a protagonista do romance, que é também casada”. Machado voltou a intervir, desta vez com o pseudônimo de Sigma, reafirmando “o cunho da mais pura e severa moral.”

O debate cessou com a conclusão moralizante da narrativa. A polêmica mostra tanto preocupações com os efeitos da leitura de romance, quanto a concorrência entre jornais que lançavam mão de folhetins para atrair e conservar o público. Grande parte da discussão pode ter sido uma estratégia de marketing para atrair atenção novos leitores para o Jornal. Ou a discussão pode ter sido lançada no desejo de retirar leitores do concorrente, já que o Caturra e a Mãe de Família mencionavam várias vezes a possibilidade de suspender a assinatura dos jornais. Houvesse ou não interesses comerciais, o fato é que o debate moral a propósito de romances parecia ainda despertar interesses.

²¹ O texto saiu no *Diário do Rio de Janeiro*, em 2 de abril de 1865. A polêmica prossegue com publicações no *Correio Mercantil* de 12 e 15 de maio e de 3 de junho de 1865. Os textos foram republicados em *Dispersos*, Rio de Janeiro: INL, 1965, p. 210 e segs.

No ano seguinte, Machado voltava à cena, mas na posição de crítico que comentava o romance *O culto do dever*, publicado por Macedo em 1866. O próprio título já deixa claro o universo moral em que se move o texto, como indica Machado na crítica:

O dever é a primeira e a última palavra do romance; é o seu ponto de partida, é o seu alvo; cumprir o dever, à custa de tudo, eis a lição do livro. Estamos de acordo com o autor nos seus intuitos morais. Como os realiza ele? Sacrificando a felicidade de uma moça no altar da pátria; uma noiva que manda o noivo para o campo da honra; o traço é lacedemônio, a ação é antiga (Assis, 1953, p. 63).

Se a moralidade recomendava a obra, o problema agora era a própria composição do texto no qual havia, na leitura de Machado, personagens mal construídos envolvidos em situações a que faltava verossimilhança. Toda a preocupação do crítico se volta para as reações do leitor – ou para a falta de reação que adviria das incongruências da história:

Qual era o meio de mostrar a grandeza do dever que Angelina pratica? Seguramente que não é repetindo, como se faz no romance, a palavra *dever*, e lembrando a cada passo as lições de Domiciano. A grandeza do dever, para que a situação de Angelina nos interessasse, devia nascer da grandeza do sacrifício, e a grandeza do sacrifício da grandeza do amor. Ora, o leitor não sente de modo nenhum o grande amor de Angelina por Teófilo (Assis, 1953, p. 65).

Após detalhar cada uma de suas críticas, esmiuçando lances do enredo, Machado concluía:

O Culto do dever é um mau livro, como a *Nebulosa* é um belo poema. Esta será a linguagem dos amigos do poeta, a linguagem dos que amam deveras as boas obras, e almejam antes de tudo, o progresso da literatura nacional (Assis, 1953, p. 71).

Joaquim Manuel de Macedo, hoje visto como iniciador do romance nacional, era mais apreciado por um de seus poemas do que pelos abundantes romances que produzia, a ponto de Machado preferir chamá-lo de “poeta” a escritor.

Com igual dureza foi recebido o romance *As vítimas-algozes*, publicado em 1869. Segundo Ubiratan Machado, este foi “o livro mais atacado pela crítica durante o período romântico. Nenhuma outra obra levou tantas e tão violentas bordoadas.” (Machado, 2001, p 234-235). Ainda segundo o autor, assim que o livro saiu, o jornal *O Mosquito* publicou a seguinte nota: “O Sr. Macedo definiu muito bem o seu trabalho: vítimas são os pobres leitores, e algoz é o escritor desumano, bárbaro que nos sujeita a um tremendo sacrifício!...” (Marvy apud Machado, 2001, p 238)

Forte ataque recebeu também a obra em vários números do jornal *16 de Julho*. As críticas, publicadas anonimamente (mas, provavelmente, de autoria de José de Alencar), atacavam o conteúdo abolicionista do texto. Para não restringir as críticas ao campo político-econômico, Alencar criticava a imoralidade da obra em que se apresentavam cenas excessivamente cruas. Outros aderiram ao ataque, batendo na mesma tecla. Na crítica publicada sob o pseudônimo de Dr. Pancrácio (ao que tudo indica Augusto de Castro), na *Vida Fluminense* no início de 1870, dizia-se que:

Certas descrições são feitas demasiado ao vivo, e há cenas verdadeiramente repugnantes. É levar muito longe a escola realista. O que se narra no capítulo LII do 2º tomo²², além de asqueroso, é, por natureza, de ignóbil inverossimilhança. [...] [A obra é] sobejamente imoral para penetrar no lar doméstico.” (*Vida Fluminense* apud Machado, 2001, p.236)

Machado de Assis teve uma visada um pouco mais ampla em suas avaliações de *O Guarani* e *Iracema*, centrando seu olhar no texto e examinando sua fatura, a verossimilhança de cenas e de atitudes, assim como interesse dos temas para a construção da literatura nacional. Ainda assim, a observação da dimensão moral da atuação das personagens é a pedra de tóque da crítica que Machado dedicou a *O primo Basílio* de Eça de Queirós:

Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras. (Assis, 1953)

Além de a atividade crítica destinada às obras de ficção ser restrita, chama atenção o fato de a quase totalidade das avaliações produzidas durante o Romantismo ser bastante negativa, dedicando-se seja a criticar sua composição, seja a questionar a moralidade de um texto específico, ou a reclamar de um genérico desvio da rota da moralização, traçada como único elemento capaz de justificar a divulgação do gênero.

O conhecimento das leituras comuns, assim como dos parâmetros oitocentistas de avaliação estética, tem algumas implicações que deveriam ser consideradas pela história e crítica literária contemporâneas. As análises atuais dos romances românticos poderiam levar em conta o fato de que os leitores e escritores da época deveriam imaginar que estavam lendo e escrevendo coisa sem muito valor – ou, pior, coisa capaz de colocar em risco as mais sólidas constituições morais. Isso, certamente, deve ter interferido na maneira como se relacionavam com aquilo que liam e com aquilo que compunham.

Além disso, também tem interesse analítico saber que a moralização ocupava lugar importante nas expectativas dos leitores e críticos daquele período.

Considerar esses elementos seria uma maneira analisar a literatura *historicamente* – entendendo a *historicidade* do texto não apenas como uma forma de encontrar relações entre a conjuntura político-econômica de um período e determinados textos literários, mas buscando compreender o sentido do texto para sua época, a convenção sob a qual era produzido e as expectativas que regulavam sua recepção.

²² Tratava-se de uma cena de sexo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos Livros*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990. 1ª edição 1874.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990, p. 62.
- ALVARENGA, Lucas José de. *Statira e Zoroastes*. Rio de Janeiro, pela Tipografia de Plancher, 1826.
- A Marmota na Corte*. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1852.
- ASSIS, Machado de. "O Culto do Dever", *Crítica Literária*, Obras Completas de Machado de Assis, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson Editores, 1953, p. 63. Crítica publicada inicialmente em *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de janeiro, 1866.
- ASSIS, Machado de. "O Primo Basílio", *Crítica Literária*, Obras Completas de Machado de Assis, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson Editores, 1953. Crítica publicada inicialmente em *O Cruzeiro*, 30 de abril de 1878.
- AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta – A Moreninha e Os dois amores*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do IEL, UNICAMP, 1998.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Cinco Livros do Povo*. João Pessoa: Editora Universitária UFPb, 1979, p. 442. 1ª edição 1953.
- CASTELO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo I*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1961. (Textos e Documentos, 4).
- COUTINHO, Afrânio. "A crítica literária romântica". In: COUTINHO, Afrânio. (direção) COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção) *Era Romântica*. A Literatura no Brasil. 4ª edição revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. "Conselhos e máximas do velho do surrão aos pais de família e aos maridos". In: *O Carapuceiro*,

- 22 de julho de 1837. Reproduzido em Lopes Gama. *Textos Escolhidos* por Luís Delgado. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1958. (Col. Nossos Clássicos, 31)
- GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. "O nosso gosto por macaquear". In: *O Carapuceiro*, 14 de janeiro de 1840. Reproduzido em *O Carapuceiro: crônicas de costumes*. Organização Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Col. Retratos do Brasil)
- GUIMARÃES, Bernardo. *Rousaura, a enfeitada*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.
- História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França*, traduzida do castelhano por Jerônimo Moreira de Carvalho. Nova Edição. Lisboa, Typographia Rollandiana, 1851. 1ª edição 1728.
- Júlia Lopes de Almeida. *Livro das Noivas*, 1895, p.36. Apud VASCONCELOS, Sandra G.T. "A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)". In: *Projeto Memória de Leitura*, Seção Ensaios. www.unicamp.br/iel/memoria. Consultado em 30 de setembro de 2004.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LOPES GAMA. *Textos Escolhidos* por Luís Delgado. Rio de Janeiro: Agir, 1958. (Col. Nossos Clássicos, 31)
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2001.
- MARVY, in *O Mosquito*. Rio de Janeiro, 24 de Outubro de 1869. Apud Machado, Ubiratan, 2001, p 238.
- MELLO, Dutra e. "A Moreninha". *Minerva Brasiliense – Jornal de Ciências, Letras e Artes*, publicado por uma associação de literatos. Rio de Janeiro: vol II, nº 24, p. 746-751, outubro de 1844. Apud AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta – A Moreninha e Os dois amores*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do IEL, UNICAMP, 1998.

MEYER, Marlise. *Folhetim. Uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MONTOLIEU, J.I.P. de Bottens, Baronesa Isabelle de. *Caroline. Par Madame de ****. Publiée par le traducteur de Werther. Londres. Paris: 1786. Traduzido para o português como *Carolina de Lichtfield, ou o triunfo da virtude*, publicado pelo tradutor de Werther. Tradado do francez para o portuguez. Lisboa: 1790, 2 vol.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943, pp. 25,26.

PINTO, Xavier. "A vindita pública". In *Album do Grêmio Literário Português*. Rio de Janeiro: Tipografia de Teixeira, 1858.

"Portugal. Atala ou os Amantes do deserto, a harmonia da religião Christã com as scenas da natureza, e paixoes do coração humano. Lisboa. 1810. 1 vol. em 12. p. 157." *Correio Brasiliense ou Armazem Literario*. Londres: W. Lewis, Na Oficina do Correio Braziliense, St John Square, Clerkenwell, outubro 1812.

Questões do dia. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Imparcial, 1871-1872 (polêmica com Franklin Távora e J. Feliciano de Castilho);

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e Sedução – uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826 – 1881)*. Tese de Doutorado defendida em 07 de março de 2003, junto ao Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Antologia do romance folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: Editora da UnB: 1997.

SILVA, João Manuel Pereira da. "Os romances modernos e sua influência". Seção "Literatura" do *Jornal de Debates*, de 23 de setembro de 1837. Republicado na revista *Matraga – revista do programa de pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, ano 10, n. 15. Rio de Janeiro: Caetés, 2003, pp. 43-46.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. "Um texto esquecido: Pereira da Silva e a gênese do romance brasileiro". (s/d, p.31-41)

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1908.

TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. *O Filho do Pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 110.

TEIXEIRA E SOUZA. "Introdução". *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes (1848)*. Apud: VASCONCELOS, Sandra G.T. "A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)". In: _____. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*, Tese de Livre-Docência apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000.

VASCONCELOS, Sandra G. T. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*, Tese de Livre-Docência apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000.

VASCONCELOS, Sandra G.T. "A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)". In: *Projeto Memória de Leitura, Seção Ensaios*. www.unicamp.br/iel/memoria.

Vida Fluminense. Rio de Janeiro: 8 de janeiro de 1870. Apud MACHADO, Ubiratan, *op. cit.* p.236.

ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *O Berço do Cânone*: Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

O PREÇO DA LEITURA:

Gonçalves Dias e a profissionalização de um escritor brasileiro oitocentista¹

Marisa Lajolo

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

RESUMO

Este ensaio discute o papel de Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) na construção do sistema literário brasileiro, analisando, através de sua correspondência, seus esforços em prol da profissionalização do escritor brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Gonçalves Dias; profissionalização do escritor; correspondência; sistema literário.

ABSTRACT

This paper discusses the role played by Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) in the construction of the Brazilian literary system focusing through his correspondence his efforts to give professional status to writing practices in 19th century Brazil.

KEY WORDS: Gonçalves Dias; professional writing; correspondence; literary system.

Os livreiros têm por ofício de viver às custas dos autores; uma vez, por exceção da regra, se não viver, quero ao menos divertir-me à custa dele. Uma inflamação de fígado é excelente para uma descompostura aguda.

Lúcia Miguel-Pereira (1943, p. 364)

Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) é unanimidade nacional e merece cada uma das cinco estrelas que vem recebendo do público e da crítica. Mas nestas maltraçadas suas virtudes poéticas ficarão em silêncio, meio de escanteio, assumidas sem discussão. Em pauta, sua biografia e suas aventuras editoriais, aqui tomadas como portas de entrada para um conhecimento mais minucioso da história da leitura (e da escrita) no Brasil.

¹ A pesquisa de que resultou o presente trabalho conta com financiamento do CNPq (Bolsa Pesquisa) e da Fapesp (Projeto Temático 02/08819-4). O texto foi originalmente apresentado no COLE 2003.

A vida de Gonçalves Dias é pródiga em lances quase cinematográficos, como a falsa notícia de sua morte e, depois, a morte verdadeira – única vítima de um naufrágio nas costas do Brasil. Ao lado destes episódios, alguns dados não escaparam a uma fixação meio lendária em sua biografia oficial. Livros escolares, por exemplo, gostam de frisar que o poeta nasceu no mesmo ano em que a província do Maranhão (de forte influência portuguesa) reconhece a independência do Brasil.

Confirmando o que parece sugerir uma *predisposição astrológica* patriótica de Gonçalves Dias, outros textos apontam (corretamente) que ele era filho do branco João Manuel Gonçalves Dias, português, e de Vicência Mendes Ferreira, mestiça de índio e de negro. Ou seja, o poeta sai destas biografias com uma vida sob medida para alimentar interpretações bem intencionadas de coincidências: sua mestiçagem e o ano de seu nascimento, não poucas vezes são convocados para explicar a gênese de certas passagens de sua poesia, como o patriotismo saudosista da *Canção do Exílio* ou o lamento épico do *Canto do Piaga*. Ao fim e ao cabo, esta atitude, com menos ou com mais sofisticação, endossa a velha (e equivocada) idéia de que vida e obra constituem espelhos límpidos, cristalinos, sem distorções.

Neste trabalho, porém, a interpretação da obra do poeta maranhense é deixada de lado e cuida-se de um outro e pouco conhecido Gonçalves Dias: o intelectual cioso de seus direitos e muito atento às condições de exercício da escrita literária no Brasil de seu tempo.

Na historiografia oficial não se dedicam grandes luzes a este Gonçalves Dias preocupado com a inserção social do escritor, nem tampouco para o ambiente cultural no qual se formou o poeta *antes* de sua viagem para Coimbra, para onde vai estudar leis. E, no entanto, a história de leitura de um escritor – parte integrante de sua formação para as lides da escrita – começa bem antes de seus anos acadêmicos e se tece de materiais dos quais às vezes uma visão hegemônica e muito homogênea de literatura pode não dar conta.

Por isso, no encaicho de um Gonçalves Dias que protagoniza um certo instante do percurso da profissionalização do escritor brasileiro, vale a pena dar uma espiada no que ele lia antes de virar estudante de Direito em Portugal e – portanto – antes de ter acesso aos autores e obras que correspondiam ao repertório de leituras românticas disponíveis para acadêmicos europeus.

Ou seja: o que lia – e como lia o que lia – o maranhense nos seus primeiros anos de vida?

É este Gonçalves Dias aprendiz de leitura e leitor iniciante a primeira personagem deste trabalho, que começa por recorrer ao que de sua vida narram seus biógrafos. Nas biografias gonçalvinas – sobretudo na já citada (e clássica) de Lúcia Miguel Pereira – aprendemos que antes ainda de ler, surge o *ouvir* na vida do poeta, inscrevendo-se na esfera da oralidade os primeiros contatos do poeta com a ficção. Valendo-se de correspondência de um arquivo privado (o de Nogueira da Silva) a biógrafa refere a mãe de Vicência, avó do pequenino Antonio, de quem o poeta teria ouvido *histórias* algumas das quais evoca mais tarde: *O capeta da mão furada, como dizem as velhas da minha terra, minha avó entre outras* (Miguel-Pereira, 1943, p. 16).

Segue-se menção a outras práticas de oralidade, como por exemplo, a *escuta* de leitura literária em situação coletiva, quando o poeta era muito jovem e vivia ainda em Caxias do Maranhão:

(...) em 1833, com dez anos apenas, já começou Gonçalves Dias a servir como caixeiro e a tomar conta da escrituração da casa. As novas responsabilidades não o fizeram ficar menos arteiro; fugia do balcão a encontrar-se com o caixeirinho da loja vizinha, igualmente travesso, João Pedro Fernandes Tomaz Pipa

Já não eram, então, só as brincadeiras que tentavam os pequenos, mas também um livro maravilhoso, a História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França, que ainda um caixeiro – Caxias era, realmente, uma cidade comercial – de nome Raimundo, tinha a ventura de possuir e a generosidade de ler para os amigos.

Outro companheiro de brincadeira e de leitura era João Batista Ramada, com quem o jovem Antonio devorava Paulo ou A herdade abandonada, O Cego da Fonte de Santa Catarina e quejandas produções que conseguiam apanhar. Se ao voltar, encontrasse furioso o pai e levasse uma surra mestra, ao menos já teria folgado – e dado alimento àquela inquieta imaginação que lhe foi toda a vida tormento e delícia (...) (Miguel-Pereira, 1943, p. 25).

Na transcrição acima, certos detalhes coincidem com pesquisas já desenvolvidas sobre a história da leitura no Brasil. Ali se refere, por exemplo, o costume de ler em voz alta e *ouvir histórias*; também se registra um modo *compartilhado* das primeiras experiências de leitura, e se articula o gosto pela leitura com contacto com novelas de cavalaria (a *História de Carlos Magno e dos doze pares de França*) e com tijolões romanescos (*Paulo ou a herdade abandonada* e *O cego da fonte de Santa Catarina*).

O texto de Lúcia Miguel Pereira menciona ainda aliados adultos na iniciação à leitura: na ausência de bibliotecas e de gabinetes de leitura, os livros chegavam às mãos e aos olhos dos apredizes-de-leitor através de empréstimos, modalidade de circulação também registrada por Graciliano Ramos em *Infância*, quando evoca suas primeiras experiências de leitura.²

Mas no episódio a que se refere a transcrição acima, se podem reconhecer ainda outros traços muito presentes em diversas pesquisas sobre a formação da leitura no Brasil.

O primeiro deles é o que se poderia chamar de *criminalização* da atividade ledora. A *surra mestra* que o poeta apanha do pai deve-se à leitura, aparentemente encarada e vivida pelo menino como *lazer* e, como tal, reprimida pelo pai, que queria o filho atrás do balcão da loja. O segundo é a *hierarquização* das leituras, segundo a qual alguns textos são menos perniciosos (ou mais aconselháveis) do que outros: ao

² Cf. *Infância* de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil, pesquisa de Márcia Cabral da Silva para seu doutorado, desenvolvido e defendido junto ao projeto *Memória de Leitura*, no IEL/Unicamp.

menos na interpretação da biógrafa de Gonçalves Dias, para o velho português pai do poeta, a seriedade de livros de história com agá maiúsculo funciona como antídoto à futilidade das histórias novelescas, no plural e com agá minúsculo:

Embora duro, não era mau pai o João Manuel, a quem devia desvanecer a inteligência do filho, pois acabou por comprar-lhe o livro predileto, a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, de Vasco de Lobeira; mas, para contrabalançar os possíveis perigos deste romance de cavalaria, deu-lhe também uma História de Portugal e a Vida de D. João de Castro (Miguel-Pereira, 1943, p. 26).

Estes dados, pinçados na mais acreditada das biografias do poeta, delineiam o perfil de um leitor empenhado, para quem – como, de resto, para a maior parte dos meninos brasileiros de seu tempo – *ler histórias* – foi um desdobramento do *ouvir histórias*, atividades nem sempre vistas com bons olhos por pais mais zelosos de seus pimpolhos.

Estas parcas e erráticas informações que já esboçam um perfil bastante verossímil do leitor que antecedeu o poeta, simultaneamente informam o pesquisador de acervos e modos de leitura que se enlaçam na pluralidade de práticas culturais que constituem a história da leitura *no Brasil* e *do Brasil*.

Mas chega de leitura.

Vamos à escrita: a história editorial de algumas obras de Gonçalves Dias ficou registrada na sua correspondência e permite construir um cenário também bastante verossímil para algumas das condições de exercício da escrita no Brasil do poeta.

É este cenário que, a partir de agora, aqui se monta, na expectativa de que o respeitável público se interesse pelo espetáculo – obra aberta – e empenhe seus dedinhos e seus miolos para levar adiante a empresa, preenchendo lacunas e desbastando excessos.

Tendo lançado seus primeiros títulos por editores brasileiros – não poucas vezes confundidos com meras tipografias – são antigos e constantes os sabores do poeta

com editores locais: sua peça Leonor de Mendonça, por exemplo, que tinha sido editada pelo Arquivo Teatral, na Tipografia Villeneuve & Cia em 1847 parece ter representado uma experiência muito desagradável. Gonçalves Dias desabafa ao amigo Teófilo em carta de 3 de abril de 1847:

Tenho-me convencido, meu Teófilo, que a vida de literato no Brasil é por ora para quem tem dinheiro [...] Poesias, entre nós, não rendem – dramas, vão para o excelente Conservatório e lá se demoram meses; vêm para o Teatro, e não são representados; vão para a imprensa, e não dão para as despesas; é um gosto. Romances, se forem bons, não hão de ter compradores; como os de Paulo de Koch, porém ainda mais imorais, dão; porém é pena que haja quem por tão pouco se queira desacreditar. Entre nós, estamos no tempo de Camões: podeis compor *Os Lusíadas*, quem vo-lo proíbe? O governo que é inteligente e esclarecido, dará ao vosso maior poeta no fim de sua vida os 15 mil réis anuais d'El Rey D. Sebastião, e a Misericórdia franqueará os seus hospitais ao protegido do Rei! (apud Moraes, 1998, p. 58)

No mesmo ano, em outro documento, é bem mais específico relativamente às suas desventuras editoriais:

A propósito de meu drama dei-o ao Picot para publicar na sua coleção do Arquivo. Impresso o drama, fui agradecer-lhe, visto que tinha tido a bondade de mo imprimir *grátis*, isto é, visto que a impressão foi por sua conta e risco, só por *obsequiar-me!* Disse que tinha amigos aqui e nas províncias a quem pretendia mimosear, e que para isso precisava de cinquenta exemplares. O homem fez uma careta, e se os quis tive de gastar 30\$000. De maneira que a Sra. Duquesa veio por fim de contas a custar-me trinta dias de estudos, trinta noites de trabalho, trinta provas que revi, trinta suprimentos que fiz, e por último 30\$000 que tenho até hoje gastado em comprar as minhas queridas filhas. (*Carta de 12.10.1847 a Henrique Leal* - apud Arquivo teatral, 1847)

Os *Segundos cantos* e as *Sextilhas de Frei Antão* (de 1848) saem pela Tipografia Clássica e os *Últimos cantos*, de 1851 pela tipografia de Paula Brito.

É só no final da década de cinquenta do século XIX que Gonçalves Dias estabelece – para ele (a princípio) gratificantes-relações profissionais com editoras européias. Em 1857 sai uma nova edição de seus poemas, intitulada Cantos. Trata-se, na realidade, da edição conjunta dos livros anteriores, o que torna discutível se é apropriado falar de *nova edição*. O volume sai com a chancela de Brockhaus, tipógrafo editor da Alemanha, que no mesmo ano também publica os quatro primeiros cantos de *Os timbiras* além do comercialmente talvez muito mais promissor *Dicionário da língua Tupi*.

Ao poeta parece ter agradado o sucesso financeiro da publicação alemã: em carta de 20 de abril de 1859 dirigida ao sogro, Gonçalves Dias relata com entusiasmo *a existência de 700\$000 à sua disposição com Brockhaus* (p. 249).³

Enquanto o retorno financeiro da publicação européia entusiasmava Gonçalves Dias, por esta mesma época mantinham-se intactas suas antigas desconfianças relativamente às dificuldades de profissionalização do escritor no Brasil. Em carta escrita no Ceará em 18 de março de 1860, ele desabafa com o amigo de toda a vida, Teófilo: "(...) enquanto o literato depender de empregos públicos, não pode haver literatura que mereça tal nome" (Miguel-Pereira, 1943, p. 250).

Brockhaus, além de pagar ao poeta pelas primeiras edições do que dele editara, propõe-lhe tirar uma nova edição dos Cantos para ser vendida exclusivamente na Europa. Gonçalves Dias parece satisfeito com a proposta, ficando por conta do editor alemão *as despesas e repartindo os lucros comigo* como informa ao sogro, na mesma carta em que festeja os 700\$000 e da qual Nogueira da Silva extrai a informação de que, a proposta do editor alemão vinha:

³ Miguel-Pereira, Lúcia. Op. Cit. A carta está transcrita na íntegra em *Anais da Biblioteca Nacional* V. 84. 1964. *Correspondência Ativa de Antonio Gonçalves Dias*. Wilson Lousada (org) RJ: Divisão de Publicações e Divulgação. 1971 p. 255.

com a cláusula de ser a mesma destinada somente aos mercados europeus, em virtude da existência daqueles referidos exemplares da 2ª edição, correndo todas as despesas por conta dele, Brockhaus, sendo porém, os lucros divididos pelos dois, autor e editor. (Silva, 1942, p. 82)

Aparentemente, no entanto, impressa esta nova edição da poesia de Gonçalves Dias, a cláusula de exclusividade de distribuição na Europa e que portanto proibia sua distribuição no Brasil não foi respeitada. Alguns exemplares desta edição parecem ter desembarcado clandestinamente no Brasil, o que contrariava frontalmente tanto a cláusula do contrato quanto a vontade do poeta.

Lucia Miguel Pereira narra o episódio:

(...) Brockhaus servindo-se do livreiro editor More, francês de origem, com casa editora em Lisboa, filial no Rio e sucursal em Recife, introduz no mesmo ano, isto é, 1860, exemplares da terceira edição dos Cantos no mercado brasileiro, contrariando visceralmente o acordo que firmara com o poeta. Este, vendo-se lesado, e para atender às reclamações de seus comitentes no Brasil, também ferido nos seus interesses comerciais, inicia vigorosa ofensiva contra Brockhaus e Moré, com o intuito de apreender os volumes aparecidos no Recife e no Rio, com data de 1860" (Miguel-Pereira, 1943, p.250-251).

Aparentemente, a questão incomodava tanto a Gonçalves Dias que – por intermédio do sogro que não parece aprovar a iniciativa do genro – ele fez publicar anúncio na imprensa, alertando compradores sobre a ilegalidade da distribuição no Brasil de exemplares da nova edição de Brockhaus:

Quanto ao anúncio relativo à impressão de minha obra vejo que Vm o mandou publicar, o que muito agradeço; lá se é útil ou inútil, isso fica por minha conta (Miguel-Pereira, 1943, p.250-251).

Só esta providência já basta para delinear o perfil de um escritor que cuida muito atentamente de seus interesses, contrariando a imagem do poeta romântico como cidadão que

vive de brisas no mundo da lua, desatento de suas algibeiras vazias. Mais adiante, a carta manifesta cabal compreensão e radical consciência da dimensão econômica e mercadológica da obra literária:

(...) quando o governo apanha um contrabando, não vai perguntar ao contrabandista se ele comprou ou furtou os objetos da presa. Tira-lhos e multa-o. No meu caso, qualquer livreiro da Alemanha pode imprimir as minhas obras. Moré compra-lhas em Paris, esse vem vendê-las no Brasil, onde há uma lei de propriedade literária?! E diz que as vende porque as comprou. E esta! Nada tenho com o Brockhaus, porque não há convenção literária com o Brasil. Quando a houvesse, isso não tiraria a minha propriedade. Nada tenho com Moré que negocia em França; mas no Brasil sou o dono do que produzi; isso é meu, faz parte da minha herança, ninguém mo tira (Miguel-Pereira, 1943, p. 251).

Ausentando-se muito freqüentemente do Brasil no cumprimento das várias missões diplomáticas e de pesquisa que lhe eram confiadas, Gonçalves Dias deixava parentes e amigos encarregados de zelarem por seus interesses.

Um desses encarregados parece ter sido o romancista Joaquim Manuel de Macedo e, sempre segundo Lúcia Miguel Pereira, foi ele um dos signatários do acordo firmado em nome de Gonçalves Dias com o editor francês Garnier. Foi deste acordo, aliás, que se teria originado a confusão toda, saborosamente rastreada na longa transcrição a seguir, pródiga em insinuações de trambiques, boa-fé, velhacaria e ingenuidade.

(...) nesse mesmo ano de 1862, a 8 de maio – anteriormente, portanto, à proposta de Brockhaus-, Joaquim Manuel de Macedo assinara no Rio, como seu procurador, um contrato com B.L.Garnier para uma edição de 2.000 exemplares dos Cantos, acrescidos de alguns poemas inéditos ou publicados no Parnaso Maranhense, mediante o pagamento de 6.000 francos, a efetuar-se em Paris, em quatro prestações dentro de vinte e oito meses. O autor obrigava-se a não tirar outra edição no prazo de sete anos, findo o qual teria completa liberdade, ainda que não tivesse esgotado o livro: se, todavia,

a venda terminasse antes de decorridos os sete anos, poderia Gonçalves Dias editar de novo os seus *Cantos* onde bem entendesse. Esse contrato, que ficava dependendo da ratificação do autor e da Casa Garnier em Paris, seria nulo caso Brockhaus tivesse o direito de impedir a publicação na Europa de uma nova edição dos *Cantos*.

Estavam as cousas nesse pé, isto é, ainda Gonçalves Dias e o chefe da Casa Garnier em Paris não tinham feito o ajuste definitivo, quando chegou a proposta de Brockhaus.

“Já então não estava o poeta e muito boa disposição para com o livreiro francês, que acusava de retardar a edição porque ainda tinha uns restos da edição de 1860, aqui introduzidos à revelia. Como já vimos, nesse caso tão culpado era Brockhaus como Garnier, mas Gonçalves Dias parece só se haver zangado com o último. Tendo, sem dúvida, tido notícia dos entendimentos entre o poeta e o editor de Leipzig, Garnier, que ainda não dera início à edição, sentiu ameaçados os seus direitos; e em lugar de provocar uma explicação clara com Gonçalves Dias, dirigiu-se diretamente à Brockhaus, propondo-lhe um convênio para acautelarem mutuamente os seus interesses (Miguel-Pereira, 1943, p. 363).

Nota que aquele tratante⁴ – escrevia a Capanema – tendo remetido [para o Brasil] algumas centenas de exemplares que lá não podiam ser introduzidos, achou prudente, quando me falou em Paris, demorar o ajuste do contrato feito em meu nome pelo nosso Macedo. Nada mais se passou entre nós. No entanto ele quer acautelar os seus interesses com a venda de minhas obras! O meu fígado tomou logo o freio nos dentes: ruminava a idéia de uma catilinária impressa de modo que esses francelhos ainda me ficassem devendo alguma cousa. (Miguel-Pereira, 1943, p. 363).

Espicaçado pelo seu fígado, Gonçalves Dias põe lenha na fogueira de assar francelhos. Sua biógrafa traduz e transcreve o rascunho de uma carta endereçada a Garnier e encontrada entre

⁴ “aquele tratando” é Garnier.⁵ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Divisão de Manuscritos. I-6, 5,13. A autora agradece penhorada ao Prof. Dr. Nelson Schapochnik pela generosidade com que compartilhou seus garimpos cariocas.

os papéis de Gonçalves Dias. Não se sabe se tal carta chegou a ser enviada, mas ela dá verossimilhança aos enteveros entre o poeta e seus editores europeus, como verá quem acompanhar a longa transcrição:

Um dos meus amigos assinou no Rio, em meu nome, um contrato para a venda de uma edição de minhas poesias. Esse contrato dependia de minha aprovação, e da sua, em Paris. Deu o Sr. a sua? Recebeu a minha?

Ao contrário, quando eu lhe disse não haver ainda recebido o contrato, o Sr., sem sequer mostrar-me a cópia do seu, disse-me que, tendo sabido da falsa notícia da minha morte, não quis dar andamento ao negócio sem receber mais informações de seu irmão. Era um pretexto. O motivo era a remessa de algumas centenas de exemplares que sua casa de Paris ia fazer à sucursal do Rio. Isso foi no começo de agosto, e nós estamos em fins de dezembro. Entretanto, seu irmão sabe tão bem quanto o Sr. que não permito a entrada desses livros no Brasil. Eu esclareci ter concedido ao Sr. Brockhaus uma edição *européia*. Dizendo isso, estabelecia claramente que esses exemplares não poderiam ser enviados para o Brasil e também que eu não queria de modo algum prejudicar os direitos que concedera ao Sr. Brockhaus, nem os meus próprios interesses.

E agora, meu caro Sr., parece-me que alega um contrato que não mereceu a sua aprovação, nem teria a minha. Parece-me até que supõe que a compra de uma edição lhe daria plena propriedade da obra, e em toda a parte. Isso tudo me espanta.

Quanto a mim, estou na firme resolução de fazer respeitar os meus direitos; bastar-me ia para tanto recorrer à justiça de meu país, mas estão também em jogo interesses de pessoas iniciando-se agora, ou já iniciadas na carreira das letras; a essas, como ao público brasileiro, eu devo dizer de que estranha maneira a sua Casa do Rio compreende e dirige os seus negócios. Previno-o de que publicarei alguma coisa sobre as livrarias e a propriedade literária, com vistas ao seu irmão no Brasil; previno-o para que não fique surpreso como fiquei com a proposta que fez ao Sr. Brockhaus na sua carta de (...) Dentro de três meses a minha primeira carta sobre isso estará no Rio. É inútil dizer-lhe que o Sr. Brockhaus saberá defender os seus interesses (Miguel-Pereira, 1943, p.364-365).

Esta carta que teria sido remetida a Garnier através de Brockhauss se acompanha de carta a este último onde o poeta desabafa:

Como tenho queixas bastante sérias sobre da Casa Garnier no Rio, quero dar-lhe uma lição, escrevendo uma brochura sobre os livreiros do Brasil e a propriedade literária. Afirme-lhe que isso terá grande repercussão no Brasil (Miguel-Pereira, 1943, p. 365).

Em carta do amigo Capanema ao poeta, datada de 04 de janeiro de 1863 parece evidenciar-se que Gonçalves Dias estava mesmo disposto a processar o editor Garnier em defesa de seus direitos, mas que talvez não tenha podido levar o propósito às últimas conseqüências:

Já me entendi com Saldanha (...) a vermos se é possível atacarmos a questão judiciariamente, obtendo do juiz do Comércio o sequestro e o subsequente depósito de todos os exemplares de teus Cantos existentes nesta praça do Rio de Janeiro e outras, com nota de quantos têm sido vendidos – é porém necessário que remetas um documento que prove que a edição com tua caricatura, segundo ajuste com Brockhaus, foi feita para ser vendida somente na Europa e não aqui (Miguel-Pereira, 1943, p. 363- 366).

Morto o poeta em 1864, a popularidade de sua obra não diminui. E disto se beneficia sua viúva, que – *last,, but not least* – entra nesta história através de dois documentos muito interessantes. O primeiro deles é o que modernamente se chamaria de *Comunicado à Praça*. Foi publicado no *Jornal do Comércio* em 20 de agosto de 1865 e insinua que a confusão da edição europeia que entra contrabandeada no Brasil se prolonga para além da morte do poeta:

PROTESTO

Cantos – Coleção de Poesias de A.G.Dias, 4ª. ed., impressa em Leipzig por F.A. Brockhaus.

Constando a Exma.Sra. D.Olympia G.D. viúva do Dr. A. G. D., que fora introduzida nesta corte e exposta a venda uma 4ª.

ed. das Poesias de seu finado marido, cuja venda já a anunciante obstara, pela presente avisa aos srs. Livreiros das províncias para não exporem à venda semelhante edição [...] isso que a anunciante tem protestado [...] as ações [...] direito já [...] contra aqueles que o contrário procederem, visto semelhante edição, publicada no corrente ano não se achar [...] pela anunciante na qualidade de viúva e herdeira daquele doutor falecido em fins do ano passado.

Rio 12 de agosto de 1965. Como procurador d’anunciante Dr. [(Joaquim Manuel de Macedo?)]⁵

O outro documento é um contrato que a viúva assina com a editora Garnier em 1869:

Entre os abaixo assignados Da.Olympia da Costa Glz Dias, viúva do falecido Dr.Antonio Gonçalves Dias, e B.L.Garnier, editor, foi convencionado e tratado o seguinte:

1º.

Dona Olympia da Costa Gonçalves Dias cede a B.L.Garnier o direito de publicar uma edição de mil exemplares dos “Cantos” que será acrescentada com cinco poesias inscritas no “Parnaso maranhense” e seguida dos tymbiras, obras do defunto Antonio Gonçalves Dias, pela quantia de um conto e duzentos mil réis, pagáveis antes da assinatura deste contrato tiragem, preço, pagamento antecipado.

2º.

Dona Olympia da Costa Gonçalves Dias ou a quem de direito for, obriga-se a não publicar nem consentir que se publique outra edição das mesmas obras antes que esta, de que ora se trata, esteja esgotada vigência do contrato.

3º.

Se a edição se esgotar, antes de decorridos os cinco anos de propriedade que Dona Olympia da Costa Gonçalves Dias ainda tem sobre estas obras reconhecimento da propriedade e limites da vigência dela, B.L.Garnier obriga-se a participar logo a Dona Olympia da Costa Gonçalves Dias, que ficará, neste caso, imediatamente com o direito de publicar nova edição.

4°.

Em fé de que passamos dois contratos do mesmo teor por nós firmados, ficando um exemplar em poder de cada uma das partes contratantes (Silva, 1942).

Fica para outros pesquisadores desvelarem novos lances do *imbróglio*. Com certeza, Gonçalves Dias tem muito a ensinar-nos relativamente aos expedientes de que se valiam os escritores brasileiros oitocentistas e não apenas na defesa de seus interesses. Defendendo a propriedade intelectual Gonçalves Dias engajava-se na modernização do sistema literário brasileiro que, para Antonio Cândido nasceu no século XVIII, quando autores / obras e públicos – reunidos na Vila Rica inconfidente – deram o ponta-pé inicial em nossa literatura.

Mas, se a formação do sistema iniciou-se lá atrás, sua consolidação se prolonga: *work in progress* tem, em meados do século XIX, desdobramentos decisivos.

Desta perspectiva da literatura como sistema, o que aqui se chama metaforicamente de *o preço da leitura* pode constituir um promissor campo de pesquisa literária: na infraestrutura do sistema literário tanto quanto nas rarefeitas esferas das interpretações e dos juízos também se faz história e teoria da literatura.

REFERÊNCIAS

Anais da Biblioteca Nacional V. 84. 1964. *Correspondência Ativa de Antonio Gonçalves Dias*. Wilson Lousada (org). Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação. 1971.

Anais da Biblioteca Nacional V. 91. 1971. *Correspondência Passiva de Antonio Gonçalves Dias*. Relatório da Diretoria. Wilson Lousada (org). Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação. 1972.

