



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

*Cristovam Wanderley Picanço Diniz*  
**Reitor**

*Telma de Carvalho Lobo*  
**Vice-Reitor**

### **Comissão Editorial**

*Abdelhak Razky,*  
*Angélica Furtado da Cunha,*  
*Audemaro Goulart,*  
*Benedito José Vianna da Costa Nunes,*  
*Dileta Silveira Martins,*  
*Ingedore Villaça Koch,*  
*José Guilherme Castro,*  
*José Niraldo de Farias,*  
*Luis Antonio Marcuschi,*  
*Maria Elias Soares,*  
*Maria Lúcia Almeida,*  
*Myriam Crestian Cunha,*  
*Patrick Dahlet,*  
*Paul Rivenc,*  
*Vanderci de A. Aguilera.*

### **Centro de Letras e Artes**

*Guilhermina Pereira Correa*  
**Diretora**

*Célia Maria Coêlho Brito*  
**Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras**

**MOARA**  
Revista  
dos Cursos  
de Pós-Grad.  
em Letras,  
UFPA

ESTUDOS LITERÁRIOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
BIBLIOTECA DO C. L. A.

ISSN 0104-0944

Moara – Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.12, p.1-151, jul./dez., 1999

## Sumário

Apresentação .....	V-VII
<b>A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E E O ACOLHIMENTO BRASILEIRO</b> Regina Zilberbam .....	7-17
<b>TRÊS LEITORES. A CONTRIBUIÇÃO DA ESCOLA DE CONSTANÇA PARA O ESTUDO DA LITERATURA</b> Gunter Karl Pressler .....	19-41
<b>A TEORIA DA RECEPÇÃO</b> Willi Bolle .....	43-63
<b>DA RECEPÇÃO COMO REAÇÃO</b> Flávio R. Kothe .....	65-89
<b>A CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA EM BENEDITO MONTEIRO E MILTON HATOUM</b> Tânia Maria Pantoja Pereira .....	91-101
<b>A UTOPIA EM DOIS ROMANCES LATINO-AMERICANOS</b> Sylvia Trusen .....	103-113
<b>OS DEUSES DE RICARDO REIS</b> Maria do Socorro Simões .....	115-133
<b>DE ENCANTOS, PAJÉS, ÍNDIOS E COBRAS</b> Sandoval Nonato Gomes Santos .....	135-151

**Editor**  
Célia Maria Coêlho Brito

**Editor Convidado**  
Gunter Karl Pressler

**Normalização**  
Hilma Celeste Alves Melo

**Composição**  
Jorge Domingues Lopes

**Revisão**  
Lairson Barbosa da Costa  
José dos Anjos Oliveira

Correspondências *Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Pará*  
*Centro de Letras e Artes – Campus Universitário do Guamá*  
*Rua Augusto Corrêa, 1 – Guamá – Belém/PA/Brasil – CEP 66075-110*  
*Tel.: (091) 211-1501 – Fax: (091) 211-1499 – E-mail: mletras@ufpa.br*  
*Home Page: www.ufpa.br/centros/cla/posgrad/mestrado\_letras.htm*  
Tiragem *300 exemplares*

Catálogo *Biblioteca Setorial do CLA*

MOARA. Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém: Editora  
Universitária / UFPA

n. 1	1993
Publicação interrompida de out./93 a set./94	
n. 2	1995
n. 3	1995
n. 4	1995
n. 5	1996
n. 6	1996
n. 7	1997
n. 8	1997
n. 9	1998
n.10	1998
n.11	1999
n.12	1999

Semestral

1. Literatura-Periódicos. 2. Lingüística-Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Centro de  
Letras e Artes

CDD 805  
CDU 8(05)

CLASS. 805  
CUTTER.  
TOMBO: 495305

## APRESENTAÇÃO

O editor convidado não é somente personagem; é também pessoa (para fazer uma analogia com uma expressão de Gilmar de Carvalho sobre o poeta Patativa de Assaré)<sup>1</sup>, por isso este número foi planejado com um peso maior (já não temos números temáticos) em artigos sobre a questão da recepção da literatura. Convidei Regina Zilberman, autora de um livro significativo sobre a Escola de Constança, *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), Flávio Kothe, com sua visão crítica da historiografia oficial da história da literatura brasileira e seu cânone, *O Cânone Colonial* (1997), e, neste contexto, lembrei-me de um capítulo importante da tese de livre-docência de Willi Bolle, que não foi incluído na publicação desta, dez anos depois: *A Fisiognomia da Metrópole Moderna* (1994), em que Bolle critica a versão de Jauss, comparando-a com a proposta de Walter Benjamin: entender a história da literatura como parte da história geral e sua atualização em cada momento histórico. A minha contribuição está relacionada aos resultados da pesquisa sobre os diferentes tipos de leitores. Tarefa que estou desenvolvendo desde a minha chegada em Belém, em 1996.

Os demais artigos deste número abrangem questões diferentes: a “constituição da memória” na literatura amazônica em Benedicto Monteiro e Milton Hatoum, cuja autora é Tânia Pantoja Pereira; Sylvia Maria Trusen faz uma comparação entre uma obra da literatura brasileira, *Utopia Selvagem* de Darcy Ribeiro, e

<sup>1</sup> “Mas muita gente quer vê-lo [Patativa do Assaré] pessoalmente, fazer uma fotografia ao seu lado, gravar cenas de vídeo doméstico. Receptivo ele tem para os visitantes um discurso pronto, que satisfaz aos menos exigentes, pontuado com a declaração de poemas, onde no final, antes do aplauso faz questão de dizer Patativa do Assaré, como reafirmação da autoria. Quem quer saber mais, precisa Ter paciência, voltar outras vezes e tê-lo como pessoa e não como uma personagem”. G.de Carvalho, *Patativa do Assaré*. Fortaleza: Demócrito Rocha 2000 (Col. Terra Bárbara, 5), p. 70.

uma obra nicaraguense, *Waslala: Memórial del Futuro* de Gioconda Belli acerca do termo “utopia”. Maria Socorro Simões desdobra-se sobre uma parte da obra de Ricardo Reis, “o heterônimo considerado a ‘depuração clássica’ de Pessoa”. O artigo de Sandoval Gomes Santos oscilando entre os estudos lingüísticos e literários trata da discursividade/narratividade em textos produzidos tipo “(re)contar histórias” de um projeto com alunas da segunda série.

A revista MOARA nasceu em 1993 com toda boa vontade e idealismo de um grupo de professores e pesquisadores do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Pará e atravessou as dificuldades que toda revista universitária enfrenta<sup>2</sup>, chegará no novo milênio com atraso, mas com os números atualizados. Os números alternam entre estudos lingüísticos e literários. Iniciou com números temáticos o que foi abandonado com o intuito de uma maior abertura, representando, assim, a diversidade das pesquisas no Curso de Pós-Graduação e outras entidades de pesquisa. Sempre aberta às contribuições de pesquisadores de diversas vertentes teóricas e filosóficas, a revista defendeu e defende critérios de mérito científico em relação aos artigos enviados, mas sofreu com o último número um ataque anacrônico. A Comissão Editorial, neste sentido, expressa sua defesa em função da “inteligência coletiva” (Pierre Lévy)<sup>3</sup>, em detrimento de uma “comunicação coletiva”, na época da cibercultura, como aconteceu nos meses de maio e junho no Circular Virtual de Linguagem (CVL).

Este número consta de participantes da nossa universidade e de outras universidades brasileiras e a MOARA (que

<sup>2</sup> “Sabemos, todos, da dificuldade que se constitui a publicação regular de um periódico mesmo se tratando de uma necessidade dos Cursos de Pós-Graduação que, por suas peculiaridades acadêmicas, devesse ter um veículo permanente de divulgação dos materiais em estudo e em pesquisa”, escreveu Maria Socorro Simões na apresentação do primeiro número da MOARA em 1993.

<sup>3</sup> P. Levy, *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34 1999 (original de 1997), p. 30.

significa na língua indígena tupi “vir-a-luz”) está sempre aberta para contribuições de pesquisadores de universidades estrangeiras e, naturalmente, para outros pesquisadores sem vínculo empregatício com uma Universidade Federal ou Estadual. “Pretendemos, dessa maneira, que cada número de MOARA seja a materialização do significado do seu título [...] É dessa luz que dirá MOARA. Uma luz que precisa se fazer conhecer para se tornar reconhecida”<sup>4</sup>.

*Gunter Karl Pressler*

<sup>4</sup> L.c.

## A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E O ACOLHIMENTO BRASILEIRO

Regina Zilberman  
PUC-RS

- **RESUMO:** *Revisando a recepção da Escola de Constança (Jauss e Iser), percebe-se que seus principais textos foram traduzidos entre 1979 e 1984 (como na França e antes mesmo dos Estados Unidos). A idéia central de Jauss é reabilitar a historicidade do texto literário, sem perder de vista a consideração sobre o valor e a experiência estética. A estética da recepção corresponde à concretização das potencialidades de leitura. A estética do efeito, de Iser, parte da análise do texto, a fim de verificar como se compõe a matéria narrativa, para suportar, sem perder a identidade, a interferência do leitor. O artigo resume a difusão, no âmbito do ensino universitário, das concepções teóricas e metodológicas da Escola de Constança, por professores e pesquisadores da PUCRS, de Porto Alegre (GS), os quais comprovam a aplicabilidade das propostas da Estética da Recepção e revelam que ela dá margem a interpretações inusitadas de obras consagradas. Um campo muito propício dos estudos recepcionais deu-se com a Literatura Infantil. A Estética da Recepção tem seu lugar na teoria literária pela qualidade de questionar a noção idealista de texto literário e pela facilidade da teoria para a prática.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Hans Robert Jauss; Wolfgang Iser; História da Literatura; Experiência Estética; Literatura Infantil.*
- **ABSTRACT:** *This paper review the reception of the school of Konstanz in Brazil. The most important text are publicated between 1979 and 1984. The idea of Jauss is a rehabilitation of history of literature, without lose the question of the esthetic experience. The act of reading in his especiality is the point of convence in Jauss (reception) and Iser (effect). This text shows the work of many academics about the proposal of Konstanz. The esthetic of reception hold an important place in the modern theory of literature after the structuralism.*
- **KEY WORDS:** *Hans Robert Jauss; Wolfgang Iser; History of Literature; Experience; Esthetic; Infantile Literature.*

As principais concepções de Hans Robert Jauss começaram a circular no Brasil ao final dos anos 70, no rastro da publicação da coletânea organizada por Lima (1979), *A literatura e o leitor*. O professor da Universidade de Constança tinha lançado, em 1970, *Literaturgeschichte als Provokation* [A História da Literatura como provocação] Jauss (1970), reproduzindo a já então renomada aula magna de 1967, cujo impacto motivara notáveis

alterações no panorama dos estudos acadêmicos na Alemanha; em 1977, editara *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [Experiência estética e hermenêutica literária] Jauss (1977), em que avança as reflexões na direção de estabelecimento de uma ciência da interpretação de objetos artísticos fundada na resposta do destinatário. A tradução, no ano de 1979, de capítulos desse último livro indica que o aparecimento de *A literatura e o leitor* não era anacrônico; na França, *Pour une esthétique de la réception*, contendo estudos que Hans Robert Jauss escrevera ao final dos anos 60 e início de 70, viera a lume em 1978, e nos Estados Unidos, *Towards an Aesthetic of Reception*, reunião de ensaios equivalente à edição francesa, apareceu mais tarde, em 1982.

Poucos anos depois, Lima (1984) revisa a antologia de textos básicos *Teoria da Literatura em suas fontes*, proposta anos antes. Divide a nova versão em dois volumes e acrescenta um segmento dedicado à Estética da Recepção. Pode-se, assim, balizar entre 1979 e 1984 o período em que as idéias principais daquela corrente teórica se introduzem no Brasil, contemporaneamente à sua difusão em duas importantes praças do Hemisfério Norte: a França, usualmente avessa a traduções de pesquisadores estrangeiros e que, em 1979, logo depois de *Pour une esthétique de la réception*, ainda dedicou um número da prestigiada revista *Poétique* a ensaios de Hans Robert Jauss e seus parceiros da Universidade de Constança; e os Estados Unidos, que, nos anos 80, fruto da expansão, na universidade e associações profissionais dedicadas aos estudos literários, do Desconstrutivismo e dos Estudos Culturais, abriam suas portas às tendências mais diversificadas do pensamento europeu.

Ambos os livros organizados por Luiz Costa Lima abrigavam, sob o mesmo teto, os dois principais nomes da chamada Escola de Constança: Jauss e Iser. O primeiro, pesquisador sobretudo de literatura francesa, tendo dedicado sua tese de doutorado ao romance de Marcel Proust, elegeu a história da literatura como matéria principal de reflexão: o estudo *A História da Literatura como provocação da ciência literária* resume algumas de suas

idéias principais e modo de trabalho:<sup>1</sup> quer reabilitar a historicidade do texto literário, sem perder de vista a consideração sobre o valor e a experiência estética; tal propósito somente se realiza se se levar em conta o processo de atualização por que passam as obras ao longo do tempo. A recepção corresponde à concretização das potencialidades de leitura que cada criação artística carrega consigo; não quer dizer que sejam sempre iguais — pelo contrário, diferem, respondendo a diferentes questões que cada época coloca a um texto. A Estética da Recepção, como proposta metodológica, coleta as perguntas colocadas às obras ao longo do tempo; o resultado é uma história da literatura que verifica, não a seqüência de autores e suas criações cristalizadas num momento passado, mas, sim, como se deu e vem ocorrendo a comunicação desses produtos de cunho artístico com o público, representado especialmente pelos seus segmentos mais avançados, a saber: a crítica e o ensino.

Wolfgang Iser não é um historiador da literatura, mas, como Jauss, dirige sua atenção, pelo menos em seus dois primeiros livros, cujos títulos são suficientemente expressivos desse propósito, *O leitor implícito*, Iser (1972) e *O ato de ler*, Iser (1976) para as maneiras como se verifica o processo de leitura. A expressão que cunha, “leitor implícito”, parece responder à noção adotada pelo crítico norte-americano, Booth (1973), em *A retórica da ficção*, de “autor implícito”, categoria intermediária entre o autor real, motivo da história e de biografia, e o narrador, função diversificada que se modifica a cada obra escrita. Tal como o “autor implícito”, o “leitor implícito” é uma virtualidade, encarnada ou não por um indivíduo histórico, mas pressuposta pelo texto, logo, apta a ser analisada, conforme procede Iser ao longo do volume que carrega esse título. *O ato de ler* expande-se em considerações teóricas, verificando como se compõe a matéria narrativa, para suportar, sem perder a identidade, a interferência do leitor que se intromete sob a forma da leitura.

<sup>1</sup> Cf. a edição brasileira (Jauss, 1994).

Iser é um estudioso da literatura em língua inglesa, de modo que seus principais exemplos, em *O leitor implícito*, provêm da tradição britânica. *O ato de ler* não comporta aplicações da teoria, mas, quando o autor se dedica à análise de obras, também as elege a partir do elenco extraído do patrimônio literário da Inglaterra. Logo, por formação e escolha do foco teórico, Iser e Jauss diferenciam-se bastante, embora isso não queira dizer que não possam ser alinhados a uma corrente comum de pensamento, nem serem aproximados, quando da organização de uma coletânea de ensaios ou da discussão de suas idéias. Afinal, desde os anos 60, pertenceram ao mesmo grupo de investigadores que publicaram seus ensaios na coleção *Poetik & Hermeneutik*, cujos volumes foram lançados regularmente a cada dois anos pela editora Fink, de Munique. E aparecem juntos na primeira seleção de ensaios dedicados à Estética da Recepção, reunida por Warning (1975), denominada, como não poderia ser diferente, *Rezeptionsästhetik* [Estética da Recepção]. No mesmo ano, Jauss (1975) escreve um estudo em que revisa a trajetória da já então consagrada corrente de idéias, *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur* [O leitor como instância de uma nova história da literatura], estabelecendo as diferenças entre suas concepções e as de Iser, sem deixar, contudo, de aceitar a vizinhança e afinidade de suas respectivas pesquisas.

Quando Lima introduz as teses da Estética da Recepção ao público brasileiro, ele está colaborando para a expansão do ideário da Escola de Constança para fora da Alemanha, nas décadas de 70 e 80 ainda repartida entre o Oeste capitalista e o Leste comunista. Os anos 80 assistem à discussão, ampliação e aplicação das propostas originárias do pensamento de Jauss e Iser, que tomaram direções aqui resumidas:

a) na esteira de *O leitor implícito*, examina-se o lugar do leitor no texto narrativo, verificando a comunicabilidade do texto, seu grau de experimentalismo e interesses pragmáticos envolvidos;

b) acompanhando a proposta de revisão da história da literatura, reivindicada por Jauss, em *A história da literatura como*

*provocação*, recuperam-se as leituras de que certas obras foram objeto e reconstrói-se o horizonte com o qual elas dialogaram, de que resulta o diagnóstico relativo à atualidade delas e o impacto que causaram no decurso do tempo;

c) ultrapassando a metodologia associada à história da literatura, mas mantendo-se fiel ao propósito de valorizar o lugar do destinatário no texto literário, estabelecem-se tipologias de leitor e pesquisam-se as representações do processo de leitura por parte de narradores e personagens;

d) apoiando-se na noção de emancipação, de uma parte resultado, conforme Jauss, em *A história da literatura como provocação*, da obra literária que rompe os paradigmas dominantes na época de sua produção, de outra, efeito do processo de leitura enquanto tal, propõem-se pesquisas aplicadas que investigam a formação dos leitores, a circulação de livros na escola, a reação a textos inovadores e a textos convencionais, com o objetivo de valorizar a aprendizagem e o consumo de ficção e poesia dentro e fora da sala de aula.

Pode-se exemplificar a difusão, no âmbito do ensino universitário, das concepções teóricas e metodológicas emanadas dos principais nomes da Escola de Constança, fazendo referência ao trabalho desenvolvido por professores, pesquisadores, doutorandos e mestrandos atuantes no Curso de Pós-Graduação em Letras (CPGL), da PUCRS, de Porto Alegre (RS). Centro pioneiro no que se refere à incorporação de teses e propósitos da Estética da Recepção a suas linhas de pesquisa, o CPGL traduz de modo sintético os rumos assumidos pelos projetos que tomam sobretudo Jauss e Iser como inspiradores das lides intelectuais. Sem ter sido o único espaço em que frutificaram noções de teor recepcional, o CPGL tem meios de, na situação de recorte, representar o conjunto, indicando os resultados alcançados não apenas no enraizamento de concepções originárias dos autores citados, mas no alargamento e na aplicação delas a contextos e a condições peculiares, considerada a singularidade das atividades acadêmicas no Brasil.

Destaquem-se primeiramente dissertações de mestrado e teses de doutorado dedicadas à exposição dos conceitos básicos da teoria recepcional, que, introduzidos no começo dos anos 80, ainda não eram suficientemente conhecidos. Nesse sentido, destacam-se os estudos, em nível de mestrado, de Telló (1983), *O leitor e a obra de arte literária*, e de Saft (1984), *Funções, recepção e efeito estético nos textos literários*, que sumariam de modo crítico os pontos de vistas originais de Iser e Jauss, verificando ainda a validade de sua metodologia quando dirigida ao conhecimento da literatura brasileira. Trabalhos de ordem aplicada, em que as formulações de Jauss fornecem o embasamento metodológico, são: *A recepção crítica da obra de Lima Barreto: 1907-1987*, de 1988, em que Lozano Dias recupera a crítica da obra do romancista Lima Barreto; *As Memórias do romancista: Manuel Antônio de Almeida na crítica literária brasileira (1861-1991)*, de 1993, em que Giacomelli registra a recepção, durante os séculos XIX e XX, do folhetim romântico escrito pelo jornalista fluminense; e *Memórias de um sargento de milícias: do encalhe à reedição*, de 1996, em que Azambuja Barbará, igualmente elegendo a obra de Manuel Antônio de Almeida como assunto, indaga as razões por que aquele livro, inicialmente ignorado pela crítica e pelo público, foi-se tornando atraente, motivando o público a procurá-lo.

Pesquisa de ordem aplicada é ainda o estudo de Fiss (1995), cuja direção metodológica apóia-se, de um lado, no conceito de leitor implícito desenhado por Iser, a que amalgama, de outro, o projeto hermenêutico descrito por Jauss (1984) em *O texto poético na mudança de horizonte de leitura*. O resultado, colocado em *A normalista, de Adolfo Caminha: do leitor à leitura*, revela que a Estética da Recepção efetivamente dá margem a interpretações inusitadas de obras consagradas, ajudando a compreender sua posição no tempo, quando de seu aparecimento e, depois, acompanhando a circulação e consumo de que foi objeto. Igualmente comprometido com o projeto historiográfico de Jauss e verificando sua aplicabilidade à descrição e interpretação de um *corpus* literário singular é a tese de doutorado de Magalhães,

*Horizonte de leitura e crítica literária: a recepção da literatura piauiense (1900 - 1930)*, de 1997, que recupera o panorama cultural de um período histórico de dada literatura regional e examina sua interlocução com os paradigmas da crítica e da poética em seu tempo de aparecimento.

O livro que publicamos, *Estética da Recepção e História da Literatura* (Zilberman, 1989), resenha, dez anos depois da coletânea de Luiz Costa Lima, as linhas de força do pensamento de Jauss, procurando traçar sua trajetória no que se refere à passagem das preocupações com o lugar e a função da História da Literatura para a fundação de uma hermenêutica literária apoiada na experiência do leitor. Este último foco é objeto, por sua vez, da tese de doutorado de Mélo Barros, *Hermenêutica e literatura. Pressupostos teóricos de uma hermenêutica literária em Heidegger, Gadamer, Ricoeur e Jauss*, de 1993, que rastreia o percurso dessa ciência, desde seu aparecimento e consolidação, com Schleiermacher e Dilthey, para chegar às proposições de seus porta-vozes mais credenciados, dentre os quais destaca Jauss enquanto esforço por amalgamar uma teoria da interpretação às possibilidades de aferição do valor estético de uma obra designada como artística.

A Estética da Recepção, conforme Jauss (1975) a descreve, não tem a pretensão da originalidade; pelo contrário, recorre às conclusões de diferentes correntes de pensamento para ali colher elementos que facultem uma compreensão mais adequada da obra literária, bem como de seus modos de comunicação com o leitor. Da mesma maneira, sua metodologia forma-se de sugestões emanadas de tendências diversas, com o fito de obter, por um lado, o reconhecimento da natureza emancipatória de todo texto literário, por outro, a aplicabilidade à interpretação de produtos diversificados que lidam com a expressão verbal. Conseqüência da permeabilidade e flexibilidade da teoria é a possibilidade de ultrapassar o campo específico da obra literária e ocupar-se: com o mundo do leitor, verificando seus interesses; com o âmbito da escola e do ensino, examinando como se constrói o mundo do leitor; com gêneros não necessariamente canônicos,



mas que igualmente se deparam com a necessidade de se mostrarem originais e questionadores.

Nesse sentido, uma das primeiras repercussões dos estudos recepcionais deu-se no campo da Literatura Infantil. Na Alemanha, as reflexões sobre a produção literária destinada à criança se apropriaram rapidamente de conceitos extraídos de Iser (1979) — como a noção de assimetria entre o texto e o destinatário — e de Jauss (1974)<sup>2</sup> — como o conceito de identificação aplicado às relações entre o herói e o leitor. No Brasil, constata-se similar migração de conceitos, como pode sugerir nossos ensaios, *A literatura infantil e o leitor* (Zilberman apud Zilberman & Magalhães, 1982) e *Literatura infantil: livro, leitura, leitor*, Zilberman (1982), bem como a tese de doutorado *Literatura infantil brasileira na década de 70: a caminho da polifonia*, de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, defendida em 1988. O exame do processo da leitura literária em livros dirigidos ao público infantil, privilegiando os intercâmbios entre o texto e o leitor, aparecem em dois outros estudos que conferem à ficção de Lygia Bojunga Nunes posição de destaque: *A atividade imagética do leitor em Corda Bamba*, de Lygia Bojunga Nunes, de Luiza Vilma Pires Vale, concluído em 1992, e *Eu conto, tu lêes, nós construímos — o narrador e o leitor em Lygia Bojunga Nunes*, de Henrique Silvestre Soares, de 1995.

Igualmente investigações voltadas a observar como se deu a formação de leitores, sejam ou não profissionais, como críticos literários, tradutores ou professores, encontram na Estética da Recepção sua base conceitual e metodológica. Amparada em tais pressupostos, Aguiar (1979), devassou os *Interesses de leitura dos alunos do currículo por áreas de estudo do 1º grau* e, em 1988, estudou como acontece a *Comunicação literária na pré-escola: elementos históricos e ficcionais do texto narrativo*. Por sua vez, Mota (1990) indagou quais seriam os *Fatores de interferência no processo de formação do leitor*, considerando a realidade da cidade de Aracaju, no Sergipe. Jardim (1991), preferiu

<sup>2</sup> Reformulado parcialmente em (Jauss, 1977).

abordar os *Hábitos e interesses dos alunos trabalhadores do 1º grau noturno: comprometimento e alienação da escola*, lidando com estudantes residentes em Porto Alegre. Da sua parte, Noronha (1993), abordou histórias de leitores, procurando entender *A formação do leitor de literatura*. Tendo como sujeitos docentes de literatura atuantes nos três graus de ensino e valendo-se de entrevistas diretas, Rolla elaborou a tese *Professor: perfil de leitor*, classificando o leitor conforme o padrão qualitativo do modo como se relaciona com textos literários.

Embora não corresponda ao *main stream* do pensamento crítico brasileiro dos últimos 25 anos, dominado hoje pelo impacto sobretudo dos Estudos Culturais, a Estética da Recepção, a se tomar como exemplo a produção proveniente do Curso de Pós-Graduação em Letras, não deixou indiferentes os pesquisadores nacionais. Se percorridos outros conjuntos de teses, dissertações e produção bibliográfica de pesquisadores atuantes nos programas oficiais de pós-graduação, vinculados a instituições de ensino superior, chegar-se-á provavelmente a resultados similares. O interesse decorre dos méritos da base teórica e que não podem ser negligenciados, a saber:

a) ela questiona a noção idealista de texto literário: entendendo-o como produto de circunstâncias históricas e ideológicas, com as quais dialoga e diante das quais se posiciona, mostra-o como objeto isento de sacralidade, próximo do leitor e seu aliado no processo de emancipação a que ambos visam; por consequência, estabelece uma ponte entre a literatura e a vida prática, facilitando o intercâmbio e a interlocução entre as duas. A literatura perde a aura, de que falava Benjamin (1973) a propósito da cultura de massa, sem renunciar ao elemento questionador de ruptura, o que aquele filósofo não previa, valorizando-se enquanto parte da sociedade insatisfeita, mas capaz de formular uma utopia regeneradora para além do presente. A obra fica mais próxima do leitor, e este sente-se mais à vontade para estudá-la enquanto estrutura de comunicação e fenômeno histórico.

b) Transita com facilidade da teoria para a prática, dos fundamentos para a metodologia, da compreensão para a

aplicação, já que o pressuposto, a hermenêutica, incide na transferência da tese genérica para o caso específico, que é, relativamente à Estética da Recepção, a experiência estética. Está vem em último lugar na cadeia de pensamento, mas desempenha o primeiro enquanto preocupação do autor, seja o criador literário, seja o intérprete, seja o filósofo da literatura, a saber, o próprio Jauss, que formula essa proposta. Assim, a Estética da Recepção pode desembaraçar-se da academia, onde nasceu, e questionar o leitor comum, o aluno na escola, o professor no seu trabalho. Os sujeitos igualmente interessam ao pesquisador, assim como gêneros mais populares, porque mais consumidos, como a Literatura Infantil. Sem se tornar uma teoria *prêt-a-porter*, como se revelou o Estruturalismo e a Semiótica Narrativa em certos períodos de sua história, a Estética da Recepção pode ser utilizada quando se precisa dar a conhecer a realidade cotidiana, o dia-a-dia, os hábitos e costumes dos indivíduos. Quando assim procede, abre mão da pose institucional que a universidade às vezes confere à pesquisa; mas não abdica da seriedade interrogativa, fazendo com que seus resultados ajudem a nos conhecer melhor enquanto leitores, artistas e consumidores.

Sua permanência nos estudos literários não depende de moda ou prestígio; advém de suas qualidades próprias, e como tal permanece vigorando entre nós e oferecendo direções dignas de serem investigadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte da época de sua reprodução mecânica. In: \_\_\_\_\_. *Discursos interrompidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 10. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser*. München: Fink, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1976.

- \_\_\_\_\_. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- \_\_\_\_\_. Levels of Identification of Hero and Audience. *New Literary History*. V. 5, n. 2, p. 283-317, 1974.
- \_\_\_\_\_. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. *Poetica*. N. 7, p. 235-44, 1975.
- \_\_\_\_\_. Racines und Goethe *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode. In: WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984. V. 2.
- \_\_\_\_\_. *A História da Literatura como provocação da ciência literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, Luiz Costa (Org.) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984. 2v.
- WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975.
- ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil e o leitor. In: \_\_\_\_\_, MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

**TRÊS LEITORES.**  
A CONTRIBUIÇÃO DA ESCOLA DE CONSTANÇA  
PARA O ESTUDO DA LITERATURA

*Gunter Karl Pressler*  
*Universidade Federal do Pará*

- **RESUMO:** *Teoria e crítica literária não se definem apenas como influências entre autores, ou configurações temáticas e estilísticas recorrentes. A questão complexa da identidade entre público e a identidade histórica entra em vigor. O artigo apresenta um balanço da pesquisa sobre a Estética da Recepção que envolve o processo da leitura com três tipos diferentes de leitores, dentro do agrupamento dialético entre obra – autor – leitor. A pesquisa desde 1997 investiga a proposta da Escola de Constança e suas implicações: o leitor profissional, o leitor implícito e o leitor empírico comum.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Escola de Constança; leitor profissional, leitor implícito e leitor empírico comum.*
- **ABSTRACT:** *Theory and criticism literary define not only a influence between authors ou configuration tematics our stylistic currentes. Important is a question of complex identity between public and historical identity. This paper present a balance of the investigation about the Esthetic of Reception, who focuses on the process of reading of three different types of reader in the context of dialectic between work – author – reader, studing the proposal of the School of Konstanz and his implication: the professional reader, the implied reader and the empiric common reader.*
- **KEY WORDS:** *Theory of Reception; Reading; Reader.*

Genette, em *Discours du Récit* (1972, p. 72), questiona-se por que a teoria da narrativa se preocupou tão pouco com “os problemas da enunciação narrativa, concentrando toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo”. Se isso fosse um fato secundário, as aventuras de Ulisses não teriam sido contadas tanto por Homero quanto pelo próprio Ulisses. Genette (1972, p. 72) ressalta que “sem o ato de narrar não há um enunciado e, naturalmente, nenhum conteúdo narrativo”. Jauss, em *História da Literatura como Provocação da Ciência da Literatura* (1967), questiona-se por que a teoria literária até agora não tinha se preocupado com o elemento oposto: o destinatário, o leitor. Percebe-se nos meados

da segunda metade do século XX, o cruzamento, a complementação e a diferenciação de dois elementos fundamentais da narrativa literária: o autor textual e seu discurso (narrador) e o leitor empírico e implícito.

O dinamismo epistemológico do Formalismo e do Estruturalismo gerou depois da “morte do autor”<sup>1</sup> uma atenção especial à questão do “autor”: o autor textual. Mas o mesmo dinamismo, só com outros pressupostos e em oposição ao conceito “público” da sociologia da literatura, despertou o conceito do “leitor”. O argumento sociológico direcionou desde a década de 20 o juízo estético. Jauss distanciou-se criticamente desse conceito “público” para poder elaborar sua proposta de estudar a “recepção”; recepção não é simplesmente uma palavra homônima da palavra público. Confundir público com recepção não permite compreender a “estética” no contexto da interpretação da literatura e sua historiografia. O livro fundamental que fechou um leque de conhecimento a respeito da proposta inicial (e completa) de Jauss foi publicado em 1989, *Estética da Recepção e História da Literatura*, de Regina Zilberman. A autora não ressalta somente a abordagem sistemática dos pressupostos filosóficos da Estética da Recepção (capítulo 1) e a situa no contexto histórico do debate teórico desde o início do século XX (capítulo 2)<sup>2</sup>, mas apresenta explicitamente a proposta dessa vertente de Constança para uma “nova história da literatura” (capítulo 3)<sup>3</sup>. Em seguida, ela sintetiza a própria aplicação de Jauss sobre o drama *Ifigênia em Táuride*, de Wolfgang von Goethe (capítulo 4) e observa as implica-

<sup>1</sup> Cf. Roland Barthes (1968), Umberto Eco (1983) e o texto pioneiro de Walter Benjamin (1934) In: Id. (1987), p. 120-36.

<sup>2</sup> Uma síntese desta questão encontra-se em Silva (1999, p. 300-329, capítulo 3.11).

<sup>3</sup> Na apresentação, a autora alerta o leitor para a intenção desse livro, que não pretende apresentar atrasadamente “o último grito [...] depois de a moda ter se esgotado em seu lugar de origem” (p. 5). Essa não é a perspectiva, ao contrário, não quer “colaborar para a alienação e dependência culturais, de que aquela frivolidade é um dos sintomas” (p.5). Pode-se verificar todo o debate no contexto da ANPOLL, pois não foi criado por acaso o GT História da Literatura em 1992, durante o VII Encontro, em Porto Alegre. Cf. os *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS* (Porto Alegre), Volume 1, número 2, junho de 1995; volume 3, número 1, abril de 1997, volume 4, número 2, novembro de 1998 e as publicações em torno desse GT).

ções teóricas que direcionam o seu pensamento para a pesquisa sobre a experiência estética na moldura de uma concepção da *Hermenêutica Literária* (capítulos 5 e 6). Um passo decisivo para a aplicabilidade dessa teoria no contexto da literatura brasileira foi o estudo da recepção do romance machadiano, *Helena* (capítulo 7).

No texto da orelha da tradução do livro de Jauss em 1994, Zilberman dirige a atenção à questão historiográfica no contexto da teoria literária: “Seu [Jauss] propósito era reabilitar a história da literatura”, mas não como metadiscorso sobre o conceito “história”. Como leitor de Benjamin, Sartre e Gadamer, Jauss concretiza a historicidade da obra e do gênero na leitura e “formula sua proposta: à história da literatura compete levar em conta a recepção”. A recepção é um processo histórico e estético da leitura, que configura uma determinada compreensão (“as obras são lidas, é porque são compreendidas”) — alvo do desdobramento teórico jaussiano. “Jauss é materialista”, diz Zilberman para caracterizar a proposta dele, que não só leva em conta a obra e o público como constituintes, mas também a sua relação dialética.

\* \* \*

Uma condição imprescindível da pesquisa científica em geral – em analogia à construção de uma casa – é o fundamento<sup>4</sup>, mas antes da própria construção do fundamento é necessário um terreno e marcar o seu lugar: a famosa procura de tema e sua delimitação. Pensando em nosso assunto da Estética da Recepção, a pesquisa é cercada por dois momentos: um, vindo do estudo sobre a recepção de Benjamin no Brasil, “a fim de saber como ele

<sup>4</sup> Essa metáfora tem o perigo de entendê-la dentro da nossa vivência nos trópicos que, tradicionalmente, não precisa uma casa com um fundamento sólido, mas precisa de um teto seguro contra chuva. Não quer dizer que esse teto seguro deve ser entendido como proteção contra a crítica (seguramente uma preocupação maior do que mostrar um bom aprofundamento teórico). Crítica na sua substância e no seu efeito é – dentro da nossa metáfora da construção da casa – um seguro contra a má escola do mestre de obra e falhas na construção: lacunas, ligações fracas, vazamentos, etc.

foi lido, interpretado e aplicado” (Pressler, 1997, p.94), mas, para isso, a Estética da Recepção só serviu como suporte ideário; e outro, situado e contextualizado numa pesquisa no Programa de Iniciação Científica. A tarefa era fundamental e iniciante: a busca do conhecimento e sua metodologia.