Carta de 12.10.1847 a Henrique Leal. Apud Arquivo teatral, Rio de Janeiro, Tip. Imp. E Const. de J. Villeneuve & Comp. 1847.

MONTELLO, Josué. *Gonçalves Dias na Amazônia*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias, contendo o Diário inédito da viagem de GD ao Rio Negro*. Livr. José Olympio Editora. Col. Doc. Brasileiros. Dir por Octávio Tarquínio de Souza n. 37.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

MORAES, Jomar. *Gonçalves Dias: vida e obra*. São Luís: Alumar ultura. 1998.

SILVA, M. Nogueira da. *Bibliografia de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Instituto Nacional do Livro, 1942.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

UMA DEFESA DA POESIA:

Como e porque sou romancista, de José de Alencar¹

Odalice de Castro Silva
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este trabalho analisa algumas propostas de interpretação das relações entre Poesia e Sociedade, tomando como parâmetro, a leitura do *Íon*, de Platão, bem como contribuições da Literatura inglesa, para destacarmos a ênfase com que José de Alencar defendeu o direito e as funções do discurso poético para a Literatura Brasileira em processo de autonomia.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia e sociedade; José de Alencar; Literatura Brasileira.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse quelques suggestions pour interpreter des relations entre Poésie et Société, a partir d' une lecture de l'*Íon*, de Platon, bien aussi des contributions de la littérature anglaise, pour éclairer la position de José de Alencar de défense du droit et des fonctions du discours poétique pour la Littérature Brésilienne en processus d'autonomie.

MOTS-CLÉS : Poésie et société; José de Alencar; Littérature Brésilienne.

"O poeta cantava; e os seus carmes se iam gravando no coração do povo."
José de Alencar

1. Machado de Assis (1839-1908) escreveu, para o Diário do Rio de Janeiro, de 23 de Janeiro de 1866, um artigo sobre *Iracema* (1865), no qual afirma: "Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública." (Assis, 1986, p.852)

¹ Trabalho apresentado no dia 16 de maio de 2003, no segundo encontro do Curso de Extensão Sala de Leitura I – José de Alencar – *Como e Porque sou romancista*, como atividade integrada de docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e Graduação do Curso de Letras, UFC, parte da pesquisa associada ao GT de História da Literatura da ANPOLL.

As palavras do poeta mais novo de dez anos em relação a Alencar despertam o leitor para o problema da aceitação, ou não, da Literatura pela sociedade brasileira (carioca) de 1860, momento em que predominava a chamada “poesia americana”, outra designação para, dentro do panorama temático romântico, os temas nativistas, exóticos, destaques locais, nacionalistas.

Ser ou não ser a favor da Poesia, aceitar sua efetiva funcionalidade (como uma entre outras modalidades do discurso na sociedade ocidental), reconhecer, ou não, um caráter de essencial desautomatização do sujeito em relação a si e ao seu derredor através da linguagem motivada, desviada do uso comum, referencial, usual, das formas de comunicação na urgência dos contatos humanos, tem se tornado, ao longo dos tempos, uma discussão que, às vezes, é capaz de reanimar o debate, impedindo, até, que o discurso poético entre para a categoria das coisas invisíveis.

Como o assunto desta fala é a Defesa da Poesia, vamos retomar, talvez, uma das mais antigas discussões sobre a validade do poeta e seu entorno: a linguagem poética, o crítico, o pensador de poesia, o local de apresentação do produto poético, etc.

Este debate inicial está no Íon, de Platão (428-427-348-347 a.C.), acontecido entre 394 a 391 a.C., no qual Sócrates interroga um rapsodo (Ion) acerca de sua arte. O rapsodo declamava poesias de outros. Para montar seu argumento, Sócrates usa as palavras rapsodo (rhapsodos) e ator (hypocrites). Ion orgulha-se de saber comentar Homero, mas apenas Homero. Sócrates responde que admite sua capacidade, mas não o reconhece como comentador; o discurso do rapsodo carece de profundidade exegética. Faltam-lhe critérios técnicos, uma *techne* baseada numa *episteme*. Se seu conhecimento fosse sistemático seria, igualmente, capaz de comentar outros poetas. Sócrates afirma, então, que o rapsodo age por possessão divina; e, por entusiasmo, ele fala, sem ter por si mesmo, consciência do que faz.

Logicamente, que o ataque não começaria pelos poetas. Homero é o divino poeta. O ataque se faz indiretamente, ataca-se o mais fraco. O motivo do diálogo é a poesia. Os grandes poetas criam suas obras sob delírio divino, e, devidamente conduzidos segundo a vontade das Musas para o que elas querem que eles escrevam; assim, compõem até sobre assuntos que não dominam. O poeta e o rapsodo se equivalem, ou melhor, nada sabem. Ambos são intuitivos e entusiasmados, não são mais do que “intérpretes dos deuses junto aos homens.” (...) “Essa teoria da inspiração divina será retomada pelos poetas românticos, que insistirão no papel mediador que desempenham, papel essencial que nunca deixarão de glorificar.” (Huisman, 2000, p.325)

Delírio poético ou sagrado, mas delírio, já examinado nos diálogos *Fedro* e *Ménon*, o entusiasmo dos poetas e de seus intérpretes é o traço que os torna diferentes daqueles que desenvolvem uma artesanaria mediante um conhecimento organizado, sistematizado, uma ciência, uma episteme.

Talvez, a força destes diálogos tenha sido bastante para difundir no mundo antigo sob a influência do helenismo do qual somos (todo o Ocidente) herdeiros, julgamentos precoces, e impulsivos sobre a atividade do discurso poético.

Humilhado, Íon a tudo responde com reverência, acatando a “cadeia argumentativa” de Sócrates; ao fim, Íon acredita na sua incapacidade e até mesmo na sua inexistência, uma vez que por sua atividade de intérprete era reconhecido e, por ela, se reconhecia.

Começa aí, provavelmente, a luta da interpretação, da Crítica, da Teoria para legitimar o seu objeto. Parece-nos que, batendo de porta em porta, oferecendo-se para contar, cantar e interpretar os poetas, os intérpretes na antiga Alexandria dos Ptolomeus defendiam sob a pesada condenação de Sócrates a vida marginal de um discurso que insistia em se afirmar.

A fala final de Sócrates legitima o caráter do intérprete: “Sócrates: - Pois bem, Íon, te concedemos o que te parece mais belo: ser divino e não ter conhecimento da arte em teus elogios sobre Homero.”

Derek Adie Flower, em seu *Biblioteca de Alexandria – A História da maior biblioteca da Antiguidade*, apresenta Teócrito, Senódoto e Calímaco como os primeiros poetas que, ao lado dos matemáticos e cirurgiões tinham importância no Museu e na Biblioteca, conhecidos como poetas do amor e “não do heroísmo, que havia sido a marca dos grandes poetas da Antiguidade” (Flower, 2002, p.44).

Talentosos tanto como poetas como críticos, não estavam, no entanto, isentos da pecha de aduladores do rei. Mas deve-se a Zenódoto a primeira edição crítica da obra de Homero, na metade do século IV a.C.

Inovações no discurso poético, ao lado da renovação da linguagem do Conhecimento Científico, ajudavam a animar o seletivo grupo de historiadores, médicos, matemáticos, herdeiros de Euclides, por exemplo.

O Conhecimento se desenvolvia pelo intelecto e o experimentalismo de médicos, matemáticos, astrônomos – os inventores; Gramáticos, intérpretes e críticos discutiam as formas do discurso retórico e poético nos jardins do Museu e da Biblioteca. Entre os dois grupos, a racionalidade do pensamento se organizava através da importante atuação de intelectuais.

Ocupando uma posição de tolerância, a sociedade via os gramáticos, intérpretes e poetas defendendo o amor sob todas as suas formas como elementos necessários -desnecessários, não obstante, resistentes.

Aristóteles (384 – 322 a.C.) reabilita a Poesia ao examinar alguns de seus traços essenciais como inerentes ao homem, o processo mimético, a criação dos valores fundamentais através dos mitos e o necessário alívio das tensões, pela catarse.

De forma inegável, será no 1º século antes de Cristo, com o poeta romano Horácio (62-08 d.C) que a Poesia alcançará estatuto funcional, através da objetividade com que foi destinada a instruir e deleitar. A *Epístola aos Pisões* enfatiza uma natureza pragmática e hedonista, consoante uma visão do mundo, ao

mesmo tempo em que via no discurso literário uma aplicabilidade didática, como portador de ensinamentos, condutor de uma experiência; por outro lado, como forma de evasão da alma, bem conforme a teoria do Sublime, de Longino, da mesma época.

As paixões humanas são expostas e dramatizadas num tal grau de sublimidade que o leitor/espectador se sente arrebatado pela força expressiva da linguagem, fazendo-se, ele mesmo, o autor de tão íntima exteriorização de sentimentos.

Nas portas dos palácios, nas feiras, nas escolas (como retores), às vezes de preceptores, os intérpretes das Musas ou, conquistando a credibilidade de falarem e escreverem e comentarem por terem talento e conhecimento para desenvolverem uma *Techne* (Arte), os poetas, aos poucos, provaram ao mundo, não apenas que foram (são) capazes de resistir às pressões das técnicas desenvolvidas pelas aptidões ditas científicas, mas de defender o direito de expressar-se através de outras formulações oriundas da complexa organização do intelecto humano, ao qual se conjugam, para dizer como Gaëtan Picon (*O escritor e sua sombra*), “todas as forças do espírito”, como intuição, sensibilidade e imaginação.

Atando o mundo antigo e fascinante dos poetas, rapsodos – intérpretes ao mundo moderno que emergia para outras contendas e defesas da Poesia, a história literária registra um momento fecundo em que floresce uma das mais importantes concentrações da criação literária: o Romantismo.

2 DEFESA/ APOLOGIA DA POESIA

As exortações puritanas à observação da moral e dos bons costumes na Inglaterra de Elizabeth I (1533-1603) e a herança platônica do latente perigo dos poetas, bem como a situação indefinida das pessoas ligadas à Poesia incentivavam as querelas que movimentavam as conversas nos mais diferentes ambientes, pois a Poesia era (e continua a ser) investigada no seu ser e nos motivos de sua existência.

Defesa da Poesia, de Sir Philip Sidney, de 1582, também conhecida como Apologia da Poesia (em grego, *Apology*, “discurso em defesa”) responde a acusações do pastor e erudito e também dramaturgo Stephen Gosson, de Oxford que, em 1579, escrevera uma espécie de exortação a respeito de transgressões sociais, aí incluindo Poesia e poetas.

O Sidney que fala na Defesa é uma persona que faz uso de estratégias persuasivas e que demonstra o exercício da própria eloquência que ela defende. Como leitores de Sidney, não podemos nunca nos esquecer de que ele é um “artesão literário” e de que a Defesa de Sidney é um “artefato literário”. (Dobranszky, 2002, p.21).

Nas palavras de Enid Abreu Dobranszki, além da “persona” que conduz a *Defesa*, uma outra voz pretende “fazer da própria poesia uma forma de ação heróica”, gerando, no leitor, o desenvolvimento eficaz de suas potencialidades, tornando-se, assim, um discurso hábil, despertando a geração de Conhecimento.

Pela atividade, o poeta deixa de ser um contemplativo, passando a agir, a defender os ideais de seu povo, fazendo-se seu porta-voz, um incentivador. São freqüentes as metáforas como “laurel da vitória”, “coroa de louros” como prêmios a esses “capitães vitoriosos”, a assinalar o poeta guerreiro e ambivalente. A Poesia tem uma função em si, na medida em que é impulso à ação, à defesa das convicções nacionais mais profundas.

Em que pese a origem fidalga de seu autor, a *Defesa da Poesia* conclama a defesa de direitos civis, portanto, a peça retórica que exalta o discurso poético, é, ela mesma, uma prática, uma pragmática pela defesa da cidadania, da coragem.

Quase três séculos depois, *The four ages of Poetry*, de Thomas Love Peacock (1785-1866), um conhecido panfleto de mordaz ataque aos poetas e à Poesia, desperta uma resposta condizente com os novos tempos. Dividido em duas partes e, por sua vez, cada parte em quatro etapas chamadas “Eras”, *As Quatro idades da Poesia*, a primeira sobre os tempos antigos, a

segunda sobre a atualidade da época, desenvolvem uma apreciação negativa e pessimista da função da poesia na sociedade, destacando o caráter daninho de um discurso decadente e inútil.

Os poetas modernos são classificados como: “semi-bárbaros em uma comunidade civilizada”, “perdulários de seu próprio tempo e ladrões do tempo dos outros”.

A Poesia é responsável pela perda de dedicação a outro Conhecimento útil e “é um espetáculo lamentável ver espíritos, capazes de melhores coisas, correndo para semear uma indolência especiosa dessas troças vazias e inúteis do trabalho intelectual”, para Peacock.

Intimamente injuriado, sentido-se pessoalmente atingido por tal panfleto, Percy Bysse Shelley (1792-1822) entre fevereiro e março de 1821, escreve *Uma defesa da Poesia* em resposta às provocações de Peacock. Ao tomar conhecimento do panfleto, Shelley solicita-o por carta, em novembro de 1820; em 04 de dezembro de 1820 recebe-o, acompanhado de carta de seu autor. A passagem citada a seguir, constante da carta, convence Shelley a redigir a *Defesa*, em estado de “ira sagrada”, conforme o poeta, provocado por insultos que considerou “anátemas contra a própria Poesia”:

A verdade, estou convencido, é que não há mais um público para a poesia entre os espíritos de alta categoria; que a ciência moral, política e física retiraram definitivamente da poesia a atenção de todos aqueles cuja atenção vale a pena atrair; e que, sendo o público leitor de poesia composto meramente de uma escória da comunidade intelectual, o único passaporte para seu favor deve residir na mistura de uma porção pequena e facilmente inteligível de sentimentalismo lamuriento, com uma absoluta negação de razão e de conhecimento. (Dobranszky, 2002, p.27)

A resposta foi escrita em poucas semanas e em março de 1821, a réplica foi remetida a Peacock e enviada para publicação no *Literary Miscellany*, o que foi feito com cortes e alterações.

O teor da Defesa não é muito diferente do texto de Sidney: a Poesia como a mais sublime das artes e das mais antigas, os poetas como seres dotados de caráter privilegiado; que a expressão poética não necessita obrigatoriamente do verbo, sendo antes, caracterizada por um estado de discurso (compreensão nossa), o valor ético da Poesia, muito mais “filosófica e mais rigorosa do que a história”, sem carecer do prazer que lhe é inerente.

É interessante destacar que Shelley, neste período, traduzia do grego para o inglês, de Platão, o *Banquete* e o *Íon* e, sem dúvida, foi fortemente influenciado pelo diálogo entre Sócrates e o rapsodo - intérprete, que desenvolveu os pontos principais de sua *Defesa*, da qual entre outras passagens, anotamos:

Os poetas são os hierofantes de uma inspiração inaprendida, os espelhos das sombras gigantescas que o futuro lança sobre o presente, as palavras que exprimem o que eles não entendem, as trombetas que chamam à batalha e não sentem aquilo que inspiram: a influência que não é movida, mas que move. Os Poetas são os legisladores não reconhecidos do Mundo. (Dobranszky, 2002, p.31-32)

Enfatizando a importância da Poesia para a humanidade, sentimos, como leitores de Shelley, como ele estava inteiramente dentro do espírito do Romantismo. Um Romantismo, sem dúvida, sob a influência de idéias platônicas, mas sem o “reino transcendente das idéias ou formas.” Mas, desenvolvia “um modelo [que] está dentro do espírito, um modelo que reorganiza as impressões que vêm do exterior”, a partir da “faculdade imaginativa”, por “uma analogia inteligível e bela com aquelas fontes de emoção e do pensamento e com o estado contemporâneo delas” (Dobranszky, 2002, p.33), para “uma ética superior da humanidade”.

A ética da Poesia é apresentada de forma a não estigmatizar esta arte em preceitos de utilidade imediata, senão para dar-lhe relevância superior:

Porém a Poesia age de um modo diferente e mais divino. Ela desperta e amplia o próprio espírito, tornando-o receptáculo de milhares de inadvertidas combinações de pensamento. A poesia descerra o véu da beleza oculta do mundo e faz com que objetos familiares se apresentem como se familiares não fossem; ela recria tudo que representa, e a partir de então as personificações envoltas em sua luz alísia permanecem nos espíritos daqueles que no passado as tinham contemplado como monumentos daquele suave e extático contentamento que se difunde por todos os pensamentos e ações com os quais coexiste. (Dobranszky, 2002, p.33-36)

Neste conceito de Poesia, percebe-se a funda e difusa impressão do discurso poético sobre a mente do homem, cobrindo ações e comportamento psíquico (moral e ético), e todo Conhecimento, enfraquecendo, por sua abrangência, os efeitos possíveis.

Quando escreveu *Uma Defesa da Poesia*, em 1821, Shelley produziu sua obra poética: *Rainha Mab* (1813), *Alastor ou o espírito da Solidão* (1816), *Prometeu desacorrentado* (1820), *The Cenci* (1891), *Ode à Cotovia*, *Ode ao Vento Oeste*, *A Sensitiva* (1818), *Adonis* (1820), acreditava na “existência de uma realidade última e imutável, oclusa atrás das coisas mutáveis que a encobriam”. O homem viveria bem melhor sem a coerção das leis, embora defendesse uma vida social baseada no bem comum.

As idéias de Shelley propagavam em onda cada vez mais amplas o ideário defendido por Jean-Jacques Rousseau, que morrera em 1778, após a escrita de sua autobiografia intelectual, conhecida como as *Promenades: Os Devaneios de um Caminhante Solitário*. Em número de 10, sendo o último inacabado, foram escritos entre 1776 e 1778.

Construía-se uma nova frase, um estilo diferente para, pensar, falar e dizer do homem e de seus espantos, consigo, com o outro, com o mundo. Começava a ser gerado um estilo moderno, ele, entre ataques e defesas, mais tarde ou já por influência do próprio Rousseau que usou a palavra nos seus *Devaneios*, vai ser chamado de Romântico.

Fúlvia Maria Luiza Moretto comentando as Caminhadas, afirma: “Nesses dez *Devaneios*, aparentemente sem ligação entre si, transparece claramente a unidade que os liga: o *eu* à procura de si mesmo e especialmente da felicidade, a necessidade sempre presente, mas frustrada, de comunicação universal, a necessidade de amar e ser amado, tudo resumido na felicidade de saber agora bastar-se a si mesmo. O *eu* flui cada vez mais de sua própria substância. Porém, sentimos que este eu não está completamente só pois, além da presença de Deus, sentimos, ao longo dos *Devaneios*, um caminhar constante para dentro de si mesmo que o leva até ao seio materno”.

Estavam traçadas as linhas de um novo modo de representar a vida e o homem, que se espalhou pelo mundo, atraindo a atenção das pessoas, despertando afinidades, mas também, de início, a incompreensão de muitos.

Neste recorte arbitrário, para nos concentrarmos num ponto mínimo da irradiação de tão rico ideário que estendeu seus raios pelas culturas civilizadas e em processo de civilização, damo-nos conta de que entre a morte de Rousseau e o nascimento de José de Alencar, o grande defensor das idéias que encontrou em expansão, ainda, passaram-se cinquenta e um anos; por outro lado, entre a morte do poeta de *Uma Defesa da Poesia*, Shelley e Alencar à luz, apenas 7 anos.

3. Os primeiros exercícios para o domínio da escrita em Alencar (1829-1877) datam de sua “fase byroniana”. Assinava-se Victor Hugo, Lamartine e Byron para as primeiras experiências com a palavra escrita em versos. Tinha dezesseis anos em 1945. Três anos depois, em viagem ao Ceará, planeja o conjunto de textos “Alfarrábios”.

Desde 1853 colabora no Correio Mercantil, no Rio de Janeiro como folhetinista, no mesmo jornal, até 1855. No ano de 1856 acontecem: a publicação, sob o pseudônimo Ig, a crítica ao poema de Domingos Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, da *Biografia do Marquês do Paraná*, do romance *Cinco Minutos*, em folhetim e do discurso *A Constituinte perante a História*.

A versatilidade discursiva e o tom apaixonado e inflamado de sua voz reuniam alguns dos traços que o acompanhariam, ao longo da trajetória e de sua vida, para a realização de uma das obras poéticas mais representativas da afirmação do povo brasileiro, como nação, cultura, e unidade lingüística.

São vinte e dois anos de intensa atividade, em muitas frentes, se contarmos o início de seu amadurecimento, a partir de 1855, até a sua morte em 1877.

Depois de haver escrito sua mais importante contribuição à Literatura Brasileira, e criado metáforas de alta significação para o imaginário de nossa formação cultural, José de Alencar, em 1873, quatro anos antes de sua morte, em forma epistolar e apenas publicado vinte anos depois, em 1893, hoje, portanto, há cento e trinta anos desta escrita, compõe *Como e Porque sou Romancista*, texto que, nas palavras de Afrânio Coutinho, tem o mérito de ser um “autêntico roteiro de teoria literária, o qual, reunido a outros ensaios de sua lavra, pode bem constituir um corpo de doutrina estética literária, que o norteou em sua obra de criação propriamente dita, sobretudo no romance” (Alencar, 1990, p.6).

Dito de outro modo, sua obra “norteou” a escrita de sua autobiografia intelectual, estabelecendo ali, em estilo espontâneo e intimista, bem pessoal, sua experiência de escritor de ficção, convivendo e enfrentando outras formas discursivas em confronto (ou não) com o Poder em suas várias faces.

Denominou-o de “livro de meus livros” e nele estão, em síntese, os pontos importantes das idéias já distribuídas generosamente em prefácios, posfácios e advertências ao leitor, espaços em que se dirigiu diretamente àquele (a) para quem escrevia. Recolhe-os em *Como e Porque sou Romancista*, para que seu leitor tenha, fora dos paratextos (dos romances), a disposição consciente de sua arte, em cujo pleno domínio comenta, defendendo algumas linhas principais.

A apologia da Poesia, por Alencar, já apaziguados os ardores iniciais, mas em nada esmorecida a paixão romântica,

se desenvolve a partir de comentários sobre a importância de algumas influências: da infância, das imagens de sua formação familiar, doméstica, escolar, permeada pela presença da religião; da tradição de leituras fundamentais, tanto da “escola francesa” – o Romantismo – Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Victor Hugo; e inglesa: “Devorei uns romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro.”

A tradição e a força com que esta agira desde cedo, na “mania de baironizar” pesava sobre a liberdade necessária ao processo criativo, permitindo a Alencar um rico lastro de erudição e capacidade para refazer e nacionalizar imagens e metáforas.

A leitura em voz alta permitiu-lhe abrir os signos para o domínio de tantos tipos de discursos que cultivou, segundo ele próprio confessa, através do inteligente exercício dos jogos de palavras, as conhecidas adivinhas, enigmas ou charadas.

A palavra, em seu artesanato, dava forma aos impulsos da imaginação. Referindo-se ao mundo que se abria através da leitura dos romances e de outras peças literárias, ou não, a figura materna é, também, cúmplice no aliciamento do menino que desenvolvia a imaginação, para um mundo florido, o das personagens de letras e tinta no papel, já conscientemente antevistas como flores, “desbotadas embora”.

Enquanto Alencar aos 44 anos organiza essas “notas teóricas”, cada texto escrito, com seu universo próprio, encarregava-se de, como vasos comunicantes, construir uma das mais felizes defesas da poesia; a qual nos faz olhar, com os olhos de hoje, para a tradição forjada pelo empenho de arte e de vida de muitos: “O poeta cantava; e seus carmes se iam gravando no coração do povo”.

Os vários gêneros que cultivou são a marca de sua natureza inconformada. Como poucos poetas, Alencar dividiu-se, entre tantas formas diferentes de fala, para defender o direito de continuarmos hoje, a resistir contra o esvaziamento do espírito e as pressões nihilistas da frustração e dos pessimistas.

A defesa de Alencar equilibra-se entre a certeza de que a Poesia é uma arma, a um tempo capaz de se insurgir contra a vulgarização e a superficialidade que assaltam a vida, e, ao mesmo tempo, de ser voz, fala, discurso e, sofrer o risco de cair no nada.

Lendo os Poetas Românticos e os escrevo com maiúsculas, porta-vozes de nossos mais sufocados silêncios, gritos e anseios, é de todo impossível deixar de lê-los com a construção de idéias que nos fazem como lançadeiras de uma urdidura monstruosa que cruza séculos e milênios, apenas aproximados pelo sentimento (que em alguns é o motivo de viver) de que a Poesia é insubstituível, que a vemos agora projetada, ou mais uma vez, através do espelho de Íon, contra si mesma. Não estaríamos todos os seus amantes, esperando que ela se auto-justifique?

Susan Sontag escreveu sobre este conflito, em “Against interpretation”, de 1961:

Nenhum de nós pode jamais buscar aquela inocência anterior a toda teoria, quando a arte não tinha nenhuma necessidade de justificar a si mesma, quando não nos perguntávamos sobre o que uma obra de arte dizia, porque sabíamos (ou pensávamos saber) o que ela fazia.

De agora em diante, até o fim da consciência, estamos presos à tarefa de defender a arte. (...)

O que a ênfase na idéia de conteúdo impõe é o eterno, nunca consumado projeto da interpretação. E, inversamente, é o hábito de nos aproximarmos da obra de arte com o objetivo de interpretá-la que mantém a fantasia de que existe realmente algo como o conteúdo da obra de arte. (Dobransky, op. Cit., p.37)

Já perdemos os fios que nos ligavam à fala de Alencar, para que estejamos aqui, tentando justificá-lo, defendendo-o e à sua Poesia, como se, nos nossos dias, precisássemos ver e sentir o que ela *faz*, e nos desprendemos do que *diz*?

As muitas defesas da Poesia operam esse gesto imemorial: falar a respeito de alguma coisa, quando e porque sentimos sua falta.

4 “IRACEMA” – MACHADO DE ASSIS

Neste roteiro nitidamente a favor do discurso poético, destacamos a fala de Machado de Assis que escreveu para o Diário do Rio de Janeiro, em 23 de Janeiro de 1866, portanto aos vinte e sete anos, um artigo sobre *Iracema*, de José de Alencar, publicada em 1865, um ano antes.

O artigo pode ser dividido em algumas etapas, para melhor acompanharmos o fio de análise de algumas de suas propostas.

- a) “A escola poética, chamada americana, teve sempre adversário, o que não importa dizer que houvesse controvérsia pública”.

A discussão inicial apresenta, aos leitores, alguns pontos que animavam os interessados (ou praticantes) de um estilo poético que encontrava nos motivos exóticos, nacionais, ou seja, no uso de inspiração de tipos indígenas, seu vocabulário, problemas de sua cultura, bem como as questões do olhar do outro – o branco –, temática que alimentava obras emergentes, como a de José Basílio, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Alencar, tornar-se-iam estes temas recorrentes ou únicos para a representação das particularidades nacionais, ou até mais gerais:

O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heróicas, nem cabos-de-guerra; (...) este livro, porém, limita-se a falar ao sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração. (Assis, 1986, p.849)

Em seguida, Machado de Assis destaca, no trato da “poesia americana” e como procedimento de lucidez criativa, a atitude de Alencar como um poeta que vai ao berço da civilização para recriá-la: “que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta.” (Assis, 1986, p.849).

Neste ponto é preciso que lembremos a fala esclarecedora de Alencar que é posterior, escrita em 1873, apenas publicada em 1883, em *Como e porque sou Romancista*, Alencar nos diz

que “N’O *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despiando-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.” (Alencar, 1990, p.61)

Não deixa dúvida ao leitor sobre a existência de uma consciência de que a tradição encontrada, ou seja, a lembrança e os restos da presença indígena são uma realidade estetizada, o drama que o poeta transforma em romance, novela, etc.

Neste mesmo espírito, lemos em Machado de Assis de “Instinto de nacionalidade”, escrito no mesmo ano de *Como e porque*, em 1873: “Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação (portanto, a representação artística) lhes dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto.” (Assis, 1986, p.807).

Quanto a José de Alencar, para Machado, o poeta cearense “houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos.” (Assis, 1986, p.849).

São os dois pontos argüidos a Íon no debate com Sócrates, sobre a pouca eficácia de poeta e poesia, em relação a outras atividades na sociedade.

A “Diana selvagem”, caracterizada em íntima união com o ambiente primitivo, e definida como “criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando através da rusticidade dos costumes, uma alma própria para amar e para sentir.” (Assis, 1986, p.850)

- b) O estilo sublime alcançado por Alencar e na opinião de Machado superior à mesma cena em *René*, de Chateaubriand (Celuta e René), bem “mais feliz: “o autor conhece os segredos de despertar a nossa comoção por estes meios simples, naturais e belos” – a descrição da revelação de que *Iracema* esperava um filho de Martim (Assis, 1986, p.851).

3. A organização interna de *Iracema* compreende uma coerência entre tipos, situações e linguagem, condenando-a, apenas, a “Superabundância de imagens” (Assis, 1986, p.852)

Tal é o livro do Sr. José de Alencar, fruto do estudo e da meditação, escrito com sentimento e consciência. Quem o ler uma vez, voltará muitas mais a ele, para ouvir em linguagem animada e sentida, a história melancólica da virgem dos lábios de mel. Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro. É também um modelo para o cultivo da poesia americana, que, mercê de Deus, há de avigorar-se com obras de tão Superior quilate. Que o autor de Iracema não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: Mãe, Guarani, Diva, Lucíola, e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que Iracema não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra prima. (Diário do Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1866).

Com o que todos estamos de acordo. Nesta “defesa da poesia” não estão ausentes as polêmicas que cercam as falas de José de Alencar no papel que tomou a si, para construir uma referência brasileira dos discursos que afirmavam a sociedade e a Literatura, ambas teimando em se constituir; a primeira se articulando dentro das conhecidas dificuldades no convívio das diferentes culturas que aqui se misturavam; a segunda como a linguagem que organizava nos jornais, nos folhetins e nos livros, com caráter próprio, em rubricas específicas, romances, contos, novelas, dramas, comédias, universos ficcionais como auto-referência para o “modo” de ser brasileiro.

A defesa da Poesia em *Como e porque sou romancista* atinge um estágio, no percurso dos idealistas e visionários, de lúcida racionalidade, para contemplar os projetos transformados em obras, para examinar com certa distância, própria dos momentos de reflexão, o que foi possível realizar. Alguns laivos de racional constatação, embora sempre presentes o entusiasmo, a emoção, a alegria de um trabalho para posteridade. Outros tomariam a

dianteira desta caminhada, portando a tocha com que se anuncia, outra vez, em manifestos exaltados, em cartas abertas, que a Poesia está viva. José de Alencar teve a nítida consciência de seu papel na sociedade brasileira, ao nos deixar sua autobiografia intelectual, defendendo o poder da linguagem poética.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 1990.
- ASSIS, Machado de. *Crítica*. 3º vol. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- COUTINHO, Afrânio. Apresentação e comentários à edição de *Como e porque sou romancista*, da Academia Brasileira, de 1987. In: ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 1990.
- DOBRANSZKY, Enid Abreu. “Elogio da Literatura”. In: *Defesas da Poesia*. Sr. Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- FLOWER, Derek Adie. *Biblioteca de Alexandria*. As Histórias da maior biblioteca da Antigüidade. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HUISMAN, Denis. *Dicionário de obras filosóficas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MORETTO, Fúlvia Maria Luiza. “Introdução.” In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os Devaneios de um caminhante solitário*. Brasília: EUB, 1986.

MOARA

Revista de Pós-Graduação em Letras da UFPA

JOSÉ DE ALENCAR E O ROMANCE NO BRASIL

Hebe Cristina da Silva
Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP

RESUMO

O romance começou a ser produzido por brasileiros nas primeiras décadas do século XIX, num momento em que era forte a preocupação com a criação de uma literatura genuinamente brasileira que colaborasse para efetuar a “independência intelectual” da nação. Nesse contexto, José de Alencar é um escritor fundamental. Seus textos críticos e os paratextos de suas obras apontam para o romance como gênero em que ele pretendia consolidar seu projeto literário e trazem muitas reflexões do autor acerca do gênero. Recuperar a noção de romance que fundamentava suas produções permite perceber o modo como ele acreditava que os elementos que compunham a “cor local” brasileira deveriam ser incluídos nos textos que se pretendessem genuinamente nacionais.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar; Romance; Romantismo brasileiro.

ABSTRACT

Brazilians began write novels in the first decades of the nineteenth century, when the authors were very worried about creating a genuine Brazilian Literature in order to reach the “Intellectual Independence” of the nation. At this context, José de Alencar is a writer of fundamental importance. His critical texts and the prefaces of his works show the novel as a gender in which he intended to consolidate his literary project, and they bring many thoughts he had about the gender. Recovering the notion of novel that is in the base of his work allow us to figure out what he thought about the inclusion of the elements that composed the Brazilian “local color” in texts which intended to be genuinely national.

KEY WORDS: José de Alencar; Novel; Brazilian Romantism.

INTRODUÇÃO

O romance começou a ser produzido por brasileiros nas primeiras décadas do século XIX, num momento em que era forte a preocupação com a criação de uma literatura genuinamente brasileira que colaborasse para efetuar a “independência intelectual” da nação. Grande parte dos autores do período acreditavam que a literatura nacional deveria incluir

a “cor local” brasileira e, por isso, o romance mostrou-se um gênero bastante promissor, visto que entre suas características, na matriz européia, estava o olhar atento e analítico do escritor para a realidade que o cercava¹. Ademais, os escritores que se aventuraram no terreno da criação do romance brasileiro encontraram um público com um gosto já formado pela leitura de obras estrangeiras. Como demonstram pesquisas recentes², o gênero era um antigo conhecido dos brasileiros, os quais o vinham lendo desde o século XVIII, o que facilitou a aceitação dos textos nacionais.

Nesse contexto, José de Alencar pode ser tomado como autor decisivo no que se refere à definição do romance brasileiro, já que esteve entre os primeiros a refletir sobre o gênero e a elegê-lo como forma literária através da qual concretizaria suas idéias acerca da literatura nacional. Seus textos críticos e os paratextos de suas obras permitem recuperar a noção de romance que fundamentava suas produções e perceber o modo como ele acreditava que os elementos que compunham a “cor local” brasileira deveriam ser incluídos nos textos que se pretendessem genuinamente nacionais.

ALENCAR E A LITERATURA NACIONAL – COMO E PORQUE O ROMANCE

Muitas das considerações de Alencar acerca do romance estão presentes na autobiografia literária *Como e Porque Sou Romancista* (1873), a qual é definida por ele como “rascunho de um capítulo” em que pretende referir “as circunstâncias a que atribu[i] a predileção de [seu] espírito pela forma literária do romance” (Alencar, 1998, p. 15). De fato, o texto faz justiça ao título e constitui um relato em que aborda o contato com o romance ao longo de praticamente toda sua vida, trazendo pistas valiosas a respeito da noção de romance que fundamentava sua produção em prosa.

¹ Sobre a noção de literatura nacional dos românticos brasileiros e o início da produção de romance no Brasil, conferir Silva (2004).

² Cf. Abreu (2002) e Vasconcelos (2003).

Segundo Alencar, o contato com o gênero romanesco iniciou-se logo na infância, quando em sua casa ganhou o posto de “ledor”. A leitura reiterada das obras do pequeno “repertório romântico” da biblioteca familiar é apontada por ele como possível influência:

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor. Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante, e essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. (Alencar, 1998, p. 31-32)

Atrelada à *interiorização* da estrutura romanesca está a imaginação, apontada pelo autor como requisito importante para a escrita de romances. A mudança para São Paulo possibilitou-lhe o contato com obras de escritores como Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo, leituras que se somaram às primeiras impressões acerca do gênero, que se elevou a seus olhos:

A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual mo havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar. [...]

O romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes que a Providência só concede aos semideuses do pensamento, e que os simples mortais não podem ousar, pois arriscam-se a derreter-lhes o sol, como a Ícaro, as penas de cisne grudadas com cera. (Alencar, 1998, p. 43-44)

A noção de que o romance deveria ser “tecido” com os “fios de uma ventura real” fica fortalecida com a leitura dos

“mestres da moderna literatura” e o gênero passa a ser definido por ele como “poema da vida real”. Essa noção parece cara a Alencar, que em vários momentos aborda a relação entre literatura e realidade.

Um dos textos em que essa relação fica explícita data de 1859, quando da primeira edição de *As Asas de Um Anjo*. Ao texto ficcional, o autor somou uma “Advertência” e um texto publicado por ele no ano anterior no *Diário do Rio de Janeiro*, quando a mencionada peça não pôde mais ser encenada por intervenção da polícia³. Apesar de abordarem mais detidamente questões relativas ao gênero dramático, em muitos momentos esses textos mencionam o romance e discutem questões amplas de literatura, a qual é definida como representação da realidade:

A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria. (Alencar apud Coutinho, 1980, p. 105)

O autor explicita a concepção de que reproduzir a natureza e a vida social constitui a alma da literatura nas formas romanesca e dramática. As produções baseadas na imitação dos clássicos seriam um momento de desvario da literatura que irresistivelmente voltava a tematizar o belo, que seria a verdade, ou seja, o real. Assim, a literatura colonial fora uma “aberração

³ A peça havia tido licença do Conservatório Dramático e da Polícia para ser encenada. Depois de haver sido apresentada algumas vezes, foi interdita pela polícia.

passageira” e a busca dos seus contemporâneos por tematizar a realidade nacional equivalia à busca do verdadeiro conceito de belo. Esta noção é reiterada em “Benção Paterna”, prefácio da obra *Sonhos D’Ouro* (1872), em que estabelece a sinonímia entre escrever romances e “tirar fotografias da sociedade” (Alencar, 1958a, p. 699).

Apesar de reiterar em seus textos a noção de literatura como representação da realidade, Alencar procura esclarecer que essa representação não tirava do escritor a possibilidade de elaboração artística de acordo com sua imaginação e com as necessidades expressivas da arte. Note-se que, no fragmento anteriormente citado, ele considera que a inclusão de cenas repulsivas nos textos não revelava um defeito do gênero, mas do literato, que não soubera usar os dons artísticos e torná-las aceitáveis. Assim, ele postula que reproduzir a realidade nos textos ficcionais não equivalia a copiá-la fielmente, mas a tomá-la como base e dar-lhe “toques divinos”, resguardando, assim, o espaço de atuação/criação do escritor.

A liberdade de criação no modo de lidar com a realidade também é assegurada por ele quando aborda a maneira pela qual os fatos históricos deveriam ser trabalhados no texto. Nas “Cartas Sobre a Confederação dos Tamoios” (1856) essa noção é insinuada, pois uma das censuras de Alencar a Gonçalves de Magalhães refere-se à “nudez cronística” com que apresentou a vida dos indígenas⁴. Essas considerações aparecem mais nítidas em “O Teatro Brasileiro” (1875), texto escrito a propósito de *O Jesuíta*:

Para mim essa escola que falseia a história, que adultera a verdade dos fatos, e faz dos homens do passado manequins de fantasia, deve ser banida.

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação esurge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história (Alencar apud Coutinho, 1987, p. 28-29).

⁴ Cf. Alencar (1960a, p. 893).

O escritor deveria tomar como base a história e ser totalmente fiel a ela, incluindo nas obras o “fato autêntico”. Entretanto, o preenchimento das lacunas deixadas pela história a respeito das personagens e dos acontecimentos era “domínio da arte”, cabendo ao autor utilizar sua imaginação para compor uma “imagem da sociedade extinta”. Essa liberdade artística, porém, deveria ser utilizada seguindo um propósito específico: exaltar o passado nacional. Para ele, era impróprio “arrancar do pó [os] bustos nacionais para amesquinhá-los e fazê-los descer do pedestal em que a nossa história os colocou” (Alencar, 1960a, p. 893).