O percurso desse artigo-relatório sobre a pesquisa feita desde 1996 segue a linha das nossas apresentações em grupo:

- primeiro, Sant’Ana apresenta os conceitos de Jauss sobre Estética da Recepção e suas traduções;
- segundo, Carmo observa, na pesquisa sobre leitores profissionais (historiadores e críticos literários) acerca de obras de José de Alencar e Manuel A. de Almeida, a sua aplicabilidade;
- terceiro, Lisbôa diferencia os conceitos de Iser sobre Estética de Efeito, particularmente o “leitor implícito”, aplicado em obras de Machado de Assis;
- e, finalmente, Ferreira & Carvalho verificam a aplicação de determinados conceitos da Estética da Recepção (experiência estética, quebra do horizonte de expectativa) num estudo com leitores empíricos comuns (Gunter Grimm e outros).

\* \* \*

As primeiras traduções de textos da Escola de Constança apareceram em 1979 e 1984, em antologias organizadas por Lima. Mas o texto que inaugurou a Estética da Recepção foi traduzido no Brasil somente em 1994 (em Portugal 1974 e 1993): *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. A mais recente tradução de um artigo de Jauss (um texto de 1970) encontra-se na antologia organizada por uma das primeiras tradutoras de Jauss, Olinto, *Histórias de Literatura. As Novas Teorias Alemãs* (1996).

O objetivo de Sant’Ana (1998), na primeira fase da pesquisa, era “explicitar seu [Estética da Recepção] conteúdo teórico

e sua metodologia a saber como ela foi lida, interpretada e aplicada no Brasil”, e como resultado ele constata:

No Brasil, diferentemente do que se acreditava, a indiferença quanto à Estética da Recepção não foi tão grande. As publicações de 1979 e 1983 das coletâneas contendo os ensaios importantes dos teóricos da Estética da Recepção, mesmo realizadas doze anos após a inauguração dessa vertente, aconteceram logo depois que foram lançadas as edições francesa e americana. (1999)

— mas, citando Zilberman, no mesmo instante, outras teorias chamaram a atenção do leitor brasileiro:

Todavia, quando a antologia apareceu, outras tendências teóricas, vinculadas sobretudo aos trabalhos de M.Bakhtin, W.Benjamin e J.Lacan, estavam igualmente sendo divulgadas, atraindo o intelectual brasileiro e, ao mesmo tempo, diversificando as opções de investigação, enquanto se encerrava o círculo estruturalista, tão marcante e quase hegemônico durante a década de 70. (1989, p. 6).

Lima (1979, p. 12) compreendeu a importância da proposta de Jauss: sair do quadro fechado da interpretação imanente; logo observou o deslocamento da atenção para o leitor, e percebeu-a também como saindo da “textualidade” para o “plano dos pressupostos”, mas a sua atenção estava voltada para o leitor e sua experiência estética, visando às questões da comunicação literária e “deixando de fora a conferência [de Jauss]”, por isso

(...) teria truncado o entendimento dessa vertente teórica e teria impedido também de compreender a importância que assume a experiência estética do leitor na proposta de Jauss a respeito da nova escrita da história da literatura [...] O texto que talvez tenha mais contribuído para a divulgação da Estética da Recepção no Brasil é o livro da professora Regina Zilberman. (Sant’Ana, 1999, p. 111).

Zilberman voltou-se à proposta de 1967, reescrever a história da literatura; neste contexto, Sant'Ana levanta os conceitos centrais de Jauss:

A importância da Estética da Recepção deve ser entendida a partir da sua proposta de reescrever a história mediada via horizonte de expectativa do leitor e pela motivação de uma série de questionamentos das premissas que, até então, orientaram a historiografia no âmbito da literatura [...] Jauss é o inaugurador dessa nova estética ao propor uma história da literatura que conjugasse tanto a historicidade das obras quanto as suas qualidades estéticas, sem deixar que uma sobrepujasse a outra. (Sant'Ana, 1999b).

As implicações para uma modificação do ensino da literatura a partir da atenção ao leitor, Sant'Ana (1999c) designa metaforicamente:

(...) o aluno sempre foi visto como um copo vazio que precisa ser enchido: história da literatura, biografia dos autores, conceitos e períodos literários, não importam as idéias dos alunos, a tarefa é aprender e reproduzir o conhecimento já existente.

Numa segunda fase da pesquisa, Sant'Ana (1999d) confirma o aspecto da ressonância bastante razoável de Jauss no Brasil e percebe que foi superada a contradição “entre História da Literatura e Estética, permitindo o entendimento da permanência de uma obra de arte ao longo do tempo e esclarecendo a formação do juízo estético”.

O livro de Zilberman fechou um leque de conhecimento a respeito da proposta inicial (e completa) de Jauss e abriu um espaço para pesquisa nessa linha, p.e. o livro de Figueiredo sobre Lima Barreto (1995) e o estudo de Queiroz (1997, p. 21/22) que enfoca a proposta da Escola de Constança diante da questão do cânone e da perspectiva feminista, observando que “a história da

literatura é também história dos valores que cada época confere aos objetos de representação”.

Nesta linha de questionamento encontra-se a pesquisa de Carmo (1998/1999). Ela escolheu a “história da recepção crítica das obras *Lucíola*, *Iracema* e *Memórias de um Sargento de Milícias*”, enfocando o leitor profissional identificado por Jauss como crítico literário e historiador, pois ele

(...) realiza um processo de análise estrutural (recursos estilísticos e lingüísticos) e/ou interpretativa (conteúdo sócio-político-filosófico), baseado em seus conhecimentos da teoria literária e na sua visão de mundo. Essa interpretação é influenciada pela passagem do tempo, sendo conceituada pela Estética da Recepção como “horizonte de expectativa” e “mudança de horizonte de expectativa”. (1999, p. 113)

Neste sentido, a pesquisa em questão

(...) vem demonstrando a *historicidade* da obra literária na pCarvalho de José de Alencar e de Manuel Antônio de Almeida, tomando como referencial não só os aspectos temáticos (a psicologia, a malandragem, a mestiçagem, a prostituição, a influência estrangeira, a corrupção, o folclore, o machismo, o preconceito, etc.) mas também estruturais (linguagem, estética do texto, narrador, marcas estilísticas, etc.), analisados pela crítica literária brasileira. (1998).

Carmo levantou, nas molduras possíveis de uma pesquisa na graduação, a literatura crítica acerca das obras referidas e identificou os aspectos centrais dessa recepção nas críticas de Machado de Assis, Sílvio Romero, Rachel de Queiroz e etc. Baseada no estudo do crítico norte-americano Dunn (1997), ela ressalta a semelhança entre as obras estudadas *Pocahontas, a Historical Drama*, de Owen (1837) e *Iracema*, de José de Alencar.

Dunn revela a ilusão ideológica mascarada pelo idealismo romântico-nacionalista-indianista, quando ressalta o fato de o indígena ter sido 'valorizado' somente após sua dominação, sendo por isso, identificado como uma espécie de instrumento a serviço de fervores nacionalistas da burguesia.

Neste sentido, os dois romances supracitados traduzem os valores culturais da classe social de seus produtores, isto é, atribuem ao indígena, que neles aparece descrito, uma identidade em que a elite branca deseja que ele tenha, evidenciando a descaracterização da cultura indígena em favor dos interesses do dominante. A fundação da América "se torna bela e gloriosa, em vez de violenta e destrutiva" (Carmo, 1998b)<sup>5</sup>.

*Iracema* canonicizou-se na literatura brasileira como obra prima e recebeu mais atenção dos críticos, enquanto a obra *Lucíola* "não teve a mesma repercussão [...] por apresentar um tema ousado para a época: a prostituição; até ignorado pela literatura brasileira" (1999, p. 115). A obra recebeu uma recepção somente na década de 70 com o advento da Psicologia e da questão da literatura feminista. Citando a constatada dicotomia Lúcia/Maria da Glória, objeto de estudo de Leite (1977) que representaria a separação entre corpo e alma, Carmo resume que

(...) cada tipo de amor ocupa seu lugar em determinada esfera social: o primeiro é dedicado às mulheres de baixa renda (feitas para amar fisicamente), e o segundo às da elite (dignas de respeito, pois era convencional, para a sociedade machista da época, manter os prostíbulos a fim de saciar os seus desejos e taras, aspectos reprimidos pelo casamento). No contato com a prostituição, o homem não é em nenhum momento afetado a mulher, porém, já pode

<sup>5</sup> Num trabalho apresentado no III Encontro do IFNOPAP, "Memória e Comunidade" (Belém-Santarém, julho de 1999), Carmo investigou os traços semelhantes entre *Iracema* e figuras mitológicas: Helena, Diana e Iara. A partir dessa pesquisa, que se desdobrou exclusivamente sobre os romances de Alencar, foi apresentada uma síntese na 52ª Reunião da SBPC, Brasília, 9 a 16 de julho 2000.

considerar-se irremediavelmente perdida. Grosso modo, os erros do homem são perdoados e os da mulher são cruelmente castigados. (1999, p. 115-6).

A escolha das *Memórias* justificou-se pela contemporaneidade dos autores e pela mesma

(...) quebra do horizonte de expectativa" no leitor contemporâneo. Os críticos literários e historiadores ficam até hoje na incerteza de classificá-la genericamente (novela/romance?) e periodicamente (Romantismo/Realismo?). Mas já a estrutura narrativa rompe o horizonte de expectativa: "A começar pelas primeiras páginas, quando se esperava um narrador-protagonista contando suas memórias [...] aparece um narrador heterodiegético, que não é Leonardo. Sobre o fato de Leonardo se tornar Sargento, que deveria ser o tema do livro, só se fará menção no último capítulo, após as travessuras da infância, das paixões e da ociosidade, ocasionando a passagem de uma vida irregular para outra ordenada conforme os padrões românticos. (1999c).

Uma marca na recepção é o estudo de Antônio Candido de 1970: "A Dialética da Malandragem". A grande mestria de Antônio Candido encontra-se na sua tentativa sistemática de fundar a disciplina teoria literária como uma disciplina de investigação de assuntos de estudos literários e aprofundamento da eterna discussão sobre a relação entre história e literatura. E seu aluno Davi Arrigucci Jr. constata: "Desde o princípio [...] Candido buscou desenvolver um método crítico que fosse de fato estético e histórico a um só tempo [...] Seu traço fundamental talvez seja ainda uma propriedade do leitor: a profundidade e a amplitude da compreensão" (1999, p.246).

A respeito dos conceitos centrais de Jauss, aplicados nesse levantamento, Carmo conclui previamente que todas as três obras quebraram o horizonte de expectativa e se classificaram na

história da literatura brasileira pela mudança de horizonte de expectativa da leitura histórica e crítica.

O texto central e o ponto de partida do estudo sobre Iser, na moldura do nosso projeto, é o livro *O Ato de Leitura* de 1976, traduzido o primeiro volume em 1996, ou seja, os dois primeiros dos quatro capítulos. A maior parte do capítulo IV já foi traduzido na antologia de Lima em 1979. Na introdução da primeira edição, Iser (1996, p.15) apresenta sua terceira obra, depois de *A Estrutura Apelativa do Texto* (1970) e *O Leitor Implícito* (1972), da seguinte forma: “o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura”. Desses pólos – texto e leitor – e sua interação, parte a teorização sobre os efeitos dos textos literários, abordados nos capítulos II, III, IV. Mas o próprio texto é uma comunicação em e por si mesmo, quer dizer, no centro está a “intenção comunicativa do texto” — a estrutura do texto e o processo da leitura provocado pelo texto. Iser alerta que até agora só se encontra a descrição dessa situação específica. Quais são os seus impulsos? Pois eles constituem “os pressupostos necessários para o processo de constituição do texto [...] na consciência do leitor” (1996, p. 16; esses impulsos são tratados no último capítulo, seguindo a lógica da indagação fenomenológica de Iser). Nessa “dialética de três passos” (*dialektischer Dreischritt*), a relação entre texto, leitor e sua interação, Iser fundamenta sua Estética do Efeito, na qual inerentemente está a questão da essência, natureza e definição da literatura. O que, então, consta no primeiro capítulo? A “situação do problema”, desenvolvida a partir de um texto de Henry James, *A Figura no Tapete* (1896), que é um metadiscorso narrativo sobre a estrutura e sua estratégia como texto literário.

A segunda parte desse capítulo trata da concepção do leitor implícito — a pesquisa de Élen M. M. Lisbôa. A trajetória de Iser parte – como já vimos acima – do texto (a estrutura apelativa do texto), passa pelo leitor (o outro pólo, mas não o leitor empírico da Estética da Recepção como objeto de estudo) e pelo proces-

so da leitura para chegar numa antropologia literária<sup>6</sup>. “A interpretação começa hoje a descobrir sua própria história, ou seja, não só os limites de suas respectivas normas, mas também os fatores que não se manifestavam sob as normas tradicionais. Um desses fatores é, sem dúvida, o leitor” (1996, p. 49). Junto com Jauss, Iser propõe a proposta teórica que se consagrou como Escola de Constança: o desdobramento crítico sobre uma prática interpretativa que ausentou esse fato constitutivo no (auto)engano ideológico de uma objetivação do juízo estético.

Se a interpretação orientada para a significação [bedeutungsorientierte Interpretation] tratava os dois processos – o de constituição [a estrutura do texto] e o de realização de sentido [no processo da leitura] – como se prescindissem de explicação, então era para isso decisiva a sua meta (1996, p. 55)<sup>7</sup>

de averiguar o significado objetivo, pois determinante nas suas características, dos textos. Iser fala de uma “subjetividade cultivada” que se apresentou como objetividade e responde, assim, às críticas direcionadas à teoria do efeito, a qual favorece uma arbitrariedade subjetiva e a privatização do texto. Eagleton (1997, p. 109), por exemplo, desvia uma compreensão certa — “Iser [levamos] a uma autoconsciência mais profunda, catalisar uma visão mais crítica de nossas próprias identidades” — a uma interpretação ideológica: o “humanismo liberal de Iser [é] autoritário” (1997, p. 112).

<sup>6</sup> Em 1987, Iser publica *Laurence Sternes 'Tristram Shandy'*, um estudo que é considerado modelo de aplicação da sua teoria. Além disso, o estudo é uma introdução à estrutura do romance moderno em geral: a reconstrução da gênese da subjetividade moderna. Em 1991, Iser publica a “suma mais instigante e complexa” (Luiz Costa Lima) da sua reflexão sobre a literatura: *O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária*, trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ 1996.

<sup>7</sup> A tradução de Kretschmer continua nesse trecho de seguinte forma “de apreender a significação referencial do texto”.



A reflexão sobre a relação entre texto e leitor ressalta tanto os constituintes do texto e seus possíveis efeitos quanto a constituição e compreensão no leitor.

De um lado, a obra ao ser consumida provoca um determinado *efeito* sobre o destinatário, de outro, ela passa por um processo histórico, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de maneiras diferentes, esta é a sua *recepção*. Desse modo as palavras-chave efeito e recepção, que aqui são diferenciadas, terminam por formar os princípios centrais da Estética da Recepção que alcança, portanto a sua plena dimensão quando esses princípios se interligam. Neste ponto, encontra-se presente uma das possíveis contribuições que Iser concedeu à pesquisa de Jauss. (Lisbôa, 1998; nas palavras de Iser: “o próprio texto é a ‘prefiguração da recepção’”, 1996, p.7).

A partir desta distinção entre as estéticas da Escola de Constança, Lisbôa (1998) enfoca sua tarefa ressaltando na estrutura do texto “a interação entre o texto e o leitor”<sup>8</sup>. Essa relação ocorre num primeiro contato entre o texto literário e o leitor empírico, mas o interesse epistemológico e fenomenológico de Iser detém-se na relação dialética que antecede a empírica da recepção, àquela entre os pólos do próprio texto (narrador e leitor/narratário), que Iser denomina a “concepção do leitor implícito” (1996, p.63-79).

O objetivo da pesquisa situa-se na compreensão e aplicação, uma forma de concretização da reflexão teórica dessa concepção do leitor implícito em que Iser pronuncia o ponto da indeterminação da interação entre texto e leitor:

<sup>8</sup> Num outro momento, um trabalho apresentado no III. Encontro do IFNOPAP, “Memória e Comunidade” (Belém-Santarém, julho de 1999), Lisbôa diz: ‘Esse pólo de comunicação irá se desenvolver a partir do momento em que ocorrer uma interação entre o narrador e o leitor, como se ambos pudessem estabelecer um tipo especial de diálogo’ (grifo nosso).

Para o entendimento do Leitor Implícito iremos explorar, em particular, a concepção de vazio em um texto literário. Os vazios existentes em um texto fazem com que o leitor sinta necessidade de preenchê-los e para que isso ocorra teremos na maioria dos casos a projeção do leitor em relação à obra. (Lisbôa, 1999a)

Apoiando-se nas constatações de Costa Lima (1983, p. 23) de que “a comunicação entre o texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto”, Lisbôa destaca os pressupostos essenciais para o processo de estruturação do Leitor Implícito.

O leitor, enquanto receptor de textos, deve evitar certas visões estereotipadas no momento da leitura. Segundo Costa Lima, a comunicação entre o texto e o leitor ‘dependerá de o texto forçar o leitor à mudança de suas representações projetivas habituais’ (Lima, 1983, p. 23). Com isso, o leitor deveria “sair de sua casa e se prestar a uma vivência no estrangeiro; testar o seu horizonte de expectativas; pôr a prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável”. (Lima, 1983, p. 24 apud Lisbôa)

Com o estudo do Leitor Implícito, Lisbôa afirma a possibilidade de

(...) ultrapassar o alcance limitado da interpretação estrutural de textos literários, proporcionando uma particular atenção para o papel do leitor. Em vista disso, ressaltamos o estudo do Leitor Implícito e de suas estratégias textuais para uma elaboração metodológica que possui a capacidade de auxiliar a análise da obra literária por intermédio de estruturas específicas do texto, procurando um equilíbrio entre os papéis oferecidos pelo texto e as reações evidenciadas no leitor a partir de sua recepção. (Lisbôa, 1999 a, b)

Num primeiro momento da pesquisa inicial, percebe-se que o conceito “leitor implícito” foi detectado como destinatário

identificado na narração “por meio de referências explícitas” como “leitor”, “querido leitor”, etc. — e aí, a obra da chamada segunda fase de Joaquim Maria Machado de Assis se oferece como objeto *par excellence* ao estudo desse tipo de leitor. Num segundo momento, a pesquisa levanta formas gráficas e retóricas que identificam um leitor implícito, p.e., utilização de travessões no meio da narrativa: “Se além dessas prendas, — únicas dignas da preocupação de um sábio”; exclamações, p.e.: “Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos!”; utilização dos pronomes pessoais, p.e.: “nosso médico” e formas de elipse que implicam o preenchimento (do vazio) pelo leitor: “De como Itaguaí ganhou uma casa de orates” (trechos das duas obras *Memórias Póstumas de Brás Cuba* e *O Alienista*, escolhidos por E.Lisbôa (1999).

Depois da familiarização com os pressupostos fenomenológicos e a terminologia de Iser, percebe-se que o leitor implícito não é simplesmente uma categoria concretizada em recursos lingüísticos e/ou retóricos, o próprio “processo de leitura se revela inerente como parte imprescindível da estrutura narrativa” (1999c, p.5). A pesquisa continua com a obra de Machado de Assis, pois “inicia, numa forma inovadora na literatura brasileira, o discurso com o leitor”,<sup>9</sup> além de

“ter demonstrado em seus romances uma técnica textual capaz de interromper a narrativa para assim dirigir-se à figura do leitor e por ser contemporâneo do romancista Henry James, o qual constitui uma referência significativa para Iser. (Lisbôa, 2000).

Para que a comunicação ocorra

(...) é necessário preencher os vazios no texto. Segundo Queiroz (1997, p.89), “*assim como na relação face a face*

<sup>9</sup> A inovação da interação narrador – leitor/narratário foi reconhecida e trabalhada por Câmara Jr. (1977)

*a interação é controlada por planos de conduta e impulsionada pela inapreensibilidade da experiência alheia, do mesmo modo os vazios, enquanto assimetria fundamental entre o texto e o leitor, funcionam como elementos tensionadores e mobilizadores da interação entre essas duas instâncias”.*

Assim, conclui Lisbôa (2000) previamente o seu estudo, é necessário e altamente fecundo para a visão narratológica, no âmbito da Teoria Literária, procurar “um equilíbrio entre ‘os papéis oferecidos pelo texto e as disposições do leitor’ (Iser, 1996, p.77)”.

Trabalhar com leitores empíricos comuns foi o objetivo de Ferreira e de Carvalho. Elas escolheram alunos da 5ª série para esse levantamento, guiadas pelo suporte teórico de Jauss e seus conceitos centrais, “horizonte de expectativa” e “quebra do horizonte de expectativa”, num contexto maior de verificar a experiência estética desses alunos. A justificativa da pesquisa encontra-se na realidade escolar:

Durante muitos anos o estudo e o ensino da literatura foram efetivados em bases estilísticas e formais, nos quais o autor e a obra ocupam o lugar central, isto é denominado por Jauss (1967) como estética de produção. O resultado desse tipo de postura contribui para a formação de leitores passivos, desacostumados a estabelecer sua própria interpretação de uma obra literária ou mesmo de um simples texto. (1999)<sup>10</sup>.

Baseadas nos pressupostos da Estética da Recepção, além do acompanhamento da pesquisa, Ferreira e Carvalho desenvolveram uma metodologia que busca “propiciar condições para

<sup>10</sup> “Essa linha de estudo [sobre leitores comuns] foi promovida na Alemanha por estudiosos como H.Steinmetz, Hartmut Eggert, Hans Christoph Berg, Michael Rutschky e Günter Grimm, não havendo, até o presente momento, referências ao leitor empírico comum em obras genuinamente brasileiras” (Plano de Trabalho: Introdução” 1998).

que o leitor possa expressar opiniões pessoais a respeito da obra literária com a qual está interagindo” (1998). Por razões práticas, escolheram como leitores alunos da 5ª série do ensino fundamental, os quais deveriam ler algumas histórias de Hans Christian Andersen, selecionadas por duas razões: uma, por nelas estar inerente a intenção estruturada de despertar o leitor — na terminologia de Jauss, quebrar o “horizonte de expectativa”; a outra, pela própria experiência de Ferreira com contos de Andersen, o que estimulou a curiosidade científica das pesquisadoras.

Com isso, esperava-se que os leitores escolhidos emitissem suas opiniões sobre as histórias: será que se decepcionariam, ou melhor, “se despertariam” — nas palavras de Andersen — com o final inesperado e, muitas vezes, triste dos contos?

Antes de iniciar na pesquisa, as duas aprofundaram-se nos pressupostos teóricos e suas categorias: primeiramente era necessário trabalhar e denominar o conceito “leitor empírico” específico para esta pesquisa<sup>11</sup>; segundo precisavam esclarecer a escolha dos textos literários: os contos infantis há muito questionados na obra de Hans Christian Andersen. Hoje, a obra de Andersen é, indubitavelmente, clássica da literatura infantil, “no dizer do poeta Auden: ‘Andersen foi o primeiro homem a fazer dos contos de fadas uma obra literária e inventar novas histórias de fadas deliberadamente’” (Paes, p. 8).

Então, foram selecionados sete contos para serem trabalhados: “A Pequena Vendedora de Fósforo”, “A Sereiazinha”, “O Isqueiro”, “A Menina que pisou no Pão”, “O Intrépido Soldadinho de Chumbo”, “O Patinho Feio” e “A Sombra”. Foi elaborado um questionário para os alunos e um percurso metodológico (p.e.,

<sup>11</sup> Cf. no Relatório Final (“Resultados”) e na apresentação na XVII Jornada de Estudos Linguísticos do GELNE, Fortaleza, de 1 a 3 de setembro de 1999, como foi delimitado o leitor empírico de forma restrita em função dos objetivos da pesquisa. No segundo ano da pesquisa nas molduras do Programa de Iniciação Científica, as alunas modificaram o plano de trabalho objetivando um levantamento comparativo entre as leituras dos leitores empíricos comuns e leitores profissionais (estudantes avançados, professores e críticos literários): “Leitor e Literatura: um Estudo comparativo entre Leitores Comum e Leitores Profissionais, observando a Quebra do Horizonte de Expectativa na Recepção dos Contos de Hans Christian Andersen” (PIPES/UFGA, 1999).

interromper a leitura do conto num momento-chave da narrativa para testar a expectativa, e pedir uma criação de um possível final do conto, etc.); resumindo, Ferreira e Carvalho (1999b) constataam que para 98% dos leitores o horizonte de expectativa foi quebrado mas, ao contrário das hipóteses defendidas por alguns críticos, os contos — embora com quebra da expectativa — foram bem recebidos.

Os traços de melancolia e tristeza, segundo nossos interlocutores, percorrem alguns contos e têm sido por eles [os leitores] entendidos como um meio eficaz para tocar sua sensibilidade, de forma doce e terna.<sup>12</sup>

Além disso, uma grande maioria dos leitores comuns percebem as marcas estéticas da obra de Andersen. “Eles apontaram o maravilhoso, o realismo, a linguagem trabalhada, a aventura, a melancolia e a tristeza como principais características” (1999b).

Para o III Encontro do projeto IFNOPAP, Carvalho e Ferreira aplicaram a pesquisa às narrativas populares amazônicas. A narrativa *A Cobra de Prainha* (Simões, 1995, p.94-98) foi selecionada, o final acabou surpreendendo os leitores (a mãe não tinha coragem de desencantar os filhos, mas o soldado desencantou os filhos, pagando o preço do encanto), “envolvido e conduzido pelo narrador a esperar um determinado desfecho para a história [...] contrariando todas as hipóteses construídas ao longo da leitura” (1999c). E a respeito da experiência estética constatam, em seguida, que as

(...) marcas de oralidade não dificultaram a compreensão do texto. Dos trinta e dois interlocutores, vinte compreenderam a narrativa original sem problemas”. Portanto “os conceitos abordados pela estética da recepção podem ser aplicados às narrativas orais, propiciando um estudo desse

<sup>12</sup> As duas modificaram num segundo passo a narrativa, tiraram os marcadores da oralidade (repetições, verbos de encher, etc) e a adaptaram à linguagem escrita.

tipo especial de textos nos moldes em que se estuda uma obra literária. (1996c)

Compreendemos que o leitor empírico comum confirma seu direito histórico e didático como leitor ativo, realiza e concretiza o texto literário, tem critérios para perceber e avaliar a estética do texto, sem conhecer e aplicar uma terminologia específica da teoria literária. Isso deveria modificar o ensino da literatura a fim de liberar o aluno das leituras mastigadas e mecanizadas, tipo as do vestibular. A pesquisa de campo limitado, mas representativo para a situação educacional, prova que o tratamento da literatura na sala de aula deve pressupor e contar com um leitor ativo. Ensinar literatura de maneira prazerosa e educativa não é mais utopia, ou só assunto das pesquisas universitárias, deve entrar em prática, pois o leitor comum é ativo (se as condições de ensino permitam) e competente para a leitura literária. O aluno não precisa do professor como “muleta” para uma explicação simplificada e didática, precisa sim de um moderador e guia no aprofundamento teórico e histórico dessa percepção, reconhecendo que o ato de ler é uma atividade emancipativa no sentido de Paulo Freire.

\* \* \*

A pesquisa sobre as propostas da Estética da Recepção, da Escola de Constança, aborda a relação entre literatura, teoria literária, história e sociedade e, particularmente como resultado implícito, a significação dos estudos sobre literatura e ensino da literatura. A atenção ao processo da recepção, da leitura e seus leitores envolve e exige uma reflexão sobre o ensino da literatura na Universidade. Por outro lado, abordar essa vertente recente no campo da teoria literária significa fazer um balanço das linhas gerais da ciência da literatura desde o final do século XVIII até hoje. A estética da representação a qual se desdobra sobre a obra, sua forma, seu conteúdo e sua mensagem desde a *Poética* de Aristóteles e a estética da produção que envolve a própria criação

literária e sua autoria (autor e/ou sujeito empírico) se fundamentam numa estética da recepção que envolve a leitura e o leitor.

O que é estética? Podemos perguntar neste instante. A ciência que trata o belo; a filosofia das belas artes. Com a fundamentação da disciplina da estética com Baumgarten (1735-50) e Kant (1790) no âmbito da filosofia, o estudo da teoria e crítica literária ganhou seu próprio espaço ao lado da história da literatura. Kant atribuía à arte uma “finalidade sem fim”, uma “satisfação desinteressada” e uma “beleza pura”, considerando a arte uma posição autônoma e libertadora, sem fins didáticos ou úteis — assim, um projeto idealista da filosofia do Iluminismo. Mas, naturalmente, a história do gosto, do belo é uma história parcial do belo, sua ideologia, seu cânone, etc. Não cabe aqui entrar nessa questão, só queremos apontar para nossos fins os “aspectos de toda *experiência estética*: um, *sujeito* (o sujeito que sente e julga), e outro, *objeto* (o objeto que condiciona ou provoca o que sentimos e julgamos)” (Nunes, 1989, p.13/14). O sujeito é o leitor como historiador, artista ou professor (Leitor I) — ou como leitor comum (Leitor III); o objeto, o livro, a obra de arte. O acontecimento chama-se leitura (Leitor II). O conceito “recepção/leitura” difere do conceito “público”, conseqüentemente a Escola de Constança não se identifica com a sociologia da literatura, ela se compreende como vertente teórica da hermenêutica literária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI JR, Davi. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: *Le Bruissement de la Langue*. Paris: Seuil, 1969.
- BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 120-36. V.1.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. O Discurso Indireto Livre em Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio Machadianos*. Rio de

- Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977. P. 25-41. (Col. Lingüística e Filologia)
- CANDIDO, Antônio. A Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CARMO, Roberta Bandeira do. A História da Recepção Crítica das Obras *Lucíola, Iracema e Memórias de um Sargento de Milícias*. Belém, 1998a. (Plano de Trabalho do Programa de Iniciação Científica), CNPQ/UFGA. (Não publicado)
- \_\_\_\_\_. A História da Recepção Crítica das Obras *Lucíola, Iracema e Memórias de um Sargento de Milícias*. Belém, 1998b. (Relatório Parcial da Pesquisa no Programa de Iniciação Científica: Resultados Parciais), CNPQ/UFGA. (Não publicado)
- \_\_\_\_\_. A História da Recepção Crítica das Obras *Lucíola, Iracema e Memórias de um Sargento de Milícias*. *Cadernos de Estudos Lingüísticos e Literários*. Belém, n. 1, p. 113-121, 1999.
- \_\_\_\_\_. A História da Recepção Crítica das Obras *Lucíola, Iracema e Memórias de um Sargento de Milícias*. In: Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE, 17, 1999, Fortaleza. Anais da XVII Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE, setembro 1999c.
- \_\_\_\_\_. Estudos dos Valores Histórico-Literários em *Iracema*. In: Reunião da SBPC, 52, 2000, Brasília. Anais da 52.<sup>a</sup> Reunião da SBPC, julho 2000.
- DUNN, Christopher. Desvendando Identidades Nacionais: os Discursos de Raça e Gênero em *Pocahontas e Iracema*. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 108, p.71-85, junho 1997.
- ECO, Umberto. *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*. Trad. Mário Brito. Lisboa: Presença, 1983. (Original de 1979)
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: M. Fontes, 1997. (Original de 1983)
- FERREIRA, Ferreira T., CARVALHO, R. M. Siqueira de. A Receptividade e a Percepção dos Aspectos Estéticos dos Contos de Hans Christian Andersen por Leitores Empíricos da 5<sup>a</sup> Série em Escola Pública Municipal. Belém, 1998. (Plano de Trabalho do Programa de Iniciação Científica), CNPQ/UFGA. (Não publicado)
- \_\_\_\_\_. A Receptividade e a Percepção dos Aspectos Estéticos dos Contos de Hans Christian Andersen por Leitores Empíricos da 5<sup>a</sup> Série em Escola Pública Municipal. *Cadernos de Estudos Lingüísticos e Literários*. Belém, n. 1, p. 105-08, 1999.

- \_\_\_\_\_. A Receptividade e a Percepção dos Aspectos Estéticos dos Contos de Hans Christian Andersen por Leitores Empíricos da 5<sup>a</sup> Série em Escola Pública Municipal. In: Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE, 17, 1999, Fortaleza. Anais da XVII Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE, setembro 1999b.
- \_\_\_\_\_. Um Estudo sobre a Recepção de Narrativa Oral Realizado através da Experiência Estética do Leitor Empírico Comum. In: Encontro do IFNOPAP, 3, 1999. Apresentação no III. Encontro do IFNOPAP: Memória e Comunidade, Belém-Santarém, julho de 1999c.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo L. *O Romance de Lima Barreto e sua Recepção*. Belo Horizonte: LÊ, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3.ed. Lisboa: Veja, 1992.
- GENETTE, Gerald *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura - uma Teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: 34, 1996. V.1.
- \_\_\_\_\_. A Interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (Ed.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação (História da Literatura como Provocação Literária)*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1993. (Original de 1970).
- \_\_\_\_\_. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 (Original de 1967).
- \_\_\_\_\_. Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade. Trad. H.Krieger Olinto *et al.* São Paulo: Ática, 1996 (Original de 1970).
- LIMA, Luiz Costa *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. 3. ed. São Paulo: Nacional 1977.
- LIMA, Luis Costa. O Leitor (d) a Literatura. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984. V.2.
- LISBÔA, Élen Mariana M. Estudo do Leitor Implícito em *O Alienista*, de Machado de Assis, com Base no Conceito de Iser. Belém, 1988. (Plano de Trabalho do Programa de Iniciação Científica), CNPQ/UFGA. (Não publicado)

- \_\_\_\_\_. Estudo do Leitor Implícito em *O Alienista*, de Machado de Assis, com Base no Conceito de Iser. In: Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE, 17, 1999, Fortaleza. Anais da XVII Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE, setembro 1999a.
- \_\_\_\_\_. Estudo do Leitor Implícito em *O Alienista*, de Machado de Assis, com Base no Conceito de Iser. *Cadernos de Estudos Lingüísticos e Literários*. Belém, n. 1, p. 97-103, 1999.
- \_\_\_\_\_. O Papel do Leitor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, com Base no Conceito de Leitor Implícito de Iser. Belém, 1999c. (Plano de Trabalho do Programa de Iniciação Científica), CNPQ/UFPA. (Não publicado)
- \_\_\_\_\_. O Papel do Leitor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, com Base no Conceito de Leitor Implícito de Iser. In: Reunião da SBPC, 52, 2000, Brasília. Anais da 52.<sup>a</sup> Reunião da SBPC, julho 2000.
- PAES, José Paulo (seleção e prefácio). *Contos de Andersen*. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo: Círculo de Livro/Cultrix,
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.
- PRESSLER, G. K. O Sonho toma Parte da História – sobre a Recepção de Benjamin no Brasil (1960 até hoje). *Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas*. Belo Horizonte, n. 9, p. 94-103, out. 1997.
- QUEIROZ, Vera. *Crítica Literária e Estratégias de Gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.
- SANT'ANA, Romulo. A Estética da Recepção e suas Traduções Brasileiras Belém, 1998. (Plano de Trabalho do Programa de Iniciação Científica), CNPQ/UFPA. (Não publicado)
- \_\_\_\_\_. A Estética da Recepção e suas Traduções Brasileiras. *Cadernos de Estudos Lingüísticos e Literários*. Belém, n. 1, p. 109-12, 1999.
- \_\_\_\_\_. A Estética da Recepção e suas Traduções Brasileiras. In: Seminário de Iniciação Científica da UFPA, 10, 1999b. Resumos do Plano do Trabalho para o X Seminário de Iniciação Científica da UFPA, nov. 1999. (CD-ROM)
- \_\_\_\_\_. A Estética da Recepção e suas Traduções Brasileiras. Belém, 1999c. (Relatório Técnico-Científico da Pesquisa no Programa de Iniciação Científica: Justificativa), CNPQ/UFPA. (Não publicado)