A concepção de que o artista deveria trabalhar a realidade ao transpô-la para seus textos aparece também quando ele tenta defender a verossimilhança e o caráter nacional de algumas de suas obras. Em “Os Sonhos D’Ouro”, texto em que defende os protagonistas do romance de mesmo nome da acusação de “estrangeiros”, ele aponta a existência de vários habitantes da corte com as características das personagens Guida e Ricardo. Essa defesa está atrelada à sua noção de romance de costumes:

No romance de costumes, e não sei se os *Sonhos D’Ouro* podem levar tão alto suas pretensões, nem tôdas as personagens são *tipos*, nem tôdas figuram na “comédia social”, de que o autor aproveita um ato ou um trecho.

As principais na grande parte dos casos são atôres no drama, que forma o esqueleto do livro, e lhe tecem o enredo, fibra vital dessa espécie de obra cujo fim é antes de tudo o conto, a fábula, que prende o espírito e o deleita (Alencar, 1960b, p. 938).

Para ele, o romance de costumes tem como espinha dorsal o enredo, que deve ser uma fabulação com objetivo maior de deleitar o leitor. Por isso, pode incluir personagens que não encontrem uma correspondência imediata com o real e não sejam “tipos”:

A diferença entre um *tipo* de um *caráter* não careço de a determinar, pois não a ignora o ilustrado crítico. O *tipo* é moral; o *caráter* é psicológico. Êste só contraste basta: dá-nos ela outra importante aferição. O *tipo* forma-se

exteriormente pelo molde social; e o *caráter* é uma criação espontânea, que se produz internamente pelas modalidades da consciência (Alencar, 1960b, p. 938).

Nesse sentido, Guida e Ricardo seriam “caracteres” e não “tipos” propriamente: têm características baseadas na realidade social carioca em que se passa o enredo, como a vida que levam, a classe social a que pertencem, mas a personalidade delas, seu aspecto moral, o modo como olham para si e para a realidade à sua volta, são parte do “caráter”, o qual é criado pelo escritor. Assim, Alencar prevê também um espaço para a criação artística, defendendo a liberdade de o romancista, com base na realidade, criar personagens com personalidades próprias.

A forma de criar as personagens e moldá-las com base na realidade mas também utilizando-se da liberdade de criação é retomada na “Carta a D. Paula de Almeida”, texto em que Alencar, utilizando o pseudônimo de “Elisa do Vale”, responde às considerações relativas ao romance *Senhora* (1875), veiculadas no *Jornal do Comércio* na forma de “duas espirituosas cartas assinadas com o nome feminino de *Paula*”. Além de defender a construção das personagens apontando sua correspondência com a realidade⁵, o texto veicula a noção de “romance fisiológico”, que teria o atributo de “penetrar no coração de seus personagens”, algo que poderia ser feito de duas formas:

Há duas maneiras de estudar a alma; uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra fisiológica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira, e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação (Alencar, 1958b, p. 1212).

Segundo o autor, as personalidades de Aurélia e de Seixas haviam sido desenhadas segundo a forma “dramática”, algo que eximia o narrador de explicitar suas características, que deviam

⁵ “Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses *homens de cera*, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a tôdas as situações da vida artificial dos salões.” (Alencar, 1958a, p. 1211).

ser percebidas pelo leitor ao longo da leitura. Insinua, então, que a suposta Paula de Almeida não havia percebido alguns atributos dessas personagens e, por isso, equivocou-se quando as considerou inverossímeis.

Podemos dizer, com base nessas considerações, que Alencar defendia a liberdade do escritor na criação de suas personagens, as quais seriam tecidas com base na realidade, mas teriam seu caráter desenhado pelo romance. Nesse sentido, a verossimilhança das personagens seria assegurada não só pela possibilidade de elas se assemelharem a pessoas reais, mas também pelas circunstâncias de sua vida e pelos traços de sua personalidade, os quais são criação do escritor.

Assim, podemos dizer que a noção de literatura como representação da realidade veiculada pelo autor ao longo dos seus textos não implica a exclusão da liberdade do escritor ao trabalhar essa realidade em seus textos. A eleição do romance como gênero em que realizaria seu projeto literário pode ser justificada pelo fato de que, para Alencar, esse gênero possui peculiaridades que asseguram com plenitude o exercício da liberdade artística:

A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa; ela abrange em si o drama, a narrativa e a descrição. Da combinação dos três elementos nasce o romance (Alencar, 1958b, p. 1213).

Concentrando em si as possibilidades criativas do drama, da narrativa e da descrição, o romance concedia múltiplas opções ao escritor, ampliando sua possibilidade de utilizar a imaginação. Por ser um gênero multifacetado, ele era o mais adequado para incluir a “cor local” brasileira, visto que as obras nacionais, a seu ver, deveriam deixar transparecer todas as facetas da realidade nacional. Tratando-se de uma personalidade como José de Alencar, que atuou como político, jornalista e advogado, podemos pensar que essa “natureza complexa” do romance possibilitava também a inclusão de convicções pessoais na representação da realidade que veicularia em suas obras.

2 PROJETO LITERÁRIO DE ALENCAR – INCLUSÃO DA “COR LOCAL” NOS ROMANCES

Assim como explicitou a noção de romance que norteava suas produções, Alencar registrou em seus textos críticos quais eram os elementos que, a seu ver, compunham a “cor local” brasileira e a maneira como deveriam ser trabalhados de modo que as obras compusessem um painel da realidade nacional.

Um dos primeiros textos em que expôs sua concepção de literatura brasileira foram as “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, de 18 de junho a 15 de agosto de 1856⁶. Partindo do pressuposto de que Magalhães intentou elaborar um poema épico, aponta na obra inúmeros problemas estruturais que a desqualificam, visto que estaria toda marcada pela “mesma tibieza de pensamento, a mesma palidez de imagens, o mesmo desalinho e incorreção de formas” (Alencar, 1960a, p. 882). Para o desenvolvimento do presente trabalho, porém, interessam mais diretamente suas considerações acerca da temática do poema, visto que nas “Cartas...” Alencar abordou detidamente dois elementos centrais em seu projeto literário: a natureza e o indígena.⁷

Para ele, Magalhães não soube descrever o Brasil, pois não abordou a natureza brasileira em toda sua magnitude:

Encontrou aí alguma dessas cenas arrebatadoras do crepúsculo da tarde, algum hino melodioso das auras da noite,

⁶ As cartas foram publicadas sob pseudônimo de *Ig*, segundo Alencar as iniciais de “Iguaçu”, heroína do poema de Magalhães, e dividem-se em duas séries: a primeira contém cinco cartas escritas entre 18 de junho e 14 de julho de 1856, sendo que na última declara que suas observações chegaram ao fim. Entretanto, movido por artigos que questionavam suas observações com vistas a defender o poeta em questão, Alencar inicia a segunda série de artigos, composta por três cartas datadas de 9, 12 e 15 de agosto.

⁷ Eduardo Vieira Martins tece considerações acerca da relação entre o pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista. Em sua análise das “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, demonstram que Alencar assenta sua análise do poema de Magalhães relacionando-o ao gênero a que pertence, tecendo reflexões acerca da epopéia. Conferir: Martins (2003).

algum idílio dos nossos campos silvestres, uma saudação a lua de nossa terra, ou uma descrição soberba do pôr do sol sobre as cumeadas das montanhas?

Sentiu palpitar-lhe o coração já frio e indiferente com a lembrança de um desses amôres poéticos e inocentes, que tem o céu por dossel, as lianas verdes por cortinas, a relva do campo por divã, e que a natureza consagra como mãe extremosa, e como santa religião? (Alencar, 1960a, p. 877).

Percebe-se, nas considerações acima e ao longo de todas as cartas, a noção de que as obras que intentassem ser nacionais deveriam trazer descrições que traduzissem as belezas naturais do Brasil, as quais poderiam aparecer em primeiro plano, como o próprio quadro a ser apresentado, ou em segundo plano, como moldura ou cenário em que se localizassem as ações das personagens. O importante é que a natureza brasileira fosse exaltada e que se despertasse no leitor certo sentimento de reverência diante de sua magnitude. Para Alencar, o poema de Magalhães pecava pelo mau tratamento da natureza, assim como deixava a desejar na abordagem que fazia dos indígenas e de seus costumes:

A pintura da vida dos índios não tem, na minha opinião, a menor beleza; uma página de um viajante qualquer a respeito da vida nômade dos Árabes do deserto é mais cheia dessa poesia da liberdade selvagem do que a parte do poema a que me refiro.

Demais, o autor não aproveitou a idéia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias (Alencar, 1960a, p. 865).

Abordar os indígenas de modo satisfatório equivalia a explorar as peculiaridades da vida desses povos, sua história, suas tradições, de modo que o texto traduzisse a beleza e a poesia da “liberdade selvagem”. Nesse sentido, menciona que era preciso explorar adequadamente esses elementos, não apenas mencioná-los como pensavam alguns escritores, os quais acreditavam que a nacionalidade da literatura estava em algumas palavras. Na

abordagem das personagens indígenas do poema em questão, o autor aponta outro problema: o fato de eles serem mal elaborados e aparecerem na obra como “simples esqueletos”, “arcabouços informes”:

Não cuide que fiz a autópsia de todos os personagens do livro do Sr. Magalhães, que os descarnei para fazer sobre eles um estudo de anatomia literária; apresentei-os tais como os encontrei, simples esqueletos, arcabouços informes, que o poeta não quis tomar o trabalho de encarnar, e deixou na sua nudez cronística ou tradicional.

Responda agora, meu amigo, se eu tinha ou não razão em dizer-lhe que era impróprio de um poeta arrancar do pó e das ruínas do passado esses bustos nacionais para amesquinhá-los e fazê-los descer do pedestal em que a nossa história os colocou (Alencar, 1960a, p. 893).

Os indígenas, para o autor, representavam o passado brasileiro e deviam, pois, ser incluídos nas obras na forma de personagens ilustres: exaltá-los equivalia a exaltar o passado nacional.

Com base nessas considerações, podemos dizer que, nas “Cartas Sobre *A Confederação dos Tamoios*”, Alencar não discorda da temática abordada por Magalhães, visto que concebe natureza e indígenas como temas privilegiados da literatura brasileira, mas do modo como esses elementos foram trabalhados no texto, o qual não explorou suas potencialidades e não traduziu suas especificidades. Em outras palavras,

Ele procura através do processo analítico do texto literário encontrar elementos para comprovar sua tese de que a nacionalidade da literatura não se garante simplesmente pelo fato de o texto tratar de um tema nacional; essencial seria construir uma expressão estética que se adequasse aos aspectos específicos da história e da realidade da nação. (Alencar, 1960a, p. 893)

Suas considerações acerca de como incluir a vida dos primeiros habitantes das terras brasileiras foram retomadas e aprofundadas em textos posteriores. Em 1865, na “Carta ao Dr.

Jaguaribe” que precede a primeira edição de *Iracema*, deixa detalhado seu pensamento sobre o assunto. Segundo ele, desde cedo um instinto lhe direcionara a imaginação para a “raça selvagem indígena”. Depois de desenvolver esse instinto através do estudo, percebeu que as obras nacionais não abordavam os índios de maneira satisfatória, pois quando não abusavam do uso de termos indígenas pecavam pela falta da ingenuidade que a seu ver caracterizava o pensamento e a linguagem desses povos:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino (Alencar, 1958c, p. 306).

Os autores deveriam esforçar-se para “traduzir” as idéias e pensamentos indígenas para sua língua sem que eles perdessem as características genuínas. O verdadeiro poema nacional estaria, então, nas imagens poéticas indígenas e no seu modo de pensar, aos quais os escritores só teriam acesso estudando a língua desses primeiros habitantes do Brasil. O fato de considerar que o “verdadeiro poema nacional” seria uma espécie de tradução dos pensamentos indígenas em língua portuguesa pode ser tomado também como insinuação de que o Brasil, em termos culturais, caracterizava-se pela mestiçagem entre o português e o indígena.

Alencar entendia que o trabalho com a linguagem era essencial, visto que é o elemento principal através do qual se poderão incluir as peculiaridades brasileiras nos textos. De fato, a linguagem é outro elemento importante eleito pelo autor para figurar na literatura genuinamente brasileira, sendo um dos

temas que mais discutiu ao longo de sua vida. Essa questão era essencial para o projeto literário de Alencar, que chega a declarar que a “questão da nacionalidade da nossa literatura [em seu] conceito envolve necessariamente a da modificação da língua” (Alencar, 1994, p. 54-55). Em 1865, no “Pós-Escrito” à segunda edição de *Diva*, texto em que ele discutiu a questão lingüística pela primeira vez, explicita a crença na existência de uma estreita relação entre ela e a nacionalidade:

A língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo. Da mesma forma que instituições justas e racionais revelam um povo grande e livre, uma língua pura, nobre e rica, anuncia a raça inteligente e ilustrada (Alencar, 1958d, p. 559).

A língua seria um complemento intelectual da nacionalidade política, um fator fundamental para o pleno desenvolvimento de um povo e sua inserção entre os países ilustrados e civilizados. Como ela expressava a nacionalidade do pensamento, é natural que sofresse mudanças de acordo com as alterações por que passasse a nação:

Criar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aquêles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas, essa é a missão das línguas cultas e seu verdadeiro classicismo (Alencar, 1958d, p. 559).

A mudança era, a seu ver, algo inerente às línguas e ocorria com vistas a expressar melhor os pensamentos e a realidade, o que pode se dar de formas variadas: criando termos, assimilando termos estrangeiros, explorando suas fontes. Esse procedimento seria a missão das “línguas cultas”.

Em 1870, Alencar adicionou à Segunda Edição de *Iracema* um “Pós-Escrito” em que aprofundou suas considerações acerca da linguagem motivado por uma crítica de Pinheiro Chagas à mencionada obra. Cita o trecho em que o autor luso disse que o defeito de *Iracema* era comum a todos os brasileiros: “...falta de correção na linguagem portuguesa, ou

antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português por meio de neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais” (Alencar, 1958e, p. 313). Alencar observa, então, que a mudança não vinha da atitude dos escritores, tendo seu germe no espírito popular e no falar do povo, consistindo, pois, numa “revolução filológica” inevitável:

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por isso forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas idéias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais (Alencar, 1958e, p. 314).

A distinção lingüística entre os povos era algo natural quando motivada por questões políticas como a Independência. No caso de Brasil e Portugal, ela se torna ainda mais incontornável, pois além do rompimento político havia climas, costumes, idéias e sentimentos diferentes que necessariamente gerariam mudanças no modo de utilizar a língua portuguesa. Alencar acrescenta, ainda, que o país recebeu pessoas de diversas nações, o que também contribuiu para a mudança lingüística. Dessa forma, Pinheiro Chagas, ao chamar as inovações lingüísticas brasileiras de incorreções, estaria “...negando-nos assim o direito de criar uma individualidade nossa, uma individualidade jovem e robusta, muito distinta da velha e gloriosa individualidade portuguesa” (Alencar, 1958e, p. 314). Para ele, o purismo da linguagem pregado por alguns escritores nacionais traduzia subserviência a Portugal e a atitude portuguesa de censurar os textos brasileiros era uma tirania literária:

Nós os brasileiros temos descurado inteiramente o máximo assunto da nacionalidade de nossa literatura; e por uma timidez censurável nos deixamos governar pela pérola do pedagogismo português que pretende o monopólio da ciência e polimento de nossa língua.

Eu insurgi-me contra essa tirania literária; e não por assinte, senão por uma natural impulsão do gênio brasileiro, que eu

sinto em mim e no país que me cerca, tão outro do português, embora seu irmão carnal e pela língua. [...]

Somos nós; é o Brasil, quem deve fazer a lei sobre a sua língua, o seu gosto, a sua arte e a sua literatura. Essa autonomia, que não exclui a lição dos mestres antigos e modernos, é não só um direito, mas um dever (*Carta de José de Alencar...* apud Garmes, 1998, p. 122-123).

A missão do escritor e dos próprios brasileiros era, pois, conseguir a autonomia literária e ela estava estreitamente ligada à questão da linguagem.

Note-se que o argumento mais utilizado por Alencar para defender a legitimidade de um uso diferenciado da língua portuguesa era a crença de que a realidade social brasileira era muito diferente da portuguesa porque passou por um processo de formação social e política que lhe possibilitou adquirir uma fisionomia muito singular. No mencionado “Pós-Escrito” a *Iracema*, postula que as particularidades do processo de formação nacional deveriam ser levadas em conta pelos escritores que quisessem traduzir o país em seus textos, visto que elas definiam a realidade e a sociedade brasileiras:

E como podia ser de outra forma, quando o americano se acha no seio de uma natureza virgem e opulenta, sujeito a impressões novas ainda não traduzidas em outra língua, em face de magnificências para as quais não há ainda verbo humano?

Cumpra não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração.

Em Portugal o estrangeiro perdido no meio de uma população condensada pouca influência exerce sobre os costumes do povo; no Brasil, ao contrário, o estrangeiro é um veículo de novas idéias e um elemento da civilização nacional.

Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônica até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas (Alencar, 1958e, p. 314).

O Brasil é definido como um “amalgama de sangue, tradições e línguas” vindas da contribuição das várias “raças” que colaboraram para a formação cultural do país e receberam as “impressões novas” da exuberante natureza local. Os estrangeiros das várias nacionalidades constituem “elementos da civilização nacional”, são “veículos de idéias” que se juntam para compor uma realidade específica, particularmente brasileira e que deve figurar nos textos que se pretendem genuinamente brasileiros. Conforme observa Valéria de Marco, Alencar “amplia sua concepção de que a produção literária nacional deveria nascer da mestiçagem. Esta, a partir de agora, deixa de ser pensada exclusivamente como a mescla entre o índio e o português” (Marco, 1986, p. 42).

De fato, em 1872, em “Benção Paterna”, o autor retoma essas considerações acerca da mestiçagem racial como elemento que caracteriza a cultura brasileira. Para ele, a mescla de raças diferentes e natureza tropical era a “alma da pátria” e devia, pois, ser a essência da literatura brasileira:

A literatura nacional que outra cousa não é senão a alma da pátria, que transmigrou para êste solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização? (Alencar, 1958a, p. 697)

Note-se que a “alma da pátria” foi trazida pela “raça ilustre”, mas só ganhou fisionomia própria porque se impregnou da “seiva americana” e entrou em contato com outros povos.

Essas considerações permitem-nos afirmar que, para Alencar, os textos brasileiros deveriam abordar as peculiaridades da realidade nacional sob vários âmbitos, tematizando tanto os diferentes momentos históricos que levaram à sua configuração como as várias facetas que o país apresentava naquele momento. Essas considerações estão expostas de modo detalhado em “Benção Paterna” (1872), texto em que elucida seu projeto de literatura nacional e o modo como concebia a inserção dos romances no mesmo. Para ele, o período orgânico da literatura que representava a “alma da pátria” brasileira possuía três fases:

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalarão a infância do povo [...] *Iracema* pertence a essa literatura primitiva [...]

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dêle recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido. [...] É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A êle pertencem *O Guarani* e *As Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colhêr para o nosso romance histórico [...].

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço (Alencar, 1958a, p. 697-698).

As obras pertencentes à terceira fase são divididas por ele em dois grupos, de acordo com o ambiente que se propõem a abordar. Primeiramente, haveria o ambiente regional, recantos em que a civilização européia ainda não se propagara:

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a côr local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, êsse viver singelo de nossos país, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na côrte, dêsses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.

O Tronco do Ipê, *o Til* e *O Gaúcho*, vieram dali [...]

(Alencar, 1958a, p. 698).

Para ele, o que era autenticamente nacional, a pureza original dos costumes, tradições e linguagem brasileiros encontrava-se nessas regiões, que conservariam muito do passado, representando a infância da sociedade brasileira. Essa concepção será retomada nas cartas escritas a José Serra que

compõem *O Nosso Cancioneiro* (1874), em que aborda a importância das poesias populares. Nesse texto, Alencar afirma que “é nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma da nação.” Para ele, o cancioneiro nacional, do qual analisa somente a poesia popular cearense, tem o perfume das florestas, o colorido da natureza e do viver americano. Assim, a poesia popular conservaria o passado e seria puramente nacional, o que o fazia pensar que interessar-se por ela equivalia a interessar-se pelos “singelos carmes da infância” do país.⁸

O outro ambiente a ser tematizado pelas obras que intentassem abordar a contemporaneidade eram os grandes centros:

Nos grandes focos, especialmente na côrte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos. [...] Palhêta, onde o pintor deita laivos de côres diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dêle, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglêsa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a português e francesa, que tôdas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.

Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Luciôla*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de *Sonhos D'Ouro* (Alencar, 1958a, p. 698-699).

As obras que pretendessem tematizar a vida dos grandes centros ver-se-iam diante da tarefa de retratar a adolescência da sociedade brasileira, a qual teria uma “fisionomia indecisa,

⁸ Cf. Alencar (1994, p. 19-20 e 37, respectivamente). Vale observar que, nessas cartas, o autor anuncia que está preparando um romance em que intenta “reproduzir com sua cor local” todas as “cenas e costumes pastoris [sua] terra natal” (p. 24). Essa publicação veio a lume no ano seguinte, 1875: *O Sertanejo*.

vaga e múltipla”. Essa “sociedade adolescente” estaria mesclando suas formas puras da infância com “idéias e costumes estranhos” que importava continuamente de outros povos. Para ele, essa peculiaridade deveria ser registrada pelos escritores, mas consistira num problema porque as pessoas erroneamente viam nisso um defeito:

Tachar êstes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de têrmos franceses, inglêses, italianos e agora também alemães.

Como se há de tirar a fotografia dessa sociedade, sem lhe copiar as feições? (Alencar, 1958a, p. 699)

O texto reitera a noção de literatura como representação da realidade, visto que veicula a concepção de romance como “fotografia da sociedade” e utiliza essa característica para atestar o caráter nacional dos seus chamados “romances urbanos”. Como as obras deveriam incluir a fisionomia dessa sociedade, não haveria como abordá-la de outra forma porque a idade adulta dessa nação, a “nova e grande nacionalidade brasileira”, ainda estava por vir.

CONCLUSÃO

Para Alencar, os textos que pretendessem ser genuinamente brasileiros deveriam abordar as várias facetas da nação, constituindo uma espécie de galeria em que figurassem quadros que “retratassem” as várias fases da história do país e as múltiplas faces da realidade sua contemporânea. Natureza, indígenas, história nacional, costumes peculiares, o rural e o urbano compunham a “cor local” brasileira, a qual deveria ser incluída nos textos através do uso de uma linguagem que se aproximasse da fala cotidiana sem, contudo, fugir a todas as regras gramaticais. Chegar a essa língua média e transportar para o texto escrito as particularidades que definiam o Brasil era, pois, a missão dos escritores que pretendessem criar textos genuinamente nacionais.

A escolha do romance como gênero através do qual concretizaria esse projeto literário tão amplo e diversificado mostra-se muito pertinente. Como vimos, Alencar acreditava que o romance possibilitava o pleno exercício da liberdade artística, favorecendo, por isso, a abordagem de todos os elementos que, a seu ver, deveriam figurar na literatura propriamente brasileira. O romance mostrava-se, assim, como uma tela pronta para receber a “cor local” brasileira, permitindo que o escritor pintasse os quadros que formariam a literatura nacional.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *O Caminho dos Livros*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Livre Docente. Campinas: 2002.

ALENCAR, José de. Advertência a *As Asas de um Anjo*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980.

_____. Benção Paterna. Prefácio a *Sonhos D'Ouro*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958a, V. 1.

_____. Carta a D. Paula de Almeida”. Nota ao romance *Senhora*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958b, V. 1.

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958c, V. 3.

_____. Cartas Sobre A *Confederação dos Tamoios*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960a, V. 4.

_____. *Como e Porque Sou Romancista*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. O Teatro Brasileiro – A Propósito de *O Jesuíta*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. *O Nosso Cancioneiro*. Campinas: Pontes, 1994.

_____. Os Sonhos D'Ouro. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960b, Vol. 4.

_____. Pós-Escrito à 2.^a Edição de *Diva*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958d, V. 1.

_____. Pós-Escrito a *Iracema*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958e, V. 3.

GARMES, Kátia Mendes. *Achados e Esquecidos de José de Alencar: cartas e textos políticos*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte da exigência para obtenção do título de Mestre. São Paulo: 1998.

MARCO, Valéria de. A Produção Crítica de Alencar. In: *O Império da Cortesã*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte Subterrânea – O Pensamento Crítico de José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte da exigência para obtenção do título de Doutor. Campinas: 2003.

SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da Escravidão – uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte da exigência para obtenção do título de Mestre. Campinas: 2004.

VASCONCELOS, Sandra G. T. A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas). In: *Projeto Memória de Leitura, Seção Ensaios*. www.unicamp.br/iel/memoria. Acesso em 11/12/2002.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

LEITURA E LEITORES EM CIRCULAÇÃO NO BRASIL, NA PASSAGEM DO SÉCULO XIX AO XX

Márcia Cabral
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

Esta pesquisa busca identificar elementos determinantes na formação do leitor. Examina-se o romance *Infância*, de Graciliano Ramos, a par de fontes históricas e dados biográficos, por evidenciarem aspectos históricos e culturais ao longo desse processo. Os dados coletados referem-se à passagem do século XIX ao XX, no interior de Alagoas e fornecem subsídios para a compreensão da formação do leitor na sociedade brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Infância; leitura; história.

ABSTRACT

This research aims to identify crucial elements in the development of the reader. The autobiographical novel *Infância*, by Graciliano Ramos, is analysed together with historical and biographical data, as they show historical and cultural aspects throughout this development process. The data collected refer to the transition from the XIX to the XX century (1892–1906) in the interior of the state of Alagoas (Brasil), and provide elements for the understanding of the reader in the contemporary Brazilian society.

KEY WORDS: Childhood; reading; history.

MODOS E GESTOS DE LEITURA

A história da leitura tem ensinado que os três últimos séculos da era moderna trouxeram fatos significativos no que diz respeito às práticas de leitura. Para os limites desta pesquisa interessa, em particular, o incremento à alfabetização e a difusão da leitura. (Chartier, 1991). Ainda que de forma desigual, estima-se ter havido um maior número de pessoas consideradas alfabetizadas e, com a imprensa de Gutemberg, um número de material impresso mais barato e numeroso em circulação.

Esses dois aspectos, contudo, não poderiam ser analisados em si mesmos. Para a sua compreensão importou o levantamento de dados por região, por sexo, por faixa etária. Isto é, mesmo que um período seja considerado paradigmático de profundas transformações, tais transformações comportaram nuances: entre mulheres e homens, crianças e adultos, católicos e protestantes, norte e outras regiões da Europa (Chartier, 1991).

De tal modo, compreende-se que o conceito de práticas de leitura, mesmo tendo-se em conta um dado período de tempo e uma determinada região, não se constitui um corpo homogêneo. A leitura de foro privado, íntimo, realizada no recolhimento, próprio da era moderna, por exemplo, representou, em grande parte, transformação quanto ao modo coletivo, público, realizado em voz alta, praticado amplamente no antigo regime. Porém, esse processo não se deu como mera substituição. Tudo indica que os diferentes modos e gestos conviveram ao longo do tempo (Chartier, 1991).

Ler silenciosamente para si, ler em voz alta para si, ler em voz alta para o outro, ler na privacidade dos gabinetes, ler com as janelas abertas para melhor contemplar os jardins, ler à escrivaninha, ler reclinada sobre a “duchesse” parecem terem se constituído em práticas bastante distintas naquele contexto. Todavia, precisam ser pensados também como modos que não excluíam uns aos outros.

O romance autobiográfico *Infância*, de Graciliano Ramos, é emblemático de diversos modos e gestos de leitura que, por hipótese, também conviveram e foram compartilhados. Daí, tornar-se foco privilegiado desta pesquisa, a par de fontes históricas e dados biográficos. Os dados coletados referem-se à passagem do século XIX ao XX, no interior de Alagoas e podem fornecer subsídios para a compreensão do desenvolvimento do leitor na sociedade brasileira contemporânea. Nesse período, o país contava com um sistema de ensino rarefeito, poucas escolas, um número acentuado de analfabetos.

Dados estatísticos colhidos no censo de 1890 indicam que no interior do nordeste, na passagem do século, o acesso à leitura e à escrita era bastante restrito, pois em **Vitória** (atual **Quebrângulo**) de uma população de 11.984 habitantes (6.007 homens e 5.977) mulheres, 1.552 sabiam ler e escrever (13%); em **Viçosa** (denominada à época **Vila Viçosa**) de uma população de 35.643 habitantes (17.588 homens e 18.055 mulheres), 144 sabiam ler e escrever (0,04%); em **Buíque**, de uma população de 11.459 habitantes (5.801 homens e 5.658 mulheres) 1.125 sabiam ler e escrever (8%). Quanto à atual cidade de **Maceió**, considerava-se à época duas paróquias: **N. Sr^a dos Prazeres** e **N. Sr^a Mãe do Povo Jaraguá**. Tinha-se em Prazeres uma população de 19.341 habitantes, sendo que 7.980 sabiam ler e escrever (41.2%) e, em Jaraguá, uma população de 12.157 habitantes, sendo que 8.073 sabiam ler e escrever (66.4%).

Tabela 1
Recenseamento do Estado de Alagoas e de Pernambuco
(em 31 de dezembro de 1890) –
População quanto ao analfabetismo

	Sabem Ler e Escrever			Não sabem ler e escrever			
	Brasileiros	Estrangeiros	Brasileiros e estrangeiros				
	H	M	T	H M T	H	M	T
Palmeira dos Índios	1.359	731	2.009 14%		6.219	7.604	13.820 86%
Villa Viçosa	105	39	144 0,04%		17.483	18.016	35.499 99,6%
Victoria	1.072	480	1.552 13%		4.953	5.497	10.432 87%
Maceió (Prazeres)	3.857	4.123	7.980 41,2%	66 9 75	4.888	6.398	11.286 58%
(Jaraguá)	4.486	3.587	8.073 66,4%	41 10 51	1.418	2.615	4.033 33,2%
Buíque	83	293	1.125 8%		4.969	5.365	10.334 92%

Este quadro, de fato, indica acesso restrito às habilidades de leitura e de escrita, o que ainda parece perdurar no censo de 1950.¹

Assim, segundo dados do Recenseamento Geral de 1950², no município de Quebrângulo (AL), de uma população de 15.724 habitantes (7.408 homens e 8.316 mulheres), havia 1.036 pessoas alfabetizadas na idade de 5 anos e mais (em torno de 6%); no município de Viçosa (AL), de uma população de 52.509 habitantes (25.465 homens e 27.044 mulheres), havia 5.125 pessoas de 5 anos e mais. Deste total, 2.173 sabiam ler e escrever e 2952 eram analfabetas. Portanto, 36% sabiam ler e escrever em relação à população total da cidade. No município de Buíque (PE), a população é de 38.238 habitantes (18.679 homens e 19.559 mulheres), sendo que das pessoas de 5 anos e mais, 11,3% sabem ler e escrever. A percentagem correspondente para o Estado é de 27,5%. Já Maceió (AL) apresentou uma população de 120.980 (54.491 homens e 66.489 mulheres), sendo a população alfabetizada de 54.756 pessoas (25.093 homens e 29.663 mulheres) (45,2%); na cidade de Maceió: 40.027, na idade de 5 anos e mais.

Tabela 2
Censo do IBGE de 1950

MUNICÍPIO	TOTAL	HOMENS	MULHERES	ALFABETIZADOS (%)
QUEBRÂNGULO	15.724	7.408	8.316	1.036 (6%)
VIÇOSA	52.509	25.465	27.044	2.173 (36%)
BUÍQUE	38.238	18.679	19.559	27.5%
MACEIÓ	120.980	54.491	66.489	54.756 (45.2%)

¹ Segundo especialistas do IBGE, o censo de 1950 é um dos mais completos dentre os que foram realizados após o censo de 1890. Por esta razão optou-se em examiná-lo para fins de cotejo.

² Os dados referentes ao censo de 1890 foram extraídos de Diretoria Geral de Estatística, Sinopse do Recenseamento de 31 de dezembro de 1890, Rio de Janeiro, Oficina da Estatística. Os dados referentes ao censo de 1950 foram colhidos na Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, planejada e organizada por Jurandyr Pires Ferreira, Presidente do IBGE. Obra conjunta dos Conselhos Nacional de Geografia e Nacional de Estatística. RJ, 1959.

A análise preliminar desses dados parece, assim, justificar alto índice de leitores adultos pouco proficientes, conforme a hipótese levantada a partir do exame de fragmentos de *Infância*.

Talvez fosse o caso de se indagar se, naquele contexto, não faltariam também aos leitores adultos outros mediadores, diversidade de materiais de leitura, condições de letramento³ mais favoráveis, os quais contribuíssem na sua proficiência como leitores

Não obstante, encontram-se informações de que as pessoas liam. Quem eram, então, esses leitores, como e o que liam? Se havia leitores, práticas de leitura existiam: algumas diferentes do que se conhece contemporaneamente, outras talvez muito próximas, algumas mapeadas e muitas ainda a serem estudadas. Os dados extraídos de *Infância* podem revelar alguns desses aspectos.

As mais antigas recordações de Graciliano Ramos, ainda que embaçadas pelo tempo, referem-se a Quebrângulo, onde surge a imagem de sua mãe, leitora de um romance de quatro volumes, lido e relido, em uma linguagem capenga, pois a sintaxe e o vocabulário muito diferiam do que se usava normalmente. Obra de arte popular, que, segundo o narrador, se conservou inédita:

De um deles ressurgem vagas expressões: tributo, papa-rato...

Levante seu Papa hóstia

Dos braços de Folgazona

(...)

E repete-se a aventura seguinte, que D. Maria recitava embalando-se na rede, perto dos caixões verdes. Um menino

³ Conforme alguns estudos contemporâneos formulados no contexto da Linguística e da Educação, é possível distinguir o termo *alfabetização* de *letramento*. Estudiosos concluíram que a noção de *alfabetização*, historicamente, tem-se restringido à tecnologia do ler e do escrever, enquanto o termo *letramento* revela-se mais amplo, levando em conta a capacidade que uma pessoa possui de não apenas decodificar letras e fonemas, mas de responder às demandas sociais, decorrentes das relações entre os indivíduos, em uma sociedade grafocêntrica. Ver, em especial, Soares (1998), Kleiman, (1995), Terzi (1995).

pobre foi recebido caridosamente em casa de certo Vigário amancebado. Temendo ver na rua os seus podres, o Reverendo ensinou ao pequeno uma gíria extravagante que baldaria qualquer indiscrição possível. Afirmou que se chamava Papa-hóstia e à amante deu o nome de Folgazona; gato era papa-rato, fogo era tributo. Esqueci o resto e não consigo adivinhar por que razão tributo serviu para designar fogo (Ramos, 1993, p. 14-15)

Embora não seja possível a reconstituição fidedigna da história, há ali elementos interessantes sobre os modos de ler. Tratava-se de um romance longo, de quatro volumes, recitados, que, depois de lidos, eram relidos. Os dados podem remeter ao que se convencionou denominar “leitura intensiva”, nos estudos de história da leitura:

Assim foi na América dos séculos XVII e XVIII, caso extremo da prática protestante do livro. A leitura e a fé aí estão ligadas indissociavelmente, definindo uma cultura inteira baseada na familiaridade com o texto Bíblico. Este é ouvido antes de ser lido, pois frequentemente o pai o lê em voz alta para a família ou o criado o lê para os patrões. Joseph T. Buckingham, o editor do primeiro jornal de Boston, lembra em suas memórias, publicadas em 1852: “Durante vários anos li todos os dias [na presença de meus amos] pelo menos um capítulo da Bíblia e muita vezes dois ou três. Estou certo de que li a bíblia inteira no mínimo umas doze vezes antes de meus dezesseis anos, sem outras omissões além dos capítulos “quebra-queixo” (jaw-breaking chapters) das Crônicas.

Assim, ler significa retomar sempre os mesmos textos, pouco numerosos além da Bíblia e transmitidos de geração a geração. Tal leitura, que podemos qualificar de “intensiva” tem suas formulações radicais... (Chartier, 1991, p. 133-134).

Ou seja, mesmo na era moderna, emblemática das transformações ocorridas no que se refere ao ato da leitura, atesta-se serem escassos os livros impressos. Um livro era lido e relido muitas vezes, chegando-se a memorizá-lo. Talvez circunstância semelhante ocorresse no interior de Alagoas, relativamente ao acesso à variedade de materiais de leitura.

Conveniente observar, no entanto, que o fato de a mãe ler com dificuldade, dessa vez, não consistia em empecilho para a aproximação com o texto. De outra parte, as evocações do autor, depois de tantos anos, demonstram o quanto estes primeiros contatos com um ambiente leitor contribuíram na sua formação.

A religiosidade da mãe é um elemento forte em sua caracterização. Assim é que, além deste romance, há várias passagens em que D. Maria surge em meio à decifração e à devoção dos textos religioso:

Minha mãe repetiu até decorar a história de Adélia e D. Rufo. Cansou-se, transferiu-se para uns folhetos de capa amarela, publicação dos Salesianos. Passava horas no marquês preto da sala de visitas, os olhos esbugalhados, atenta, a boca franzina, volvendo de longe em longe, com saliva, a página piedosa. Enchia-se de milagres ingênuos, parábolas, biografias de santos, lendas, conselhos exigentes, ofertas indefinidas e ameaças. Extasiava-se com as ações de D. Bosco, ótimo velhinho, semelhante a Frei Caetano, o missionário que andou pelo nordeste, elevando as almas caboclas. (Ramos, 1993, p. 63-64)

Um dia, em maré de conversa, na prensa de farinha do copiar, minha mãe tentava compor frases no vocabulário obscuro dos folhetos. Eu me deixava embalar pela música. E de quando em quando aventurava perguntas que ficavam sem resposta e perturbava a narradora.

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo (Ramos, 1993, p. 71)

Nas transcrições acima, percebem-se diversos elementos caracterizadores da sugerida devoção: a profunda atenção metaforizada nos “olhos esbugalhados”, o longo período dedicado à relação com o impresso, as influências dos textos lidos em sua conduta e maneira de pensar, pois, conforme o narrador, “enchia-se de milagres ingênuos”, a reverência ao conceito de

inferno, pois “impossível um menino de seis anos, em idade de entrar para escola, ignorar aquilo”.

Mas, os materiais lidos pela mãe não findaram aí. Em outra passagem, descrevendo penosos momentos de uma quase cegueira (oftalmia) que o prendia à cama, o autor rememora a presença materna. Dessa vez, já se encontrando a família instalada na cidade de Viçosa, emerge o registro de cantigas e do potencial artístico por parte da figura materna:

As dores esmoreciam, as horas passavam rápidas.

Em falta de enlevo, procurava anestesiá-me ouvindo as cantigas de minha mãe, duas cantigas desafinadas que a divertiram na fazenda. Provavelmente começaram antes, mas foi lá que me inteirei delas. Uma das poesias começava assim:

A letra A quer dizer – amada minha;

A letra B quer dizer – bela adorada;

A letra C quer dizer – casta mulher;

A letra D quer dizer – donzela amada;

A letra E quer dizer – é uma imagem;

A letra F quer dizer – formosa Deusa.