- \_\_\_\_\_. A Repercussão da Estética da Recepção no Brasil. Belém, 1999d. (Plano de Trabalho do Programa de Iniciação Científica), CNPQ/UFPA. (Não publicado)
- SILVA, Vítor M. Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1999.
- SIMÕES, Maria do Socorro, GOLDBERGER, Christophe (org.). *Belém Conta...* Belém: Cejup/UFPA, 1995. (Série Pará Conta, 2)
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, 41)

# A TEORIA DA RECEPÇÃO EM H. R. JAUSS E W. BENJAMIN – UMA COMPARAÇÃO<sup>1</sup>

*Willi Bolle*  
USP

- **RESUMO:** *O presente estudo compara as reflexões críticas sobre a questão da história da literatura no campo da teoria literária e da filosofia da história dos seguintes autores: H.R.Jauss (1967/70) e W.Benjamin (1931). Enquanto Jauss limita sua “provocação” dentro das reflexões fenomenológicas da teoria literária, Benjamin busca respostas acerca da relação entre ciência e história literária no contexto maior da história geral, superando assim o isolamento da teoria literária como mera disciplina acadêmica.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Teoria da Recepção; Hans Robert Jauss; Walter Benjamin.*
- **ABSTRACT:** *The present paper is a comparative analysis of the issue of literary history and theory in Jauss (1967/1970) and Benjamin (1931). On the one hand, Jauss confines his “provocation” within the context of phenomenological theory of literature, on the other hand, Benjamin looks for answers concerning the relation between literature history and general history, thus he overcomes the isolation of literary theory as a mere academic discipline.*
- **KEY WORDS:** *Theory of reception; Hans Robert Jauss; Walter Benjamin.*

A crise da história literária, diagnosticada por Benjamin nas décadas de 1920/30, prolonga-se até os anos 1960/70. Hans Robert Jauss, em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967 e 1970) faz um balanço do estado das pesquisas, apoiando-se, entre outros, nos trabalhos de Jakobson 1921, Benjamin 1931 (“Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”), Wellek 1936 e 1965, Krauss 1950, Barthes 1960 e Sengle 1964 (cf. Jauss 1970: 144, nota 1). O fato de Benjamin ser o único crítico alemão citado para o período dos anos 1920/30 mostra a sua

---

<sup>1</sup> Este texto, que faz parte da minha tese de livre-docência, inédita (“Tableaux berlinois. Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar”, FFLCH-USP, São Paulo, 1984), foi revisto em algumas formulações, mas não na substância, transmitindo portanto o estado da discussão daquele momento.

importância e a continuidade dos problemas até a época atual. A situação geral da história literária por volta de 1970 é vista por Jauss nestes termos:

A história da literatura, em nossa época, tem caído num crescente descrédito, de modo algum imerecido. Nos últimos 150 anos, a história dessa [...] disciplina tem [...] trilhado o caminho de uma constante decadência. Todos os seus feitos culminantes datam do século XIX. [...] Os patriarcas da disciplina [Gervinus, Scherer, De Sanctis e Lanson] tinham como meta suprema apresentar, por intermédio das histórias das obras literárias, a idéia da individualidade nacional em busca de si mesma. Hoje, esse nobre caminho constitui apenas uma remota lembrança. Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência miserável. Manteve-se como requisito de exigências caducas no regulamento dos exames oficiais. Como matéria obrigatória do currículo do ensino secundário, já quase desapareceu na Alemanha. No mais, as histórias da literatura podem ainda ser encontradas, quando muito, nas estantes da burguesia cultivada, que as consulta, na falta de um dicionário de literatura mais apropriado, principalmente para resolver perguntas de programas de televisão na mídia.<sup>2</sup>

Jauss aponta o contexto histórico específico, o paradigma dominante e o objetivo geral que norteava a historiografia literária no século XIX: a idéia de identidade nacional. De lá pra cá, com a importância crescente das instituições transnacionais, mudaram os pressupostos da história literária. A concepção velha sobrevive apenas em desgastados mecanismos de instituições de ensino e em outras formas de saber morto e descompromissado. Quanto ao

<sup>2</sup> Todas as versões brasileiras das minhas citações de H. R. Jauss são montagens, com algumas interpolações, das traduções já publicadas por Tereza Cruz (*A Literatura como Provocação*, s.l. [Portugal], Passagens, 1993) e Sérgio Tellaroli (*A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*), São Paulo, Ática, 1994. Agradeço a Romulo F. Martins de Sant'Ana o trabalho de ter localizado as passagens traduzidas.

projeto de uma **nova** história literária, a desorientação é grande. A informação de Jauss de que a pesquisa séria, hoje em dia, se encontra nos trabalhos monográficos das revistas especializadas é insatisfatória. Apenas reitera o que Walter Muschg e W. Benjamin já observaram nos anos de 1920 e não responde à pergunta: O que é que ficou dos projetos histórico-culturais mais amplos, que a história literária tradicional ousou formular? Será que a época atual não tem projetos comparáveis, em importância geral, aos do século XIX?

Assim como Benjamin em 1931, também Jauss em 1967/70 faz um retrospecto crítico sobre a história da historiografia literária, mantendo a mesma linha de interpretação – decadência e crise –, apenas completando certos aspectos. Como ponto de partida do projeto de uma história literária, Jauss lembra a filosofia do idealismo alemão, sobretudo o ensaio de Friedrich Schiller, publicado no ano da Revolução Francesa, “Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?” (1789). O que isso significa na prática, é ilustrado por Gervinus em 1837/42. As histórias nacionais só valiam com “séries concluídas”: seu ponto culminante era, politicamente, o momento da unificação nacional, e literariamente, a época do Classicismo nacional; eram escritas em função de uma apoteose final. Mas: como seria tratada a literatura escrita depois da cena final, depois do período classicista? A pergunta continua se pondo para o historiador de hoje: como é que ele trata a literatura do seu tempo? O desafio formulado por Schiller – “vincular o passado com o presente” e “a partir do estado atual do mundo, ir em direção à origem das coisas” –, ou seja, encarar a história viva do presente e a partir daí avaliar o passado, foi ignorado pelos representantes do historicismo, encabeçados por Leopold von Ranke. Eles abandonaram não apenas a construção teleológica da história universal (que culminava no Classicismo), mas também o princípio metodológico da relação presente – passado (cf. Jauss 1970: 151s.). Dentro da orientação historicista, a literatura do passado foi separada da literatura do presente;

<sup>3</sup> “O que é a História Universal e com que finalidade a estudamos?”



elas ficaram em “esferas separadas de avaliação”, assim como a história literária foi separada da crítica literária. A história literária tentou compensar a perda por uma aproximação com as Ciências Exatas: era a atitude do positivismo, com suas explicações deterministas e o estudo hipertrofiado de fontes e “influências”). Contra isso reagiu a *Geistesgeschichte*, opondo à explicação causal uma estética irracional da criação. Essa “história do espírito” se constitui de idéias e motivos transtemporais, sem nenhum compromisso com tentativas de compreensão histórica. Nesse ponto, Jauss confirma uma observação de Benjamin de 1931:

Nesse pântano [da estética do irracional] vive a hidra da estética escolástica com as suas sete cabeças: poder criador, empatia, atemporalidade, recriação, partilha existencial, ilusão e fruição artística.

Resulta disso, na formulação de Jauss (1970: 154), um “abismo entre a visão histórica e a visão estética da literatura”.

Na avaliação da história literária do século XIX, Benjamin (1931) e Jauss (1967/70) têm em comum a recusa do positivismo e da *Geistesgeschichte*. Quanto ao século XX, Benjamin observou um confronto entre a escola de **análise formal** e a **história literária materialista**; Jauss constata uma continuação dessa controvérsia, na oposição entre a **escola formalista** (formalismo russo, Círculo de Praga, estruturalismo francês) e a **sociologia da literatura** (Marx/Engels, Lukács, Escarpit, Goldmann). Fazendo um balanço dessas duas tendências, observa Jauss (1970, p. 155):

Destas duas tentativas, no entanto, não resultou ainda até agora nenhuma grande história da literatura que, a partir de novas premissas, marxistas ou formalistas, reescrevesse as velhas histórias literárias nacionais, reformulasse os cânones consagrados, e descrevesse a literatura universal como um processo, com vistas à sua função emancipatória, social e criadora de novas formas de percepção.

No momento da avaliação dos resultados da pesquisa contemporânea, nem Jauss nem Benjamin estão acima das controvérsias que eles apresentam, mas eles são **partes atuantes**. Quando se trata de tomar posição, suas opções divergem. Enquanto Benjamin se inclina para uma história materialista da literatura, embora manifestando insatisfação com o estado das pesquisas nesse campo, Jauss, apesar de uma avaliação aparentemente neutra, acaba se vinculando à concepção de história literária dos formalistas.

Entre o ensaio de Benjamin (1931) e o de Jauss (1967/70) ocorreram duas controvérsias que galvanizaram energias intelectuais e marcaram profundamente a estética literária alemã do século XX: o debate sobre o Expressionismo (entre Lukács, Brecht e outros), durante os anos 1934/38, e o debate sobre o realismo (entre Lukács, Adorno e outros), a partir dos anos 1950. O segundo debate nada mais é que a continuação do primeiro, traduzindo a mobilização intelectual em torno das palavras de ordem de “Vanguarda” e “Realismo socialista” – sendo que existe uma afinidade entre a sociologia da literatura e o Realismo e, por outro lado, entre análise formal e Vanguardismo.

Quando Jauss faz a crítica da teoria literária marxista (154-164), fixando-se em Plekhanov, Lukács e Goldmann, contesta sobretudo a tese da literatura como “reflexo” da realidade (*Widerspiegelungstheorie*). Na medida em que ele se fixa na fórmula das “aporias da teoria do reflexo da estética marxista” (162), há uma certa surdez ideológica e uma redução simplificada das posições da estética materialista. Por que Jauss não discute as propostas diferenciadas de Benjamin, um crítico materialista (e até certo ponto marxista), que, ao contrário de Lukács, teve uma atitude positiva diante das vanguardas? Ou as posições de Brecht ou Adorno? Apenas uma das colocações benjaminianas faz parte do retrato da teoria literária marxista traçado por Jauss (1970, p. 155):

A provocação originária, sempre reiterada, da teoria literária marxista consiste em negar à arte, como às outras

formas de consciência – moral, religiosa e metafísica –, uma história que lhe seja própria. Essa tese materialista permanece como uma inquietação.

Quando Jauss passa a falar da escola formalista (164-167), já não se trata apenas de caracterização, mas de adesão. Ele se identifica com a “nova proposta” de Tynjanov “com relação a velha história literária”, que consiste em “opor ao conceito clássico de **tradição** um conceito dinâmico de **evolução literária**” (166). O modelo de Tynjanov, de “evolução” e “sistema”, e o da lingüística estrutural, com os conceitos de “sincronia” e “diacronia”, é incorporado por Jauss à sua própria proposta teórica.

Em vista dos impasses metodológicos deixados pela teoria marxista e formalista, Jauss (1970: 167) formula uma proposta de superação:

Se, por um lado, se pode compreender a evolução literária no contexto da mudança histórica de sistema, e, por outro, a história geral a partir do encadeamento dinâmico de situações sociais, não haverá de ser possível também estabelecer entre a “série literária” e a “série não literária” uma ligação que abranja a relação entre literatura e história, sem com isso destituir a literatura do seu caráter artístico, confinando-a a uma função meramente mimética ou ilustrativa?

Aparentemente, trata-se de uma mediação entre os dois métodos antagonísticos, mas a própria atitude de mediação “de cima” é uma ilusão. Perguntas centrais da história literária materialista são distorcidas. Dessas três perspectivas citadas, Benjamin não propôs nenhuma. Quanto à incorporação de conceitos e métodos do formalismo, Jauss torna-se herdeiro de suas incongruências.

Em termos de crítica das história literária convencional e de propostas concretas de novos caminhos, os trabalhos de Jauss e de vários outros pesquisadores vinculados à Estética da Recepção (Iser, Warning, Gumbrecht, Stierle) — ou seja, a “Escola de

Konstanz” — representam o impulso mais importante na ciência literária alemã contemporânea.

Robert Weimann (“Rezeptionsästhetik und die Krise der Literaturgeschichte”, 1973, in : idem 1977 constata:

A Estética da Recepção deve continuar a ser considerada como a mais discutida e mais influente concepção de renovação da historiografia literária burguesa.

De fato, pelo esforço de repensar a história literária no seu conjunto, com suas múltiplas implicações, pode-se ver nos trabalhos da **Rezeptionsästhetik** uma continuação das propostas benjaminianas. Por outro lado, uma comparação detalhada dos escritos de Benjamin e de Jauss mostra que a concepção de história literária da Estética da Recepção caminha para uma direção bem diferente. Aqui, trata-se de recuperar a proposta benjaminiana de uma história literária materialista, o que será tentado por meio de uma crítica das principais premissas da Estética da Recepção, formuladas por Jauss (1970) no capítulo V do seu ensaio programático “Literaturgeschichte als Provokation” (168-171) e desenvolvidas em sete teses (171-207).

O desafio para a ciência literária consiste, para Jauss, em retomar um problema que ficou em aberto na controvérsia entre método marxista e método formal: a dimensão da recepção e do efeito da literatura (168). A crítica de Jauss à escola formalista é que esta necessita do leitor apenas como sujeito da recepção de texto; a crítica à estética marxista é que o leitor é visto apenas segundo a sua posição social. Ambos os métodos, argumenta Jauss, não levam em conta “o leitor em seu papel genuíno, no seu papel inalienável tanto para o conhecimento estético quanto para o conhecimento histórico — o leitor como destinatário primeiro da obra literária” (169).

Existe realmente essa terceira posição a partir da qual Jauss critica as duas outras? O leitor “genuíno”, “espontâneo”, que ele propõe, existe em todas as épocas, em qualquer lugar — em que seria ele diferente do “sujeito da percepção do texto” dos

formalistas? Não se trata em ambos os casos de um leitor indefinido, abstrato, sem rosto, sem contorno social ou histórico? Ou seria o elemento diferenciador a “capacidade produtiva” do leitor, uma vez que a argumentação de Jauss continua assim:

Pois também o crítico [...] o escritor [...] e o historiador da literatura [...] são, antes de mais nada, leitores, antes que a sua reflexão sobre a literatura possa tornar-se, ela própria, produtiva.

O que se ganha com essa separação entre o crítico (escritor, historiador) como “simples leitor” e como “produtor de um texto”, ou seja, com a separação entre “recepção passiva” e “recepção ativa”? Mais tarde (cf. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, 1977), Jauss substitui esse par de conceitos por outro: estética do efeito e estética da recepção – a primeira se referindo à codificação da obra pelo autor com vista ao leitor, e a segunda, à recepção efetiva da obra por parte de um determinado leitor ou público. Nesse caso, parece que a estética do efeito retoma a metodologia formalista, ao passo que a estética da recepção vai ao encontro das propostas da sociologia da literatura.

De fato, no trinômio autor – obra – público, Jauss privilegia o elemento “público”, com a intenção de estudá-lo enquanto “energia produtora de história” (“das Publikum als geschichtsbildende Energie”, 169). Nesse momento, a sua teoria parece estar próxima de certas colocações de Benjamin (1931: 288), que propõe: “análises [...] da sociologia do público, das associações de escritores, da distribuição dos livros, em épocas diferentes”. Ora, justamente esse tipo de estudo da recepção é recusado por Jauss, que observa criticamente:

A estética marxista ortodoxa não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que trata o autor: inquire sobre sua posição social ou procura identificá-lo na descrição dos estratos de uma sociedade.

Como constatação, a frase corresponde aos fatos e se aplicaria inclusive a Benjamin; apenas não se vê bem por que a estética marxista, gratuitamente taxada de “ortodoxa”, atribuiria ao fator público – como Jauss afirma imediatamente antes – “um papel extremamente limitado”.

No que concerne a relação autor – obra – público, Benjamin tinha feito a seguinte proposta:

A esfera completa da vida e do efeito das obras deve ser estudada em nível de igualdade com a história de sua gênese, ou deve mesmo predominar; portanto, o seu destino, sua recepção pelos contemporâneos, suas traduções, sua glória.

◁ A afinidade dessa proposta com a de Jauss, a de uma estética do efeito e de uma estética da recepção, é apenas aparente. O que Benjamin propõe – como ilustra bem o seu *Trauerspielbuch*<sup>4</sup> – é tratar a história da produção das obras (**Entstehungsgeschichte**) e a história de sua recepção (**Rezeptionsgeschichte**) como uma unidade. Essa idéia, aliás, é defendida na atualidade por Robert Weimann (*Literaturgeschichte und Mythologie*, 1977, 31-35).

Pelo que foi visto, a ênfase dada por Jauss a uma “história literária do leitor” (cf. H. Weinrich, **Für eine Literaturgeschichte des Lesers**, 1967, cit. por Jauss 1970: 180), não é compartilhada por Benjamin. Pelo contrário, ele critica explicitamente

uma abordagem psicológica, que não parte do objeto, mas de seu efeito sobre o cidadão comum contemporâneo.