Em vez de efe, minha mãe pronunciava fé, o que decerto convinha ao último verso, e rematava-o com formosa Deus, pois não admitia divindade fêmea, além da Virgem Maria... (RAMOS, 1993, p. 132)

A segunda composição referia-se a episódios da chegada, briga de mouros e crentes verdadeiros, mas tinha o nome de marujada e encerrava diversas interpolações. Acomodara-se a epopéia à cantiga (Ramos, 1993, p. 133).

A melodia, portanto, não era apenas própria aos modos de D. Maria recitar os romances, havia no ambiente de leitura referências a cantigas, à preocupação com o ritmo e rimas dessas composições, ao modo próprio de representação das marujadas.

Além disso, é possível notar a interferência da narradora no texto original para atender melhor a sua devoção. Constatase, aí, a liberdade da leitora, conformando livre adaptação ao

texto original. Leitura, portanto, não se restringe a uma atitude passiva e, nessa perspectiva, pode-se considerar o leitor uma espécie de co-autor. Chartier, citando Jorge Luís Borges, em conferência pronunciada em 1978, destaca essa perspectiva - o lugar privilegiado do leitor no ato da leitura - pois um livro só adquire existência, quando diante de um leitor que dele se aproprie:⁴

O que são as palavras registradas em um livro? O que são esses símbolos mortos? Nada absolutamente. O que é um livro se não o abrimos? Simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas; mas se o lemos ocorre algo raro: acredito que se modifica a cada leitura. Heráclito disse (e o repetiu várias vezes) que nada passa duas vezes pelo mesmo rio. Nada passa duas vezes pelo mesmo rio porque as águas se renovam, mas o mais interessante é que nós não somos menos fluidos do que o rio. Cada vez que lemos um livro, o livro se modifica, a conotação das palavras é outra. (Chartier, 1999, p. 12)

De tal modo, emerge a inferência de que os textos, em forma de literatura oral, devem ter resultado em variadas versões. De outra parte, demonstram grande expressão da criatividade por parte da população menos letrada.

Variadas são as formas que o povo inventou para conservar a memória de suas festas, crendices e devoções, por meios outros que não fosse o escrito. Câmara Cascudo, discutindo verbete relativo às características e manifestações da literatura oral, assim a define:

O termo foi criado por Paul Sébillot (1846-1918) no seu *Littérature Orale de la Haute Bretagne*, 1881, e reúne o conto, a lenda, o mito, as adivinhações, provérbios, parlendas, cantos, orações, frases-feitas tornadas tradicionais ou denunciando uma estória, enfim todas as manifestações

⁴? Qué son las palabras acostadas em um libro? ?Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez. Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al mismo rio. Nadie baja dos veces al

culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos. O termo genérico, que se popularizou e consagrou, deve ser esclarecido. As formas conservadas escritas e mesmo registradas são sempre minoria, como meio de circulação temática. Assim Literatura Oral compreende dança e canto e mesmo os autos populares, conservados pelo povo oralmente, embora conheçamos fontes impressas. (Casculo, 1988, p. 438).

Aceita a definição nos termos propostos pelo folclorista, observa-se que o menino descrito nas páginas de *Infância*, sendo educado no interior de Alagoas, ouvindo, com frequência, cantorias e rituais das marujadas, estava se formando intelectualmente, por meio de gestos e de modos de leitura, específicos da tradição local.

Recordações de antigas cenas por parte do escritor mostram ainda que, além de D. Maria, outra figura feminina – a irmã Mocinha – manuseava os mesmos objetos de leitura, provavelmente aqueles próprios das mulheres e moças do local:

Á mocinha não chegavam dissabores. Era como estranha, hospeda permanente, embora se entretivesse em serviços leves: bordava palmas e florinhas lentas em pedaços de morim estendidos em grades, remendava camisa, endurecia saias brancas na goma anilada, alisava-as a ferro numa tábua vestida em lençol, suspensa nos encostos de duas cadeiras.

Isso lhe bastava à necessidade de movimento. E as exigências do espírito satisfiziam-se com missas, novenas, terços de maio, conversas na prensa do copiar, leitura do romance longo, a história de Adélia e d. Rufo. Na verdade, Mocinha era meio analfabeta, mas a narrativa pisada e repisada, já não apresentava obstáculos; Adélia e d. Rufo mostravam-se. As excelências de d. Bosco, expostas nos folhetos amarelos dos Salesianos, é que se traduziram com esforço e incerteza. (Ramos, 1993, p. 150)

A partir do excerto, é possível recuperar as tarefas diárias de uma moça no interior de Alagoas à época, que, além de passar, bordar, costurar, dedicava-se também a leituras. Merece observação o fato de que a sua condição de “meio analfabeta”

não significava empecilho para se aproximar dos materiais de leitura. Assim é que, o modo de ler “intensivo” representava-lhe vantagem, pois os personagens, após a leitura “pisada e repisada”, “mostravam-se”.

Por outro lado, fica a sugestão de que os folhetos religiosos apresentavam maior dificuldade de compreensão, talvez pela complexidade dos conteúdos que traziam, as citações latinas bastante comuns, àquela época.

Além dos modos e gestos traduzidos pelas leituras femininas, há algumas descrições que permitem resgatar o comportamento dos homens diante desses objetos. O patriarca, com lugar de destaque na hierarquia social da família, distingue-se como emblema de tal comportamento:

Meu pai, negociante, concordava com todos. Tinha às vezes, porém, idéias próprias, que não chocavam as outras. No 15 de novembro enxergava um herói, o barão de Ladário, desconhecido antes da revolta, nascido para resistir à prisão, receber tiros, não permitir que se derrubasse a monarquia suavemente. Esse pouco sangue bastava. E meu pai, livre de leituras, livre de sentimentos belicosos, viu no ministro uma glória incomparável. Esqueceu-o depois completamente, deixou de aludir a qualquer espécie de bravura. Tinha imaginação fraca e era bastante incrédulo. Aborrecia os ateus, mas só acreditava no contos-correntes e nas faturas. Desconfiava dos livros, que papel agüenta muita lorota, e negou obstinadamente os aeroplanos. Em 1934, considerava-os duvidosos. Talvez até admitisse o Barão de Ladário como personagem de ficção. (Ramos, 1993, p. 48).

Este é o desenho das discussões travadas no centro da Vila de Buíque, de que tomava parte o patriarca da família. Segundo as descrições narradas em *Infância*, os cidadãos se reuniam na praça, para discutir os acontecimentos locais e nacionais. Grande “ponto de fuxico” e os jornais, anunciando as novidades, eram compartilhados por todos. A política significava um alimento para a alma, talvez pela possibilidade de discussão, a liberdade de se desconfiar das notícias impressas porque o patriarca “era bastante incrédulo” e “papel agüenta

muita lorota”. Infere-se, do mesmo modo, que suas leituras eram escassas, uma vez definido pelo narrador como “livre de leituras”. Além disso, misturavam-se os heróis dos feitos históricos com personagens de ficção. Não seria tal fato resultado de um modo de leitura - a leitura compartilhada, coletiva - entre pessoas com diferentes níveis de letramento?

De outra parte, levantamento de materiais de leitura, em *Infância*, próprio do Senhor Severino Ramos, pequeno negociante, indica objetos relativos à atividade comercial: dicionários com mapas e bandeiras, livro-caixa, diário, jornais. Eram esses também os primeiros materiais de leitura a que o pequeno leitor tinha acesso:

Ora, um dia, na loja, achava-me remoendo um jornal em voz alta, só para me familiarizar com a literatura, sem notar que me escutavam. (Ramos, 1993, p. 195).

Descobri um folheto de capa amarela e papel ordinário, cheio de letras miúdas, as linhas juntas (...).

Alguém a deixou na loja. Folhiei-a devagar, soletrando, consultando o dicionário, sentado num caixão de velas. Os livros do estabelecimento eram o razão, o diário, o caixa, outros que José Baía manjava. Entre as mercadorias, porém, existia meia dúzia de dicionário. (Ramos, 1993, p.199 - 200).

É no romance *Angústia*, porém, que a devoção do patriarca expressa pela narrativa de ficção ganha lugar de destaque. Vejam-se as lembranças do narrador, tendo em conta o relato de caráter autobiográfico:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava. (Ramos, 1985, p. 11).

(...) as recordações de minha infância precipitam-se. E a decadência de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante precipita-se também.

Estava pegando um século quando entrou a caducar. Encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorna. De repente acordava sobressaltado:

– Sinha Germana!

Meu pai largava o Carlos Magno, abria o tabaqueiro, deixava a rede, impaciente:

– Que é que há

– Homem, você não me dirá onde está sua mãe? Aqui mais de uma hora chamando essa mulher!

– Morreu. (Ramos, 1985, p. 12-13).

Segundo Câmara Cascudo (1988, 1984), *Carlos Magno e os Doze Pares de França* é considerado livro muito popular em Portugal e no Brasil, tendo sido encontrados registros de sua leitura no interior do país, sobretudo no sertão. Essas evidências puderam ser compiladas, no Brasil, através do exame das diversas reedições da obra, versões traduzidas por cantadores na literatura de cordel e mesmo através de nomes dos personagens do romance transmitidos à população local, como Roldão, Ricarte, Floripes. (Cascudo, 1984, p. 197)

Nas evocações de Graciliano Ramos, chama atenção o fato do pai levar o livro para rede, gesto íntimo, pouco solene, pois, do mesmo modo que cortava palha do cigarro, apropriava-se do conteúdo da narrativa. Mas, o que conteria um volume tão difundido no interior do Brasil, objeto íntimo do “patriarca todo poderoso” ?

O exame da edição de 1864, dividida em três partes, impressa em Lisboa, apresenta algumas pistas:⁵

⁵ História do Imperador Carlos Magno, e os Doze Pares de França, aumentada com a notícia circunstancial das estaturas, e fisionomias do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França. Dividida em três partes. Traduzida do Castelhana em Portuguez, com mais elegância para a nossa Língua. Nova Edição. Lisboa: 1864, na TYP. De Mathias Joze Marques da Silva.

PRIMEIRA PARTE DA
HISTORIA DO IMPERADOR
CARLOS MAGNO,
E DOS DOZE PARES DE FRANÇA.
DIVIDIDA EM CINCO LIVROS

NO LIVRO PRIMEIRO

Trata do primeiro rei catholico de França, e de El Rei Pepino, Pai de Carlos Magno, como este foi eleito Imperador dos Romanos, ganhou Jerusalem, Relíquias que trouxe, e outras circunstancias.(p. IV)

NO LIVRO SEGUNDO

Trata dos doze Pares de França, da batalha do gigante Ferrabraz com Oliveiros; como este o venceo, e fez baptizar; da formosa Floripes, filha do Almirante Balão; da prisão dos doze Pares, e proezas que fizerão contra o Almirante; do socorro de Carlos Magno; da morte do Almirante, dos Gigantes da Ponte de Mantibile, e outros successos (p. IV).

NO LIVRO TERCEIRO

Trata como o Apostolo S. Thiago Maior appareceo a Carlos Magno, e Templos que lhe fez: trata-se das batalhas, que deo Carlos Magno: do vencimento do Gigante Ferraguz, e outras cousas prodigiosas.(p. V)

NO LIVRO QUARTO

Trata da Sagração da Igreja de S. Thiago de Galliza, da traição de Galalão, e sua morte, da morte dos doze Pares, e visão do Arcebispo Turpim sobre a morte de Roldão, da morte de Carlos Magno, e outras cousas milagrosas (p. V).

NO LIVRO QUINTO

Trata-se do nascimento e morte de Roldão.(p. V)

SEGUNDA PARTE DA
HISTORIA DO IMPERADOR
CARLOS MAGNO,
E DOS DOZE PARES DE FRANÇA
DIVIDIDA EM 4 LIVROS

NO PRIMEIRO LIVRO

Se trata das festas de Paris, da guerra civil dos Pares, e de como o imperador voltou a Hespanha em ajuda de Galafre, batalhou com Abderraman, e o venceo; da barca de Pontable, e da cova Tristefea.(p. 211- 221)

NO SEGUNDO LIVRO

Se trata de como Oliveiros veio livrar Roldão da cova: dos trabalhos, que nella passou Roldão, e Angélica, e das batalhas que deo Abderraman a Tristefa, e da batalha de Carlos Magno, e fuga da Abderraman para Etiópia.

NO TERCEIRO LIVRO

Se trata da conquista de Cordova, feita por Carlos Magno, e da morte de Fredegundes, e da horrível batalha, que houverão os Cavalleiros com as serpentes, dos Gigantes Batrocás, e Parrafus; e da traição que Bradamante, e Brutamonte querião fazer contra Toledo.

NO QUARTO LIVRO

Se trata das guerras de Aliadús, por mar e terra; da ilha Cofornia; das labaredas do Ethna, e da ajuda que Carlos Magno deo a Astolfo de Inglaterra contra Oláo de Dinamarca; de como Abderraman tornou a Hespanha, e foi morto, do casamento de Roldão, e Carlos Magno. (p. 212)

TERCEIRA PARTE DA
 HISTORIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO,
 EM QUE SE ESCREVEM AS GLORIOSAS ACÇÕES
 E VICTORIAS DE BERNARDO DEL CARPIO,
 E DE COMO VENCEO EM BATALHA AOS DOZE
 PARES DE FRANÇA;
 COM ALGUMAS PARTICULARIDADES
 DOS PRINCIPIOS DE HESPAÑHA,
 E SEUS POVOADORES, E REIS PRIMEIROS

INTRODUÇÃO

Depois da celebrada Historia de Carlos Magno, e seus Pares, que tem servido de tanto divertimento aos Curiosos, e com que se tem passado as horas das noites de Inverno, nenhuma me pareceu mais a propósito para continuar a divertir, que a de Bernardo Del Carpio, contemporâneo dos mesmos Pares, e sucessor de suas façanhas: por essa razão pegando na penna algumas poucas horas, que me permittir o tempo continuarei a Historia principiada, fazendo terceira parte com a vida e grandiosas façanhas deste Heróe (p. 338)

Na edição consultada, a estrutura do texto traz alguns indícios para a compreensão de sua apropriação: três partes, que se sucedem, divididas em livros, cada qual contendo enredos próprios, cujos temas se entrelaçam; personagens também desdobrados, os quais parecem migrar de um livro para o outro. Tal estratégia narrativa sugere forma bastante peculiar de sedução do leitor: semelhante a dos romances de folhetins, aventuras publicadas aos pedaços nos periódicos ao longo de boa parte do século XIX e XX, trazendo aventuras aos pedaços, mecanismo aparentemente eficaz para convencer o leitor a não interromper a leitura.

Do ponto de vista do conteúdo, aventuras e feitos heróicos multiplicam-se ao final de cada história: batalhas, guerras, conquistas, fugas, traições. Enfim, a escolha temática também não parece aleatória. Ao contrário, sugere mais uma invenção de sedução para a leitura: narrativas que não terminam, anunciando vingança, ódio, amor, conquistas.

Assim é que o exame da seção introdutória, no início da terceira parte, parece resumir essas diferentes estratégias, visando prender o leitor. A chave estaria no momento em que o autor, revelando aspectos do seu trabalho, introduz de forma persuasiva o assunto dedicado ao leitor nas páginas seguintes: “pegando a penna algumas poucas horas, que me permittir o tempo continuarei a Historia principiada, fazendo terceira parte com a vida e grandiosas façanhas deste Heróe”.

De tal forma, a Historia do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França” evidencia um tipo de material de leitura que circulava à época, seus usos e forma de apropriação por determinados leitores: o patriarca da família Ramos e, provavelmente, por muitos outros senhores do interior.

GABINETE, BIBLIOTECAS E LEITORES

Como se procurou assinalar, o espaço cultural representado pela cidade de Viçosa assinala mudanças significativas para a formação intelectual do pequeno leitor. Dentre os vários aspectos, merecem destaque as condições de acesso aos objetos portadores de textos, cuja circulação devia ser compatível com os graus de letramento da população local.

Ali, o ambiente de leitura evocado pela memória do escritor registra jornais, livro-caixa, diários, regulando os espaço público de trabalho – a loja de propriedade do pai – e aquele de feição comunitária – as leituras de jornais, compartilhadas na praça. Por outro lado, revelou-se um tipo de leitura mais íntimo, de foro privado: a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, de uma parte, e de outra, o romance longo de Adélia e d. Rufo, acrescido às leituras religiosas.

A par desse contexto, houve mudança acentuada na formação do pequeno leitor, fruto de sua própria intimidade com a prosa de ficção, que, depois de descoberta, através dos romances de folhetins, ganhou novos contornos com os romances de José de Alencar, Ponson du Terrail, Joaquim Manuel de Macedo, Júlio Verne, Aluísio de Azevedo, dentre outros.

A partir desses dados elencados pela memória do escritor, suscita curiosidade as condições de acesso a esse acervo, dispondo, concomitantemente, de ficção nacional e estrangeira. Se esta literatura circulava, mas era de difícil acesso ao cidadão comum, quais os virtuais possuidores de bibliotecas particulares em Viçosa? De que forma os mecanismos de circulação de livros eram mantidos por aquela comunidade à época?

Recorrendo-se às lembranças de Graciliano Ramos é possível recuperar alguns desses vestígios:

Apareceu uma dificuldade, insolúvel, durante meses. Como adquirir livros? No fim da história do lenhador, dos fugitivos e dos lobos havia um pequeno catálogo. Cinco, seis tostões o volume. Tencionei comprar alguns, mas José Batista me afirmou que aquilo era preço de Lisboa, em moeda forte...Invoquei, num desespero, o socorro de Emília. Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vingança, coisas até então desconhecidas. Em falta disso, agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas da folhinha.

...Emília tentou auxiliar-me, contou pelos dedos os possuidores prováveis de bibliotecas, sisudos, inacessíveis, dr. Mota Lima, professor Rijo, padre Loureiro. Não me arriscaria a chateá-los. Mais próximo, havia o tabelião Jerônimo Barreto. Diariamente, percorrendo a ladeira da Matriz, demorava-me em frente do cartório dele, enfiava os olhos famintos pela janela, via numa estante, em fileiras densas, bonitas encadernações de cores vivas. (Ramos, 1993, p. 211-212).

Do fragmento acima, alguns elementos merecem relevo: os livros que ali circulavam eram raros e muito caros.⁶

⁶ Conforme aponta Hallewell havia fortes razões econômicas e técnicas para que os editores brasileiros imprimissem seus livros no exterior: alto valor dos impostos de importação sobre o papel era uma dessas razões. Por volta de 1914, apoiando-se em informação de Monteiro Lobato, foi possível uma estimativa do custo de livro didático típico da editora Francisco Alves: papel (65 gramas, a 19 libras por tonelada: \$048; Imposto de importação sobre o papel (1\$000 por Kg) \$065; Impressão \$055; Acabamento \$120; Direitos autorais \$120; Desconto para varejista: \$180; Lucro bruto do editor \$012; Preço de/capa no varejo \$600. (1985, p.214-217).

Os suportes, “bonitas encadernações de cores vivas”, não pareciam familiares ao leitor, afeito ao formato de folhetins, folhetos religiosos e almanaques. Para manuseá-los, fazia-se necessário, portanto, recorrer aos possuidores de bibliotecas particulares. O lugar social de prestígio ocupado por esses indivíduos talvez resultasse na propriedade dos livros, no controle das bibliotecas particulares.

Consulta ao Indicador Geral do Estado de Alagoas⁷, de 1902, esclarece aspectos relativos à condição social de alguns desses cidadãos:

Viçosa

Intendência Municipal

Intendente: Manoel Rabello Torres Maia

Secretario: Arthur Brandão de Moura

Correios

Agente: Mario Venâncio dos Santos

Professores:

Diógenes Perjentino dos Santos Aranda

Francisca Herminia Cabral

Maria da Conceição Porto

Maria Theresa de Jesus

Inspector escolar: Joaquim Pinto da Motta lima

Instrutora Viçosense:

Presidente: Joaquim Pinto da Motta Lima

Secretario Tiburcio Nemesio

Thesoureiro: Narciso T. de Vasconcellos

Justiça

Juiz de Direito: Bacharel Francisco José da Silva Porto Junior

1º Tabelião: Jeronymo Barreto Falcão

2º Tabelião: Enéas Rabello Torres Maia

⁷ Trata-se do Indicador Geral do Estado de Alagoas. (Subvencionado pelo Governo do Estado). Editores: M.J. Ramalho e Murta. Typografia Comercial. Maceió, 1902. Este livro é um inventário dos indicadores sócio-econômicos do Estado de Alagoas, no início do século XX. O Arquivo Público de Maceió possui um exemplar, o qual foi por mim consultado em julho de 2002. Lamentavelmente, encontra-se em péssimas condições de conservação.

Advogados

Dr. Antonio Cavalcante de Mello Lins

João Francisco da Rocha Rijo.

(Indicador Geral do Estado de Alagoas, 1902, p. 349)

A crer na estimativa dos prováveis possuidores de biblioteca ancorada em condição de prestígio na escala social, é de se compreender que fossem arrolados o presidente da Instrutora Viçosense e o inspetor escolar, Joaquim Motta Lima, legitimado pelo espaço social, por onde circularam jornais e livros estrangeiros; os homens ligados à justiça, com insígnia e status de doutor, como Roja Rijo e Jerônimo Barreto.

Corroborando a cartografia das instituições voltadas ao acesso à leitura na Província de Alagoas, na passagem do século XIX ao XX, destaca-se o Gabinete de Leitura, fundado em 1856. É ainda pelo Indicador do Estado de Alagoas que se pode conhecer o lugar que esta instituição ocupou nas práticas de leitura locais:

Fundou-se na província uma sociedade cujo fim era educar o povo. Denominava-se Gabinete de Leitura, possuindo pouco mais de 2.000 volumes, inclusive os que foram oferecidos a província pelo eminente alagoano Dr. Mello Moraes.

Esta sociedade pouco alcançou e tanto assim foi que em 1860, o Dr. Espindola assinalava que “durante o espaço de três anos que ela tem de existência não tem servido de utilidade alguma por estar sempre fechada”. (Indicador Geral do Estado de Alagoas, 1902, p. 269).

Os gabinetes de leitura não eram exatamente bibliotecas. Segundo pesquisa realizada por Ana Luiza Martins⁸ (1990), relativamente aos gabinetes por ela estudados, tratava-se de

⁸ MARTINS, Ana Luiza. Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo: a Pluralidade de um Espaço Esquecido (1847-1890). Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990. Embora o recorte da pesquisa realizada por Ana Luiza refira-se à Província de São Paulo, permite compreender nuances de outros gabinetes funcionando no mesmo período.

instituições que se desenvolveram majoritariamente na segunda metade do século XIX. Diferenciavam-se de outras instituições semelhantes no mesmo período – Grêmios e Associações literárias, pequenas bibliotecas – porque além da natureza mercantil da locação de livros, cumpria função didática, voltada a projeto de educação popular, incluindo instalação de escolas de primeiras letras anexas e noturnas. (p. 5).

O Gabinete de Leitura da Província de Alagoas também parece ter tido a intenção de educar o povo, alfabetizá-lo, condição que indicava desenvolvimento para uma nação, a exemplo dos modelos de alfabetização importados de países estrangeiros. Do pouco que se sabe, destaca-se o acervo de 2.0000 livros, incluindo volumes de doação. Dos virtuais destinatários -o povo- não foram percebidos indícios de sua frequência. Os dados encontrados apenas fazem referência aos doutores Mello de Moraes, doador de parte do acervo e o Dr. Epaminondas, cujo severo juízo crítico coloca abaixo vestígios de legitimidade daquela instituição.

Contudo, seriam necessários outros dados que justificassem tamanha ineficiência, a ponto de se afirmar que suas portas permaneceram sempre fechadas. Contribuiria para o entendimento da abrangência do Gabinete catalogar, por exemplo, a frequência de leitores ao longo desses três anos de existência, os tipos de publicação que guardava, o perfil dos frequentadores da instituição. Embora tenha havido a tentativa, esses dados não foram localizados.

Mas as associações voltadas para as práticas de leitura em Alagoas não se limitavam ao Gabinete. Houve notícias de uma biblioteca pública fundada na província, pela resolução nº 453, de 26 de junho de 1865, na administração do desembargador João Baptista Gonçalves Campos:

A biblioteca tem tido uma vida acidentada e conserva ainda hoje a sua primitiva feição de inutilidade.

Houve mesmo um largo período em que esteve inteiramente abandonada, atirada a poeira, tão rico repositório de saber, por uma má entendida economia do governo.

Desse criminoso abandono resultou extraviar-se o que ela possuía de melhor e mais precioso.

Na administração do Sr. Dr. Manoel José Duarte, por força do Decreto nº 156, de 31 de março de 1898 passou a funcionar em prédio especial, em vasto sobrado, à rua do Comercio, nº 112, onde se acha aberta a concorrência publica, das 10h da manhã às 3 da tarde e das 6h às 9h da noite.

Suas estantes guardam cerca de 5.000 volumes, além de grande número de manuscritos e jornais.

Ressente contudo a biblioteca de ordem e método indispensáveis a instituições que, como esta, se destinam a instrução popular.

Em 1901, foi ella freqüentada por 3.853 indivíduos.

(Indicador Geral do Estado de Alagoas, 1902, p. 269-270)

Uma vez mais o espaço que poderia ser utilizado para ampliar condições de acesso ao livro é definido de forma bastante negativa por uma possível “feição primitiva de inutilidade, inteiramente abandonada e atirada à poeira”. Aos moldes do Gabinete, esta instituição também mantinha o propósito de instruir o povo, pelo menos em tese. Ademais, lê-se que o espaço de representação da biblioteca como um bem a ser conservado não parece esquecido, pois surge elevada à condição de “rico depositário do saber” e, se existia estado de abandono, qualificava-se como criminoso resultado do descaso de governantes.

Não obstante o descaso, houve mudanças em 1898. Dessa vez, com instalações especiais e abertas por período de tempo considerável, tanto na parte da manhã quanto à noite. Nesse contexto, o empecilho para a consulta relacionava-se à organização.

Os dados numéricos que se seguem indicam, de fato, reconhecimento por parte de leitores, provavelmente dos letrados, pois, contando com acervo de 5.000 volumes, manuscritos e jornais, beneficiaram-se de sua utilização, no ano de 1901, 3.853 consulentes.

Para completar o quadro das instituições voltadas à educação do povo - muito mais do que à formação do leitor - em Alagoas, surgem notícias de mais uma instituição: Biblioteca do Instituto Arqueológico e Geográfico Alagoano:

Rivaliza em valor com a Biblioteca Pública e não fora as constantes mudanças do Instituto talvez lhe fosse ela hoje superior.

È uma das mais notáveis do Estado, possuindo mais de 4.000 volumes, encadernados e perfeitamente conservados e catalogados.

Além de grande número de obras literárias, contam-se aí outras raríssimas e de inestimável valor histórico, representando todos os ramos da atividade e saber humano.

È verdadeiramente notável sua seção de jornais e de revistas de Portugal, França, Inglaterra, dentre outros.

Esta biblioteca apesar de pertencer a uma sociedade particular, benemérita por muitos títulos, é franqueada ao publico e no ano social de março de 1901 a março de 1902 foi visitada por 3.869 pessoas que consultaram 1.282 volumes.

(Indicador Geral do Estado de Alagoas, 1902, p. 271)

Trata-se agora de instituição particular, contando com mais de 4.000 volumes e não há queixas quanto à conservação dos livros e a sua organização. Ao contrário, podiam ser encontradas ali obras que versavam sobre literatura e “todos” os campos do saber. Curioso que este seu caráter particular não pretendia significar veto à freqüência pública, mas quem possuía familiaridade com as obras literárias, jornais e revistas em francês, inglês na província de Alagoas à época? Provavelmente, uma camada bastante restrita da população, talvez os sócios beneméritos do instituto, acadêmicos, representando as 3.869 pessoas, que consultaram os 1.282 volumes entre 1901 e 1902.

O projeto de instruir o povo não devia ser ação isolada. Além do que reza nos fundamentos das instituições mencionadas, merece atenção o que afirma estudioso do assunto à época:

Instrução Pública
(por Craveiro Costa)⁹

Causas antigas que remontam ao período colonial e se relacionam com os costumes inveterados e hábitos viciosos da nossa população, hão determinado o atraso relativo em que ainda está a instrução pública, o afrouxamento lamentável do ensino, não só na razão geral dessas causas históricas como também pelo mau preparo e falta de aptidão da grande maioria do pessoal que se emprega em administral

—a

Em regra, o brasileiro das camadas inferiores, quando não é refractario ao ensino das disciplinas escolares, não conhece as vantagens que lhe advir possam da instrução, preferindo, por isto, viver na eterna ignorancia a empregar os primeiros annos da infância na freqüência das escolas.

Dessa predisposição para o analfabetismo, cujas causas não nos propomos indagar, se origina mui principalmente o nosso retardamento intellectual, que a boa vontade de alguns governos não tem podido obstar.

(Indicador Geral do Estado de Alagoas, 1902, VII Parte)

Este texto consiste no capítulo introdutório ao novo regulamento da instrução pública em Alagoas, referendado pelo Decreto nº 240, de 29 de outubro de 1901. Como se pode observar, predominava a concepção generalizada de condições precárias de ensino, cujo responsável parecia ser o próprio povo, “predisposto ao analfabetismo”, “com hábitos viciosos herdados do período colonial”. Para combater o que consideravam grande atraso, era necessário promover a instrução em larga escala. Portanto, nada mais apropriado a

⁹ Craveiro Costa (1871–1934). Iniciou sua vida como auxiliar de comércio. Por razões políticas passou a residir no Rio de Janeiro e São Paulo. Só em 1922 retorna à Alagoas, ocupando os cargos de Administrador e Contador da Recebedoria de Renda; Diretor do Grupo Diegues Junior e Contador Geral do Estado. Além de ter atuado no jornalismo, deixou algumas obras: O Fim da Epopéia, O Visconde de Sinimbu, Alagoas em 1931, História das Alagoas, Maceió. COSTA, Craveiro, Maceió, reedição de obras históricas de escritores alagoanos. Secretaria de educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1981.

este ideário do que o discurso entusiasmado à abertura de gabinetes e bibliotecas em geral.

Imagina-se, no entanto, que não poderia ser por esses meios que a criança, descrita nas páginas de *Infância*, movendo-se à época entre os primeiros contos, jornais de colegiais, jovens literatos e mentores intelectuais de Viçosa, se formaria. Assim, ao longo da pesquisa, procurou-se observar as rupturas e os desvios em relação aos diversos modos que os leitores encontraram de se apropriar da leitura como prática social, em período no qual seu uso tem sido considerado pouco freqüente.

Embora tenhamos levantado dados indicativos de gestos de leitura e de perfis de leitores no Brasil na passagem do século XIX ao XX, que revelam parte expressiva dessa história, há muito que se investigar ainda.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

CHARTIER, Roger. *As Práticas da escrita*. In: CHARTIER, Roger. (org.) *História da Vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia: conversaciones de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Risique, Daniel Goldin y Antonio Saborit*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1999.

DIRETORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. *Sinopse do Recenseamento*, Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, de 31 de dezembro de 1890.

FERREIRA, Jurandyr Pires. (org.). *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. Obra conjunta dos Conselhos Nacional de Geografia e Nacional de Estatística. Rio de Janeiro, 1959.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. Revista e revisada pelo autor. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

HISTORIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO, E OS DOZE PARES DE FRANÇA, aumentada com a notícia circunstancial das estaturas, e fisionomias do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França. Dividida em três partes. Traduzida do Castelhana em Portuguez, com mais elegância para a nossa Língua. Nova Edição. Lisboa na TYP. De Mathias Joze Marques da Silva: 1864.

INDICADOR GERAL DO ESTADO DE ALAGOAS. (Subvencionado pelo Governo do Estado). Editores: M.J. Ramalho e Murta. Typografia Comercial. Maceió, 1902.

KLEIMAN, Angela. (org.). *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática da escrita*. Campinas: Mercado Aberto, 1995.

MARTINS, Ana Luiza. *Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo: a pluralidade de um espaço esquecido (1847-1890)*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Julgamentos da crítica brasileira sobre Infância. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Posfácio de Otto Maria Carpeaux, ilustrações de Marcelo Grasmann. 30.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1985.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Posfácio de Octávio Faria, ilustrações de Darcy Penteado, 28.ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TERZI, Sylvia Bueno. *A construção da leitura*. Campinas, São Paulo, 1995.

A CRÍTICA LITERÁRIA E O MERCADO EDITORIAL DOS ANOS 20:

Discursos sobre livro e leitura na *Revista do Brasil*

Milena Ribeiro Martins
Universidade Católica de Brasília

RESUMO

Este artigo apresenta algumas das funções da crítica literária publicada na *Revista do Brasil* (1916-1925): informação, análise, divulgação, orientação ao escritor. Trata também das relações entre crítica e publicidade de livros.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; periódicos literários; leitura.

ABSTRACT

The objective of this paper is to investigate the role of some literary critic essays published in *Revista do Brasil* (1916-1925) as an instrument that oriented writers, provided information, analysis and divulgation of books.

KEY WORDS: Literary criticism; literary reviews; reading.

1 REVISTA DO BRASIL

Dentro de uma certa tradição de estudos sobre periódicos do início do século XX, é comum atribuir-se à *Revista do Brasil*¹ um lugar diferenciado em relação a outras publicações. O *Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedades Paulistana 1870-1930* define a RB nos seguintes termos:

“A *Revista do Brasil* é possivelmente a publicação cultural-literária de maior destaque do panorama intelectual paulista dos anos 10 e 20. Inicialmente publicada sob o patrocínio editorial do grupo d'O Estado de S. Paulo, é, posteriormente, assumida por Monteiro Lobato². Publicada em fascículos, que

¹ A revista — doravante RB — teve periodicidade mensal, sendo editada sem interrupções no período de janeiro de 1916 a maio de 1925, formando, portanto, uma coleção de 113 exemplares.

² Em 1918, Monteiro Lobato comprou a RB, até então constituída por uma sociedade anônima.

coleccionados constituíam um volume, era uma revista de 'leitura séria' pensada como um espaço de educação, reflexão e discussão para com as elites letradas.

Na sua grande variedade de artigos o temário da revista traduz o universo de preocupações, propostas e concepções dos intelectuais que nela colaboram, principalmente com relação às questões colocadas para a construção da cultura nacional. Aí encontramos inúmeros artigos sobre: artes plásticas, literatura, língua, educação sociologia, política, história, política internacional etc." (Cruz, 1997, p. 221).

Em oposição à denominação "revista de variedades", aplicada a *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *O Pirralho* e *Fon-Fon*, dentre outras, a RB é denominada "revista cultural"³. Alguns dos motivos dessa diferenciação são: o caráter cultural que ela mesma se atribui, em seu editorial de abertura; o seu aspecto físico, em que predominam textos, desde a capa, em detrimento de ilustrações ou fotos; a importância cultural dos seus colaboradores; a sua ligação umbilical com *O Estado de S. Paulo*; a publicação constante de textos literários inéditos, em prosa e verso, que tinham espaço cativo em todos os volumes.

A importância cultural da RB se acentua quando, em 1918, ela é associada à editora fundada por Monteiro Lobato, inicialmente chamada *Editora Revista do Brasil*, depois *Monteiro Lobato & Cia.* e ainda *Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato*. A partir de então, sua relação com o mercado de livros se torna mais e mais estreita. Antes mesmo desta associação institucional com uma empresa editorial, a RB já expressava, em seus textos críticos e publicitários, uma forte preocupação com o *mundo dos livros*, isto é, com diferentes aspectos que envolvem a produção e recepção da leitura: as condições de escrita do livro, de sua produção material, de sua distribuição e venda; as condições de leitura do livro, em bibliotecas ou através da compra; a situação econômica e de letramento do público-

³ Em minha Dissertação de Mestrado, no capítulo "Revista: espaço de produção literária", aprofundi um pouco mais essas especificidades da RB, comparando-a a outros periódicos (Martins, 1998).

leitor; a convivência ou concorrência com outros meios de comunicação; as instâncias de consagração da literatura. Informar, criticar, divulgar, reclamar ou sugerir — estes eram alguns dos objetivos da RB ou de seus colaboradores ao produzirem discursos em torno deste tema tão amplo.

Embora publicidade, crítica e notícia possam se constituir como instâncias diferenciadas, percebe-se que muitas vezes as fronteiras entre tais categorias não são muito nítidas: uma notícia ou mesmo uma publicidade sobre determinado livro podem trazer elementos de análise crítica; uma notícia, resenha ou crítica de um livro pode funcionar, também, como uma espécie de divulgação, de publicidade. Considerando que a divulgação é uma das etapas do comércio de livros, diretamente associada a práticas editoriais, e que o crítico está inserido neste processo, embora não trabalhe para a editora, parece-nos pertinente repensar a relação existente entre a função do crítico e a do editor (o que fizemos em outro momento)⁴.

2 A CRÍTICA SEGUNDO OS CRÍTICOS

"A crítica é o olhar avisado do público."

Tristão de Ataíde (1921)

Entre 1916 e 1920, percebe-se uma tentativa insistente dos críticos da RB em definir, nos textos críticos, a função da própria crítica literária. Talvez esteja implícita nesses tipos de texto a dificuldade de identificar, na prática, a função da crítica. Quando se anuncia a entrada de Medeiros e Albuquerque na função de crítico literário, o texto da RB explica:

"Medeiros e Albuquerque tratará, em todos os números da Revista, dos livros novos que a esta forem enviados pelos seus autores ou pelas livrarias, acompanhando assim regularmente a produção literária do país" (Movimento Literário, 1916).

Delineia-se, então, a função da crítica literária: tratar dos livros que chegarem ao conhecimento da RB por meio dos

⁴ Cf. "Editores, Escritores e Críticos" (Martins, 2003).

autores ou dos livreiros. O movimento editorial seria medido pela chegada de livros — não pela sua edição, não pela consulta a catálogos das editoras. Se, desta forma, o registro se torna sempre parcial, porque nem tudo chega ao conhecimento nem aos escritórios da RB, por outro lado a revista passa a se configurar como um *locus* da cultura, para onde os livros editados podem ser enviados, e no qual têm o seu lugar reservado. Esse fato não só destaca a importância cultural da RB, mas também estabelece um elo muito forte entre o periódico e o *mundo dos livros* — o que pode ter propiciado a criação da Editora Revista do Brasil (em 1918), e o que torna a revista fonte para o estudo das questões relativas ao mundo dos livros no Brasil de então.

Medeiros e Albuquerque inicia sua crítica, didática e cautelosamente, expondo seus conceitos sobre a função da crítica. É uma profissão de fé, que elege o leitor como figura fundamental:

“— Que é, com precisão, o que procuram os leitores de uma revista, quando lêem artigos do que se chama crítica literária?

— Em geral, uma opinião que lhes indique se devem ou não ler certos livros. A indicação do artigo pode ser seguida ou repelida. Há, por exemplo, na França, uma excelente revista bibliográfica, uma das mais antigas e célebres, o *Polybiblion* que é redigida por Jesuítas. Suas opiniões em matéria filosófica e religiosa são, portanto, as da ortodoxia católica. Desse modo, o leitor advertido, quando nela acha um elogio às boas doutrinas de qualquer obra, pode logo saber — se é católico, que lhe convém o livro; — se não é, que com ele estará em desacordo. O *Polybiblion* serve por isso muito bem de indicador positivo ou negativo. Como ele tem um ponto de vista fixo, quem o lê já sabe o que significam as suas opiniões” (Medeiros e Albuquerque, 1917, p. 24-34).

Antes desta data, não há nenhuma teorização explícita sobre a crítica, o que faz do artigo de Medeiros e Albuquerque um *marco* na função crítica do periódico. Ele salienta a importância do crítico como um guia autorizado, mas munido de um ponto de vista nem sempre condizente com o do leitor.

Deixa claro, então, que sua leitura não é a única, e que suas opiniões não são decisivas. É, porém, uma resposta oficial à demanda dos leitores, que buscam uma indicação profissional a respeito dos lançamentos literários.

Depois dessas considerações, e tendo já feito ressalvas a determinadas posturas críticas, Medeiros trata de diferentes tipos de crítica, elegendo a crítica impressionista como a mais adequada às revistas:

“Assim, de todas as possíveis formas de crítica — principalmente em artigos de revista, que ainda os mais pensados são sempre um pouco apressados — a única que convém é realmente a impressionista. Que o apreciador dos trabalhos diga a impressão que eles lhe produziram!

Parecerá uma tarefa vã, porque eles podem não causar o mesmo efeito em outras pessoas.

Mas, em primeiro lugar, ele deve justificar a sua apreciação, pondo assim as peças do processo à vista do leitor. Depois, se as apreciações obedecem mais ou menos aos mesmos critérios constantes, os leitores, após algumas verificações, acabarão por conhecer as preferências habituais do crítico — e isso lhes servirá, ou para segui-lo ou para fazer justamente o contrário do que ele disser... E se esta segunda hipótese é pouco lisonjeira para o autor das apreciações, não deixa de ter uma grande utilidade para o leitor, que fica, de todo modo, com um ponto de referência nas suas escolhas. Ponto de referência para dele se aproximar ou dele se afastar...” (Medeiros e Albuquerque, 1917, p. 24-34).

Dois anos depois, Sud Menucci aponta os erros da crítica e delimita o seu espaço. Defendendo a imparcialidade no julgamento crítico, condena o biografismo como procedimento de análise da obra. O crítico, para ele, é uma espécie de censor, cujo julgamento da obra literária está necessariamente associado ao seu “estrito ponto de vista pessoal” (Menucci, 1919, p.3-13). Porém, se age de acordo com princípios pessoais, e se tem autoridade do censor, tem também culpa pelos excessos que corrompem a literatura:

“No entanto o Brasil enxameia de poetas. Há-os às carradas, proliferando com uma fecundidade de cogumelos.

E a explicação desse fenômeno, se a poesia é tão difícil e a natureza tão sovina a distribuir tipos?

Está no acolhimento dos críticos. (...) Porque os críticos costumam ser, ou pelo intelecto ou pela preguiça, gente que não gosta de pensar” (Menucci, 1919, p.3-13).

Se Sud Menucci culpa os críticos pelo excesso de poetas na literatura brasileira, Othoniel Motta os culpa pela desorientação dos leitores e dos escritores estreados:

“Uma das coisas mais desencorajantes em nosso país é a maneira por que, em regra geral, são os livros recebidos.

Se o autor não tem camarilha e é um desconhecido no meio social, o seu livro, regra geral, fica em silêncio, muito embora revele talento promissor. Quando muito, como obra de caridade, uma noticiuzinha pálida, vaporosa, um nariz de cera inócuo, aplicável a todas as notícias de livros que não se lêem.

Se o autor tem camarilha favorável, aí nos vem pela proa o elogio altissonante, guindado ao quinto céu da adjetivação superlativa.

Se o que ele tem é uma camarilha hostil, estruge a descomponenda rubra e candente.

O que raro aparece é uma crítica severa, minuciosa, mas sem ódio, que oriente o autor e o público.

E, assim, os espíritos que produzem vão a tatear nas trevas, mormente os estreados; e o público a perder às vezes bom ouro literário que se esquece nas livrarias, ou a pagar caro muito pechisbeque que os louvores insensatos encareceram. (...)

Como obscura parte integrante do zé-povo a quem o livro se dirige, trago aqui as minhas impressões, com o mesmo direito com que um cidadão da multidão arengada bate palmas ou aparteia, mas com todo o respeito para com o orador” (Motta, 1918, p.68-84).

A crítica deveria ser severa e minuciosa, orientar o público e o escritor. Mais uma vez, o crítico sério deveria ser guia, bússola

que orientasse o escritor estreado e o público, sem envolver-se em questões pessoais, sem julgar a obra pelo autor. Curiosamente, a orientação devida ao público é feita em função da compra do livro, não da sua leitura. O crítico poderia referir-se a bibliotecas públicas, gabinetes de leitura, a empréstimo de livros, mas faz referência a livrarias; poderia ter se referido ao valor abstrato (literário, artístico) da obra, mas o fez em termos concretos (ouro e pechisbeque).

Diante da inexistência de crítica minuciosa e severa, o crítico se desfaz desse título e, ainda que faça crítica, põe-se em meio ao povo, como mais um leitor comum, anônimo (zé-povo), cuja leitura são apenas impressões, não oficiais, embora respeitadas.

A crítica parece estar sendo alvo do descrédito dos seus próprios membros. A tal ponto vai o descrédito com relação à função do crítico que alguns deles se destituem do seu papel, negando a denominação de crítico para utilizar a de noticiário, embora continuem exercendo a mesma função.

Ainda que sintam a necessidade de redesenhar constantemente seu espaço e sua função, ainda que se autodefinam de maneira vaga, os críticos da RB continuam exercendo suas três funções — de análise, interpretação e julgamento.

Dentro da tarefa de julgar a obra, percebem-se, nos textos críticos, preocupações constantes com questões que seriam, em princípio, concernentes ao editor. É claro que, tendo por objeto de trabalho o livro, não há nada de errado no interesse do crítico (ou em sua aptidão) em opinar também sobre outros aspectos que não especificamente o estético, formal, filosófico, artístico-literário. O que seus textos evidenciam é a estreita ligação da RB com o mercado editorial, tanto no âmbito prático, da produção de livros (a partir da editora), quanto no discursivo, da crítica dos lançamentos.

3 DISCURSOS SOBRE LIVROS

Antes mesmo de a RB ter qualquer vínculo com o mercado editorial, os seus textos já diagnosticavam que a preocupação dos críticos não se restringia aos textos, mas se estendia aos livros como objetos de consumo, sujeitos a regras de produção comercial. Ao mesmo tempo em que apresentam problemas relativos ao *mundo dos livros*, a RB também apresenta propostas de solução dos problemas. No mínimo, tenta identificar onde estão as causas para os problemas encontrados.

Um deles, apresentado logo em 1916 (e que ecoa até os dias de hoje), é a constatação de que “*no Brasil não se lê*”. A afirmação é feita a propósito de uma edição das obras de Ruy Barbosa:

“Ruy Barbosa vai ter, enfim, a sua obra dignamente acondicionada numa série de volumes impressos. (...) No Brasil, porém, não se lê, e mesmo quando o autor é um Ruy Barbosa, os editores sabem que é uma temeridade, comercialmente idiota, lançar a lume um livro que exija muitas folhas e uma composição regularmente esmerada. Não ler é a regra: essa regra sofre algumas exceções — quando se trata, por exemplo, de um libelo escandaloso, de um romance apimentado, de uma coleção de versos fesceninos, de um estudinho gramatical e outras inconveniências por esse gosto. Por isso até hoje Ruy Barbosa esperava o seu editor, e o editor não veio, e o grande Ruy Barbosa esperaria até a eternidade, se um grupo de admiradores não tivesse resolvido constituir-se numa sociedade anônima, especialmente para converter os seus manuscritos em letra de forma. Eis aí um movimento que honra muito os admiradores de Ruy, mas não honra nada o país. É o pregão mais alto, dos que nos últimos tempos têm denunciado a incultura nacional” (Resenha do Mês, 1916).

A “incultura nacional” é, segundo o texto, produto da conjugação de dois fatores — da falta de leitores preparados e de editores com intenções culturais. Em outras palavras, edita-se o que o leitor quer, e que não tem qualidade; lê-se o que é editado, e que não tem qualidade. A saída deste círculo vicioso, se existe,

estaria em atitudes coletivas quase clandestinas, de fundamentação cultural e não comercial. Cultura e comércio, portanto, teriam que estar dissociados.

No mês seguinte, os editores voltam a ser assunto, mais uma vez criticados, mas desta vez pela falta de uma atitude mais propriamente comercial em relação a um livro de José Veríssimo (*História da Literatura Brasileira*) e outro de Olavo Bilac (*Ironia e Piedade*), ambos editados pela Livraria Alves:

“A propósito: estes dois livros surgiram sem o mais leve ruído. Algumas rápidas linhas de noticiário em um ou outro jornal, e mais nada. Isto, num país onde se faz tanto rumor em torno de quanto folheto surge a lume com assinaturas desconhecidas, constitui um contraste chocante e inexplicável. Mas não é dos jornais a maior culpa: a grande culpa é dos editores, que ainda não se convenceram de que o comércio de livros precisa absolutamente, como todo comércio, de anúncio e de réclame. Não é com meia dúzia de linhas em três ou quatro jornais que se há de levar a todo o público leitor do país a nova do aparecimento de um livro, muito menos mover a curiosidade e despertar o interesse dos refratários. É indispensável chamar a atenção do público, insistentemente, por intermédio da imprensa, do prospecto, da circular, do *affiche*, de todos os meios decorosos. Nada disto se faz, — mas depois proclama-se que o público não lê, não sabe ler, não quer ler” (Bibliografia, 1916).

Novamente, a diferença que se estabelece é entre o que se faz e o que se deveria fazer. Mas, como se se constituísse numa resposta para o texto anterior, temos aqui a repetição do refrão “*o público não lê, não sabe ler, não quer ler*”. Desta vez o crítico assume que o proclamado, embora verdadeiro, poderia ser modificado de acordo com atitudes que encarassem o livro como mercadoria, e que submetessem a cultura, portanto, aos mecanismos comerciais. Se, no primeiro texto, criticava-se o comércio da cultura, neste assume-se a necessidade de tratar o livro como objeto comercial, de produzir a sua divulgação lançando mão “*de todos os meios decorosos*”. (Quais seriam os meios indecorosos?)

Não só os editores são alvo da crítica da RB. Dentro do universo de instituições que envolvem a leitura, não poderia deixar de ser analisado o papel das bibliotecas, cuja escassez é apresentada como um sintoma da precariedade das condições de leitura no país. Em texto de 1917⁵, compara-se o número de bibliotecas (e de livros nelas contidos) existentes no Brasil, em Edinburgo e nos Estados Unidos. Enquanto o Brasil contaria com no máximo 712 bibliotecas públicas e semi-públicas, com um total de menos de um milhão de volumes, os Estados Unidos teriam mais de 14 mil bibliotecas, com volume de livros superior a 46 milhões.

Três anos depois, em 1920, as bibliotecas voltam a ser tema de um texto, desta vez assinado por Monteiro Lobato, que era então um editor em plena atividade. Apesar disso, o seu texto não procura abrir mais espaço para o livro, mas indicar a diferença entre a leitura do livro (tradicional, ronceira) e a leitura do cinema, mais ágil, moderna e de maior alcance:

“Tanto o jornal como o livro funcionam como veículos de imagens cerebrais, mas veículos ronceiros que exigem um elevado índice de cultura no leitor. E que exigem tempo, elemento cada vez mais escasso na atropelada vida moderna; e dinheiro — e cada vez mais porque o livro encarece vertiginosamente; e ainda certas disposições de espírito não realizadas com frequência. Já o cinema, veículo de imagens de muito maior envergadura, pede menos dinheiro, menos cultura e menos disposições mentais especialíssimas. Está, pois, predestinado a bater o livro em uma boa parte dos seus domínios e, quem sabe, a própria imprensa. (...) Só no estado de S. Paulo existem cerca de 300 salas de leituras dedicadas exclusivamente à novelística cinematográfica. E todas se enchem á noite, ao passo que as salas de leitura viex-jeu, dos grêmios literários, recreativos e dançantes, ou das bibliotecas municipais, vivem às moscas” (Lobato, 1920).

Apesar da escassez de público nas bibliotecas, as edições da Monteiro Lobato & Cia. cresciam, e seus anúncios começaram a aparecer na RB a partir de 1919. Até então, havia exclusivamente anúncios de outras editoras. Com o crescimento

⁵ Cf. *Revista do Brasil*, 1917, p. 96-97.

da atividade editorial da empresa a ela associada, a RB vai cada vez mais se configurando como uma *revista sobre livros*, interessada em noticiar e avaliar o mercado editorial. Ao lado de críticas aos problemas, que não desapareceram no curto período de três anos, há elogios a iniciativas editoriais sem par naquele período, chegando-se à conclusão (talvez mais eufórica do que factual, mas mesmo assim importante) de que:

“A literatura em São Paulo é hoje uma coisa apreciável, que se vê e se palpa, que se compra e se lê, que tem vida e vida própria, enfim: (...) Essa literatura vive: tem leitores, condição básica que a isenta de artificialismo e lhe garante a seriedade da existência. As edições, entre nós, passaram do clássico milhar para a prosa e, para o verso, excederam de muito o não menos clássico meio milheiro. Contam-se pelos milhares e estamos à frente de uma tentativa para as dezenas de milhares.”⁶

Ecoando e sistematizando muitos dos textos críticos publicados anteriormente na RB, Tristão de Ataíde publica em 1921 um longo artigo sobre “A literatura em 1920”:

“Não admira, portanto, que a observação primordial sobre o movimento literário de 1920 seja essa desordem de produção, que provém de improvisação literária tão a gosto do nosso desejo de publicidade fácil e ampla. Uma imagem vulgar e vidente dessa desordem, é o aspecto de uma estante de livros em que se reúna a produção literária de um ano, como a tenho presente a meus olhos. A literatura está para a sociedade como a feição tipográfica dos livros para o seu conteúdo. Não é possível imaginar maior variedade de tipos, de capas, de formatos, de cores. Pode-se mesmo, dizer que não há dois idênticos e cada autor procura dar ao aspecto externo de sua obra o cunho do seu gosto ou do contrário... É a imagem da nossa produção intelectual e imagem aliás animadora. Esse individualismo pode significar falta de solidez e estabilidade, mas indica um seguro desejo de independência e portanto de criação. É do gosto anárquico de inovação que provêm as obras originais e fortes, simbólicas das épocas de vitalidade.”⁷

⁶ A propósito de Amaral (1920).

⁷ O artigo foi publicado em três números da revista: abril, maio e junho de 1921.

A produção intelectual animadora (embora anárquica) seduz o crítico, embora a aparente desordem seja imediatamente apresentada como característica do período. Modificavam-se as condições técnicas de produção do livro, e os críticos estavam atentos a isso. A materialidade da obra literária, seu aspecto gráfico, as questões comerciais envolvidas na produção e distribuição do livro não passavam despercebidas dos críticos da RB.

Esta é apenas uma amostra das centenas de textos que, neste período de dez anos de vida da RB, tematizaram diferentes aspectos envolvidos na produção e recepção do livro no Brasil. Os discursos da RB, é bom lembrar, eram produzidos por diversos autores, com enfoques bem particulares das questões que aqui foram apenas sugeridas. Assim com qualquer periódico, a RB seleciona os dados da realidade que lhe interessam. Seus discursos não pretendem ser, é claro, uma fotografia da realidade, não têm a função de apresentar dados oficiais sobre o seu período. Analisamos os textos e dados da RB como *um recorte parcial do movimento editorial brasileiro*. É menos um documento do período do que um documento de como a RB vê e quer que seja visto este seu período no que diz respeito ao mundo dos livros no Brasil.

Isso não diminui a importância da revista e da visão de mundo que ela procura construir, sobretudo porque os discursos da RB, no seu conteúdo e nos seus objetivos, não eram vozes isoladas no conjunto de discursos do seu tempo.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Amadeu. *A pulseira de ferro*. São Paulo: Coleção "A Novela Nacional" de Olegário Ribeiro & Cia, 1920. RB, dezembro de 1920.
- ATAÍDE, Tristão de. A literatura em 1920. *Revista do Brasil*. São Paulo, p. 04, abril 1921.
- BIBLIOGRAFIA, *Revista do Brasil*. São Paulo, setembro 1916.
- CRUZ, Heloísa de Faria (org.). São Paulo em revista. Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedades Paulistana 1870-1930. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997. (p. 221)

- LOBATO, Monteiro. *A lua córnea*. *Revista do Brasil*. São Paulo, setembro de 1920.
- MARTINS, M. R. Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica. O processo de escrita do conto lobatiano. (IEL/Unicamp) Campinas, 1998.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Livros... *Revista do Brasil*. São Paulo, p. 24-34, janeiro de 1917.
- MENUCCI, Sud. Uma nova expressão de arte. *Revista do Brasil*. São Paulo, p.03-13, janeiro de 1919.
- MOTTA, Othoniel. Breves anotações ao livro 'Aérides', do sr. Alberto Faria. *Revista do Brasil*. São Paulo, p.68-84, set. 1918.
- MOVIMENTO LITERÁRIO. *Revista do Brasil*. São Paulo, dezembro de 1916
- RESENHA DO MÊS, *Revista do Brasil*. São Paulo, agosto 1916.
- REVISTA DO BRASIL. São Paulo, p. 96-97, janeiro 1917.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

LITERATURA INFANTO-JUVENIL E ESTATUTO LITERÁRIO

Célia Regina Delácio Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

RESUMO

Este artigo procura investigar qual é o papel da literatura infanto-juvenil brasileira na instituição literária. Nesse percurso, registra algumas importantes declarações e silêncios da crítica e da historiografia literária, abordando alguns dos problemas mais relevantes para a questão da legitimação do gênero destinado a crianças e jovens no Brasil. Assim, mostra que as dificuldades da inclusão da literatura infanto-juvenil nas histórias literárias devem-se às suas condições de produção, circulação e recepção, e aos critérios de avaliação do que uma parcela significativa da crítica literária contemporânea considera como sendo *obra literária*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infanto-juvenil; estatuto literário; crítica e história literária.

ABSTRACT

This paper is intended for inquiring into the role of the Brazilian children and juvenile literature on the literary institution while registering important statements and lack of statements from the reviewers and literary historiography, as well as approaching some of the most relevant problems of legitimating this genre destined for children and youth in Brazil. Thus, it is apparent that the difficulties concerning the inclusion of such genre in literature are due to its production, issue, reception, and to what is considered *literary work* by a significant portion of the contemporary reviewers.

KEY WORDS: Children and juvenile literature; literary statute; literary history and review.

1 O SEQÜESTRO DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Que lugar foi reservado para a literatura infanto-juvenil na historiografia literária? Por que literatura infanto-juvenil não vale para a instituição literária? Por que ela é tratada como um gênero menor? Quais as razões da exclusão dessas obras? Quais são os critérios que pesam na avaliação das obras infantis e juvenis?

A proposta deste trabalho é buscar indícios que delineiem algumas respostas a estas perguntas. Não se pretende aqui resolver os problemas levantados. Acredito que discutir e tentar responder a estas questões podem contribuir para um aprofundamento da reflexão sobre as relações entre o campo literário e o campo social, bem como para as discussões acerca do difícil ingresso e legitimação da literatura infanto-juvenil na história canônica da literatura brasileira, que a considera como produção cultural inferior.

Apesar de essa literatura não ser alicerçada por uma parcela significativa da crítica literária, ela vem conquistando, cada dia mais, um imenso número de leitores, de profissionais ligados à área da educação e de escritores da literatura adulta que têm migrado para esse gênero. Neste sentido, julgo ser importante discutir as razões da exclusão da literatura infanto-juvenil na história da literatura.

Percorri várias obras de historiografia literária brasileira, observando se elas incluíam as obras infanto-juvenis na literatura, e encontrei somente algumas referências em uma história literária brasileira, escrita pela italiana Luciana Stegagno Picchio, que procurou ampliar a nossa literatura à luz de seu ecletismo metodológico. Trata-se de uma nova historiografia literária que buscou incluir autores e obras excluídos do cânone, porém não dedicou mais do que seis linhas de bibliografia para referenciar não a produção literária, mas algumas obras *sobre* literatura infantil e juvenil (Picchio, 1997, p.53).

É relevante notar que até mesmo escritores já consagrados, que têm os seus lugares já garantidos no panteão oficial da literatura, como Monteiro Lobato, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector, e que também se dedicaram a publicar obras infanto-juvenis, não têm essas obras nem sequer mencionadas nas histórias da literatura brasileira. No caso da história literária de Bosi, entretanto, somente é mencionada a produção literária infantil de Cecília Meireles (Bosi, 1987, p.515-516).

Percebe-se um agravante que discrimina ainda mais a avaliação crítica da literatura infanto-juvenil: apesar de várias obras terem alcançado as exigências da crítica contemporânea nem por isso conseguiram o seu ingresso na história da literatura. Quais são os fatores que dificultam a legitimação do gênero?

2 AS RAZÕES QUE DIFICULTAM A LEGITIMAÇÃO DO GÊNERO

O silêncio nas histórias literárias parece excluir a existência do que não foi consagrado pela crítica especializada no campo literário, mas a explosão editorial e o consumo crescentes não permitem a exclusão do gênero no campo social. Quais seriam as indicações para entendermos esse silêncio?

Um indício bastante fértil para compreender o desprezo, que a maior parte da crítica tem dado ao gênero infanto-juvenil, parece residir em seu surgimento comprometido com a instituição escolar que autoriza e garante a sua circulação. São as intenções utilitárias presentes no gênero que fazem com que a crítica não reconheça essas obras como artísticas.

Foi na França, no final do século XVII, que se produziram as primeiras obras para crianças. Entretanto, o início da literatura infantil, no mercado livreiro, só foi possível com a ascensão da ideologia burguesa a partir do século XVIII. Nesse período, consolidaram-se duas importantes instituições burguesas – a família e a escola –, surgiu uma nova visão da infância e o crescimento da sociedade, por meio da industrialização, fez com que o livro infantil, desde o seu aparecimento, assumisse a condição de mercadoria (Zilberman, 1987, p.13-31).

Em um estudo hoje clássico, Ariès (1981) mostra que, com a instauração da ordem burguesa, as relações sociais foram profundamente modificadas e uma nova concepção de família e de infância foram construídas. A criança começou a ser valorizada e considerada um ser diferente do adulto, com

particularidades e necessidades próprias. Se antes a criança acompanhava a vida social do adulto, estava imersa no mundo deste, agora ela deveria dele se retirar, só podendo nele adentrar após receber o preparo de uma educação adequada, ou seja, família e escola isolam a criança do todo social, rompendo a comunhão que havia outrora.

É dentro desse contexto que a literatura infantil se torna possível e necessária. Por meio de sua inserção na escola, ela vai ser instrumento para inculcação de normas e valores. Desde seu aparecimento, a literatura infantil está atrelada a instituições que autorizam e garantem a sua circulação; assume o compromisso pedagógico de doutrinação e manipulação da infância. É, pois, subjugada por intenções utilitárias.

A escola, lugar principal de circulação dos livros produzidos para crianças e jovens, é, portanto, um elemento fundamental e indissociável de qualquer estudo que se queira realizar sobre o gênero. No Brasil, como em outros países, a implantação e a expansão do livro para crianças e jovens, bem como de trabalhos críticos sobre o gênero, estão intimamente vinculadas à história da educação.

A teorização e a crítica da literatura infantil no Brasil como assunto de livro começa a se delinear em 1951, com a publicação de *Problemas da literatura infantil*, de Cecília Meireles, que é, talvez, o primeiro momento a revelar a existência do objeto sobre o qual esse trabalho procura se debruçar, data, portanto, de certa institucionalização do discurso sobre o gênero.

O trabalho pioneiro da professora e escritora Cecília Meireles pode ser vinculado às discussões pedagógicas dos anos 50, pois foi resultado de três conferências proferidas por ela sobre literatura infantil em Belo Horizonte, em janeiro de 1949, em curso promovido pela Secretaria da Educação. Meireles defende a inclusão da literatura infantil na literatura geral, afirmando que a primeira faz parte da segunda e não vê motivos para tratá-las separadamente. No entanto, quando coloca o problema, já está estabelecido o adjetivo infantil por uma especialização

literária. Propõe que seja classificado como literatura infantil não o que se escreve para crianças, mas “o que elas lêem com utilidade e prazer” (Meireles, 1984, p.20).

Ainda no início dos anos 50, surge em livro o primeiro trabalho bibliográfico do gênero: *Bibliografia de Literatura Infantil em Língua Portuguesa* (1953), de Lenyra Fraccaroli, que compreende a produção literária até 1951, catalogando obras e autores, com síntese temática, e também com a indicação da faixa etária a que se destinam os livros.

Os trabalhos que se seguiram, como os de Antônio d'Ávila (1958) e Bárbara Vasconcelos de Carvalho (1959), são justificados em função do novo currículo para os cursos normais em São Paulo, pois em Janeiro de 1957 (lei 3739) cria-se a exigência do estudo teórico e prático da literatura infantil na formação do normalista. Os livros são destinados ao curso normal, de acordo com o programa oficial, e têm como objetivo atender às necessidades dos normalistas e do professorado, oferecendo material sistematizado para subsidiar o ensino da matéria nova, no currículo voltado para o problema da formação da criança.¹

Também com a finalidade de orientar professores e alunos, e preencher o vazio neste setor bibliográfico, aparece em 1959 o livro de Nazira Salem com o título *Literatura Infantil*, que tendo sua edição esgotada, reaparece em 1970 como *História da Literatura Infantil*, ampliada e reformulada. A autora relaciona a origem e o desenvolvimento da literatura infantil no mundo em concomitância com as teorias educacionais. O século XVII é tratado como ensaio para o aparecimento da literatura infantil, o século XVIII é o do aparecimento, o século XIX o do desenvolvimento, e o século XX, o da expansão da

¹ A este respeito, ver os prefácios de ambos os livros em que seus respectivos autores reclamam da escassez de fontes de consulta sobre o objeto de estudo, devido à pobreza de material no gênero em nosso país, e argumentam a importância do assunto para todos aqueles que têm responsabilidade de ensinar crianças e jovens, orientando e dirigindo suas leituras (ÁVILA, 1958. p.9-10; Carvalho, 1959. p.7-10).

literatura infantil. A literatura infantil no Brasil é abordada separadamente em outra parte. Nesta parte, Nazira Salem registra o início de nossa literatura infantil em fins do século XIX, fornece a biografia dos autores – divididos em precursores, pioneiros, homens de letras, professores e diversos autores – e a bibliografia dos livros infantis. Não há nenhum comentário crítico acerca da bibliografia mencionada, apenas um resumo das obras, quando fornecidos pelos próprios escritores do gênero.² Em outros capítulos, comenta os livros célebres adaptados à literatura infantil, os clássicos universais adaptados à literatura infantil nos séculos XIX e XX e os clássicos infantis dos séculos XIX e XX.

Nos anos 60, Nelly Novaes Coelho dedica um capítulo de seu livro *O ensino da literatura* à literatura infantil no curso normal. A autora apresenta algumas restrições à importância teórica que vinham assumindo os aspectos puramente históricos e lembra que o principal objetivo da inclusão da literatura infantil no curso normal “é preparar *didaticamente* nossos alunos para o uso que deverão fazer da literatura infantil, junto às crianças, seus futuros alunos” (Coelho, 1966, p.123). Nos estreitos limites de um capítulo, Nelly evidencia alguns pontos, que podem servir de roteiro na preparação de alunos-normalistas. No roteiro proposto, percebe-se, mais uma vez, os vínculos estreitos entre literatura infantil e pedagogia escolar.

Não se pode deixar de mencionar outro importante trabalho, de 1968, pioneiro sobre o gênero: o livro *Literatura Infantil Brasileira* de Leonardo Arroyo. Enquanto os poucos estudos existentes abordam a literatura infantil em sua natureza mais geral, o autor trata da história da literatura infantil no Brasil. A ênfase de seu trabalho recai sobre a paisagem da língua

² Na introdução da 2ª edição, a autora justifica a apresentação das biografias dos autores e as bibliografias infantis em função de facilitar a informação do professor ou aluno, dizendo ser conhecedora de seu escasso horário, e agradece a atualização da parte referente ao Brasil aos autores, que conseguiu localizar, a boa vontade em fornecer sua bibliografia. (Salem, 1970, p. 9).

portuguesa, analisando minuciosamente as fontes (catálogos antigos, livros, artigos de jornais, correspondências particulares) para inventariar as preliminares do gênero em nosso país.

Ainda em 1968 foi criada a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ, uma instituição privada, não-governamental, sem fins lucrativos, seção brasileira do International Board on Books for Young People – IBBY – órgão consultivo da UNESCO. A instituição começou a desenvolver, a partir de 1974, a avaliação crítica da literatura infantil e juvenil: a “Seleção Anual da FNLIJ”, criando prêmios para os melhores livros publicados no Brasil, com o objetivo de promover e divulgar tais obras.

Depois destes trabalhos pioneiros que, apesar das limitações, têm o grande mérito de iniciar e dar impulso às discussões teóricas sobre o livro infantil e juvenil no Brasil, foram surgindo outros estudos que enfrentaram a incredulidade das instituições literárias sobre a legitimação do gênero.

Sendo a escola o local onde os livros infantis e juvenis circulam, só se pode pensar na expansão do livro para crianças, no momento em que a escola abriga uma parcela significativa da população infantil e juvenil, bem como de produções críticas sobre o gênero. A indústria editorial se expande nos anos 70 e se consolida nos anos 80.

A partir dos anos 70, o espaço dessa literatura se amplia, parte da crítica literária acadêmica deixa de ignorar a sua existência e começa a analisar textos de literatura infantil e juvenil. É um momento de crescimento do público leitor, com a ampliação da classe média e o aumento do nível de escolaridade. A década de 70 é vista por alguns críticos como um *divisor de águas* no gênero, pois aparecem muitas produções que apresentam a chamada *qualidade estética*, localizando-se aí, segundo a crítica, os *herdeiros de Lobato*; é também conhecido como o período de renovação da literatura infanto-juvenil. Momento de efervescência de discussões sobre o gênero, de prêmios, de seminários e congressos; de aquecimento do

mercado e de procura por novos autores. Entretanto, não podemos esquecer que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, reformulada pela Lei 5692/1971, foi um fator fundamental para ampliação da produção literária, porque ela obrigou oficialmente o ensino da língua nacional por meio de textos literários, determinando que era mais importante o aluno conhecer um livro inteiro de alguns autores, ao invés de ler trechos de muitos autores nas antologias adotadas. Nas palavras de Laura Sandroni, comentando esse momento, vemos novamente reafirmadas a relação de dependência entre literatura infanto-juvenil e escola:

A partir dos anos 70 notam-se algumas modificações nesse quadro, que se vai alterando no sentido de uma grande diversificação da produção com o aparecimento de novos autores para atender ao crescimento do público leitor provocado pela lei da reforma do ensino que obriga a adoção de livros de autor brasileiro nas escolas de 1ª grau. *Mais uma vez a literatura infantil se vê ligada ao sistema de ensino.* (...) (Sandroni, 1998, p. 17-18). (itálicos meus).

Nos anos 80, a literatura infanto-juvenil acaba sendo privilegiada, em decorrência da prioridade do trabalho de formação do leitor, porque sendo considerada como etapa fundamental de formação do leitor é vinculada à crescente utilização na sala de aula. Nesse período, embalado pelo discurso de redemocratização do país, a escolaridade atinge um número cada vez maior de pessoas de baixa renda, que não possuía recursos para a compra de livros. A produção literária é, então, favorecida por uma política cultural mais moderna que investe na cultura e incentiva o desenvolvimento do setor editorial: são criados programas oficiais de fomento ao livro, como o "Programa Salas de Leitura" para distribuição de livros de literatura infantil às escolas. Segundo Bordini, o governo tornou-se o principal comprador dos editores:

Esses programas tornaram o governo o principal cliente da indústria editorial, em especial nos anos 80, em que a rede escolar foi fartamente abastecida de livros não apenas didáticos e paradidáticos, mas de literatura infanto-juvenil,

determinando um novo panorama na produção e recepção nessa área. Novos autores surgiram, gêneros proliferaram, e alguns até se aperfeiçoam, como poesia infantil, que desde 1980 se reformula, cresce em número de autores e títulos e se afasta em definitivo do modelo bilacquiiano do poema cívico-exortativo. (Bordini, 1998, p.39).

Em *Um Brasil para crianças*, Lajolo e Zilberman (1986), articulando texto e contexto, mostram a trajetória percorrida pela literatura infantil brasileira, subdividindo-a em quatro períodos: de 1890 a 1920; de 1920 a 1945; de 1945 a 1965 e de 1965 a 1980. O gênero é analisado a partir das características históricas e das tendências estéticas de cada um desses períodos em que as histórias infantis são produzidas; segue-se tanto uma representativa seleção de textos destinados a crianças e jovens escritos, em cada momento, como a bibliografia dos autores dos textos selecionados.

Essa obra desvela os procedimentos de produção e circulação presentes desde a gênese da literatura infantil no Brasil, que tem seu início entre o final do século XIX e o início do século XX, especificamente entre 1890 e 1920, período de sua formação, e percorre o seu desenvolvimento juntamente com o processo histórico de modernização pelo qual passou o nosso país. As autoras mostram que todo o contexto histórico serviu como base para o surgimento, não só da literatura infantil brasileira, mas também de toda a ideologia nela presente. A literatura infantil auxiliou na divulgação de um projeto permeado pelas ideologias dominantes e firmou, no período de formação do gênero, um compromisso escolar conservador. Entre os vários assuntos discutidos, a escola é uma problemática fundamental, pois além de ser o local privilegiado da circulação e recepção destes livros, passa a ser também habitante de suas páginas e temáticas, assegurando o seu lugar no mercado escolar:

A escola é fundamental enquanto destinatária prevista para estes livros, que nela circulam como leitura subsidiária ou como prêmio para os melhores alunos. Daí ela emigra para o interior dos textos, tornando-se com frequência tema

privilegiado, que reforça sua função pedagógica na polaridade das figuras antípodas do bom e do mau aluno (v. "Carta"). (Lajolo & Zilberman, 1986, p.19).

A produção literária infantil, de acordo com as autoras, muito mais do que a não-infantil, vai ser afetada por apoiar-se, desde a sua formação, em instituições como a escolar; ela conseguiu adequar-se melhor à mediação institucional, desenvolvida pela infra-estrutura cultural dos anos 60 e 70, que aprofundou ainda mais a relação de dependência entre o livro infantil e a instituição escolar. Alguns indícios confirmam a incorporação da destinação pedagógica em diferentes níveis da literatura infantil desse período. Externamente, a circulação é beneficiada pela legislação, que recomenda sua adoção nas escolas e, internamente, é beneficiada pela presença de sugestões de atividades didáticas e por temas do ambiente escolar:

Destinação pedagógica idêntica é indicada pela inserção, em grande número de livros infantis contemporâneos, de sugestões para seu aproveitamento escolar. Essas incluem desde perguntas e glossários, em tudo semelhantes aos já presentes em livros do começo do século, até a proposta de atividades mais sofisticadas (as que, por exemplo, se apóiam na quadrinização do texto). Prossegue, também, a utilização freqüente da escola como espaço ficcional. Ilustram-no *A fada que tinha idéias*, de Fernanda Lopes de Almeida, e *A oitava série C*, de Odette de Barros Mott, que mostram ainda a modernização por que passou a imagem da escola no interior da literatura infantil de hoje." (Lajolo & Zilberman, 1986, p.174)

Em *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, Lajolo e Zilberman (1987) fazem um balanço do que a literatura infantil tem feito, ao longo de quase um século, por meio de uma análise cuidadosa dessa produção, relacionando-a ao contexto maior das manifestações culturais brasileiras. Trata-se de um estudo com grandes contribuições para incluir a literatura infantil no campo dos estudos literários. As autoras estabelecem um contraponto entre a literatura infantil e a não-infantil, observando a especificidade de cada uma e destacando

o que a tradição crítica, teórica e histórica não levou em consideração. Defendem a legitimação do gênero, observando a importância crescente que a literatura infantil tem assumido em termos de mercado e de oportunidade para a profissionalização do escritor, tendo em vista que grande número de autores da literatura não-infantil começou a produzir obras infantis.

A concepção de leitura e literatura infantil continua sendo até o final da década de 70, na avaliação de Lajolo e Zilberman (1987, p.161), a de agente civilizador e educativo. Embora os valores, as atitudes e os comportamentos apregoados já não sejam os mesmos – de conservadores, como foram no período de formação, agora eles são liberais e tolerantes – a vocação pedagógica do gênero permanece. A literatura infantil de então abre espaço para temas e linguagem melhor adequados à escola brasileira: a temática do urbano, o tom de oralidade e coloquialismo, a alteração dos conteúdos ideológicos, a mudança na noção de infância e na imagem de criança, o aumento dos narradores em primeira pessoa, assumindo o ponto de vista da criança, a história policial e a ficção científica.

Como se vê, as condições de produção do livro infantil e juvenil estão diretamente relacionadas à escolaridade, aos programas de ensino e seus objetivos, à legislação e às diretrizes educacionais. Essa relação acaba sendo vista de modo negativo pela maior parte da crítica, que ataca a interferência de orientações pedagógicas na produção editorial e a obediência do escritor às determinações do mercado.

O problema do adjetivo infantil e/ou juvenil também se coloca como uma forte limitação desse gênero para a crítica. Trata-se de livros que têm um destinatário dependente: o público leitor infantil. A crítica aponta a questão da relação assimétrica do livro infantil, ou seja, há um direcionamento da mensagem que se quer veicular, pois se trata de livros escritos *para* crianças e *para* jovens. Em outras palavras, o problema é que o livro é dirigido à criança, mas é escrito pelo adulto, que acaba transmitindo os pontos de vista que julga mais adequado à formação e compreensão de seus leitores (Cf: Arroyo, 1968, p. 37-40; Magalhaes, 1994, p.21-32).

Segundo Zilberman (1983, p.19-32), a escrita do texto infantil acabou se comprometendo com a visão pedagógica da realidade devido à interferência dos fatores que estão na base de sua produção. Os livros infantis recebem uma abordagem sociológica em decorrência de suas peculiaridades ideológicas: considerados sem valor artístico, são examinados em função do compromisso estabelecido com as ideologias em vigor. Ela resgata a qualidade artística da literatura infantil e sua validade cultural, por meio dos intercâmbios que a obra estabelece com o destinatário que supõe.

Se, por um lado, a literatura infantil surge interessada na transmissão de modelos adultos, o que faz com que a crítica não reconheça o seu valor artístico; por outro lado, para assegurar a continuidade do interesse do público e seu consumo, ela precisa cativar o leitor, aderindo a seu mundo, ou seja, para permanecer, ela tem que submeter os seus interesses aos da criança. Ou seja, a sua produção depende de sua circulação e consumo, daí a necessidade de dialogar com o leitor, de representar o seu mundo, envolvendo-o por meio da identificação com o mundo representado.

Nesse sentido, a perspectiva do leitor também deveria ser levada em consideração ao se reconstruir a história da literatura. Na medida em que o autor respeita a perspectiva do leitor e preserva seu espaço no processo de interpretação do texto, ele instaura uma comunicação entre texto e leitor que rompe o alinhamento com a pedagogia e a manipulação. A criança não é um receptor passivo de mensagens transmitidas, ela é um ser ativo que aceita ou não o texto, dependendo do vínculo que ele consegue estabelecer ou não com o seu mundo.

Em linhas gerais, procurei levantar e discutir alguns dos problemas que julgo serem os mais relevantes para a questão da legitimação do gênero pela crítica acadêmica: a origem comprometida com a instituição pedagógica, a circulação nas escolas, a interferência do mercado escolar na produção literária do gênero, a questão do adjetivo que visa indicar para quem a obra foi escrita (o público receptor) e a do discurso monológico

para persuadir a criança. Passarei agora a analisar quais são os critérios de avaliação da obra literária para que ela consiga o estatuto de obra artística, procurando historicizar o momento em que eles foram inventados, ao invés de abordá-los como essenciais, naturais e objetivos, tomados como uma verdade universal e inquestionável pela crítica contemporânea.