Embora Jauss tenha feito correções do próprio método (cf. “Die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode”, in: *Rezeptionsästhetik*, 1975: 380-394), a sua proposta de um leitor

<sup>4</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 (*Origem do Drama Barroco Alemão*).

ahistórico, “espontâneo” e “genuíno”, continua sendo objeto de crítica por parte de Robert Weimann (1977: XXIV):

Deste modo, a nova versão da história literária segundo a estética da recepção levanta mais problemas do que é capaz de resolver, no momento. Assim como em 1967, também em 1975 “o leitor” permanece a instância decisiva dessa nova história da literatura.

Não seria uma perda construir a “nova” história literária com a ênfase dada ao leitor, em detrimento do autor, como quer a Estética da Recepção? A proposta inversa, de Benjamin, com tudo que ela possa ter de utópico, me parece mais prometedora:

situar a instituição da história literária, conscientemente, num espaço histórico em que o número dos que escrevem – que não são, de forma alguma, apenas os literatos e poetas – aumenta a cada dia, e que o interesse técnico pelos assuntos literários se faz sentir de modo muito mais premente que as procuras edificantes.

Com essa colocação, Benjamin leva ao extremo a afirmação de Jauss de que a estética materialista acaba dando ao leitor o mesmo tratamento que ao autor. Perfeitamente, porque a proposta utópica de uma sociedade emancipada prevê a superação da dicotomia autor/leitor, projetando a expectativa de que, um dia, todos sejam não apenas receptores, mas também emissores de mensagens escritas.

A tradição alemã de uma historiografia literária viva, fundamentada por Herder, Goethe, Schiller e Friedrich Schlegel – que estudavam os textos do passado visando captar energias para uma literatura que eles próprios estavam construindo – foi interrompida ainda na primeira metade do século XIX. Passando a tratar a literatura como uma “série concluída”, o historiador acadêmico foi-se transformando em museólogo de obras – primas do passado; ao enaltecimento dos autores “clássicos” como gênios inalcançáveis correspondia um crescente afastamento do processo

vivo da literatura contemporânea. O historiador deixou de ser crítico da literatura do seu tempo. Como causa principal da decadência da historiografia literária no século passado ressalta a perda do contato com a literatura viva. Nesse diagnóstico, Benjamin e Jauss concordam. Resta saber em que medida a relação do historiador com a literatura do seu tempo, defendida teoricamente por ambos, existe também na sua respectiva prática. No caso de Benjamin, o *Trauerspielbuch* é um testemunho de uma relação viva entre o estudo de uma literatura do passado (Barroco) e a literatura produzida no tempo presente do historiador (o Expressionismo e outros movimentos de vanguarda). Como é que essa dinâmica se manifesta na historiografia atual, nos escritos de Jauss?

Em termos gerais, pode-se adiantar que, nesse autor, a proposta teórica é muito maior que a proposta crítica, a ponto de quase eclipsá-la. É verdade que Jauss apresenta precisas caracterizações de controvérsias literárias do passado (da época de Schiller, Heine e Stendhal, ou Baudelaire), mas as suas informações eruditas ensinam pouco sobre a literatura dos nossos dias. O julgamento de uma obra pelo historiador da literatura, nos diz Jauss, “se fundamenta na consciência do seu próprio posicionamento no presente, dentro da série histórica dos leitores” (171). A dimensão histórica, a relação presente – passado, é apreendida por ele antes de mais nada em termos de “sincronia” e “diacronia”. Como característica principal de seu modelo aparece a construção de um “horizonte de expectativa” – um corte sincrônico em determinada época, definindo padrões de referência do público – com o qual se mede o aparecimento de uma obra “nova”. A diferença entre ambos é definida como “distância estética” (177). Quando a comparação se dá entre dois momentos diferentes de compreensão da obra, no passado e no presente, Jauss fala em “diferença hermenêutica” (183). Ela seria o elemento básico para se colocar a obra individual dentro de uma “série literária”, numa relação produção – recepção, segundo o princípio formalista da “evolução literária” (189). Como síntese final, é sugerida a construção de vários horizontes de expectativa, cortes sincrônicos em momentos diferentes da diacronia, cuja comparação mostraria a “transformação das

estruturas literárias, historicamente, em termos de momentos formadores de épocas” (194-195).

Com esse resumo de quatro das sete teses de Jauss eu queria mostrar como o primado dado à teoria pode se constituir num bloqueio para uma compreensão aberta da literatura atualmente produzida. Com o seu equipamento classificatório, o historiador da estética da recepção está mais preparado para a tarefa de registro dos textos que para a aventura de sua descoberta. A história literária de Jauss, com suas “séries de obras” e “série de leitores”, respira a ordem de uma coleção, lembrando as “séries concluídas” da historiografia oitocentista. Não seria o próprio “horizonte de expectativa” apenas uma palavra diferente para ressuscitar o paradigma do “cânone” literário, um acúmulo de saber estocado, museológico que acaba abafando a relação entre tradição viva e a literatura do presente? O confronto, essencialmente imprevisível, do crítico com a literatura do seu tempo, foi substituído pela concepção, algo mecanicista, de uma literatura em ritmo constante de inovação e evolução. É um ponto de vista apriorístico, fora dos debates reais da literatura alemã dos anos de 1960 e 1970. O “entrosamento entre produção e recepção” é teoricamente evocado (194), mas nunca realizado. O “posicionamento atual do historiador” (191) é um termo de proposta cuja realização histórica concreta é sempre adiada.

De Friedrich Schlegel é a observação, também citada por Benjamin em *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), que “a poesia só pode ser criticada através da poesia”. Tal exigência de uma crítica poética implica não apenas uma dissolução das fronteiras rígidas entre os gêneros (o poético e o crítico, o jornalístico e o acadêmico, etc.), mas também uma superação da dicotomia entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Tal abertura em relação ao “objeto”, ao texto literário, se nota muito pouco no modelo de Jauss, em que as coordenadas da história literária já estão prontas demais, e a obra, bem ou mal e apesar do “novo” e da “diferença”, acaba sendo “enquadrada”. A sua concepção lembra nitidamente o esquema positivista da história literária do século passado, com a diferença de que o cânone do

Classicismo é substituído pelo cânone do Modernismo. Esse projeto da história literária não oferece espaço para a história de uma descoberta, um auto-conhecimento do sujeito por meio da experiência do texto. Também não se nota compromisso nenhum com uma idéia mais abrangente, transcendental – a história da literatura, reificada, aparece como uma finalidade em si.

Ao falar da “simultaneidade da literatura não-simultânea” (197), Jauss usa a metáfora do céu estrelado: “assim como o céu estrelado se diferencia, astronomicamente, em pontos das mais diversas distâncias temporais” (197).<sup>5</sup> Quase a mesma imagem foi usada por Benjamin para caracterizar a idéia do *Trauerspiel*: “O que as idéias são com relação às coisas, as constelações são com relação às estrelas” (GS: I 214). A mesma metáfora, mas projetos intelectuais diferentes. Jauss pretende ilustrar a sua visão sistemática da literatura, ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica. O seu céu estrelado traduz o conceito de cultura do **Bildungsbürgertum** (a burguesia que se considerava dona da cultura) do século XIX: a vontade de sistematizar ou armazenar os “bens” da cultura, que, no entanto, são incomensuráveis por essência. O projeto de Benjamin é diferente: não é o céu, apenas uma constelação. Em meio à luta literária e às experimentações da pesquisa, ele busca um ponto de orientação para organizar a sua experiência, encontrando-a na imagem de uma constelação: a do *Trauerspiel*, “a idéia viva de uma forma”.

Benjamin considera a literatura e a história literária como partes integrantes da história geral (cf. GS III: 284). Jauss, ao contrário, estabelece duas “séries” separadas: a “série literária” e a “série não-literária” – o que cria o problema de estabelecer a natureza da relação. Ele afirma (p. 199):

A função social da literatura só manifesta genuinamente suas possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa de sua práxis de vida

<sup>5</sup> “[...] wie der scheinbar gegenwärtige Sternenhimmel astronomisch in Punkte verschiedenster zeitlicher Ferne auseinandertritt”.

quotidiana, pré-formando sua compreensão do mundo e, assim, retroagindo sobre seu compartimento social.

O que significam exatamente esses conceitos: “práxis de vida” (**Lebenspraxis**) e “comportamento social”? Jauss mobiliza um aparato terminológico, que é teórico e erudito, mas não tem a atuação de um crítico. Seu trabalho não é o de um intelectual que, a partir do conhecimento obtido na sua disciplina acadêmica, possa orientar a opinião pública em relação às grandes questões de interesse geral do nosso tempo. Ora, é só nesse nível de exigência – de que Friedrich Schlegel e Walter Benjamin são dois exemplos – que parece ser possível escrever autenticamente a história literária (e a história), antigamente como hoje em dia.

O compromisso intelectual de Jauss, no entanto, é com o que ele, na linha do formalismo, chama a “especificidade do fenômeno literário”:

Minha tentativa de definir a contribuição específica da literatura no processo geral de construção da experiência e de delimitar essa contribuição com relação às outras formas de comportamento social;

A nova obra literária é recebida e julgada não apenas contra o pano de fundo de outras formas artísticas, mas também contra o pano de fundo da experiência cotidiana da vida.

O termo “experiência cotidiana da vida”, de Jauss, é muito vago em comparação com o conceito de “experiência” (**Erfa-hrung**) em Benjamin, que se refere à história concreta de uma geração: a Guerra Mundial, a Revolução de 1918, a inflação de 1923, a Crise Econômica Mundial de 1929, a tomada do poder pelos nacioanal-socialistas em 1933.

Pelo tipo de trabalhos publicados por Jauss entre 1967 e 1977 fica claro que sua intenção não é discutir as grandes questões históricas do seu tempo. As referências bibliográficas são as da Ciência Literária, com lances de interdisciplinaridade (ciência literária e história) e da Teoria Estética (Adorno, Marcuse), esta

citada sempre com alguma defasagem. Nenhuma referência ao debate de escritores e intelectuais alemães da atualidade como Hans Magnus Enzensberger e Peter Weiss, Peter Handke e Peter Schneider, Nicolas Born e Wolf Biermann, Fritz Raddatz e Marcel Reich-Ranicki. A história literária continua separada da literatura viva e da crítica militante. Assim como no século XIX...

A literatura como problema público — essa questão é ilustrada por Jauss por meio de um caso concreto: a recepção de *Madame Bovary*, de Flaubert (203 ss.). Jauss mostra

como uma forma estética nova pode ter também consequências de ordem moral ou, em outras palavras, como pode dar a um problema moral a maior repercussão social possível.

Aqui, ele não trabalha abstratamente com “o leitor”, mas com uma instância histórica concreta: o Procurador de Estado do Second Empire. O exemplo é bem escolhido, e por isso mesmo seria interessante ver como a questão da literatura como problema público se coloca no presente. Ora, quanto a isso, Jauss dá apenas informações teóricas (169-170):

Se se olhar a história da literatura no horizonte do diálogo entre obra e público (diálogo responsável pela construção de uma continuidade), a oposição entre aspectos históricos e aspectos estéticos passa a ser mediatizada continuamente, podendo restabelecer-se, assim, a ligação entre as obras do passado e a experiência literária atual, que o historicismo interrompeu.

Afirmção teórica interessante, mas qual é a experiência concreta da literatura do presente transmitida por Jauss e pela Estética da Recepção em geral? O projeto geral de Jauss (170):

Partindo da história da recepção de uma obra individual até à história da literatura, deveríamos poder chegar a ver e a mostrar como é que essa sucessão histórica das obras

condiciona e ilumina, como pré-história da nossa experiência literária, o todo coerente da literatura.

Nesse contexto, ele cita Benjamin 1931:

Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto do seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as conhece e julga: o nosso. Assim, a literatura torna-se um *organon* da história. Saber usar a literatura dessa maneira – em vez de transformá-la num campo temático da história – eis a tarefa da história literária.

A correspondência que Jauss quer estabelecer entre a sua proposta e a de Benjamin é apenas aparente, há diferenças fundamentais. O objetivo de Jauss é a história da literatura como finalidade em si, ao passo que o objetivo de Benjamin é a literatura como *organon* da história.

O peso da concepção oitocentista da história literária continua fortemente presente em Jauss, que não incorpora à sua elaboração teórica as mudanças ocorridas quanto ao lugar e valor da história literária no conjunto da cultura do século XX. O desafio da ciência literária atual não é a história literária, como acredita Jauss, mas a história geral. Ora, o horizonte da cultura literária não é ultrapassado em nenhum momento de seus escritos. Na proposta de Jauss transparecem atitudes do **Bildungsbürgertum** do século XIX; ele fala em “forças literárias formadoras da sociedade” (*gesellschaftsbildende Kräfte der Literatur*), nunca em forças transformadoras da sociedade, e nada nos diz da literatura que expressa os conflitos reais do nosso tempo. Apesar da crítica que se possa fazer à história literária do século XIX, ela se orientou por uma idéia que transcendia a esfera da literatura: a idéia da unidade nacional. Quais seriam as forças correspondentes, hoje em dia; os projetos históricos diferentes de setores conflitantes da sociedade, e a participação da literatura na sua formulação?

Jauss estudou várias mudanças históricas na literatura do passado, mas, via de regra, seus estudos desembocam numa

erudição de onde não há mais caminho de volta para a literatura do presente e a situação histórica do presente. O que quer dizer, então, “o processo geral da história” (167)? Não cumpriria essa formulação, repetida na sua abstração, a função de adiar, *sine die*, a compreensão do nosso tempo?

Como foi visto, a crise da história literária, diagnosticada por Benjamin nos anos 1920/30 e por Jauss no final da década de 1960, continua. A Estética da Recepção talvez tenha criado mais impasses que aberturas de horizonte. Em todo caso, é preciso reconhecer que, apesar de seu *parti pris* contra a estética marxista, ela despertou interesse por parte dos estudiosos literários da RDA. Assim, as controvérsias literárias dos anos 1920/30 foram, de certa maneira, retomadas pelo diálogo entre a ciência literária da Alemanha Federal e da RDA, a partir de meados dos anos 1960. Em 1975, Jauss publicou um texto com o título: “Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen ‘bürgerlicher’ und ‘materialistischer’ Rezeptionsästhetik”<sup>6</sup> (In: Warning, *Rezeptionsästhetik*, 1975). De fato, a estética da recepção desenvolvida pela Escola de Konstanz representou um desafio para a teoria literária marxista. A antologia **Gesellschaft, Literatur, Lesen**, publicado em 1973 por vários pesquisadores da RDA, mostra como ali também se procura uma nova historiografia literária, para a qual a teoria marxista não oferece um modelo pronto.

Robert Weimann (“Rezeptionsästhetik und die Krise der Literaturwissenschaft”, 1973/77) chama a atenção para as circunstâncias históricas da ciência literária atual: reorientação da Românica nos anos 1960 e crítica do sistema educacional da RFA, principalmente por meio do movimento estudantil (369). Com isso contrastaria a “auto-constituição da Estética da Recepção” num espaço e tempo “além da história” (375). Jauss não parte, argumenta Weimann, nem da produção literária atual, nem da situação político-cultural, mas de um conceito de experiência puramente literário (382). Com relação aos dois primeiros, Jauss vem praticando, ao longo de já uns dez anos ou mais, uma tática

<sup>6</sup> “Sobre a continuação do diálogo entre a Estética da Recepção ‘burguesa’ e a ‘materialista’”.

de retardamento (contornando ou evitando certas questões, problemas concretos, conflitos), que se revela como um indício ideológico. Ambos os lados, os pesquisadores da literatura na RFA e RDA, se cuidam para não questionar ou criticar as instituições dentro das quais formulam as suas teorias.

Tocamos no problema geral da legitimação da ciência literária. Em seu diálogo com a estética materialista da recepção, Jauss (1975: 343 e 351) aponta a relação de dependência da pesquisa na RDA para com “uma política cultural autoritária” do regime. Com relação à sua própria proposta, considera-a aquém de qualquer querela ideológica, sugerindo abolir a distinção entre estética “burguesa” e “materialista”, com o argumento do caráter não-ideológico da experiência estética. Convém lembrar que o postulado de Jauss da

especificidade de toda experiência estética, [...] que sempre se subtraiu a qualquer obediência ideológica e qualquer dominação de instâncias sociais.

é cabalmente desmentido pelas praxes da “estetização da política”, estudada de modo exemplar por Benjamin (1936) em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

Se Jauss evita falar nos conflitos, isso não quer dizer que eles não existem. Weimann (1977: XXXI) resume, por sua vez, os problemas de legitimação da Estética da Recepção:

Ela encontra-se numa tripla crise de legitimação:

1) a crítica marxista e o insuficiente valor explicativo dos desgastados métodos idealistas obrigam a problematizar a história social; 2) a crescente pressão e a concorrência da tecnocracia exigem uma justificativa funcional e uma nova fundamentação social dos valores literário-históricos das pesquisas e da formação; 3) finalmente, o fato de fazer parte do sistema classista, estatal-integrativo dos aparatos

educacionais dominantes obrigam a um distanciamento de quaisquer teorias radicais ou revolucionárias.

Tanto Jauss como Weimann estão tão comprometidos com a burocracia geral e a administração do saber, que sua liberdade se limita a mostrar a pouca ou nenhuma liberdade que tem o outro lado. Weimann fala do “isolamento de uma elite acadêmica que sabe cada vez mais e age cada vez menos”.

Essa situação lembra a dos literatos barrocos, a serviço da administração absolutista, estudados por Benjamin, e a situação da pesquisa literária na República de Weimar. Com o *Trauerspielbuch*, Benjamin entrou em conflito real com as instituições universitárias do seu tempo, porque o livro era um ato de transformação, expondo ao questionamento e ao mal-estar inúmeras pesquisas acadêmicas realizadas segundo a rotina.

Se Jauss (1975: 393) vê o “problema decisivo” da sua disciplina na “transformação da experiência estética em padrões de comportamento comunicativo” (vertendo em novos conceitos as propostas abstratas sempre iguais), Benjamin no *Trauerspielbuch* identificou, teologicamente, o saber inútil com o Mal. Inútil, porque não transforma nada, não melhora as condições de vida dos pobres e miseráveis:

O saber, não o agir é a forma própria do Mal (GS I, 403).