3 A HISTORICIDADE DOS CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIAS

Para legitimar um gênero, é necessário entender quais as regras que estão subjacentes aos critérios de classificação de uma obra literária. Hoje, tem quase unanimidade a orientação, entre os estudiosos da literatura, que procura na criação literária o critério estético e a independência do artista em relação ao mercado editorial, para atribuir-lhe o estatuto de arte. Será que sempre foi esse o critério para julgar e classificar uma obra literária?

Tentarei discutir essa problemática levando em consideração o processo histórico, no decorrer do qual se instituíram as condições sociais para a gênese do campo de produção, relativamente autônomo, e a estética *pura* que ele tornou possível.

Em *As regras da arte*, Bourdieu (1996) apresenta sua leitura do romance *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, vinculando o campo literário ao campo social que o gerou. Mostra que, nesse romance, Flaubert discute a oposição entre *arte pura*, associando-a ao amor puro, e o dinheiro associado à *arte burguesa*. A partir da análise da obra de Flaubert, Bourdieu mostra a constituição do campo literário como mundo à parte, sujeito às próprias leis, com autonomia para definir ele próprio os princípios de sua legitimidade.

O artista autônomo foi inventado no século XIX – no século XVIII ele vivia uma relação de dependência de um mecenas – juntamente com o modo de vida boêmio desse artista,

e também foi inventada uma nova maneira de escrever que originou um novo olhar sobre a obra literária na disputa travada dentro do campo literário pela conquista da autonomia.

A existência do artista passa a ser concebida como uma obra de arte, é construída uma nova identidade do artista: ser boêmio, não fazer nada, dedicar-se à vida elegante, ser negligente, não seguir nenhuma lei, impor suas próprias leis (Bourdieu, 1996, p.73). Além de inventar o estilo de vida do artista, uma das funções principais da sociedade dos artistas é “ser para si mesma o seu próprio mercado” (Bourdieu, 1996, p.75). Na constituição do campo literário e artístico autônomos, o artista deve romper todos os comprometimentos com o poder e reivindicar para si o direito de definir os princípios de sua legitimidade.

O pensamento da crítica literária contemporânea está muito ligado a *invenção* de uma estética e de um novo artista postulada pelos defensores da *arte pela arte* que, conforme menciona Bourdieu, foram os primeiros a formular os cânones da nova legitimidade: Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey ou Leconte de Lisle. Eles proclamaram a ruptura com os dominantes, a independência do artista, o culto da forma e da neutralidade impessoal. O esteta precisa se desprender de todos os moralismos presentes tanto na arte burguesa quanto na arte social, da subordinação aos gostos e às normas burguesas (Bourdieu, 1996, p.79).

Baudelaire radicaliza ao máximo essa postura, escolhendo um pequeno editor, Poulet-Malassis, para a publicação de sua obra *Flores do mal*. Em seu gesto está presente a instituição da ruptura entre a edição comercial e a edição de vanguarda. Ele também denuncia a incompetência e a incompreensão dos críticos de arte e define um novo papel para o crítico, que deve se submeter à singularidade da obra ao invés de avaliar a obra por regras formais e universais (Bourdieu, 1996, p.85).

A questão do sucesso de vendas é um fator que atrapalha a questão da legitimidade da obra literária. O sucesso chega a

ser visto por alguns escritores como *marca de uma inferioridade intelectual* em oposição a uma visão idealista do artista puro: o *artista maldito*, que deve ser sacrificado neste mundo para ser consagrado no outro (Bourdieu, 1996, p.102).

Segundo Bourdieu, os defensores da *arte pela arte* eram: “providos de capital econômico e de capital cultural, os escritores saídos das posições centrais no seio do campo do poder” (Bourdieu, 1996, p.105-106). A posição de Flaubert sobre o artista, a obra e o mercado, apesar de antiburguesa, foi bastante elitista. Pôde defender essa posição, porque teve a sorte de vir ao mundo com um patrimônio econômico herdado, não precisou se sujeitar às urgências da vida prática, diferentemente de outros escritores que viviam da própria pena e eram obrigados a fazer jornalismo, folhetim ou teatro. Bourdieu observa que é o dinheiro herdado de Flaubert, assim como o do personagem Frédéric em seu romance, que afirma um amor puro, não se rendendo ao interesse burguês, que lhe possibilita assegurar a sua liberdade em relação ao mercado, o seu amor puro pela arte e a recusa em escrever por dinheiro (Bourdieu, 1996, p.100-105). O artista rompe com a mercantilização da arte no capitalismo burguês, recusa-se a produzir mercadorias em um mundo em que tudo é vendável. A posição de Flaubert possibilitou a criação de um critério de valor para toda produção artística:

Talvez se tenha aí, para aqueles que o reclamam, um critério bastante indiscutível do valor de toda produção artística e, mais amplamente, intelectual, a saber, o investimento na obra que pode avaliar-se pelos custos em esforços, em sacrifícios de todo tipo e, definitivamente, em tempo, e que vai de par, por isso, com a independência em relação às forças e às sujeições que se exercem do exterior do campo ou, pior, do interior, como as seduções da moda ou as pressões do conformismo ético ou lógico – por exemplo, com as problemáticas obrigatórias, os temas impostos, as formas de expressão aceitas etc. (Bourdieu, 1996, p.104-105).

A *arte pura* configura-se como recusa da *arte comercial*, como negação do capitalismo que transforma todos os produtos humanos em mercadoria. Esse critério parece nortear até hoje

o trabalho do crítico literário, pois, quando um autor é muito lido em sua época, tal fato tira prestígio para seu ingresso no panteão da literatura. O mesmo raciocínio vale para o gênero infanto-juvenil, o fato de ser um gênero que vende muito, que tem a sua circulação atrelada ao mercado escolar, deixa-o sem êxito perante a instituição literária.

Historicizando os critérios de classificação do romance, a crítica do século XIX atribuía valor ao texto como guia de conduta e a crítica do século XX como diversão, prazer estético. Bourdieu mostra que a proclamação da separação entre a arte e a moral é construída historicamente. Na disputa travada no campo literário no século XIX, os defensores da *arte pela arte* recusam as duas posições polares: a *arte burguesa* e a *arte social*, alegando que ambas procuram moralizar a arte e defendem uma *estética pura*.

A moralização presente nas obras atualmente é questionada e depreciada pela crítica contemporânea, que postula: uma obra de arte não deve moralizar e sim proporcionar o prazer estético. O critério moralizador precisa ser visto como algo que já teve sua importância no julgamento artístico, antes era fundamental que uma obra moralizasse, caso contrário, não era aceita pela instituição literária. Assim, o atributo que funcionava como critério de seleção do que era uma boa obra em uma determinada época, em outro período histórico funciona como um dado de exclusão das obras literárias que apresentam características moralizadoras e didáticas. Nas palavras de Bourdieu:

As oposições que estruturam a percepção estética não são dadas *a priori*, mas, historicamente produzidas e reproduzidas, são indissociáveis das condições históricas de seu emprego (...). Basta observar-lhe a distribuição na história (pense-se, por exemplo, nesses críticos que, até o fim do século XIX, defenderam uma arte subordinada a valores morais e a funções didáticas), ou então no seio de uma mesma sociedade hoje, para convencer-se de que nada é menos natural que a capacidade para adotar diante de uma obra de arte e mais ainda diante de um objeto qualquer a postura estética tal como a descreve a análise de essência. (Bourdieu, 1996, p.333).

No caso da literatura infanto-juvenil, a crítica literária utiliza os mesmos critérios na avaliação das obras, questionando a moralização e colocando a literariedade como critério fundamental na análise crítica. O utilitarismo presente na maior parte das obras é considerado um defeito capital, pois no discurso acadêmico oficial literatura não deve ter nenhuma utilidade. A idéia de utilidade perde o seu prestígio em decorrência do protesto que os artistas fizeram na segunda metade do século XIX contra o mundo burguês, e em seu lugar é proclamada a *gratuidade* da obra de arte e o seu compromisso com o *valor estético*.

Como o parâmetro de avaliação das obras literárias é o mesmo tanto para a literatura adulta quanto para a infanto-juvenil, a crítica literária brasileira acusa um atraso de cinquenta anos na incorporação dos padrões estéticos modernistas pela nossa literatura infanto-juvenil. A crítica avalia que, apesar de o gênero continuar marcado por procedimentos de circulação presentes desde a sua gênese, chega ao final do século XX em condições de dialogar com a literatura adulta, pois são muitos os textos, principalmente a partir da década de 70, que conseguem romper o compromisso pedagógico conservador e incorporar as modernas conquistas, presentes na produção literária não-infantil desde 1922, não se rendendo ao mercado lucrativo do gênero:

Contudo, apesar de seus compromissos de origem, causa estranheza o fato de esse tipo de discurso "a serviço" não ter sofrido grandes abalos, desde o século XVIII, conforme atestam as observações de Denise Escarpit, referentes aos "novos didatismos", ou seja, às alterações de fachada por que passa a literatura para crianças, sem que sua estrutura básica se renove. No Brasil, caso que nos interessa mais de perto, só recentemente esse modelo de discurso é efetivamente colocado em questão. Seu prestígio não conseguiu, por exemplo, ser abalado nem mesmo pelo furacão Lobato. Foi preciso que chegássemos aos anos 70 para que a situação do discurso literário dirigido a crianças e jovens tomasse novos rumos em nosso país. (Perrotti, 1986, p.28).

Perrotti observa que, desde o século XVIII, o compromisso com o ensinamento sempre caracterizou a literatura para crianças e jovens, que a maior parte de seus autores não se importou muito com a coerência interna das narrativas, usando o texto como pretexto para ensinar sem se preocupar com a *feitura* do texto:

Reduzida à *utilidade*, a literatura para crianças e jovens não operou o tal “deslocamento” necessário para transformar-se em “escritura”, condição indispensável para que se rompesse com as estruturas de poder nela inseridas, para que se rompesse com a ordem burguesa. Condição indispensável, também, para que se tornasse verdadeiramente artística, na concepção barthesiana (Perrotti, 1986. p.40). (itálico do autor)

É interessante perceber que a visão de obra artística de Perrotti está fundamentada nas regras de arte, reveladas por Pierre Bourdieu, que regem tanto os escritores quanto as instituições literárias. A literatura infantil e juvenil, segundo Perrotti, não recebeu o estatuto de arte porque foi reduzida ao utilitarismo desde suas origens no século XVIII. No Brasil, o *discurso utilitário* permaneceu inabalado até sofrer alguns *deslocamentos*, ainda limitados, com Monteiro Lobato e somente com a *geração 70* consegue finalmente fazer o *deslocamento*.

A crise do discurso autoritário, apontada por Perrotti nos anos 70, teria indicado novos rumos aos escritores nacionais, conferindo ao gênero um estatuto que o colocou acima das intenções utilitárias que comprometem sua produção e circulação, distanciando-se, assim, de sua origem compromissada com a pedagogia e abrindo espaço para a participação do leitor.

Em seu trabalho de análise do discurso no texto infantil, Perrotti (1986) faz a distinção entre *discurso utilitário* e *discurso estético*, assim como proporciona elementos para identificar a presença do *utilitarismo às avessas* nas narrativas contemporâneas.

Segundo Perrotti, o eixo do *discurso utilitário* é o da eficácia, trata-se de um discurso que se organiza para agir sobre quem lê, obedece às razões externas ao próprio discurso, é

autoritário e coercitivo, porque impõe uma visão de mundo e não abre espaço para a participação do leitor, suas formas são fechadas para conduzi-lo. O *discurso estético*, ainda que ofereça concepções de mundo, não é autoritário, porque se desloca do eixo da eficácia para o da participação; ele se estrutura segundo critérios decorrentes de sua própria dinâmica interna e se orienta por si mesmo, é um discurso aberto, pois cria espaços para a participação do leitor. No *utilitarismo às avessas* também ocorre uma ordenação do mundo para o leitor; embora com conteúdos modernos, não deixa de ser um discurso normativo, que objetiva ensinar o *certo* e o *errado* à criança.

A crítica a esse discurso que busca a verdade, cujas formas são fechadas para conduzir o leitor a uma determinada visão de mundo, tutelando-o ao invés de emancipá-lo, na literatura infanto-juvenil também não poderia ser apresentada à literatura adulta? É o que fazem Lajolo e Zilberman (1998, p.13-57) ao mostrarem o percurso do narrador na literatura brasileira, que só vai conferir maturidade ao leitor a partir de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e torná-lo efetivamente cúmplice em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector.

É preciso investigar também se o caráter utilitário é apenas um problema do gênero infanto-juvenil ou se já fez parte da literatura dirigida aos adultos. Minha hipótese é de que o ensinamento e a preocupação com a moral sempre estiveram presentes em tudo o que era considerado literatura até o fim do século XIX. Sem a pretensão de resolver o problema, apontarei alguns indícios encontrados na obra de Cecília Meireles, que podem contribuir com a reflexão desta questão.

Cecília Meireles nos dá uma definição abrangente do que é literatura, englobando tanto a literatura escrita quanto a oral. Afirma que a literatura precede o alfabeto e que “os iletrados possuem a sua Literatura” (Meireles, 1984, p.19). Por meio de sua sensibilidade poética, percebe-se a presença do utilitário na literatura tradicional, que está envolvida numa atmosfera de ensinamentos tradicionais; o valor estético só surge depois, como acessório ao valor de interesse imediato e vai implicar em uma

especialização, uma *seleção profissional* dos mais aptos para o ofício. Além de essa literatura utilizar a palavra como instrumento mágico, o gosto de contar e de ouvir histórias serve ainda para satisfazer o desejo de conhecer e de instruir, próprio da natureza humana:

A Literatura Tradicional é, já o dissemos, nitidamente utilitária. Por um lado, valendo-se do poder mágico da palavra, dirige-se às forças da natureza, aos poderes dispensadores de benefícios materiais, para que a vida do homem seja mais próspera ou mais feliz. Por outro lado, utilizando o poder comunicativo e sugestivo da palavra, procura transmitir a experiência já vivida, e que encerra, embora de modo empírico, noções de mundo e de seus diversos problemas, numa síntese da vida realizada pelos que a observaram de mais perto, e à custa própria. (Meireles, 1984, p.53).

Cecília mostra que, antes do aparecimento do livro, as histórias eram contadas pelos narradores; a Idade Média aparece como o período de difusão das narrativas tradicionais. Observa que tanto as narrativas orais da Antigüidade, como as da Idade Média, ocupavam o lugar que hoje damos ao livro e ensinavam:

Do valor dessa literatura, primitivamente oral, fala-nos o interesse dos copistas, a serviço dos nobres ou das instituições religiosas e culturais. O conteúdo moral de tais histórias tornava-se instrumento de educação, como se pode ver claramente da apresentação de algumas dessas obras. (Meireles, 1984, p.56).

Tornou-se lugar comum dizer que os ensinamentos burgueses vêm por meio do livro infantil, que transmite seus valores e ideologias, e por isso eles são criticados e menosprezados como uma arma poderosa de formação na educação infantil e juvenil. Observa-se que os conteúdos morais das narrativas orais da Antigüidade e da Idade Média também apresentam ensinamentos úteis para a educação, de acordo com os poderes de seu tempo. Isso prova que não é novidade da burguesia utilizar-se da literatura para veicular a sua moral, em outros tempos e lugares esse procedimento do “ensinamento

útil sob o adorno ameno” já era utilizado, conforme nos revela a percepção aguçada de Meireles.

A utilidade presente no ato de contar e ouvir histórias continua no gosto de escrever e de ler as narrativas. Exemplifica essa continuidade na transformação da literatura tradicional oral em literatura escrita no livro do Infante D.Juan Manuel, falecido em 1349, que escreveu *El libro del Conde o Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*:

A finalidade do livro de D. Juan Manuel é educativa. Ele visa salvar os homens, contando-lhes essas histórias, que são exemplos morais para fortalecimento da alma. O compilador confia nas suas histórias. Não há problema humano que não encontre solução em alguma delas... (Meireles, 1984, p.60).

Com esse exemplo, a autora confirma que o utilitarismo na literatura é de longa data, é anterior ao aparecimento da literatura infantil e juvenil, ou seja, ultrapassa a noção do livro como mercadoria no mundo capitalista, a da *arte burguesa* que pretende moralizar e auxilia-nos a historicizar a questão da moral na literatura:

Vê-se a Literatura Tradicional em plena ação. Apenas reduzida, da forma oral, que lhe é própria, à escrita. É certo que destinada a homens, não a crianças. Mas, no tempo de D. Juan Manuel, não se chegara a discernir entre o homem grande e pequeno; essa sutileza aparece muito mais tarde e, se não pecamos contra a Pedagogia, tende a desaparecer outra vez, nestes duros tempos em que dificilmente se distingue a criança do adulto. (Meireles, 1984, p.60).

Percebe-se então que a idéia de ensinar não é exclusiva da literatura infantil e não deve, portanto, servir de motivo para sua exclusão das historiografias literárias. Nesse sentido, parece ser evidente que, quando a crítica recorre ao critério estético, o culto à beleza gratuita, para a classificação das obras, não leva em consideração a historicidade de tal critério, nem que o papel de ensinar de maneira agradável foi um legado da literatura para o gênero infanto-juvenil.

Cecília Meireles não deixa de concordar com o discurso de seus contemporâneos, declarando que é necessário à obra de arte “o culto àquela beleza gratuita que nos grandes tempos, define a obra-prima”. No entanto, a continuidade ou o desaparecimento das obras literárias será dada pela criança que escolherá as que vão perdurar, independente de cores, ilustrações, propagandas e vendas de algumas edições. A autora não tem a receita de como seria um livro adequado às crianças e afirma que se tivesse, correria o risco de o leitor trocá-lo por outro menos recomendável. Ela não deixa de reconhecer que a literatura já foi utilizada para muita coisa e de manifestar a importância da permanência da literatura oral na literatura infantil:

Insistimos neste ponto da permanência do tradicional, na Literatura Infantil, tanto oral como escrita, porque por ele vemos um caminho de comunicação humana desde a infância que, vencendo o tempo e as distâncias, nos permite uma identidade de formação. Por essa comunhão de histórias, que é uma comunhão de ensinamentos, de estilos de pensar, moralizar e viver, o mundo parece tornar-se fácil, permeável a uma sociabilidade que tanto se discute. Se as religiões tentam realizar a fraternidade estabelecendo princípios que tornam os homens reconhecíveis à luz do seu credo, essa moral leiga ajuda a realizar tal fraternidade, estabelecendo uma compreensão recíproca à luz das mesmas experiências milenares, traduzidas em narrativas amenas (Meireles, 1984, p.77-78).

Conforme procurei mostrar, a literatura já serviu para muita coisa, dizer que ela não deve servir para nada é um discurso construído historicamente. O mesmo acontece com o que chamamos de literatura hoje, vemos que, ao ser transportado no tempo, se chama literatura algo que não era considerado como literatura. É importante lembrar que, de acordo com Williams (1979), a literatura não é um conceito, mas um termo vago em todas as línguas, que designa um conhecimento de gosto. Williams discute que o gosto não é universal, ele pertence a um determinado grupo cultural que o utiliza como critério objetivo para ver que obras valem e quais não valem, operando uma distinção de grupos

sociais. O gosto pela obra literária é construído historicamente em função do que a crítica designa ser literatura, sacralizando obras recobertas pela abstração ideológica do conceito de *literatura*. Na perspectiva marxista de Williams, os conceitos de *literatura* e *crítica* não são definições naturais dos estudos literários e sim “formas de especialização de classe e controle de uma prática social geral, e de uma limitação de classe das questões que poderia levantar” (Williams, 1979, p.55).

Nesta mesma perspectiva teórica, Eagleton (1994) mostra que a história da moderna teoria literária é parte indissociável de nossa história política e ideológica. Segundo Eagleton, classificar algo como literatura é extremamente instável, pois ela não é, ao contrário do que muitos postulam, uma categoria objetiva. Observa que a literatura é constituída por juízos de valor historicamente variáveis, que podem ser caprichosos e subjetivos, porque estão estreitamente ligados aos preconceitos e crenças de certos grupos sociais que exercem e mantêm o poder sobre os outros.

A partir da leitura desses teóricos, é possível compreender que os critérios de avaliação de uma obra literária foram inventados historicamente por instâncias de legitimação. As obras que possuem as qualidades valoradas pela crítica são canonizadas e as que não possuem são excluídas em função desses critérios. Estudos como os de Bourdieu (1996), Williams (1979) e Eagleton (1994) têm contribuído muito para a revisão das exclusões arbitrárias de obras e para novas abordagens e disputas realizadas no campo literário.

4 O RESGATE DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL PELO CAMPO SOCIAL

Todas as questões discutidas neste trabalho têm dificultado a legitimação do gênero infanto-juvenil no campo literário que, conforme procurei apontar, é regido por critérios de julgamento eleitos pelas instituições literárias, que podem conferir ou não o estatuto de literário ao texto dirigido às crianças e aos jovens.

Para uma obra ser incluída na historiografia literária precisa receber um julgamento positivo da crítica literária, necessita corresponder aos valores que presidem os critérios eleitos por essa crítica em um determinado momento histórico. Embora a crítica procure alegar objetividade e neutralidade em sua avaliação das obras, sabe-se que, inúmeras vezes, as razões da exclusão de uma obra não passaram por questões textuais, e sim por questões extra-textuais: preconceitos de classe, etnia, sexo e outros, excluindo pobres, negros, homossexuais, mulheres e crianças.

Toda vez que uma obra alcança grande sucesso de vendas, ela é vista como uma literatura comercial, porque é comprada e lida por muitas pessoas, motivo que a torna desprestigiada perante a crítica acadêmica. Será que a literatura precisa ser lida por um punhadinho de especialistas, capazes de entendê-la e discuti-la, para tornar-se obra de arte? Essa concepção de regras de arte é um legado elitista deixado pelos defensores de uma estética *pura* e de artista *autônomo*, que a maioria de nossa crítica reproduz sem levar em consideração as condições históricas de seu aparecimento e as nossas idiossincrasias.

Por que privilegiar o estético, se a literatura é uma prática discursiva como tantas outras? Uma de minhas hipóteses é de que por ser uma visão elitista de literatura, ela não pode ser uma coisa que agrade a um grande público (lembrem-se que o público daqueles escritores da segunda metade do século XIX era o seu próprio grupo de artistas), que possa ser lida, entendida e amada pelo povo, mas sim por uma camada selecionada de intelectuais capazes de compreender o que a obra está dizendo, e para que esta mesma camada de intelectuais possa garantir o seu espaço profissional. O problema maior é que essa crítica não exclui somente obras, mas ela exclui também pessoas, dizendo quais servem e quais não servem. São vozes institucionais conferidas por um poder freqüentemente autoritário, enquanto as outras vozes são desautorizadas e silenciadas.

Dessa forma, a historicização dos critérios de avaliação da obra literária relativiza a absolutização do seu essencialismo univ ersalista, restitui a necessidade de sua invenção e relaciona-os às condições sociais de sua gênese, permitindo-nos visualizar melhor o que está por trás do processo de canonização de autores e obras no campo literário. Enquanto a disputa pelo estatuto é travada no campo literário, fica claro que essas obras infantis e juvenis já conquistaram o seu espaço e os seus leitores no campo social.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2.ed. Trad. de Dora Flaksman, Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- ÁVILA, Antônio d'. *Literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ed. do Brasil, 1958.
- BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Compêndio de literatura infantil*. São Paulo: IBEP, 1959.
- COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura: sugestões metodológicas para o curso secundário e normal*. São Paulo: FTD, 1966.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FRACCAROLI, Lenyra C. *Bibliografia de Literatura Infantil em Língua Portuguesa*. São Paulo: Secretaria da Educação e Cultura, 1953.

LAJOLO, Marisa & ZIBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Um Brasil para crianças: para conhecer melhor a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.

MAGALHÃES, Lígia C. *O que é literatura infantil*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SALEM, Nazira. *História da literatura infantil*. 2.ed. ampl. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 1970. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 6. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Global, 1987.

_____. O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil. In: KHÊDE, Sônia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis: Vozes, 1983.

NAVEGANDO NA BARCA DE GLEYRE:

Algumas considerações sobre as cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel

Emerson Tin

Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP

RESUMO

Este artigo apresenta algumas considerações sobre o processo de elaboração de *A Barca de Gleyre*, livro que reúne parte das cartas enviadas por Monteiro Lobato a seu amigo Godofredo Rangel, publicado em 1944, bem como sobre o estilo e tom adotados pelo autor, elementos que especificam as cartas redigidas pelo escritor paulista ao escritor mineiro.

PALAVRAS-CHAVE: Monteiro Lobato; *A Barca de Gleyre*; cartas brasileiras – século XX.

RÉSUMÉ

Cet article présente quelques considérations sur le processus d'élaboration de *A Barca de Gleyre*, livre qui réunit une partie des lettres envoyées par Monteiro Lobato à son ami Godofredo Rangel et publié en 1944, et aussi sur le style et ton adoptés par l'auteur, éléments qui spécifient les lettres redigées par le écrivain de São Paulo au écrivain de Minas Gerais.

MOTS-CLÉS: Monteiro Lobato; *A Barca de Gleyre*; lettres brésiliennes – XX^{ème}. siècle.

Seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma.

Carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, S. Paulo, 15/11/1904.

Tornou-se quase lugar-comum, quando se fala de Lobato, aludir aos “dois volumes da *Barca de Gleyre*”. Mas, afinal de contas, que barca é essa? Como nasceu essa obra? O que a caracteriza? Essas são algumas das questões que estão na base desse ensaio.

A Barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. Esse é o título completo que se atribuiu à coleção de cartas que Monteiro

Lobato enviou ao amigo Godofredo Rangel, juiz em Minas e autor de alguns romances e contos publicados de modo não sistemático. A primeira edição da obra, num único volume, saiu em 1944, e foi a última publicada por Lobato pela Companhia Editora Nacional. Depois de um casamento de quase vinte anos, Lobato passaria a uma casa nova, a Editora Brasiliense, pela qual publicaria suas *Obras Completas* dois anos mais tarde. E, nas *Obras Completas*, *A Barca de Gleyre* seria dividida em dois volumes, feição pela qual é mais conhecida atualmente.

O título alude a um quadro do pintor Charles-Marc-Gabriel Gleyre (1808-1874), intitulado *Le Soir ou Les Illusions Perdues*, que foi exposto no Salão de 1843 e hoje se encontra no Museu do Louvre em Paris. Numa carta escrita de S. Paulo em 15 de novembro de 1904, Lobato refere-se ao quadro:

Mas falemos em coisas profanas. Li o teu ultimo artigo... Nunca viste reprodução dum quadro de Gleyre, *Ilusões Perdidas*? Pois o teu artigo me deu a impressão do quadro de Gleyre posto em palavras. Num cais melancolico barcos saem; e um barco chega, trazendo á proa um velho com o braço pendido largadamente sobre uma lira – uma figura que a gente vê e nunca mais esquece (se ha por aí os Ensaio de Critica e Historia do Taine, lê o capitulo sobre Gleyre). O teu artigo me evocou a barca do velho. Em que estado voltaremos, Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora? Como o velho de Gleyre? Cansados, rotos? As ilusões daquele homem eram as velas da barca – e não ficou nenhuma. Nossos dois barquinhos estão hoje cheios de velas novas e arrogantes, atadas ao mastro da nossa petulancia. São as nossas ilusões. Que lhes acontecerá? (Lobato, 1964, t.1, p. 80-81).¹

Como qualquer outro epistolário, *A Barca de Gleyre* é obra do tempo. Monteiro Lobato guardava as cartas que recebia do amigo Godofredo Rangel – em carta escrita da Fazenda em

¹ Todas as citações de *A Barca de Gleyre* serão transcritas dessa edição. Assim, doravante, assinalaremos tão-somente local e data da carta, e tomo e página de que são retirados os excertos. Manteremos a ortografia original em todas as passagens.

20 de setembro de 1916, chega a afirmar: “arrumando ontem a papelada separei tuas cartas. Devo ter umas 400!” (T.2, p.107) –; o mesmo fazia Rangel quanto às cartas recebidas de Lobato. E, como obra do tempo, foi com o passar dos anos que a idéia de um dia publicar a correspondência surgiu e foi amadurecendo.

A idéia de publicação surge pela primeira vez no ano de 1916. Rangel teria comentado sobre as cartas, provocando a reação de Lobato, que vê na ironia na proposta do amigo:

Falas tanto nas minhas cartas que estou na suspeita de que se enchem de coisas boas pelo caminho. Chegas a insistir na absurda ideia da publicação! Estou curioso de rele-las e verificar que enxertos são esses, tão do teu agrado. Se eu fosse o Frango Sura ou outro qualquer dos muitos que te desconhecem a sutilissima ironia, era provavel que me iludisse. Mas conheço-me e tambem te conheço, meu tranca. E digo como o malandro: “Não brinca, mano”. Dois quilos de cartas. Quanto nonsense nelas, quanto sonhinho tolo! Mas desempenharam uma grande missão. Com o troca-las anos a fio, e escrever-nos virou-nos habito, e bom habito – e a vida é uma sedimentação de habitos (T. 2, p.114-5).²

Já em carta de 05 de novembro de 1916, enviada da Fazenda, Lobato, ao reler as cartas que Rangel lhe devolvera, considera o caráter incomum da correspondência e sugere a datilografiação das cartas:

Reli as cartas minhas que mandaste, e que saudades tive do que já lá vai nesses treze anos de palestra pelo correio! Saudades... Pela primeira vez ponho aqui esta palavra. E sabe o que no fundo quer isso dizer? Velhice... [...] Poucas correspondencias haverá como a nossa, tão longa e tão fora do mundo. [...] Façamos de nossas cartas duas copias a maquina bem batidinhas, em bom papel, para as relermos na velhice. São, afinal de contas, as nossas memorias intimas – mas memorias só para nós. Nem nossos filhos entenderão o que fomos um para o outro (T.2, p.117-8).

² Note-se que Lobato usa o verbo “insistir”, o que pode nos fazer pensar que Rangel já teria exposto anteriormente a idéia de publicação das cartas de Lobato.

Em 1919, a idéia de publicação das cartas é novamente aventada por Rangel. Lobato novamente reage de modo contrário:

Que ideia sinistra a tua, de publicarmos as minhas cartas! Seria dum grotesco supremo, porque cartas só interessam ao publico quando são historicas ou quando oriundas de, ou relativas, a, grandes personalidades. No nosso caso não ha nada disso: não são historicas e nós não passamos de dois pulgões de roseira – eu, um pulgão publicado; você, um pulgão inédito. O interesse que achas nas tais cartas é o interesse da coruja pelas peninhas dos seus filhotes. Formam um album de instantaneos da nossa vida. Mas o publico quer penas de pavão, plumas de avestrús ou aigrettes de garça não quer peninhas de filhote de coruja. Todos iriam rir-se de nós, além de que estão cheias de maldadesinhas endereçadas a amigos e conhecidos, sobretudo por mim, que tenho a mania de arrazar tudo, a começar por mim mesmo. Não. Varra com a ideia (S. Paulo, 26/05/1919, t.2, p.198-9).

Mais de vinte anos depois, Lobato mudaria de idéia. Não era mais um “pulgão de roseira”, mas um autor consagrado, com um lugar garantido na Literatura Brasileira. Suas cartas, então, passariam a ter interesse para o público. É o que vemos numa carta escrita em S. Paulo e datada de 05 de setembro de 1943:

Fui mexer na minha tremenda papelada epistolar e tonteei. É coisa demais. É um mundo. Pus a Ruth separando aquilo e classificando por ordem de data – é o primeiro passo. O segundo será separar certas cartas, como as tuas, que são as mais numerosas; e como por milagre tenho aqui as minhas, estou vendo que desse passo vai sair coisa grossa e talvez muito interessante. Desconfio, Rangel, que essa nossa aturada correspondencia vale alguma coisa. É o retrato fragmentario de duas vidas, de duas atitudes diante do mundo – e o panorama de toda uma epoca. Literatura, historia e mais coisas. [...] Bom. Esta vai apenas para te comunicar que meti mãos á mina. Quando estiver tudo datilografado, você vai se assombrar, e verificar que eramos muito mais interessantes nos bastidores epistolares do que no palco – e juntos penetraremos na posteridade [...] (T.2, p.352, p.353).

Alguns dias depois, em carta de S. Paulo de 15 de setembro de 1943, Lobato elogia a idéia de Rangel de eles mesmos datilografarem as cartas, o que permitiria a “limpeza” das cartas:

Reuni minhas cartas. Estou a rele-las – e encantado com a nossa furia literaria daquele tempo. Que irredutíveis! Que Macucos viscerais os dois! O espantoso me parece que de semelhantes palermas saíssem duas “glórias nacionais...” [...] Achei ótima a ideia de você mesmo bater na maquina as tuas cartas. Farei isso ás minhas, e assim as depuraremos dos gatos, do bagaço, das inconveniencias. Deixaremos só o bom – como as canas de chupar que a gente atora a ponta e o pé. Depois decidiremos sobre o que fazer. Imagine uma edição de Cartas Nossas em dois ou tres volumes, coisa que nunca foi feita neste país! Não posso formar opinião definitiva antes da datilografagem de tudo, da ponta das pontas e pés e da “limpeza” – a raspagem da cana. Numa das tuas ha uma pequenina confissão que se sair impressa te deixa raso aí em Belo Horizonte (T.2, p.353, p.354).

O processo de datilografiação das cartas prossegue e, em 28 de setembro de 1943, em carta escrita em S. Paulo, Lobato sugere que as cartas sejam lidas por outras pessoas para que se avalie se é “leitura que prenda”:

Estou datilografando minhas cartas, e espero que estejas fazendo o mesmo ás tuas. Tanto as minhas como as tuas só poderão ser lidas em letra mecanica. Nas nossas horrendas caligrafias, impossivel! A tua letra daquele tempo, Rangel, fazia tais malabarismos, dava tantas cabriolas no fixar teu pensamento, que ler-te foi o que me salvou de virar charadista ou logografista – as doenças da epoca. Como atracar-me com os enigmas pitorescos, se eu tinha diante de mim, cada semana, o tremendo enigma chamado “carta de Rangel”? A rija decifração tornou-me tão perito nessa ginastica que mais tarde me permitiu longa correspondencia com Oliveira Viana, homem de letra dez vezes peor que a tua. E depois atraquei-me vitoriosamente com o Lima Barreto, que a tinha dez vezes peor que a do Oliveira Viana. Tudo venci, graças ao aturado treino que tua letra me impôs. Ainda não posso dizer o que penso das cartas em livro. Só depois de tudo passado a maquina é que poderei examina-las na ordem cronologica e ver se é leitura que prenda. O Edgard Cavalheiro e outros

também as lerão – e então decidiremos. O mesmo farás com as tuas. E se os dois lotes suportarem a prova do teu julgamento e do de outros leitores, ah, então bombardearemos o mundo com varios tijolos – Correspondencia Epistolar entre Lobato e Rangel ou seja lá que nome venha a ter. Dificil botar um nome decente numa tijolada dessas. Penso em consultar a Emilia, que é a “dadeira de nomes” lá do Picapau Amarelo (T.2, p.357-8)..

Consultada Emília, e a “tijolada” foi batizada como *A Barca de Gleyre*. Mas antes de sair a edição, Lobato fala a Rangel, em carta de 27 de outubro de 1943, sobre o trabalho de preparação do volume:

Já tenho todas as cartas passadas a maquina e estou a le-las de cabo a rabo. Noto muita unidade. Verdadeiras memorias dum novo genero – escritas a intervalos e sem nem por sombras a menor ideia de que um dia fossem publicadas. Que pedantismo o meu no começo! Topete incrível. Emilia pura. Estou pondo notas. [...] As cartas são os andaimos; as notas completam-nas (T.2, p.360).

Comenta, ainda, o ineditismo do livro que estava sendo preparado:

Creio que não ha em literatura nenhuma uma serie tão longa de cartas entre duas vocações, sempre sobre o mesmo assunto e no mesmo tom. O Edgard Cavalheiro aprovou-as com calor, achando que dá um livro dos mais originais. [...] Os livros de cartas que existem, como as de Euclides e outros, são dum mesmo homem para varios, de modo que não ha unidade de estilo, tom e assunto (T.2, p.360-1).

Encontramos ainda, nessa carta, a decisão de Lobato de dar a público somente as suas cartas, para publicar posteriormente as de Rangel – o que nunca chegou a ser feito:

Minha ideia no começo era dar as tuas e as minhas juntas, articuladas, mas vi que isso iria estragar tudo. Para quem está de fora, tem muito mais interesse uma conversa telefonica da qual só ouve um lado; o fato de não ouvir o outro lado força mais a imaginação. Fica um imenso campo de colaboração aberto á imaginativa do auditor. Solto agora as minhas cartas a você, e depois você solta as tuas a mim (T.2, p.361).

Note-se que, num dos trechos transcritos acima, Lobato fala em “unidade de estilo, tom e assunto”. O assunto, está claro, é a literatura, presente até mesmo no título da coleção – *quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. Mas em que consistiria a unidade de estilo e de tom das cartas enviadas a Rangel? Vejamos alguns dos elementos que caracterizam o tom e o estilo adotados por Lobato em sua correspondência com Godofredo Rangel.

Sabemos que, conforme a pessoa do destinatário, o remetente varia o estilo e o tom que adota ao escrever uma carta. Se escrever a um superior, o estilo e o tom serão diferentes do que adotaria ao escrever a um amigo. Se escrever a uma mulher, serão diferentes do que ao escrever a um homem. Ora, no caso, Lobato escreve ao amigo Rangel. Segundo Marie-Claire Grassi, as cartas trocadas entre amigos do sexo masculino têm como características uma linguagem crua, informal, a troca de abraços, apelativos viris e familiares e, por vezes, o uso até mesmo de palavras de baixo calão³. São elementos que marcam a amizade e a intimidade. Em algumas cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel encontramos algumas amostras desses procedimentos. Por vezes, Lobato recorre à escatologia, como vemos nos exemplos abaixo:

Rangel, anjo do Cenaculo: Acabo de profanar a palavra “anjo”, pois ao escreve-la arrotei. É que saí do almoço com as ingestões ainda mal assentadas lá dentro. E por que escrevo em momento assim improprio? (S. Paulo, 09/12/1903, t.1, p.27)

Deixa-te em paz, homem, não tortures assim o teu pobre cerebro. Andas a fazer com ele como os comilões ininteligentes que comem até adoecerem. Esqueça que ha literaturas no mundo e viva aí uma vida bem natural. Ande muito a pé ou a cavalo, converse com toda gente, coma bem, namore caboclinhas nas estradas, vá aos serões do senhor Cura, arrote – e quando dormir, ronque. Verás que boa é a vida sem literatura. E tambem verás como fica boa a literatura quando o corpo está contente. [...] Sare, homem! Estás

³ Cf. Grassi, 1998, p.54-5.

malissimo de engurgitamento literario. Vomite o Flaubert (S. Paulo, 10/01/1904, t.1, p.47-8).

É espirrando, tossindo – o nariz transformado em olho d'água e com um celebre pingo a insistir em colaborar nesta carta; é moido de defluxo que te escrevo, meu Rangel, para te avisar que sigo hoje para S. Paulo e só na volta direi as muitas coisas que tua ultima me sugere. Hoje, impossivel. As ideias, sinto-as tambem constipadas, revestidas dum inducto pastoso. [...] Adeus. O pingo está ameaçador (Taubaté, 1907, t.1, p.165-6).

A mim Flaubert me enfada [...] Flaubert me dá ideia dum pedreiro, dum carapina literario – dum sujeito que faz livros, em vez de explui-los, exsuda-los, defeca-los (Areias, 1907, t.1, p.186).

Camilo é a maior fonte, o maior chafariz moderno donde a lingua portuguesa brota mijadamente, saida inconcientemente, com a maior naturalidade fisiologica (Areias, 07/06/1909, t.1, p.241).

Convidei-te para o passeio através de Camilo como remedio contra o estilo redondo dos jornais que somos a ingerir todos os dias. Camilo é o laxante. Faz que eliminemos a “redondeza”. É a agua limpa onde nos lavamos dos solecismos, das frouxidões do dizer do noticiario – e tambem nos lavamos da adjetivação de homens copados como Coelho Neto. Camilo é lixivia contra todas as gafeiras. E além desse papel de potassa caustica, ele nos dá essa coisa linda chamada topete. Camilo nos “desabusa”, como aos seminaristas timidos um companheiro desbocado. Ensina-nos a liberdade de dizer fóra de qualquer fôrma. Cada vez que mergulho em Camilo, saio lá adiante mais eu mesmo – mais topetudo. E o topete filosofico eu o extraio de Nietzsche.⁴

⁴ Fazenda, 23/01/1915, t.2, p.11. Note-se que a mesma expressão – “potassa cáustica” – havia sido empregada antes para Nietzsche: “Dum banho de Nietzsche saimos lavados de todas as cracas vindas do mundo exterior e que nos desnaturam a individualidade. Da obra de Spencer saimo spencerianos; da de Kant saimos kantistas; da de Comte saimos comtista – da de Nietzsche saimos tremendamente nós mesmos. O meio de segui-lo é seguir-nos. “Queres seguir-me? Segue-te!” Quem já disse coisa maior? Nietzsche é potassa caustica. Tira todas as gafeiras.” (S. Paulo, 24/08/1904; t.1, p.66)

Exemplos como os acima transcritos jamais, com certeza, seriam encontrados em cartas escritas a mulheres, por exemplo. Noutras cartas, Lobato alude jocosamente à péssima caligrafia do amigo Rangel:

Venho da casa do Ricardo, que esteve uns dias de cama, tomado de febre: ressaca de idilio com uma moreninha do Braz. E deu-me um papel dizendo: “Carta do Rangel.” Meti aquilo no bolso e vim. Depois de refestelado, abri e qu'est ce que c'est que ça? Papiro egipcio? Coisa cuneiforme da Babilonia? Mas como não sou Champollion, examinei o papel e fiquei na mesma. Em todo caso, como Bruno classificara aquilo de “carta do Rangel”, fui obrigado a admitir que sim – mas não em consequencia dos meus esforços decifratorios. Depois tive a intuição de tudo. Você leu que Zola havia perdido as suas primeiras obras por impossibilidade de decifra-las e quer que aconteça o mesmo com as tuas primeiras cartas. Pois está acontecendo – e pelo menos nesse ponto estás igualado a Zola (S. Paulo, 13/12/1903, t.1, p.37).

Duas folhas de papel xadrez, cheios dessa coisa fantastica a que muito humoristicamente chamas “minha letra”, jazem penduradas do ganchinho de parede rubricado pela papeleta “Cartas a Responder”, e no ganchinho correspondente do meu encefalo está pendurada uma preguiça de quatro folhas. Estou de lombeira hoje – coisa que eu sei. Decifro os teus horrendos gatafunhos. Eles me dizem – ó desgraçado Mr. Lewisham mineiro! – que és todo a noivinha e te preparas para no altar de Venus transformar a noivinha em mulher (Taubaté, 27/09/1905, t.1, p.108).

Que letra pessima tens – ainda peor que a minha! Precisamos arranjar maquinas de escrever. Mas eu, quando quero, escrevo legibilissimamente, e você quanto mais capricha peor fica (Areias, 22/09/1909, t.1, p.275).

Cá abicou o monstro. Caspité! Hurras pela coragem do empreendimento e tenacidade da execução. Pena não usares a escrita mecanica. Compra-se hoje uma Oliver por cento e tantos mil réis e é dinheiro sapientissimamente bem empregado no caso dum sujeito de letra martirizante como a tua. Ando com ideia de realizar essa proeza – uma Oliver! (Areias, 18/07/1910, t.1, p.289-90).

Somente entre amigos bastante íntimos alusões jocosas como essas poderiam ser toleradas. Por vezes Lobato reclama do estilo formal que Rangel adota em suas cartas o que, certamente, não se adequava ao grau de amizade que os unia:

E agora, um puxão de orelhas: Por que usas etiqueta comigo? Tuas cartas vivem cheias de “faça o favor”, “se não for incomodo”, e mais formulas da humana hipocrisia. São tropeços. Quando te leio, vou dando topadas nisso. Faça como eu. Seja bruto, chucro, enxuto (Taubaté, 20/01/1904, t.1, p.52).

Mais uma vez insisto em que acabes com as delicadezas e rodeios. Tuas “formulas” já me enjoam. Amabilidades são coisas de caixeiros de loja. Olhe que eu e você, na sincera opinião de Ricardo, somos as grandes esperanças do Cenaculo – e Ricardo, como vate que é, vaticina. Temos que não nos enganar com adjetivos (S. Paulo, 24/08/1904, t.1, p.67).

Lembrando o que Marie-Claire Grassi aponta, encontramos algumas vezes apelativos viris, sobretudo em que Lobato atribui a Rangel características como infâmia, perversidade:

Rangel, Rangel! A tua personalidade periga. Andamos todos apreensivos. A velha Tarasca soluça e chora. Para mim tu estás noivo, homem infame! Para o Candido, tu estás casado, homem secreto! (Na carta que recebi ontem me dizia ele: “Rangel casado, Lobato! Tudo perdido!” e vinha com umas tantas considerações da mais sã moral. Chegou até ao patético – ele, Candido Negreiros!) Para o Ricardo, estás viuvo – já de luto aliviado. O Raul quer ser padrinho do teu filhote Barbarin de Minaron, que o Tito jura ser parecidissimo contigo – e o Lino move pausinhos para que o pequeno seja batizado segundo o rito maçom. Eu, como de espirito mais pratico, procuro obter do Dr. Franco da Rocha um bom lugar para você no Juqueri. Decididamente estás louco ou em vertiginosa via disso. Tua ultima carta é um prodromo. Ideais de suicidio... (S. Paulo, 27/10/1904, t.1, p.72-3)

Godofredo: Criatura perversa! Sabes os fins miserandos que andam tendo os Macucos e ainda açulas o Torres a escrever novelas (Taubaté, 19/08/1905, t.1, p.105).

Mas conheço-me e tambem te conheço, meu tranca (Fazenda, 29/10/1916, t.2, p.115).

Escreves a ele e a mim não, cachorro? (S. Paulo, 04/03/1919, t.2, p.192)

Noutras cartas, esse tipo de expressão aparece na despedida, como nos exemplos abaixo; no primeiro deles, inclusive, Lobato envia um “abraço” ao amigo, ao qual junta o adjetivo “feroz”:

Um feroz abraço do teu Lobato (Taubaté, 17/06/1906, t.1, p.125).

No segundo exemplo, Lobato diz-se zangado com o amigo, considerando-o falso, e constrói um trocadilho com a despedida “adeus”:

E adeus ou ao diabo. Estou excessivamente mau hoje, e zangado com o falso Rangel. Lobato (Taubaté, 26/01/1907, t.1, p.156).

Assim, com esses poucos exemplos, podemos perceber alguns dos elementos que caracterizam o estilo e o tom adotados por Lobato em suas cartas a Godofredo Rangel, encerrando, com as despedidas do escritor paulista ao escritor mineiro, essa breve navegação pela *Barca de Gleyre*.

REFERÊNCIAS

CASSAL, Sueli Tomazini Barros. *Amigos escritos: quarenta e cinco anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado : Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2002.

DIAZ, Brigitte. *L'Épistolaire ou la Pensée Nomade*, Paris: PUF, 2002.

GRASSI, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*, Paris: Dunod, 1998.

LOBATO, José Bento Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 2 t., 1964.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UPPA

O TRÁGICO EM GUIMARÃES ROSA:

Grande Sertão em Veredas

Sílvio Holanda
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O trágico tem sido estudado na recepção crítica de Guimarães Rosa: Kathrin Rosenfield, Eduardo Coutinho e Evelina Hoisel, tornando-se necessário analisar e confrontar as interpretações propostas, em busca de possíveis constantes hermenêuticas e relações entre as principais teorias da tragédia e/ou do trágico (Aristóteles, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, etc.) e a obra do autor mineiro.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; trágico; recepção crítica; Aristóteles; tragédia.

RÉSUMÉ

Le concept de tragique apparaît dans la réception critique de Guimarães Rosa: Kathrin Rosenfield, Eduardo Coutinho et Evelina Hoisel. Il faut analyser les interprétations proposées en cherchant des relations entre la théorie de la tragédie et du tragique et l'œuvre de Guimarães Rosa.

MOTS-CLÉS: Guimarães Rosa; tragique; réception critique; Aristote; tragédie.

Obviamente relacionada ao tema do trágico em Guimarães Rosa, a dimensão dramática de *Grande Sertão: Veredas* pode ser abordada sob vários aspectos (formais ou temáticos). A imagística, por exemplo, revela em diferentes situações do texto, a importância atribuída à representação teatral pelo narrador na tentativa de expressar suas mais profundas angústias. Já em *Sagarana*, pode-se encontrar, no conto "A volta do marido pródigo", exemplos em que a linguagem teatral organiza o enredo: "E aí com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato" (Rosa, 1988, p. 72). O mesmo ocorre em "Pirlimpingue" (*Primeiras Estórias*). Evelina Hoisel, abordando as metáforas teatrais presentes em Guimarães Rosa, enfatiza a diferença entre as metáforas rosianas e as do teatro barroco:

Riobaldo circunscreve seu texto na metáfora do teatro, o qual passa a ser símbolo-escritura do mundo, onde tudo é máscara, disfarce, papéis a serem desempenhados. Com uma diferença: no palco do teatro, ao contrário do “teatral do mundo”, há a alternativa de se escolher o papel a ser representado. Shakespeare e Calderón de la Barca e, de modo geral, todo o teatro barroco, deixaram a lição [...] Na travessia geográfica pelo sertão, todos cumprem um papel imposto pelo destino. É ele quem dita o caráter da representação. (Hoisel, 1991, p. 485)

Vejamos algumas dessas metáforas teatrais: “[Zé Bebelo] ministrava aquela brama de ordens: dez, vinte execuções, duma vez. O pessoal corria, cumpriam, aquilo semelha um circo, bom teatro.” (Rosa, 1987, p. 99); “Meu corpo gostava de Diadorim. [...] Meu corpo gostava dele, na sala do teatro.” (Rosa, 1987, p. 140).

Tais metáforas se justificam em um texto que tem desafiado a crítica brasileira e estrangeira, colocada ante o problema de passar da admiração extasiada à exegese mais profunda, por aproximarem o narrativo do lírico e do dramático, fissurando a rigidez e o absoluto das classificações. Estamos diante de um texto em prosa ou de um texto poético? Desde de 1946, com *Sagarana*, Guimarães Rosa acostumou a crítica brasileira a rever seus conceitos, a relativizar teorias e métodos. O romance de 1956, retomando o espírito crítico de um Mário de Andrade e a invenção formal de um Oswald de Andrade, vale por um curso de Teoria Literária ou de Filosofia, tais os problemas colocados por esta obra.

Ao lado das metáforas teatrais, vale destacar também o “diálogo não diálogo”, a particular situação de interlocução que se realiza em *Grande Sertão: Veredas*. É comum afirmar-se, na Teoria do Teatro, que o conflito que permeia toda ação dramática é veiculado pelo diálogo. Assim sendo, é ímpar a relação entre Riobaldo e um senhor não nomeado, em que este, embora não tenha voz, faz repercutir sua voz no discurso daquele, numa situação que lembra o recurso adotado em “Meu

Tio o Iauaretê”. O longo texto do romance, aliás, inicia por um travessão, como a marcar a fala de um ator em cena:

— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Po meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar [...] (Rosa, 1987, p. 7)

Discutindo a importância da palavra para a caracterização de Riobaldo como um personagem dramático, afirma Hoisel:

Riobaldo, como todo personagem de drama, se constrói e cria pela palavra. Entretanto, se no drama o conhecimento de um personagem resulta de suas ações, do que ele fala e do que os outros personagens dizem a seu respeito, este procedimento desaparece em GS:V, já que a única voz que se dá a ouvir é a de Riobaldo... (Hoisel, 1991, p. 481)

Além desse diálogo/monólogo, *Grande Sertão: Veredas* encerra muitos outros: diálogo de Riobaldo-personagem, diálogo do romance com o drama e a poesia lírica, diálogo entre a literatura oral e a erudita, diálogo entre linguagens, etc. Todas essas formas de diálogo confluem no sentido de reforçar a dramaticidade do romance rosiano, entendendo-se o drama como uma representação eminentemente dialógica.

Se todo romance pode ser tomado como exemplo do que acabamos de afirmar, alguns episódios são particularmente assinalados pelo dialógico, como o do julgamento de Zé Bebelo, realizado na Fazenda Sempre-Verde. Como se sabe desse julgamento depende não só o destino de Zé Bebelo, como todo o desenvolvimento posterior da ação do romance:

Joca Ramiro não reveio logo. Mexeu com as sobancelhas só, daí:

— “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...”

— “Velho é o que já está de si desencaminhando, o velho valeu enquanto foi novo...”

— “O senhor não é do sertão. Não é da terra.”

— “Sou do fogo? Sou do ar? Da terra é a galinha — que galinha come e cata” (Rosa, 1987, p. 200)

Cruzam-se discursos, argumentos contrários e favoráveis a Zé Bebelo, a gerar tensão e indagações quanto ao desfecho do julgamento:

Naquela hora, o senhor reparasse, que é notava? Nada, mesmo. O senhor mal conhece esta gente sertaneja. Em tudo, eles gostam de alguns demora. Por mim, vi: assim serenados assim, os cabras estavam desejando querendo o sério divertimento. Mas, os chefes cabecilhas, esses, ao que menos: expunham um certo se aborrecer, segundo seja? Cada um conspirava suas idéias a respeito do prosseguir, e cumpriam seus manejos no geral, esses com suas responsabilidades. Uns combinavam dos outros, no sutil. Eles pensavam. (Rosa, 1987, p. 200)

O tenso diálogo instaurado pelo julgamento de Zé Bebelo divide o bando de Joca Ramiro em duas opiniões opostas. Uns, como Sô Candelário, Titão Passos e João Goanhá, posicionam-se pelo exílio de Zé Bebelo; outros, como Hermógenes e Ricardão, votam pela morte sumária. No final do julgamento, prevalece o primeiro posicionamento, que é acatado pelo chefe do bando, Joca Ramiro:

— O julgamento é meu, sentença que dou vale em todo este norte. Meu povo me honra. Sou amigo dos meus amigos políticos [...] Se eu consentir o senhor ir-se embora para Goiás, o senhor põe a palavra, e vai? (Rosa, 1987, p. 215)

O diálogo e a metáfora do teatro, por si sós, poderiam conferir a *Grande sertão: veredas* características tradicionalmente atribuídas ao gênero dramático. Contudo, além desses elementos, a apropriação de temas da dramaturgia tradicional pelo romance rosiano estabelece um intenso diálogo deste com os principais textos dramáticos da literatura ocidental. O estudo de tais temas ainda não se esgotou, apesar da vasta produção crítica sobre Guimarães Rosa, destacando-se os estudos que abordam o tema fáustico.

Dados os limites de tempo, pretendo apenas uma primeira aproximação entre Guimarães Rosa e Eurípides, a partir da tematização do irracional. Lidos sob essa perspectiva, a tragédia *As Bacantes* e o romance *Grande sertão: veredas* ganham um enfoque capaz de relativizar as diferenças formais entre os gêneros em que têm sido incluídos.

Problematizando o irremediável como elemento do trágico, Albin Lesky, em *A tragédia grega*, defende a tese de que, em Eurípides, a ação, desvinculada do religioso, é praticada pelos homens, que devem responder por ela:

O indivíduo confronta-se, não com uma ordem do todo, que apesar de seu caráter individualista, se lhe dá na fé mais profunda como dotada de sentido, mas se vê diante de um jogo caprichoso, uma confusa alternância de ascensão e queda. (Lesky, 1987, p. 252)

As Bacantes, texto de Eurípides de cerca 405 a. C., exemplifica a tese de Lesky, que nela se vê uma oposição entre o homem que se quer racional e o mundo do irracional. Do ponto de vista de Penteu, por exemplo, o castigo que Diôniso impõe a todas as mulheres tebanas para vingar a memória de Semele pertence a uma irracionalidade desafiadora dos deuses olímpicos:

[...] Por isso compeli
todas as mulheres de Tebas a deixarem
seus lares sob o aguilhão do meu delírio
E agora, vítimas da mente transtornada,
elas passaram a morar nos altos montes,
usando apenas a roupagem orgiástica.
Longe de suas casas e como dementes,
elas misturam-se com as filhas de Cadmo.

(Eurípides, 1993, p. 210)

O romance rosiano apresenta-nos um narrador em busca da “ratio” que comandaria a ação humana, boa ou má. Essa atitude racionalista, que se aproxima da de Penteu, não está presente apenas na caracterização de Riobaldo, mas se estende à narrativa declarada como não sendo a “vida de um sertanejo”

na medida em que se problematiza a própria organização do narrar e a sua capacidade de dar sentido unificador à vista:

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas [...] (Rosa, 1987, p. 77)

Admitindo que é através de Diadorim que Riobaldo adquire a consciência trágica, Danielle Corpas, em artigo intitulado “Veredas de Diadorim — a visão trágica no Grande Sertão”, identifica o conflito razão x irrazão com a visão trágica definida por Lucien Goldmann:

A exigência da síntese dos contrários, a aspiração ao absoluto, a aposta na existência de Deus, a consciência dos limites do homem e o caráter paradoxal do mundo são alguns dos elementos que configuram aquilo que Lucien Goldmann chamou de visão trágica. É com esse olhar que Riobaldo mira seu passado. Mas a visão trágica não é um a priori em sua narrativa, ela vai-se constituindo com o desenrolar da ação e da reflexão no romance. (Corpas, 1996, p. 35)

Em *Grande sertão: veredas*, o irracional assume variadas formas, entre elas a da loucura, contra qual o narrador apela para a religião, na tentativa desesperada de manter as separações metafísicas entre bem e mal, entre tristeza e alegria, entre amor e amizade, etc. Tudo é e não é, mas deveria ser *ou* não ser:

O que mais penso, isto e explico, todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer. Reza é que sara de loucura. (Rosa, 1987, p. 13)

A guerra, com todas as suas formas de violência, é condenada pelo narrador, por instaurar a desordem — aliás esta é um tema essencial na obra de Ésquilo:

Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços — tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi possível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se esprou nos gerais. (Rosa, 1987, p. 35)

Condenada, sobretudo, por servir à maldade, a guerra é repudiada como prática do inimigo que se deleita sadicamente com a dor do outro (Hermógenes):

À tala, eles, os hermógenes matavam conforme queriam, a matança, por arruinar. Atiravam até no gado, alheio, nos bois e vacas, tão mansos, que, desde o começo, tinham querido vir por se proteger mais perto da casa. (Rosa, 1987, p. 260)

Assim, em um primeiro momento, o narrador, ao rejeitar certas formas de guerra por questões “éticas”, procura contrapor-se a Hermógenes. Contudo, ao avaliar a “desordem da vida” como uma força à ação humana, Riobaldo passa a relativizar a sua diferença em relação ao bando opositor:

Surdo pensei: aquele hermógenes eram gente em tal com nós, até pouquinho tempo reunidos companheiros, se diz — irmãos; e agora se atracavam, naquela vontade de desigualar. Mas, por que? Então o mundo era muito doideira e pouca razão? (Rosa, 1987, p. 264)

Em relação a Diadorim, no que diz respeito à guerra, o narrador contrapõe a tristeza à alegria, o amor ao ódio:

Diadorim queria sangues fora de veias. E eu não concordava com nenhuma tristeza. Só remontei um pasmo e um consolo expedito; porque a guerra era o constante mexer do sertão... (Rosa, 1987, p. 276)

Grande sertão: veredas aproxima-se de *As Bacantes* por tematizar o irracional. No texto de Eurípidés, o grande problema é o próprio Diôniso como símbolo de uma polarização entre “logos” e toda forma de irracionalidade, conforme, em brilhante síntese, explica o tradutor Eudoro de Sousa:

O problema das *Bacantes* é Dioniso. Mas Dioniso não é só uma obscura potência da alma; não é só uma fermentação

periódica de forças abissais que ameaçam a tranqüila vigência de normas instituídas pelo sufrágio da *polis* soberana; não é só a repetida irrupção de refreadas subculturas de marginais e oprimidos. Em suma, não é o caso de médico ou de polícia. O que as *Bacantes* nos apresentam na cena trágica é Dioniso como problema, como problema de Eurípides, como problema da Grécia clássica, que à hora crepuscular, revolvendo os olhos para dentro de si, estremece de espanto ao descobrir que o *espírito* — vontade disciplinadora e inteligência ordenadora — não poderia aniquilar toda a irracionalidade elementar sem que, no mesmo ato, destruísse a sua própria razão de ser. (Apud Eurípides, 1989, p. 85)

Em *Grande sertão: veredas*, um dos temas polares é a existência ou não do diabo. Como ocorre na tragédia euripídiana, a entidade transcendente desencadeia no narrador todo um processo reflexivo, que alguns críticos quiseram condenar em nome da verossimilhança. A tensão instaurada em Riobaldo percorre dramaticamente toda a narração, que vai sendo tecida de indagações quanto à presença do diabo como motivador da ação humana:

[...] quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? (Rosa, 1987, p. 9)

E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear!? Arre, ele está misturado em tudo. (Rosa, 1987, p. 10)

Surge, assim, uma diferença entre a relação Riobaldo-diabo e a Penteu-Diôniso, uma vez que esta é marcada pela negação, plena de “hybris”, e aquela é pautada por uma dúvida que a afasta do “ateísmo” de Penteu. No drama de Eurípides, o próprio Diôniso esclarece a atitude de Penteu:

[Penteu] faz contra mim
guerra constante à minha condição divina.
Ele sempre me exclui de suas libações
e nunca diz meu santo nome em suas preces.

(Eurípides, 1993, p. 210-211)

Ainda segundo Penteu, Diôniso exerce uma ação perversora dos costumes da *polis*, a exercer seu poder sobre os homens pelo vinho e por danças consideradas excessivamente eróticas:

Disseram-me que um forasteiro — um impostor
e sedutor vindo da Lídia distante —
com seus cabelos louros cheios de perfume
arranjados em cachos cuidadosamente,
a tez corada e os olhos cheios de encanto
que emana de Afrodite, introduziu-se aqui
e se mistura dia e noite à multidão
de suas seguidoras. Ele está tentando
as nossas virgens com um ótimo atrativo:
o furor de seus ritos! Se eu tiver a sorte
de o encontrar um dia em meu real palácio,
garanto que ele nunca mais irá bater
com seu tirso no chão tebano [...]

(Eurípides, 1993, p. 218)

No romance rosiano, o diabo, embora seja negado pelo narrador em meio a um discurso que é, ao mesmo tempo, uma paráfrase e uma paródia do discurso teológico-metafísico, pode surgir como mediador do divino, divino este que é uma das garantias contra a “doideira” do mundo. A irracionalidade, que Penteu atribui a Diôniso e ao seu séquito de bacantes, irrompe no homem projetado no romance rosiano:

[...] a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá? Ou que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o próximo de Deus é em figura do Outro? (Rosa, 1987, p. 32)

Para explicar essa “maldade”, Riobaldo recorre a todas as formas de explicação, sobretudo às de ordem religiosa. Irrracionalidade é algo que desafia a compreensão de Riobaldo, por suspender qualquer limite ético da ação humana:

A gente viemos do inferno — nós todos — compadre meu Quelemém instruí. [...] Repenso no acampo da Macaúba da Jaíba, soante que mesmo vi e assaz me contaram, e outros — as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraias baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda mais vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? (Rosa, 1987, p. 38-9)

Como se vê pelo último excerto do romance, o mal não é apenas um tema de “reflexão” para o narrador dado a assuntos metafísicos; ao contrário, percebe-se um narrador distante da onisciência romanesca, profundamente atormentado pelas questões levantadas. A violência rejeitada pelo narrador aproxima-se do conceito de *pathos* proposto pela reflexão pioneira de Aristóteles como o efeito violento produzido por cenas de morte ou de sofrimento.

Em *Grande sertão: veredas*, Deus surge como a garantia de ordem e de racionalidade em um mundo que, sem Ele, mergulharia no caos e no *pathos* trágico, cuja face mais visível é a dor que se abate sobre as crianças e os animais:

Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivém, e a vida é burra [...] Mas, se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantada — erra rumo, dá em aleijões como esses, dos meninos sem pernas e braços. Dor não dói até em criancinhas e bichos, e nos doidos — não dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento? (Rosa, 1987, p. 47)

Em *As Bacantes*, a racionalidade garantida pelos deuses olímpicos se contrapõe, na perspectiva carregada de “hybris” de Penteu, à ação de Diôniso. Convidado a prestar culto a Diôniso, o rei de Tebas reage violentamente:

Não toques em meu corpo! Afasta estas mãos!
Vai embora daqui para outro lugar
e se quiseres fica lá com as Bacantes!

Não me transmitas a loucura de que sofres!
Mas este mau profeta e mestre de tolices
terá de ser punido imediatamente!
(Eurípides, 1993, p. 222)

Essa relação conflitiva entre Penteu e Diôniso tem um correspondente na relação Riobaldo x Hermógenes são marcadas por um rejeição ética, negando-se qualquer razoabilidade à conduta deste:

Mas o Hermógenes era fel dormido, flagelo com frieza.

Ele gostava de matar por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mau. (Rosa, 1987, p. 131)

Esse Hermógenes — belzebu. [...] O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. Aí arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível. (Rosa, 1987, p. 139)

O Hermógenes: mal sem razão. Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e segundo essas malaventuranças, por toda a parte? (Rosa, 1987, p. 414)

A tragédia euripídiana, segundo algumas leituras, tematiza o erotismo numa perspectiva subjetiva, em oposição à tragédia tradicional:

A tragédia euripídiana, que começava a captar novamente a imagem do ser humano fora das antigas relações religiosas, apresentava também novas facetas de Eros. Na trilogia das *Danaides*, vimos Eros com força cósmica da natureza, e tornamos a deparar a mesma concepção num dos cantos da *Antígone* de Sófocles. Agora em Eurípides, pelo contrário, Eros não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva. E como as tragédias do tempo de Medéia são principalmente movidas a partir das potências do “thymós”, é sobretudo pelo poder do erótico elevado às raias do patológico que Eurípides se sente repetidamente atraído e, também aqui, o contrapõe como revolucionário à tragédia mais antiga. (Lesky, 1987, p. 209)

Exemplo da interpretação de Lesky é o seguinte trecho de *As Bacantes* em que Penteu descreve os rituais báquicos:

Taças cheias de vinho, segundo os relatos,
circulam incessantemente entre esses grupos.
Vindas de todos os lugares, as mulheres
procuram os recantos menos acessíveis
para proporcionarem prazeres aos homens.
São esses os chamados rituais das Mênades,
mas antes de Diôniso todas cultuam
Afrodite divina [...]

(Eurípides, 1993, p. 216)

A importância do erotismo no teatro euripidiano revela que a tragédia grega apresenta um núcleo temático que vai além das relações conflitivas entre o homem e os deuses, problematizando, entre outros temas, a desordem, o sacrifício, o mito, etc. Ao se apropriar desses temas, Guimarães Rosa insere-se numa rica tradição dramaturgica, conferindo ao romance de 1956 um nível artístico capaz de rivalizar com obras como *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido*. Em *Grande sertão: veredas*, o amor, como nas tragédias de Eurípides, não é transcendente à subjetividade e à vontade humana apenas na sua forma mais comum, típica do “ramerrão”:

[...] sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiro fatal, carecendo de querer, e é só facear com as surpresas. (Rosa, 1987, p. 107)

O narrador situa-se longe do “amar no ramerrão”, incluindo-se entre aqueles que amam por “destino dado” (“... tudo não é sina?”). Essa aproximação entre Eros e destino já estava presente em um texto de *Sagarana* — “Minha gente” —, tendo sido objeto de estudo de minha Tese de Doutorado a comparação temática entre tal conto e *Grande sertão: veredas*.

Como já se afirmou, a idéia de destino permeia a obra de Guimarães Rosa. Embora não possa por ora demonstrar, por

meio de uma análise mais abrangente de *Grande Sertão: Veredas*, que tal conceito oscila entre uma concepção próxima de Ésquilo e uma outra, próxima de Eurípides, penso que, no caso do romance, temos uma visão euripidiana de destino. O teórico Albin Lesky, conceituando essa noção no trágico grego, afirma:

As ações humanas e as diretrizes divinas já não se unem, para ele, no mundo de irreconciliáveis contradições, para formar um cosmo ético, e justamente aí é que entra no maior contraste concebível face a Ésquilo. Se para este o destino humano era apenas o cenário da preservação paradigmática de uma ordem superior, para Eurípides, esse destino, em dramas como *Medéia* e *Hipólito*, nasce do próprio homem, do poder de suas paixões [...] (Lesky, 1987, p. 192)

Todo o texto do romance rosiano é pontuado por referências ao conceito de destino, quer individual, quer coletivo: “E se a Duzuza adivinhasse mesmo conhecesse por detrás o pano do destino” (Rosa, 1987, p. 28); “Olha Riobaldo — me disse — nossa destinação é de glória.” (Rosa, 1987, p. 36). Essas referências precisam ser analisadas no contexto da obra de Guimarães Rosa como um todo, e não nos limites do romance, cuja análise e interpretação se enriquecerão com a consideração de outras obras do autor, mostrando que não há um único tratamento de temas como o destino, e sim multiplicidade de abordagens. A tensão — uma das marcas de tragicidade e/ou dramaticidade do texto literário — instaura-se também no tratamento que o autor dá aos temas tradicionais da dramaturgia.

Projeto em curso, a pesquisa aqui exposta ainda caminha por veredas não totalmente exploradas, sobre as quais é difícil formular um juízo conclusivo. Faz-se necessário ir além desses autores, analisando e confrontando interpretações em busca de possíveis constantes hermenêuticas e relações entre as principais teorias da tragédia e/ou do trágico (Aristóteles, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, etc.) e a obra de Guimarães Rosa.

Os trechos de *Grande Sertão: Veredas*, aqui discutidos em sua relação com *As Bacantes* de Eurípides, foram comentados em relação aos seguintes aspectos: a ruptura dos gêneros

tradicionais (épico, lírico e dramático); a metáfora do teatro; temática. Todos esses aspectos indiciam a presença de elementos dramáticos no referido romance, mesmo em momentos em que parece dominar o épico. Já em *Sagarana*, alguns contos, como “Conversa de bois” e “Duelo”, apontam para o tema do erro/punição, tão caro ao teatro esquiliano, ressaltando, além dos pontos levantados no parágrafo anterior, que o trágico, em Guimarães Rosa, pode ser abordado em diferentes momentos da produção desse autor e que o conceito de destino apresenta modificações entre 46 e 56, datas de publicação, respectivamente, de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*.

REFERÊNCIAS

- CORPAS, Danielle. *Veredas de Diadorim – a visão trágica no Grande Sertão. Range Rede*. Rio de Janeiro, n.2, p. 33-41, inv. 1996.
- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. 193p.
- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 283p.
- HOISEL, Evelina de C. de Sá. Elementos dramáticos na estrutura de *Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 478-490.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. 281p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 469p.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 337p.

SOB AS NUVENS DE PARIS:

Baudelaire e a cidade

Luciana Marino do Nascimento
Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP

RESUMO

Este trabalho pretende tecer algumas considerações sobre as imagens urbanas recortadas pelo poeta francês Charles Baudelaire, em seus poemas que pertencem à série dos “tableaux parisiens”, nos quais o poeta nos mostra o impacto do desenvolvimento da cidade na identidade do sujeito poético.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; modernidade; cidade, literatura.

ABSTRACT

This work intends to compose some considerations on the urban image sliced by the french poet Charles Baudelaire in his poems that below impact of the city in the poetic subject's identity.

KEY WORDS: Poetry; modernity; city; literature.

As transformações da Paris do século XIX tornaram-na um grande centro financeiro e comercial, modificando definitivamente a fisionomia da cidade, a partir das famosas reformas urbanas empreendidas pelo então Prefeito – o Barão de Haussmann. Tal reforma urbana tinha por objetivo facilitar a circulação, garantir a valorização dos monumentos, colocando-os no eixo em perspectiva, com a finalidade de proporcionar visibilidade e de manter o controle dos cidadãos, em caso de alguma insurreição. Segundo Leonardo Benévolo, o “urbanismo haussmanniano” teve como tarefas básicas à construção de rede de abastecimento de águas e esgotos, de edifícios, de ruas largas e arborizadas, fazendo desaparecer a fisionomia da velha Paris de ruas estreitas e mal articuladas¹, com a abertura de grandes boulevares, que esconderam a

¹ Sobre o urbanismo de Houssmann CF. Benevolo (1976, p. 85-147).

realidade das zonas periféricas, tornaram-na uma cidade estranha para os próprios parisienses [que] não se sentem mais em casa nela. Começa-se a tomar consciência do caráter desumano da grande metrópole” (Benjamin, 1991, p. 41-42).

A reforma urbana parisiense representou também a demolição da memória e da cultura locais. A literatura retratou essa nova feição, pois, nela, a cidade tornou-se “lugar de memória”, registro de criação, tanto pelo que ela conservou, tanto pelo que ela destruiu. Baudelaire sentiu o impacto dos novos contornos das ruas, como se sofresse uma desilusão amorosa, com nos é mostrado no Poema “Lê Cygne”.

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et riste miroir ou jadis resplendit
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudains ma mémoire fertile,
Comme je traversais lê nouveau Carroussel
La vieux Paris n’ est plus (la forme d’ une ville Change plus vite, hélas! Que le couer d’un mortel)

(Baudelaire, 1991, p. 130)

No poema, Baudelaire lamenta a destruição da velha Paris e mostra a inclusão do artista no projeto de modernidade e na nova sociedade e o dilema vivido por ele, entre a sedução e a desilusão urbanas. Baudelaire também sinaliza os embates entre o antigo e o novo, típicos da modernidade, na qual a cidade torna-se espaço do destruir/construir, sendo recuperada nos versos em que se inscreve também a tradição:

(...) A leitura que Baudelaire realiza do tópico está permanentemente referida aos dois espaços essenciais de que o seu poema busca dar conta: o da tradição literária, por onde é possível vincular Andrômaca e Cisne, e o da sua experiência concreta da cidade (Barbosa, 1986, p. 56).

A mutação no espaço urbano faz com que o literato tente recuperar pela memória a velha cidade, que se transforma em

cidade-subterrânea, abafada por um novo desenho urbano monumental, mas que é reescrita a partir de reminiscências de tempos e lugares que não mais existem, aludindo à “ruína” da história sob uma forma alegórica:

Je ne vois qu’em esprit tout ce camp de baraques
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Lês herbes, lês Gros blocs verdis par l’eau dès flaques,
Et, brillant aux carreaux, lê bric-à brac confus.

Lá s’estalait jadis une menagerie;
Lá je vis, un matin, à l’heure ou sous lês cieux
Froids et clairs lê travail s’éveille, ou la voirie
Pousse un somber ouragan dans l’air silencieux,
(...)

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N’a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mês chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m’opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exiles, ridicule et sublime,
Et rongé d’un désir sans trêve! Et puis à vous,

Andromaque, des bras d’un grande époux tombée
Vil bétail, sous la main du superpe pyrrhus,
Auprès d’un tombeau vide en extase curbée;
Vouve d’Hectos, hélas! Et femme d’Hélénus!.

Je pense à la négresse, amigrie et phtisique,
Piétinat dans la boue, et cherchant, l’oeil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;

A quiconque a perdu ce que ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s’abreuvent de pleurs
Et tettent la douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

(Baudelaire, 1991, p. 130-131)

Nunca será demais ressaltar o estudo de Walter Benjamin sobre a modernidade de Baudelaire, sublinhando que embora a teoria da arte moderna não seja o ponto forte do poeta, neste poema, Baudelaire apresenta a modernidade penetrada pela antiguidade. A alegoria conduz tal interpretação rodeada pelas marcas da transitoriedade. O que foi findo-se e o futuro não promete esperança. A negatividade contida no poema – e Walter Benjamin frisa isso quando cita Verhaeren – é o que assegura a perenidade dos versos, sua “justeza” também histórica (Benjamin, 1991, p. 106). Ao evocar Andrômaca e o cisne, lendo o novo através do antigo, também em sua dedicatória à Hugo, o Poeta, manifesta, assim uma nova antiguidade, tendo como cenário a cidade de Paris em movimento, que floresce como uma nova Tróia, pelo seu caráter de destruição e substituição (Benjamin, 1991, p. 106).

O sentimento de *spleen* da figura do “flâneur”, o poeta-andarilho que percorre as ruas da cidade procurando reconhecer-se nesse espaço, está presente no poema “Paysage”. Nesse poema, o “flâneur” descreve quadros da cidade sob o impacto industrial, onde os sonhos são encobertos pela fumaça da fábrica:

Je veux, pour composer chastement mês églougues,
Coucher auprès du ciel, comme lês astrologues,
Et, voisin dès clochers, écouter em rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux Manis au menton, du Aut. de ma mensarde,
Je vería l’atelier qui chante et qui bavarde;
Les trujaux, les clochers, ces mâts de la cité
Et les grands ciels qui font rever d’éternité

(Baudelaire, 1991, p. 127-128)

A cidade descortina-se em paisagem modificada pelo rápido processo de desenvolvimento econômico e seus habitantes tornam-se atores, deixando de se mostrarem com uma personalidade única (Benjamin, 1991, p. 119).

O desenvolvimento industrial da segunda metade do século XIX fez com que os objetos passassem a ser produzidos em série,

perdendo a sua aura de objeto único. Do mesmo modo, o poeta perde sua “auréola”, que cai na lama, no ritmo da vida moderna, ao atravessar o bulevar, demonstrando que o poeta moderno está atuando no espaço urbano, e que sua assimilação (...) à sociedade efetivou-se no bulevar (Benjamin, 1991, p. 59). Esse tema é discutido no famoso poema em prosa “A perda da auréola”:

(...) Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minha insígnias do que ter os ossos rebentados, de resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais (Baudelaire, 1995, p. 333).

A modernidade, portanto, impôs ao poeta a perda de sua aura de artista único, fazendo com que ele ficasse despido de seu glamour poético, não mais habitando o “Castelo de Axel” (Cf. Wilson, 1993, p. 182-183), mas indo para as ruas em busca de matéria prima para sua poesia.

A “flânerie” de Baudelaire é extraída não só do tempo presente, mas também da obra Poe, cujos escritos foram trazidos pelo poeta responsável por sua divulgação na Europa. Encontramos as fontes do “Flâneur” no conto “O homem da multidão”. Esse homem é o sujeito que não se deixa ler e que apagas as suas pegadas na urbe, o que confere à “flânerie” um tom detetivesco, presente no conto policial Poe. Baudelaire vê si mesmo em Poe, ao afirmar que “Eu vi, com espanto e arrebatamento, não somente objetos sonhados por mim, mas frases pensadas por mim, e escritas por ele, vinte anos antes” (Baudelaire, 1995, p. 333).