O alegorista contemplativo, que trai o mundo por causa do saber (403).

Especulação alheia à vida (404).

Assim se expressava a autocrítica e crítica do pesquisador acadêmico na República de Weimar.

Numa carta de 7/3/1931 a Max Rychner, editor da revista *Neue Schweizer Rundschau*, Benjamin esclareceu a sua posição com relação à Ciência como instituição:

A mais forte propaganda de uma visão materialista não me atingiu em forma de brochuras comunistas, mas na forma das obras “representativas” burguesas, que vieram à luz na



minha disciplina – a história literária e a crítica – durante os últimos vinte anos. Com esses feitos da ciência acadêmica eu tenho tão pouco a ver como com os monumentos erigidos por um Gundolf ou um Bertram – e para eu me distanciar cedo e definitivamente da asquerosa monotonia dessas atividades oficiais e inoficiais, não necessitei de idéias marxistas – que cheguei a conhecer apenas muito tarde –, mas devo isso à orientação metafísica que é a base da minha pesquisa. O quanto uma rigorosa observação dos métodos autênticos da pesquisa acadêmica se afasta da atitude atual da instituição da ciência idealista burguesa, foi o que eu testei com meu livro *Origem do drama barroco alemão*, que não mereceu uma resenha sequer no meio acadêmico alemão. Sendo que esse livro, com certeza, não era materialista, embora seja dialético. O que, na época de sua redação, eu não sabia, me ficou, pouco depois, cada vez mais claro: do ponto de vista muito específico da minha filosofia da linguagem existe uma mediação – embora muito tensa e muito problemática – com relação ao materialismo dialético. Já com relação à saturada ciência acadêmica não existe mediação nenhuma (Briefe, 522-523).

Diante desse quadro de instituição da ciência acadêmica alemã, no passado e no presente, a recusa do *Trauerspielbuch*, apresentado como tese de livre-docência à Universidade de Frankfurt, parece mais que um lamentável acidente. É um capítulo da história das Ciências Humanas na Alemanha: sintoma de uma instituição criada para produzir o saber, para experimentar e fazer descobertas, mas que se assusta e reage de modo autoritário quando a procura do saber implica em questionamento da sua própria rotina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. "Histoire ou littérature". 1960.

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* [= GS]. 7 vols. Orgs. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974-1989.
- \_\_\_\_\_. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). In: *GS I*: 203-430. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft" (1931). In: *GS III*: 283-289.
- \_\_\_\_\_. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". <Erste Fassung> (1936). In: *GS I*: 431-508.
- JAKOBSON, Roman. "Über den Realismus in der Kunst" (1921). In: *Texte der russischen Formalisten I*, ed. J. Striedter, Munique, Wilhelm Fink, 373-391.
- JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. 1967.
- \_\_\_\_\_. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, Munique, Wilhelm Fink, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A Literatura como Provocação*. Trad. Tereza Cruz. s. l. [Portugal], Passagens, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo, Ática, 1994.
- KRAUSS, Werner. "Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag" (1950). In: *Studien und Aufsätze*. Berlim, 1959, p. 19-72.
- Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Org. Rainer Warning. Munique, Wilhelm Fink, 1975.
- SENGLE, F. "Aufgaben der heutigen Literaturgeschichtsschreibung". In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 200 (1964): 241-264.
- WEIMANN, Robert. *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*. 1977.
- WELLEK, René. "The Theory of Literary History". In: *Études dédiées au quatrième Congrès de linguistes. Travaux du Cercle Linguistique de Prague*. 1936. p. 173-191.
- \_\_\_\_\_. "Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte". In: *Grundbegriffe der Literaturkritik*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1965.

## DA RECEPÇÃO COMO REAÇÃO

Flávio R. Kothe  
Universidade de Brasília

- **RESUMO:** Num poema típico do cânone, "O lírio intangível", de Alberto Oliveira, o que fundamenta a contraposição entre pântano e lírio é a pré-moderna dicotomia entre inferno e céu, carne e espírito, virgindade e pecado, ideal e real. Por não discernir as limitações da tradição metafísica, esse texto estava ultrapassado antes mesmo de ser escrito. O cânone exclui-se da modernidade filosófica, não passando de requentamento do que já foi dito melhor. O poema de Alberto Oliveira é tão católico que não consegue perceber que o seu drama é determinado, sobretudo, pela visão de mundo em que acredita. Sob a aparência de uma crítica atroz (vida = pântano), não está criticando coisa alguma: se tudo é "pântano", nada o é. Sob a aparência de ser radical, a crítica é metafísica, nada tendo de real. Ela repete o pessimismo cristão (que não sabe que é pessimista), para o qual a vida terrena é um vale de lágrimas, sendo a vida após a morte a única esperança de salvação. O "parnasismo-simbolismo" é apregoado como superação do "mau gosto naturalista". A exegese canonizante evita qualificar o perfil político de Bilac. O "Príncipe dos Poetas" acha que é sublime o seu elitismo sem fundamento. Coloca-lo como "representante máximo do parnasianismo" serve, no Brasil hoje, para escamotear o espírito revolucionário de Baudelaire. Em nome de Baudelaire, os "parnasianos brasileiros" traíram o mestre, mas essa atitude mantém o parâmetro geral do cânone, pois algo similar foi feito pelas demais escolas. Os nomes de todas as escolas literárias brasileiras são falsos. Elas reduzem a literatura à ideologia de Estado. O parnasianismo de Bilac é um antiparnasianismo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Alberto Oliveira; Parnaso-simbolismo; Baudelaire.
- **ABSTRACT:** The "parnasian-symbolist" school in Brazil is presented as a superation of the "naturalist bad taste". The canonizing interpretation avoyds to criticise the political profile of Olavo Bilac. The "princips of the poets" believes to be sublime his elitism without fundament. To present him as the "main representative of parnasianism" serves in Brazil nowadays to avoyd the revolutionary spirit of Baudelaire. In name of Baudelaire, the brazilian parnasian poets trayted their master, but this attitude maintains the paradigm of the brazilian canon, because the same thing has been done by the other literary schools. The names of all brazilian literary schools are false. They reduce literature to State ideology. Bilac's parnasianism is an antiparnasianism. In a poem that is very typical for the brazilian literary canon "O lírio intangível", written by Alberto Oliveira, what fundaments its basic contraposition is the old dicotomy between hell and heaven, flesh and spirit, virginity and evil, ideal and real. Because it does not discern the limitations of the metaphysical tradition, this text was old before it was written. The brazilian canon excludes himself of the philosophical modernity and his the repetition of what was said better before. This poem of Alberto Oliveira is so catholic that it can not understand that its own drama is determined mainly mainly by his own world vision. It seems to develop a very critical view, but it does not criticize really nothing: if

*everything is bad then nothing is bad. It seems to be very radical, but the critic is metaphysical, not real. It just repeats the christian pessimism, that life on earth is a valley full of tears and that life after death is the*

- **KEY WORDS:** *Alberto Oliveira; Parnasian-symbolist; Baudelaire.*

## 1 INTRÓITO

A estética idealista supõe que a obra de arte busca apreender a infinitude no finito, como se houvesse em seu *hic et nunc* a aparição de uma essência eterna, algo que, embora residindo concretamente nele, transcenda-o, evidenciando-se ao receptor como uma revelação. A obra seria, então, mimese de seu ideal, cópia e documento do ideário de uma escola e, assim, concretização do belo. O ensino brasileiro reduz a obra a documento de uma escola literária. Será que arte é isso? Será que não estão sendo reproduzidos pressupostos teológicos e filosóficos falsos? Por que se insiste na redução da arte à mimese, se esta é incapaz de explicá-la?

Há períodos, países e camadas sociais incapazes de perceber o que é, para outros, “naturalmente” de grande valor. Na mesma época e sociedade, o que para alguns significa muito, para outros pode não ter qualquer valor (mesmo que muito esforço tenha sido investido em sua produção). Na era do mercado, o valor é visto como proporcional ao lucro gerado pela obra: acaba “valendo” mais o que vende melhor. A literatura é reduzida a livro de papel ou virtual; o livro, a mercadoria; e a mercadoria, a lucro. Em função disso badalam-se autores e manipulam-se públicos. A crítica é reduzida ao *press release* das editoras que dominam as redações da grande imprensa. Essa redução da obra à mercadoria não apreende, porém, o que distingue e caracteriza a arte. Imperam as sombras, mas vistas como luz.

A estética da recepção faz o histórico das variações de leitura de uma obra nos diferentes tempos e lugares. Ela costuma pressupor, no entanto, a existência ideal da “obra”; da qual a concretização pela leitura só pode ser, então, uma seqüela menor,

inferior ao “original”. Esse pressuposto é metafísico. Simplesmente “a obra” não existe nesse estado ideal, como “idéia” de um “mundo das letras”, numa espécie de céu da arte literária. A obra ressuscita a cada leitura. O que dela resta é apenas ruína, em forma de suporte material de artefato. Mesmo que não se caia na idealização do original, ainda está por ser feita uma história da recepção das obras européias na literatura brasileira.

Nos meios ditos acadêmicos, os “críticos e ensaístas” procuram elogiar o autor que examinam, para demonstrar assim a importância do seu próprio trabalho. Parece que julgam ser como a lua iluminada pelo sol: quanto mais forte o sol, maior o seu próprio resplendor. A mentalidade mimética os domina, embora pareçam dominá-la. O seu esforço “científico” é movido por um heliotropismo, que os fazem querer ser eterna lua cheia, para aparecerem mais e melhor. Odeiam a quem possa deixá-los na “sombra”, pois acreditam perder, com isso, a sua “alma”, um reflexo que acredita ser original. A exegese canonizante (incluindo a canônica) vive de uma relação “mimética” com o cânone: acha que adquire ser à medida que reflete e reproduz o ser do seu sol. Se não, seria um não-ser. É gigolô por natureza e vocação. Reproduz a relação colonizada do próprio cânone, embora procure sempre reenquadrá-lo em novas “correntes críticas das metrópoles”, como se erguesse o sol feito uma hóstia resplandecente no céu. Para ela, torna-se um demônio quem vê mais do que mimese na arte e na crítica. Ela prefere ter a sua própria “esquerda”, que é parte do mesmo sistema e, a rigor, só serve para reforçá-lo.

Os assim chamados “parnasianismo” e “simbolismo” brasileiros têm sido postos no mesmo saco (ou altar) e vistos como busca da perfeição formal, culto ao devaneio, expressão de sublimes essências. O “parnasianismo” é apregoado, sobretudo, como superação do mau gosto naturalista, que reduziria tudo a propaganda, a pornografia e a maledicência, a pretexto de livre-pensamento e denúncia política. Não se admite que, na França, o naturalismo possa ser a continuação do parnasianismo crítico de Baudelaire ou a chave do simbolismo de Mallarmé. O cânone não quer que se entenda Hölderlin, Poe, Baudelaire,

Mallarmé, Flaubert, Tolstói, Zola. A opção pelo gênero não é, então, o mais importante, mesmo que seja a opção por um modo de dizer e por um público. Sob a opção pelo gênero há uma questão política. A grandeza é subversiva; a mediocridade associa-se ao poder autoritário e manipulador para aniquilar ou diminuir o artístico ou filosófico.

Não é preciso fazer uma sociologia do autor ou do público para se chegar a uma sociologia do texto. Nenhuma delas explica a arte. Baseiam-se no falso pressuposto de que a obra é “cópia do social” ou “cópia da mente do autor”. A grande obra está acima de opções partidárias e grupos ideológicos, além do cronotopos de gênese ou de recepção. A sociologia da arte é uma tentativa de redução da arte ao que ela não é. Faz ideologia a pretexto de fazer ciência. Há, contudo, obras que precisam ser lidas como documento sociológico, pois não são mais que isso. A leitura não é, então, redutora. O poético só começa, porém, onde acaba a cópia e o discursivo. Com aquilo que não passa de documento de uma escola ou de uma época, treina-se um público para que ele não perceba o que é arte. Cultiva-se a cegueira para que não sejam vistos os abismos e panoramas abertos pela grande obra, já que ela desenvolve a consciência crítica e altera avaliações e comportamentos.

## 2 DA REFRAÇÃO REACIONÁRIA

Bilac foge à modernidade filosófica de Hölderlin, Poe, Baudelaire. Ele não seria um revolucionário radical como o primeiro, um marginal como o segundo e nem lutaria nas barricadas proletárias como o terceiro. Em vez de se apresentar como um confidente estelar, Baudelaire via na prostituta, no catador de trapos ou no bêbado emblemas do poeta: aquele que permite, a qualquer um e a qualquer preço, penetrar em sua intimidade, aquele que vive dos restos do consumo ou aquele que delira em enganoso êxtase. Ainda que os “parnasianos brasileiros” fizessem de conta que imitavam o mestre francês (sem ver os vínculos dele

com Hölderlin, Poe ou Wagner), sua atitude era oposta: castravam o espírito crítico e revolucionário dos poemas (satânicos) de Baudelaire, das elegias de Hölderlin, dos contos góticos de Poe e da música de Wagner. O seu parnasianismo é um antiparnaso. Existe para ocupar um espaço que não seria dele. Ele é a mentira institucionalizada, o atraso que se apresenta como progresso e, por isso, precisa de mentirosos profissionais para se manter.

O satanismo de Baudelaire aparenta ter sido recuperado por Augusto dos Anjos, o qual ficou preso, porém, às suas raízes no senhorio latifundiário escravagista nordestino. Seu gesto semântico é reacionário. Não tinha uma vivência íntima da metrópole urbana, da vida industrial e do proletariado; não tinha, portanto, sequer chegado até a burguesia para poder romper com ela. Ele não entendeu o sentido real da retomada de alegorias — como a de Lúcifer e de Caim — por Baudelaire, com a sua paródia da linguagem da liturgia católica, no ciclo da “Révolte”.

Baudelaire — no famoso “Perte de l’auréole” — reconheceu de modo explícito a mudança de posição social do poeta devido às condições da vida moderna, portanto a necessidade de ele abandonar a antiga torre de marfim e a pretensão de ser um ente sagrado: não era mais que um vendedor de um produto sem mercado. Em nome dele, porém, os “parnasianos” brasileiros continuaram cultivando a auréola e a torre de marfim, coroando-se de louros e de estrelas fardadas. Em vez de assumir os salpicos da lama e recolher restos como um catador de papel, em vez de sofrer os embates do cotidiano e atravessar a multidão como um espadachim, Bilac coloca-se num pedestal infinito, confundindo os deuses com os donos de uma atrasada pseudo-república. Ele é o oposto do poeta da vida moderna, embora a modernidade não se defina sequer pelas condições de vida urbana, pois mais radical que a modernidade sócio-econômica é a modernidade filosófica, questão que Benjamin apenas estava começando a elaborar quando faleceu (Benjamin, 1985).

Isso segue um parâmetro básico do cânone brasileiro, que é a castração do iluminismo crítico. Qual é, por outro lado, o destaque dado pelo ensino da cultura francesa no Brasil a autores

como Diderot e Voltaire? O que se tem do espírito vibrante de Stendhal e do desalento de Flaubert em relação à cultura? Em que foi “aplicada” a postura crítica dos dadaístas? A que chegou a postura política dos surrealistas entre os modernistas? O que se ensinou do realismo socialista? Qual é a abertura do sistema escolar à literatura africana e à oriental?

Machado de Assis, ainda que seja apresentado como o realista brasileiro, não tem nada do questionamento de Flaubert em relação ao fascínio da burguesia pela aristocracia. Embora a exegese canonizante tente escamotear isso, o que ele faz é identificar-se com a classe dominante, especialmente a dos herdeiros urbanos do latifúndio escravista, afirmando a sua superioridade e a necessidade de elas desconfiarem do desejo de ascensão social das classe médias. Aluísio de Azevedo, que aparece como representante do naturalismo, não mergulha como Zola nas condições de vida dos operários industriais e nem faz o questionamento da espoliação do trabalho. Pelo contrário, a sua perspectiva é a do latifundiário branco, com profunda desconfiança em relação aos imigrantes que estavam industrializando o país.

Os canônicos brasileiros são sobretudo reacionários, embora se diga que encarnam o progresso. Todos — realistas, naturalistas, parnasianos, modernistas, etc. — são uma traição ao espírito crítico das correntes européias originadoras. Impera, porém, o cinismo de serem postulados como seus representantes, para que, assim, fiquem ocultas as fontes esclarecidas que eles deturparam (a ponto de inverterem o seu sentido, convertendo o progressista em reacionário, o crítico em acomodado). O ensino de literatura no Brasil é um grande engodo e engano.

### 3 QUEM SERÁ O BENEDITO?

Baudelaire via o poeta da vida moderna como um andarilho jogado sem jeito no mundo, sofrendo os entrechoques do cotidiano e se identificando com figuras marginais. Já Bilac, que viveu num meio dominado pelo ensino religioso católico (em que

o sábio é representado no monge, cujo perfil regressivo é “inquestionável”), via a figura do poeta no recanto do claustro, como modelo de atividade intelectual, o que ele expressa num poema — reiteradamente citado nos manuais — com o título de *A um Poeta*:

Longe do estéril turbilhão da rua,  
Beneditino, escreve! No aconchego  
Do claustro, na paciência e no sossego,  
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego  
Do esforço; e a trama viva se construa  
De tal modo, que a imagem fique nua,  
Rica mas sóbria, como um templo grego.

Não se mostre na fábrica o suplício  
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,  
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,  
Arte pura, inimiga do artifício,  
É a força e a graça na simplicidade.