O espaço urbano modificado deixou de estar em conformidade com quem habita, devido à perda de eles comum que antes uniam as pessoas a uma tradição cultural, convertendo a urbe em lugar de afluência das multidões. Benjamin ressalta

que a multidão foi um “tema que se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX” (Benjamin, 1991, p. 72), tendo sido recorrentemente captado como espetáculo urbano. Nesse período, a multidão compõe um fenômeno inusitado que, pelo seu caráter incontrolável, comporta, contraditoriamente, a produtividade e a violência, o fascínio e o medo: “O prazer de estar na multidão é uma expressão misteriosa de gozo que se encontra na multidão em número” (Apud Praz, 1996, p. 142).

Segundo Foucault, a multidão é a “massa compacta, local de múltiplas trocas, (onde) individualmente se fundem (Foucault, 1997, p. 177), compondo o espaço público com os operários, o povo e a burguesia. A cidade configura-se, a partir de então, como local de exibição e fluxo ininterrupto de pessoas, convertendo a rua em vitrine para exposição de quem a atravessa. Esse é o tema do Poema “A une passante”:

La vue assourdissante autour de mou hurlait.
Longue, mince, em grad deuil, deouler majesteuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le festoon et l'ourlet;

Agile et noble et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispe comme um extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l' éternité?

Ailleurs, bien loind' ici! Trop tard jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fruis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui l'ê savais!

(Baudelaire, 1991, p. 137)

O olhar da passante, que se mostra na multidão, cruza com o do “flaneur” num instante fugaz e é assimilado como uma imagem e guardado na memória deste. A multidão no poema é mostrada como lugar propício para a paixão e o olhar se dá num jogo erótico, conforme atesta Walter Benjamin:

O soneto “A une passante” não apresenta a massa como asilo do criminoso, mas como refúgio do amor que foge ao Poeta. Pode-se dizer que trata da função da massa, não da existência do cidadão, mas do erótico. À primeira vista, essa função parece negativa; mas ela não o é. A aparição que o fascina – longe de, em meio à multidão, furtar-se ao erótico – primeiro lhe é oferecida por intermédio dessa multidão. O fascínio do cidadão é um amor não tanto à primeira vista, mas à última vista (Benjamin, 1991, p. 74).

São essas figuras momentâneas e anônimas que Baudelaire toma como personagens de sua lírica; é pois, nas ruas que o poeta vai buscar seus heróis, conforme afirma Benjamin: “Baudelaire moldou a sua imagem de artista segundo a imagem de herói. (...) O herói é o verdadeiro sujeito da *modernité*. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica” (Benjamin, 1991, p. 92 e 98). Mas como o lugar do herói na modernidade encontra-se vazio, Baudelaire tenta preenchê-lo com os personagens citadinos, especialmente aqueles de pobreza material, como o operário, o mendigo, o trapeiro.

A miséria desse personagem anônimo alinha-se à miséria material do poeta, que é considerado como um sujeito improdutivo, pois não está inserido na linha de produção industrial ou no mundo do trabalho comercial e vive de recolher material para a sua lírica nas ruas. O poeta, tal qual o catador de trapos, recolhe os fragmentos que a cidade dispensou. Benjamin ressalta que a figura do trapeiro coincide com o apogeu de indústria têxtil.

Os catadores de trapo apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar um certo valor ao lixo. Eles trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira sediada na rua. A figura do trapeiro fascinou sua época.

(...);

Os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, fazem a sua heróica crítica exatamente contra ele. (...) Ele é marcado pelos traços do catador de trapos, que tanto preocupava Baudelaire (Benjamin, 1991, p. 51 e 103).

E enquanto o lixo interessa tanto ao poeta quanto ao trapeiro, os burgueses estão a descansar em seu sono. No poema “Le vin des chiffonniers”, Baudelaire nos mostra os avessos da cidade moderna, seus lugares distantes e o povo esquecido pelos projetos de modernização, cujo único consolo é o vinho. O vinho permite aos desamparados, sonhos futuros de vingança:

Souvernt, á la clarte rouge d'un reverbere
Dont le vent bar la flamme et tourmente le verre,
Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité guouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des muchards, ses dujets,
Epanche tout son Coeur en glorieux projets.

(Baudelaire, 1991, p. 152)

Citando Marx, Benjamin observa que à época de publicação do poema de Baudelaire, houve um aumento no imposto sobre o vinho, que obrigava os trapeiros e operários a irem a arrabaldes distantes par encontrar a bebida mais barata e livre do imposto, pois o “vinho permite a esses deserdados, sonhos de vingança futura e de uma futura dominação” (1991, p. 50-51).

Henry Lefévre destaca que as imagens de trabalhador, tematizadas pela literatura de um Victor Hugo ou de um Eugène Sue, embora distintas, figuram mitificadas, através de uma atitude de piedade ou mesmo de cenas de lazer. Mas, na obra de Baudelaire, as imagens de trabalhador são desenhadas criticamente, através de seu depauperamento (1969, p. 382-383).

Il prête dès serments, dicte dès lois sublimes,
Terrasse lês méchants, redève lês victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des eplendeurs de sa proper vertu
(...)

Pour noyer la rancouer et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits Qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, abati fait le sommeil;
L'Homme ajoute le Vin, fils sacré du soleil!

(Baudelaire, 1991, p. 26)

Compondo o espaço urbano na lírica de Baudelaire, figuram ainda mulheres desviadas, cortesãs, mulheres malditas, cujas imagens conformam-se á morte e ao abismo, ressalte-se que a carga de sensualidade e de amor carnal ocupa lugar significativo nos poemas *baudelairianos*, pois para o poeta a exteriorização dos desejos eróticos não de concentra na mulher elegante e bonita, mas na da tua, invertendo o ideal das musas de formas perfeitas. As mulheres, inclusive, aparecem, em alguns de seus poemas, destituídas de instinto maternais e de funções procriadoras, como aquela que praticará o amor como um ato livre e gratuito:

Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,
Femme impure! L'innui rend ton ame cruelle.
Il te faut chaque jour un Coeur au râtelier.
Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques,
Et dès ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,
Sans connaitre jamais da loi de leur beauté.

(Baudelaire, 1991, p. 77)

Baudelaire afirmou, através de sua palavra criadora, um submundo que colocou de ponta-cabeça os ideais burgueses no qual o abismo satânico, o erotismo á flor da pele, os vencidos e os excluídos se sobressaem como crítica á sociedade burguesa e também como conhecimento mais profundo do outro (Bataille, 1989, p. 43-44). Vale ressaltar que o satanismo for uma transgressão das convenções sociais, ou seja, uma inversão de noções de pecado, com adoração a satã, acompanhada de uma expressão de sexualidade sem pudores, o que representou uma

opção para eliminar a idéia de culpa cristã, tão presente no imaginário oriental como também uma saída para exprimir o erotismo, o submundo e as contradições advindas do progresso capitalista, assim, no texto “Projéteis, sugestões”, Baudelaire afirma que satã não está na figura sobrenatural projetada pelo cristianismo, mas no perverso desenvolvimento da sociedade capitalista:

Entregar-se a Satã, o que é isso dignifica?

Haverá algo de mais absurdo de que acreditar no progresso quando o gênero humano, como o podemos comprovar diariamente, continuamente, continua semelhantemente e igual a si mesmo – isto é, ainda no estado selvagem? O que são os perigos da selva ou os das pradarias comparados com os choques e os atritos da civilização dos nossos dias.

(Baudelaire, 1991, p. 514)

A imagem de satã, de acordo com Lefébvre variou de acordo com cada época, cada poço, cada cultura, desde a sua mais tradicional construção (a figura vermelha e de chifres), até nas suas metamorfoses, que se exibem na mulher encantadora, na cidade babilônica, no jogador, no vampiro, etc. Vale ressaltar que o vampiro de Baudelaire não é a figura sobrenatural dos contos de Hoffmann. Esta na visão do poeta é indício de cômico circunscrito em imagens macabras, o que aparece com clareza em seu ensaio “Da Essência de Riso”.

Mario Praz destaca que na segunda metade do século XIX “o vampiro volta a ser uma mulher (...); mas na primeira parte de século, o amante fatal e cruel é, em regra, um homem” (Praz, 1996, p. 90), o que inverte as tradicionais posições de mulher submissa e sexo forte, como é bem colocado no Poema “Le vampire”, no qual Baudelaire associa a mulher ao pólo de mal e do vício invertendo os signos amorosos:

Toi qui, comme un coup de couteau,
 Dans mon coeur plaintif es entrée;
 Toi qui, forte comme un troupeau
 De demons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
 Faire ton lit et ton domaine;
 – Infâme á qui je suis lié
 Comme le forçat á la chaîne.

Comme au jeu do joueur têtú,
 Comme á la bouteille l'vrogne,
 Comme aux vermines la charogne,
 – Maudite, maudite sois-tu.

(Baudelaire, 1991, p. 82)

Em Baudelaire, satã é também o anjo em conflito, através do qual o poeta está a buscar Deus e também o infinito da criação artística, como se pode ver em fragmentos do Poema “La destruction”:

Sans cesse á mäs côtés s'agite le démon;
 Il nage autour de moi comme un air impalpable,
 Je l'avale et le sens Qui brûle mon poumon
 Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.
 Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
 La forme de la plus séduisante des femmes,
 Et, sous de espécieux prétextes de cafard,
 Accoutume ma lèvre á desphiltres infâmes.

Il me conduit ainsi, loi du regard de Dieu,
 Maletant et brisé de fatigue, au milieu
 Des plaines de l'Ennui, profondes et déserts.

(Baudelaire, 1991, p. 159)

De acordo com Lúcia Castello Branco, se o Cristianismo reprimiu a sexualidade, é no satanismo que os autores vão buscar uma forma de expressão sexual, anulando as idéias de pecado e culpa (Branco, 1985, p. 22), buscando o infinito da criação e a realização de todas as potencialidades carnavais, através da escrita.

Circunscrita sob os signos da transgressão ou da liberação dos impulsos de busca do infinito, a imagem de satã também se reveste da figura da serpente, como no poema “Le serpent qui danse”, onde se encena a musa estéril, situada no espaço marítimo, que desperta desejos físicos, mas apresenta impasses para que esses não se realizem:

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau!

(...)

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

(...)

Et ton corps se penchet et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Les vergues dans l'eau.

(Baudelaire, 1991, p. 79)

Procedendo a uma dissolução das musas ideais românticas, as representações femininas em Baudelaire externam desejos eróticos independentes da mulher elegante e bonita e são transferidos para a mulher que agora trabalha na cidade. Isso se sintoniza com as transformações do papel da mulher na sociedade: antes, a vida no lar, e, na Segunda metade do século XIX, a vida no trabalho ou mesmo na mendicância. Tais fatos refletem a face miserável do progresso e da modernidade. No poema “A une mendiante rousse”, o poeta desnuda, eroticamente, o corpo da mendiga, entrevisto através dos farrapos. Mario Praz afirma que a temática acerca de mendigas, velhas sedutoras, negras deslumbrantes e cortesãs é

tratada na literatura do século XVII, com certa leveza, mas retornam à produção literária do século XIX com “um sabor acre de realidade nos românticos e no poeta em que a musa romântica destilou os mais raros venenos, em Baudelaire” (Praz, 1996, p. 58). A mendicante é alvo de desejo, apresentando uma beleza grotesca que tem brilho e beleza próprios:

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe pas ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

(...) Que des noeuds mal attachés
De voilent pour nos péchés
Tes deux beaux seins, radieux
(...)

Que pour te déshabiller
Te bras se fassent prier
Et chassent à coups mutins
Le doigts lutins.

(Baudelaire, 1991, p. 128-129)

O erotismo em “A une mendiante rousse” situa-se no âmbito do “erotismo de voyeur” (Branco, 1985, p. 46), no qual o eu somente realiza o ato amoroso em suas visões e denuncia o sadismo e suposto humanitarismo burguês. Na trivial cena urbana, a mendiga é descrita com uma alta carta erótica, deslocando-se o erotismo para um outro tipo feminino, distinto das luxuosas cortesãs, também tematizadas pela literatura do século XIX:

– Cependant tu vas gueusant
Quelque vieux débris gisant
Au seuil de quelque véfour
De carrefour;

Tu bas lorgnant en dessous
Des bijoux de vingt-neur-fous
Dont je ne puis, oh! pardon!
Te fair don.

Va donc, sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,
Que ta maigre nudité,
O ma beauté.

(Baudelaire, 1991, p. 130)

A mendiga, criatura que simbolicamente encerra o fim de um ciclo, associa-se à imagem da morte (Bataille, 1989, p. 12). Ironicamente, deslocando o erotismo para o espaço da morte cristalizada através da imagem do cadáver, Baudelaire veicula uma sensualidade imprecisa e difusa, que está, portanto, longe da concretização sexual, como pode ser observado no poema “A une charogne”, no qual há um sensualismo mórbido, relacionado a um duplo sentimento perante às imagens de putrefação. Se, por um lado essas imagens, provocam pavor, também despertam uma fascinação, pois a carniça, “de pernas para cima”, encontra-se numa posição morbidamente erótica:

Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d’été si doux:
Au détour d’un sentier une charogne infâme
Sur un lite semé de cailloux,

Le jambes en l’air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvraïdt d’une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d’exhalaison.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu’ensemble elle avait joint,
(...)

Le mouches bourdonnaïente sur ce ventre putride,
D’où sortaient de noirs bataillons

De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

(...) Les formes s’effaçaient et n’étaient plus qu’un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l’artiste achève
Seulement par le souvenir.

(Baudelaire, 1991, p. 81)

No poema citado, os amantes saem de casa pela manhã e encontram um corpo putrefato, coberto de vermes, que causa náusea à companheira e é um indício de desordem e desagregação, mas, ao mesmo tempo, apresenta uma beleza macabra, que segundo o poeta é digna de ser pintada em uma tela.

Fugidia, a mulher doente é também desejada nos poemas de Baudelaire e é também uma representação da morte, como nos versos de “La muse malade”, que tematiza uma musa dividida, angustiada, sem ter a oportunidade do prazer de ter oferecido seu corpo. É, portanto, um erotismo que se encena dentro da obra de um poeta que não apresentava crenças no progresso e na ciência como solução para os problemas e rejeita, assim, as musas belas e saudáveis:

Ma pauvre muse, hélas! qu’as-tu donc ce matin?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l’horreur, froides et taciturnes.
(...)

Je voudrais qu’exhalant l’odeur de la sante
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques.

(Baudelaire, 1991, p. 65-66)

Vista sob a ótica da amplidão, a morte, nos poemas *baudelaïrianos*, não pode ser interpretada como um elemento de ruptura com a vida, mas como uma via possível para o ser realizar sua expansão e fusão com o universo.

Esses impulsos eróticos, por meio de imagens de cadáveres em decomposição ou mulheres doentes, funcionam, segundo Lúcia Castello Branco, “como veículos fundamentais para a expressão de Eros e para a composição de um sensualismo mórbido” (Branco, 1985, p. 73), os quais, além de denotar um deslocamento do erotismo para muitos outros tipos de corpos, demonstram, também, uma crítica à sociedade burguesa.

No poema XXII, de *As flores do mal*, por exemplo, o sujeito lírico deseja uma “horrenda judia”, cujo corpo com fervor ele beijaria, exprimindo um sensualismo pelo avesso, repleto de imagens de decomposição, de desagregação, da violência e sem um desenho harmônico dos contornos” (Branco, 1985, p. 65). Mario Praz destaca que a judia *baudelaireana* apresenta seus antecedentes no século XVII, na “bela caolha” e na “bela calva” que também foram tematizadas pelo poeta italiano Adimari (Praz, 1996, p. 59).

Benjamin afirma “que as imagens da mulher e da morte se interpenetram numa terceira, a de Paris” (Benjamin, 1991, p. 39) e encenadas sob o signo da desagregação e associadas à morte, como pode-se observar no poema “Les petites vicilles”, no qual as mulheres idosas são extraordinariamente associadas às rugas da cidade:

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mês humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décripits et charmants.

(...)

- Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant.

(Baudelaire, 1991, p. 133-134)

De acordo com Branco, “as civilizações ocidentais das últimas décadas do século XIX são marcadas por um profundo sentimento de descontentamento com relação aos mecanismos e ideologias sociais” (1985, p. 79), o que foi sentido por um grupo

de literatos franceses, entre eles, Baudelaire, que tomou consciência das ruínas da sociedade burguesa:

Eros assumirá também sua feição de decadência: o cinismo e a violência dos discursos procuram exprimir, (...) tudo o que, até então, deveria ser camuflado, já que a proliferação de sexualidades periféricas, de marginalidade e de loucura constitui-se em evidência tangível do declínio das civilizações (Branco, 1985, p. 81).

Portanto, o erotismo tomou diversas feições na literatura, por meio de criaturas marginais, como podemos observar na poesia *baudelaireana*, na qual as cortesãs e prostitutas têm lugar de destaque. Nos “Escritos íntimos”, seguindo a trilha da perda da aura, Baudelaire alinha o poeta à mesma posição daquelas, ao indagar: “O que é a arte? Prostituição” (1995, p. 503). Ainda no poema “Não tenho por amante uma leoa ilustre”, o poeta identifica-se com a prostituta, pois, muitas vezes é obrigado a publicar e a vender sua obra em troca de sobrevivência:

Para ter borzequins, sua alma pôs à venda,
Mas Deus riria se, ante essa infame oferenda,
Eu me tornasse tartufo um impostor,
Eu, que vendo a minha arte e quero ser autor.
(...)

Sequer vinte anos tem; os seios – que desgraça! –
De cada lado pendem como uma cabaça,
E contudo me arrastam ao seu corpo estreito,
Em cujas tetas eu, como um bebê, me aleito.

E embora ela não ganhe às vezes uma esmola
Para esfregar-se em quem a sua carne esfolo,
Eu a lambo em silêncio até com mais fervor
Que Madalena em fogo os pés do Salvador.

(Baudelaire, 1995, p. 539)

A cortesã, na imagem de Vênus ou Afrodite, encontra-se conformada à imagem do demônio pela sua carga de sedução, capacidade de atração e de mudança de sua máscara. Jean Shinoda Bolen (1990, p. 325) afirma que Afrodite realiza seu ritual de sedução, utilizando um disfarce, através do qual, ela

despertava a paixão nos mortais e depois, conforme o caso, lançava-lhes uma maldição. Vênus encerra a imagem da sedução e do erotismo, posto que, segundo a mitologia, era a mãe de Eros. Para Baudelaire, em seus “Escritos íntimos”, “A Vênus eterna (caprichosa, histérica, fantasista) é uma das formas sedutoras do demônio” (1995, p. 262).

No poema “Sed non satiata”, o amor e a atração mesclam-se, realizando uma oposição entre elementos clássicos e libertinos – a língua latina e o erotismo exacerbado da Messalina, rainha oriental, que encerra a imagem do feminino cruel:

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de muse et de havane,
Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,
(...)

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
O démon sans pitié! Verse-moi moins de flamme;
Je ne suis pas le styx pour t'embrasser neuf fois,
Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine!

(Baudelaire, 1991, p. 78)

A descrição da figura feminina como bizarra; marcada por perfumes exóticos está relacionada à escuridão e ao demoníaco de Fausto, de Obil e da Prosérpina, personagem mitológica e rainha dos infernos.

O erotismo *baudelaireano* desloca-se também para as lésbicas, como ocorre no poema “Lesbos”, no qual Baudelaire canta musas proibidas. De acordo com Praz (1996, p. 293), na Paris do fim do século houve uma grande atração por parte dos artistas pelas lésbicas, o que explica a presença de Lesbos no poema de Baudelaire:

Mãe dos jogos do Lácio e das gregas orgias,
Lesbos, ilha onde os beijos, meigos e ditosos,
Ardentes como sóis, frescos quais melancias,
Emolduram as noites e os dias gloriosos;

Mãe dos jogos do Lácio e das gregas orgias;
(...)
Desta Safo viril, que foi amante e poeta,
Mais bela do que Vênus pelas tristes cores!
- O olho azul sucumbe ao olho que marcheta
O círculo de treva estriado pelas dores
Desta Safo viril, que foi amante e poeta!

(Baudelaire, 1991, p. 133-134)

Segundo Praz (1996, p. 293), Lesbos é uma concepção de amor hermafrodita, que dentro da mitologia é fruto do casamento de Hermes e Afrodite, gerando um ser viril e sedutor ao mesmo tempo. Lesbos configura mais uma musa *baudelaireana* recolhida no paganismo. Segundo May, “Eros é o desejo, a ânsia e a eterna busca de expansão” (1978, p. 80) e, dessa forma, podemos depreender que o deslocamento do erotismo na poesia de Baudelaire, da mulher lésbica à cortesã, passando pela mendiga, é uma forma de conhecimento do corpo, objeto que se oferece a múltiplas leituras na obra do poeta francês.

Resumindo, longe de visar a uma totalidade, destacamos os principais temas da modernidade *baudelaireana* que, com sua lírica cortante e crítica, soube mostrar, sob um novo olhar, o progresso e o desenvolvimento da cidade, trazendo para a arte novos elementos, tais como: a vida cotidiana, a crítica à sociedade burguesa, as ruas da cidade moderna, os pobres, os heróis anônimos, a transitoriedade da beleza, a mulher fatal, demoníaca e fugidia. Sem dúvida, Baudelaire colocou a “lírica francesa no domínio europeu” *(Friedrich, 1978, p. 35), legou à posteridade o conceito de poeta moderno e ressoou em muitos outros poetas e obras.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da Modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. O proibido e a transgressão. Trad. João B. da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. A literatura e o mal. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L & PM, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa. Org. e trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. Le fleurs du mal. Paris: Flammarion, 1991.

BENÉVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. Sociologia. Org. Flávio R. Kothe. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOLEN, Jean Shinoda. As deusas e a mulher. Nova Psicologia das Mulheres. Trad. Maria Lydia Remédios. 3 ed. São Paulo: Paulus, 1990.

BRANCO, Lúcia Castello. Eros Travestido. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. A cidade das multidões, a cidade aterrorizada. IN: PECHMAN, Robert Moses. (org.). Olhares sobre a cidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p. 9-35.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. 12 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graad, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. Trad. Marise M. Curioni, et al. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. O poético: magia e iluminação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LEFÈBVRE, Henri. Introdução à modernidade. Trad. Jehovanira Chrysostomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARCUSE, Hebert. Eros e civilização. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MAY, Rollo. Eros e repressão, amor e vontade. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

PRAZ, Mario. A carne, a morte e o diabo na literatura romântica. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

WILSON, Edmund. O Castelo de Axel. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

UTOPIA AMAZÔNICA

Luís Heleno Montoril del Castillo
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O objetivo deste ensaio é preencher as lacunas deixadas pela ausência de estudos sobre a representação do espaço amazônico assim como aquela da utopia americana. Ele tenta mostrar a Amazônia como ilusões e idealismos da utopia européia, baseado em alguns excertos e em análises sobre o espaço amazônico em transformação em alguns poemas daquele período sobre o mesmo tema.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia; utopia; literatura; história; cultura e cidade.

ABSTRACT

It is objective of this essay to fill in the blanks left by the absence of studies on the amazon space representation, as well as that of the american utopia. It tries to show Amazonia as illusions and european utopia idealisms, based on some excerpts and analysis about the amazon space in transformation and some poems referring to that period and to the same theme.

KEY WORDS: Amazonia; utopia; literature; history; culture and city.

No início era um manto verde recortado a servir de palco para a construção do mito e do imaginário. O livro a ser lido era o dos enigmas da floresta e dos rios. Diante dos rios e da floresta uma dupla utopia era construída. De um lado o mito da página em branco, na qual seria escrita a utopia européia, de outro o mito da natureza intocada como *topus* do não-lugar ou do lugar original.

Fernando Ainsa (1999, p. 105-107) diz sobre a tensão entre a utopia da realidade e a utopia do que é idealizado, do ser e do dever ser. Ele nos coloca de frente com a questão do espaço americano ser aquele da tensão entre aquilo que é e o que deveria

ser. A aproximação desta definição faz com que seja possível deslocar a discussão sobre a relação utópica entre sujeito e lugar, entre a idealização do lugar e a realidade do mesmo, do âmbito americano global para o espaço amazônico. Como a América, a Amazônia tem sua realidade transformada pelo pensamento único, último e universalizante do ideal europeu.

Fazendo um recorte na Amazônia, necessário para a delimitação desse ensaio, tomemos o Pará e a representação do espaço amazônico a partir dele. Um percurso resumido da literatura no Pará e da literatura paraense começa, na sua origem, não diferente da do resto do Brasil. Após o desdobramento original de conquista e ocupação, que se dá em 1616 com a expedição de Francisco Caldeira Castelo Branco, os religiosos assumem o ensino no Pará através de várias missões carmelitas, mercedárias e jesuítas.

Esse longínquo e estratégico ponto da Amazônia começa a sofrer mudanças a partir de 1754, quando a capitania é galgada pela metrópole à sede do governo do Maranhão e Pará. O regulamento do ensino no Pará, no entanto, data de 1799, com Belém passando a contar duas escolas públicas primárias na capital e treze no interior por ordem do governador Francisco de Souza Coutinho, em 15 de abril do mesmo ano. Parece ter sido essa medida superior, o sopro original que deu à Belém “status” de capital.

Mas tal medida não foi suficiente para dar à literatura uma função que ultrapassasse os âmbitos oficiais. Esse feito acontece quando das manifestações do Romantismo e também pela ascensão econômica proveniente da exploração da borracha que diminuiu o distanciamento da região em relação aos grandes centros. Os literatos paraenses vão seguir os passos do movimento romântico buscando originalidades locais. É claro que a busca não motivou uma forma e representação poética original, ao contrário, a produção literária no Pará sempre viu no Romantismo de Victor Hugo o caminho da boa literatura.

Alguns poemas que falam do espaço amazônico romantizado fazem parte deste ensaio. Os poemas romantizaram ao extremo o *topus*, transformando-o num não-lugar. São poemas daqueles que ficaram com os pés na terra e olhares nos espaços supra-ordenados da tradição idealista. São eles: Sousa Filho com o poema *Pará* e Júlio César, com poema de mesmo nome.¹

Para ficar mais clara a idéia que se pretende desenvolver sobre a tensão entre a topia da realidade e a utopia do que é idealizado, faz-se necessário um breve histórico do desenvolvimento e evolução do espaço amazônico paraense. Assim poder-se-á justificar a transformação do espaço amazônico como extensão do sonho europeu.

Certamente a evolução do espaço gira em torno de alguns fatores que o condicionam. São eles: a manufatura de matérias primas (industrialização) e sua comercialização. No caso do espaço amazônico paraense, a paisagem irá se transformar na medida que o sucesso da borracha permitirá. A título de exemplo, é do período de 1860-1870 a construção do Mercado Municipal junto ao Ver-o-peso; a instalação da freguesia de Nazaré; inauguração da iluminação a gás carbônico (que iria perdurar até 1896); a fundação do Hospital D. Luiz e o Grêmio Literário.

Em 1875, o governador Pedro Vecente de Azevedo escreveria o seguinte:

Ocupando uma extensa área, possuindo notáveis edifícios públicos e alguns doze jornais, sendo nada menos do que cinco diários, seu lindo porto enfeitado de navios procedentes do Sul do Império, Estados Unidos, Europa e, sobretudo, dos que navegam constantemente para as diversas linhas do Amazonas e Tocantins, apresenta aos olhos do estrangeiro uma animação e progresso que não estão em harmonia com essa decadência das cidades do interior (Cruz, 1945, p.503).

No trecho citado vê-se claramente que o *topus* da realidade apresenta o espaço num processo de civilização. Este,

¹ Cf. Azevedo (1970).

que se mostra, já na década de 70 do século XIX, nas ruas da cidade, em paralelepípedos de granito importados de Portugal, no edifício do Arquivo e Biblioteca Pública, no Consulado da Bolívia, na construção definitiva do Hospital D. Luiz, na inauguração dos serviços telegráficos através de cabos submarinos e na pedra fundadora da cultura e da civilização moderna: o Teatro da Paz.

O Teatro da Paz tornar-se-ia o *locus cultura humanitatis*, o palco do desejo de transplantação da cultura européia. Paradoxalmente, a realidade que começa a ser constituída fazia parte de mais um dos muitos “impulsos utópicos que tem marcado, muitas vezes dramaticamente, o processo histórico de um continente onde sonhos e esperanças individuais se prolongam em realidades coletivas” (Ainsa, 1999, p.106).

Se de um lado o espaço era moldado segundo a “utopia européia”, a representação desse mesmo espaço por parte dos poetas aqui expostos não será menos utópica. Ainda Fernando Ainsa nos é útil nesta dupla constituição da utopia amazônica: de um lado o projeto de realização do espaço segundo o processo civilizatório europeu; de outro a representação do lugar segundo o modelo romântico não menos europeu.

A constante tensão entre realidade e idealidade modela assim mesmo as experiências da chamada *utopia vivida*, as experiências utópicas práticas que renovam essa mesma história (Ainsa, 1999, p.106).

A utopia vivida segue como passageira do bonde moderno:

O elegante boulevard da República ; a rua Cons. João Alfredo, principal artéria elegante do comércio a retalho; a rua 28 de setembro, no Reduto, artéria principal do bairro menos abastado, cheio de povo e pequenos comerciantes sobretudo de nacionalidade Síria, bairro este que continha, além das usinas da *The Pará Electric Railway and Lighting Co.*, as fábricas de gelo, de corda, de pregos, de construção e móveis Freitas Dias, grande armazém de ferragens Redutense tomando todo o quarteirão; a Av. 15 de Agosto, em

construção na época e que era considerada como destinada a vir a ser, no futuro, a mais bela e majestosa avenida urbana, no término da qual estava a Praça da República, com o Teatro da Paz, a Farmácia Dermol, a mais bela e importante da cidade, a elegante casa de modas de Mme. Bousseau, o cinematógrafo Rio Branco e o Café da Paz, além do Grande Hotel, o cine Olímpia, a mais bela e confortável casa de seu gênero, e o clube *High-Life*; a Av. Nazaré, de perspectiva majestosa, toda sombreada por altas mangueiras e ladeada pelos principais colégios e clubes; a Av. Independência, onde havia, em frente ao Instituto Gentil Bittencourt, o teatrinho Bar Paraense, junto à grande Fábrica de Cerveja Paraense; a Av. Tito Franco, cuja perspectiva é grandiosa, pois que é bordada de árvores da mata próxima e o seu fim perde-se ao fundo, na floresta apenas esbatida; a rua Manuel Barata, importante pelo comércio e por nele existirem numerosos gabinetes dentários; a Av. Padre Eutíquio, com os templos das lojas maçônicas; a Av. São Jerônimo, que, com a de Nazaré, forma o bairro aristocrático da capital, graças às vivendas confortáveis de personalidades salientes na política, no comércio e na magistratura; o bairro da Cremação e Jurunas, populosos, de operários e jornaleros; a Cidade Velha, com suas igrejas e edifícios públicos, etc, etc. (Penteado, 1970, p. 157-160).

Os trechos transcritos demonstram evidente transformação na geografia urbana e humana. É bastante transparente que homem e espaço sofreram uma grande mudança advinda de possibilidades novas proporcionadas pela ascensão econômica da região devido à crescente comercialização da borracha.

Paralelamente, a representação poética do lugar amazônico, do mesmo período dos trechos citados, é a expressão de um lugar e de um tempo distantes do vivido, daquele espaço transformado. A poesia paraense amazônica tradicional está inscrita no tempo do eterno, do essencial, do original, da utopia do espaço edênico. A Amazônia surge como lugar intocado, conseqüentemente, puro e natural.

Sob este mito da natureza intocada, o poeta Sousa Filho justifica o grau comparativo de superioridade: ser a mais intocada das terras. Isto é demonstrado em trechos de seu poema intitulado *Pará*. Em “Minha terra é a virgem das florestas” tem-se este assunto revelado num encadeamento ritualístico da natureza como nesse trecho: “sol desponta por detrás da serra”. Visto por este ângulo, a natureza ao se deixar penetrar pelo sol, faz convenientemente, isto é, são mundos que se ligam e se completam. No entanto, se há intocabilidade, refere-se já àquilo que lhe é estranho. No trecho: “não penetra no tecido espesso/ Da salsa, que se enlaçou pelo angico”, há o mito da intocabilidade.

Vê-se aí que o *topus* referido pelo poeta apresenta-se distanciado de seus olhos. O advérbio, “lá”, faz construir uma relação de ausência entre o Eu e o lugar. O que está percebido compreende um outro lugar, um outro tempo, uma outra ordem de coisas e pessoas. Certamente, aquela do homem em perfeita harmonia com a natureza, do homem parte integrante do meio natural. Há nesse cruzamento homem-natureza a busca de fundar as raízes que originaram a existência do ser amazônico: “É a meiga tapuia dessas zonas, singela e feiticeira”.

O mesmo olhar do poeta que vê sua pátria, sua terra, “donairoza filha do largo Tocantins e do Amazonas”, é aquele que se enreda pelos punhos da maqueira até chegar no olhar do pai que sobre a filha deixa os mundos fundidos, unificados numa seqüência de enredamentos de olhares que deixam a maqueira, vão-se às palmeiras, depois às madeixas do cabelo para sair no olhar da filha a estacionar e findar o ciclo no olhar vergonhoso e esquivo do noivo, porque estranho ao seu mundo:

Lá canta a sertaneja na viola
A irmã, no dançar tão divertido.
E o velho, muito ufano e embevecido,
Sentado na maqueira,
Orgulha-se por ver a filha esbelta
E linda estremecer com a palmeira
As lustrosas madeixas do cabelo

...

E a roceira tão cheia de magia,
Olha meiga e expressiva
O noivo a conversar todo esquelhado,
Que, vergonhoso, o seu olhar se esquivava.

O itinerário dos olhares que se enredam num outro lugar e num outro tempo, sofre a interrupção pelo olhar que margeia. Assim o olhar do noivo não se deixa penetrar pelo sol que anteriormente não penetrava “no tecido espesso da salsa, que se enlaçou pelo angico”. Mundos diversos e intocáveis entre si, este é o mito romântico sustentado na época em que espaço e homem metamorfoseiam-se numa dinâmica dita moderna e civilizada. Tanto mais paraense e brasileira seria esta terra Pará, quanto mais intocada. É desse modo que o paraíso perdido e sempre procurado, desde que Adão jogou a humana geração, da idade de ouro para a do ferro, será aquele da floresta intocada: “Minha pátria é um éden de delícias, / Onde os dias se passam docemente”.

Este retorno à origem, estaciona no paraíso natural não por acaso. Em se tratando de Pará, cuja fundação da cidade de Belém data de 1616, não é possível um retorno histórico como fizeram os românticos europeus ao tratarem de temas medievais, no afã de resgatarem valores originais para a fundação dos estados-nações. A natureza como espaço, e o integrante dela, é o exemplo claro daqueles que buscaram, ainda que dissimuladamente, justificar a ideologia de uma pátria autêntica. O problema é que ao ler o ausente “Lá”, tão característico de um outro lugar, de um outro tempo, distanciaram-se “ser amazônico” e “realidade amazônica”, ou seja, preserva-se tanto a intocabilidade, ao ponto de não sobrar senão o espaço reservado a ela, ou seja, o vazio. A recepção poética do chamado “ciclo da borracha” não percebeu o clarão que se abria em meio a rios e florestas densas, pela civilização que nascia e que mais tarde se solidificou. Poemas como *Pará* de Sousa Filho eram publicados nos jornais da época.

A poesia tradicional não foi elástica o suficiente para permitir que o exterior das ruas penetrasse no íntimo do espírito romântico da época, dessa forma, perceber o espaço que se

modificava a cada instante e a interação desta tapuia com novo estado de coisas, não fora a principal percepção dos poetas de então, mas supervalorizar da maneira exagerada e sonhadora a natureza eleita para solidificar a identidade de uma pretensa originalidade.

Também em outro poema de título homônimo ao de Sousa Filho, pertencente ao paraense Júlio César, há o distanciamento espacial e temporal. As marcações que aparecem no primeiro são reincidentes no segundo. A busca da origem da maior de todas as terras, a intocabilidade dessa mesma terra para que permaneça sempre a única, a oposição romântica entre o “aqui” e o “lá”.

Enquanto no poema de Sousa Filho a sustentação poética para justificar a pureza da natureza e da terra é a construção “Sol-Floresta”, no poema de Júlio César a sustentação se constrói na luta entre o Amazonas (rei dos rios do mundo) e o mar. A luta não existe sem propósito, há uma romântica xenofobia cujo objetivo é valorizar superlativamente a Terra e todos os elementos da qual fazem parte.

O mar imenso, indomável,
De seus amores cioso,
Como senhor orgulhoso
Seu gozo quis partilhar;
Porém, o rio gigante
Lhe disse: “No sei dela,
Da minha amada tão bela
Nunca ousarás repousar!...”

Diante disso cabe destacar que o “mar” não é senão a representação simbólica daquele mesmo estranho do poema de Sousa Filho, o intruso e cobiçoso mar valentemente suplantado pelo Amazonas e seus afluentes. Curioso é notar que esta luta mitogênica faz parte da lembrança, ou melhor, alimenta esta lembrança de um outro lugar, de um outro tempo. Se a lembrança e a saudade marcam a existência do passado, daquilo que existiu, ter-se-á a justificativa plausível para um presente novo, diferente e alterado.

A leitura desse poema por um leitor sem compromisso de valores individuais ou de grupo poderá ser a de ver que seu entendimento não se resolve no “lá” como Europa, e o “aqui” como Pará ou Brasil. Possivelmente o “aqui” é o tempo e o lugar presente, novo, diferente e alterado pela utopia européia, enquanto o “lá” é um outro tempo e um outro lugar não necessariamente vivido e acontecido, mas suficiente para distanciar produção poética como utopia amazônica e realidade:

Minha pátria, que infinda saudade
Sinto na alma ao lembrar-me de ti!

(...)

Aqui tudo tem laivos de morte
Tudo é triste, mirrado e sentil;

(...)

Lá, no entanto, ao sorrir majestoso
Dessas matas de infindo verdor.
Ao correr destes rios sem conta,
Quanta vida não vai, quanto amor!...

Essa passagem não só serve para justificar a tradicional dicotomia “lá-aqui” como também para ilustrar que tipo de espaço é percebido pelo poeta:

Aqui (...)

Não há rios regando florestas,
Nem há céu do mais límpido anil
Há montanhas de dorso escaldado
Ou vestidas de tosco burel
Tendo areis nas bases por leito,
Negras nuvens no céu por docel

É a partir da negação que o leitor contemporâneo poderá configurar o espaço amazônico como utopia. Através do não dito, desenha-se o espaço do aqui. De maneira bem direta e simplista, o clarão moderno e civilizado que se abriu na floresta é o aqui europeu mitificado nas artes, reproduzindo tecnicamente, recolonizado culturalmente.

REFERÊNCIAS

AINSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopia*. México: Correo de la Unesco, 1999.

AZEVEDO, J. Eustáquio de. *Antologia amazônica*. Belém: Conselho Estadual de Cultural, 1970.

CRUZ, Ernesto. *História de Belém*. Belém: Imprensa Oficial, 1945. V.2.

PENTEADO, Antônio Rocha. *Belém, Estudo da Geografia Urbana*. Belém: UFPA, 1960.