(Mello e Souza & Castelo, 1968, p. 259)

Essa *poétique* pretende ser poética, demonstrar em sua forma o conteúdo exposto, a forma sendo reduzida a fôrma externa e sendo transformada não só em melhor expressão do conteúdo, como também em garantia de “Beleza” e, portanto, de “Verdade”. Nos “parnasianos brasileiros”, a fôrma domina a forma e sufoca o conteúdo. Isso jamais acontece em Baudelaire. O cânone quer, até por suas falhas, que o leitor se ajoelhe diante da mensagem dos seus deuses, seja lá o que diga, bastando-lhe proclamar a Beleza como gêmea da Verdade, com maiúsculas para ostentar a pretensão de absoluto. O que é, porém, “Verdade”? Será que esta é redutível à mera adequação a princípios formais, como aí se

define a “Beleza”? Será que colocar ambas em maiúsculas, com a pretensão de declará-las ideais, acima do espaço e do tempo, não seria um gesto contrário a elas e à diversidade? Será que se tem aí realmente a verdade sobre a “poesia”, sobre o processo de criação artística, sobre a literatura como instituição social? Ou o falso é apresentado como verdade?

A elaboração poética é reduzida por Bilac a um artesanato, em que a inspiração e o diálogo de cada obra com a tradição não são levados em conta nem mesmo como tentativas da subjetividade em responder a pressões externas e internas, a uma diferença entre o que outras obras dizem e aquilo que ainda é preciso dizer. Embora declare a arte como inimiga do artifício, ele a reduz a “artifícios”, tratando de apagar os rastros do labor. O seu “artesanato” é que não passa disso. A arte não é inimiga do artifício, mas da artificialidade: grandes obras estão cheias de artifícios (como pintar três dimensões em duas). Eles são a melhor solução para um impasse na formulação: assim, os resultados parecem naturais. As grandes obras estão aí como se fossem produtos da natureza e como se sempre tivessem existido.

Não há arte pura, ainda que toda obra seja busca de purificação. A arte surge da impureza, da imundície do mundo. Há um reducionismo contrário à sua natureza quando lhe são atribuídas funções utilitárias. No texto canônico, o fator estético é atropelado pela redução do texto à ideologia de Estado e à política de governo. Isso não o agride substancialmente, já que o elemento estético é apenas um fator secundário, destinado a sustentar o vetor ideológico. A arte s.s. não é feita tanto para agradar ou vencer quanto para expressar contradições da existência, concretizando um espaço gratuito que reflete e preserva algo capaz de resistir a toda tentativa de reduzi-lo a uma função religiosa, estatal, partidária, moral, etc.

O artista produz por necessidade interior, num misto de prazer e dor, dando uma resposta a pressões exteriores. Aquilo que se declara ser “Verdade” e “Beleza” não é verdadeiro nem belo. Mente ao não reconhecer as suas limitações; narcisismo é o nome de sua pretensa belezura. Quando uma obra se autoproclama

“A Verdade”, já é, nesse passo, ideologia: só pode tornar-se arte à medida que a supera. Uma obra não se justifica quando é redutível a conceitos que ela não consegue formular.

Toda forma existe em função da função: ainda que a mesma forma possa ser improvisada em diversas funções, ela só se realiza como forma quando é adequada ao pleno desempenho de sua função. Forma é o conteúdo se mostrando; o conteúdo é o fundamento da forma; a forma é a expressão e a existência do conteúdo. A forma não é um esquema *a priori* e não substitui o conteúdo; a elaboração da forma sempre é reelaboração de conteúdos. Quando, na arquitetura, o desenho geométrico se sobrepõe à funcionalidade da construção, tem-se a forma como empecilho do conteúdo, a forma como castração da forma: isso não é sequer escultura, mas geometria mal transposta para o concreto. Uma obra só chega a tomar forma quando uma função (simples ou múltipla) a sustenta e concretiza. Caso a mesma forma tenha de desempenhar novas funções, isso exige reformas e leva à destruição da forma original.

Em literatura não há sinônimos. A forma, segundo Hegel, é apenas uma casca, uma forma externa, um esquema de formulação, que tende a ser inadequado ao conteúdo (já porque este não é fixo como a forma). Aqueles que só ficam “limando” e “suando” em cima do texto, para encaixá-lo no esquema rígido do soneto, podem até massagear o seu narcisismo, mas em geral não conseguem modelar uma obra de arte. Quanto mais banal e errôneo o que dizem, mais capricham na forma. Acham que o hábito faz o monge e a farda, o guerreiro. Quem é dominado pela obsessão da forma não consegue ter a mobilidade interior que o imaginário artístico exige. O “parnasiano brasílico” confunde ritmo com metro, rima com obra-prima. Supõe que a roupagem é tudo, principalmente se tiver um fecho de ouro. A aparência serve, aí, para escamotear essências. A “decência” de “respeitar” as sacras “leis do soneto” esconde a indecência que o autor não quer declarar (como o sonho que o acorda à noite em “estado de pálio”).

Ao contrário do que Bilac proclama, a criação artística não é apenas suplício ou deleite masoquista, pois envolve o êxito

de encontrar, pelo aperfeiçoamento da forma, a definição mais precisa e plena dos conteúdos. Se o modelo de arte é um “templo grego”, provavelmente o autor quer referir-se à Acrópolis de Atenas, no entanto tudo indica que desconhece o fato de as fileiras das colunas não serem totalmente retas e de o templo ter servido para sacrificar recém-nascidos enjeitados pelos pais. Quando ele foi usado, no século XVII, como depósito de munição, foi explodido por um tiro de canhão. A função não prevista na construção do prédio foi fatal para a sua forma. A fôrma pode servir para escamotear conteúdos. Bilac usa da Antigüidade o que lhe convém, e como lhe convém, para autolegitimar a megalomania (inclusive a de se considerar “o último dos helenos”).

Harmonia não é mera simetria, nem é repetição monótona do mesmo. É tensa contradição, justaposição de vetores antitéticos em tênue e precário equilíbrio, não o neutro acúmulo do igual. A igualdade reduz o ser ao quantitativo e ao formal, fazendo de conta que é idêntico o que, em rigor, não o é; a identidade concreta contém em si a contradição e a diferença. O “grego” não é simples nem harmônico (haja vista o dionisiaco). O que Bilac propõe como simplicidade é simploriedade; o que ele supõe ser demonstração de força não se sustenta de pé (exceto por intimidação externa ou por fraqueza crítica do leitor).

Bem dizer não é, necessariamente, um dizer beneditino. Pelo contrário, as crenças, os dogmas e os tabus das ordens católicas inibem a força da escrita. E do lugar-comum de que escrever é trabalhoso e exige privacidade, não se pode concluir que seja arte todo produto de intenso esforço privado. Considerar estéril o turbilhão da rua, no qual as pessoas se encaminham aos seus afazeres para gerar o sustento coletivo e o convívio social, é uma bobagem e uma arrogância senhorial, a sugerir que a única atividade válida seja a “espiritual” (como se esta não fosse física também). Há uma contradição no sistema interno de metáforas, pois o fazer poético é primeiro comparado a uma atividade de claustro e depois a uma atividade de fábrica. Neste caso, não pode ser “estéril” a azáfama dos que correm atrás de suas lides. Se

“fábrica” deve significar “produto” ou “afazer”, Bilac devia ter usado o termo preciso.

O “estéril turbilhão” só é possível na cidade grande, mas Bilac reage contra a “turba” que o produz, isto é, os trabalhadores, o povo. Ele quer afirmar o seu elitismo, sua “distinção” em relação aos “simples mortais”, para ser reconhecido como *grand seigneur*. É uma postura antitética à de Baudelaire — que se evidencia, por exemplo, em “A une passante” de *Les fleurs du mal*:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme pasa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet.<sup>1</sup>

Baudelaire fala de um belo par de olhos femininos que, de repente, aflora da multidão, lamentando o desaparecimento deles em meio ao borborinho. É a multidão, porém, que os traz até ele como um positivo ato gratuito, em que fica no ar o drama do luto de uma figura altiva. Mesmo quando Baudelaire aparenta elitismo, ao comparar o poeta ao albatroz como um gigante capaz de longos e altos vôos, não deixa de apontar o seu ridículo e a sua falta de jeito no cotidiano (o que não é o mesmo que um chefe de gabinete ministerial, como Drummond, autoproclamar-se *gauche* na vida enquanto tem todos os instrumentos de divulgação e do poder à mão), quando são objetos de diversão e ataque dos homens comuns (não é por o poeta se identificar com o proletariado que este há de se identificar com ele):

SOUVENT, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vaste oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches

<sup>1</sup> Charles Baudelaire. *op. cit.*, p. 88.

Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laisent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.<sup>2</sup>

Se um poema custa trabalho, então é melhor deixar que o “Benedito” (“bem dito” por dizer aquilo que o *establishment* eclesial quer que seja dito) apareça como alguém que “trabalha, teima, lima, sofre, sua”, enquanto ele próprio apresenta o poema num passe de mágica (pois já vem pronto das estrelas, feito um milagre de santo). O “outro” é que trabalha, e tem nome de negro. São Benedito era, então, o único santo preto — uma exceção no arianismo católico italiano — e continha o tema (não-elaborado) de um negro que adotara a religião branca, rejeitando as suas origens, tendo sido canonizado para atrair a população negra.

Trabalho suado é aí coisa de escravo e não tem dignidade: o labor precisa ser escamoteado (“que na forma se disfarce o emprego do esforço”) para que o texto pareça ecoar a voz dos deuses (mesmo assim, percebem-se os andaimes e as falhas na construção). Longe de se identificar com a causa proletária, esse “parnasiano” não quer parecer um operário, e sim um astro que brilha. Menos ainda conseguiria identificar-se com a prostituta, o bêbado, o transeunte, o espadachim, o catador de trapos ou o albatroz vilipendiado, embora essas tenham sido figuras centrais para Baudelaire como correlatos objetivos do poeta no mundo

<sup>2</sup> *idem*, pp. 9-10.

moderno. O brasileiro é gente mais fina que o francês, tem mais bom gosto...

Recai-se no topos de comparar o labor poético à oração, como se arte moderna fosse reafirmar certezas metafísicas e como se não houvesse melhor alternativa que o *ora et labora* dos monges (como se no claustro só houvesse isso). Bilac pretendia, sobretudo, estar acima da “turba” dos que andam pela rua feito formigas. Afasta-se com desprezo das lutas do dia-a-dia. Considera estéreis e inúteis as “pessoas comuns”. Quer ser “príncipe”, com o único afazer válido: o espiritual. O que “a turba” faz lhe parece “estéril”, tudo o que está nas ruas é “estéril”. O trabalho físico é considerado inferior, um suplício: se feito, precisa ser disfarçado. Em suma, é coisa de escravo: não é digno nem dignifica. Vale apenas o labor intelectual, desde que fique em um âmbito formal. Esse é um lugar-comum da duplicação metafísica do mundo e espelha a estrutura de classes. Os poemas satânicos de Baudelaire são uma demonstração inequívoca da ruptura com essa tradição.

Bilac só é discípulo de Baudelaire para melhor poder traír o mestre. Seu parnasianismo é um antiparnasianismo. Perde de vista que a tese da *ars gratia artis* baseia-se na estética de Kant, que se volta contra a redução da arte a fins ideológicos e utilitários. O “Príncipe dos Poetas” acha que é sublime um elitismo sem fundamento. Colocá-lo como “representante máximo do parnasianismo” serve, no cânone, para escamotear o espírito revolucionário de Baudelaire, e isso não pelo fato de o “satanismo proletário” ainda estar preso ao esquema da tradição metafísica (embora *via negationis* pela inversão). Bilac tornando-se “elite” no cânone, passa a ser tabu ver em seus versos rasteira rima de besteira. Se em nome de Baudelaire, os “parnasianos brasileiros” traíram o mestre, apunhalando-o pelas costas, se isso não destoa do parâmetro geral do cânone, pois algo similar foi feito pelas demais escolas, escondendo a verve crítica do modelo e neutralizando-o na paisagem local, isso também não aparece pois não se tem uma comparatística mais crítica. Os nomes das escolas literárias brasileiras são falsos. Mas por que todos repetem o falso? — Falta-



lhes coragem e espírito de justiça. A inteligência é substituída pela esperteza.

O que Bilac diz sobre o fazer poético é banal, ou seja, ser necessário retrabalhar o texto e desse esforço devendo resultar um produto que pareça natural e tenha um efeito agradável. Isso escamoteia os problemas. Já porque pode ser resumido em poucas linhas de prosa, o poema não tem razão de ser. A sua “necessidade” é ideológica e está fora dele. Ele quer demonstrar em si aquilo que afirma, mas o que faz é exibir a sua insuficiência. Ele quer, por exemplo, que “a imagem fique nua”. Ora, as estátuas antigas eram pintadas e os templos eram decorados. O que deu força à escultura grega foi a consciência trágica, a qual ousou elaborar contradições e conflitos básicos da existência, dando-lhes expressão clara, densa e precisa.

Bilac compara o poeta ao escultor, mas, assim que aflora a “imagem nua”, logo trata de substituí-lo pelo arquiteto, gerando uma incoerência interna que não é elaborada. A forma bem comportada torna-se um modo de não dizer. Quanto menos, porém, quer dizer, mais ele se trai. Com a emenda o soneto fica pior: a culpa é do Benedito. Se Bilac fosse coerente, teria de refazer as comparações, sem deixar um andaime até a folha de parreira, que torna o abscôndito ainda mais evidente (embora insista em proclamar que faz “arte pura”). Há uma contradição entre o sistema metafórico e a poética declarada. Para elaborar isso, seria preciso ironizar a si mesmo, o que ele não consegue. Tem-se uma falsa poética em um texto que não é poético. Ele é o contrário do que diz ser.

A fôrma preenchida por uma função inadequada leva à destruição da forma. A contradição entre aparência externa e substância interna implode a pretensão artística. Quando há uma fissura interna no sistema metafórico, a obra toda racha. A arte não se reduz à forma; nem a forma, à fôrma. Impondo tal texto às crianças como poética modelar, só não se estraga o gosto porque o não-poético, imposto como modelo de poesia, já impediu que se formasse o bom-gosto.

Bilac não vê a beleza como expressão condensada da realidade ou como resplendor da verdade, mas como gêmea da verdade: em suma, no mesmo nível ontológico. Nessa dupla, evaporou um terceiro elemento, já contido na *kalokagatia* platônica: o princípio ético. Por que o bem, o justo, foi descartado? Ainda que proclamar sua adoção não impeça o falseamento e o engodo, a exclusão do justo e bom significa destituir a arte de sua responsabilidade social (o que implica a proposição de deixar tudo como está, o que, por sua vez, já é uma forma de comprometimento). É uma postura conservadora. Ela descarta como irrelevante uma questão que vai desde a censura até o engajamento, desde a manipulação da arte pelas religiões até o seu uso pelo Estado, desde a possibilidade de se ensinar a virtude até o ceticismo total. O “parnasiano” ignora o que lhe convém. É um oportunista mascarado. Comete a simplória antinomia de que ao artista é reservado apenas o “suplício”, ficando para o leitor todo o “agrado”.

Arte não é apenas “beleza” como adorno, mas o belo como *bellum*, união de contrários em luta, presença e manifestação do *pólemos* e, portanto disputa entre valores, visões de mundo, destinos. Tanto Hegel quanto Heidegger, ao retomarem a concepção cristã do belo como resplendor da verdade (sem confundir-la, contudo, com Cristo), viram o belo em função da verdade e, portanto em papel secundário. Para Hölderlin o belo não existe como negação da verdade, e sim como uma forma peculiar e única de buscar o verdadeiro e o correto, dentro de um conceito de verdade que não a reduz a silogismos formais, ou de um conceito de bem que não o reduz a uma tabela de obrigações e proibições ditadas por uma divindade. Na obra de arte tem-se a conjunção do verdadeiro com o justo para que possa haver o belo.

Kant, ao entender o belo como um “prazer desinteressado” e como uma “adequabilidade a fins sem finalidade” (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*: geralmente maltraduzida por finalidade sem fim) quis ressaltar que na arte sempre há algo que a mantém irreduzível a interesses econômicos, políticos, religiosos; e, ao entender o belo como aquilo que “sem conceito agrada”, enfatizou que o belo, antes de se concretizar em um juízo do

gosto, já é uma reação sensorial, física, decorrente de um impacto que impressiona o receptor. Jamais disse que a arte dispensa conceitos e conteúdos. Ao entender o sublime como “símbolo do eticamente correto” insistiu em uma estrutura de conexão entre o ético e o artístico, na qual ambos se afirmam como algo que se dispõe em um horizonte além de qualquer interesse pessoal ou grupal. Assim como o ético pretende ser mais que uma convenção de usos e costumes locais, a verdade tem uma estrutura de necessidade e universalidade que independe de quem a afirma: ela pretende impor-se por si, por ser a expressão adequada do ser.

O belo, o correto e o verdadeiro estão conectados entre si, de um modo tal que nenhum pode ser pensado sem a unidade que ele constitui com os demais. Um não existe em função dos outros, e nem existe apenas para expressar um dos outros. Se não fossem algo que se inventa em cada grande obra, os três constituiriam algo equivalente ao assim chamado enigma da Santíssima Trindade, em que as figuras divinas são três e, ao mesmo tempo, uma só. A questão a ser discutida não seria, então, simples exclusão de uma delas; consistiria sim em saber se essa concepção reflete, no âmbito estético, uma concepção religiosa que contém em si algo absurdo: três serem um, um ser três. Por outro lado, a mesma questão se reflete na tríade “*égalité-liberté-fraternité*”, em que toda tentativa de efetivar dois fatores mediante a exclusão do terceiro acaba sempre frustrando aqueles que pretensamente estão sendo realizados. A exclusão do “bem” equivale ao olvido da liberdade como razão de ser da igualdade da fraternidade.

#### 4 DOS SIMBOLISTAS

O poema de Cruz e Souza intitulado *Violões que choram* é uma imitação da *Chanson d'automne*, de Verlaine, sendo o original comumente ignorado ou escamoteado no ensino brasileiro, embora tenha sido usado como código para deslanchar o Dia D na Segunda Guerra:

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.

Tout suffocant  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure.

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Pareil à la  
Feuille morte.

Esse texto foi traduzido por Onestaldo de Pennafort, com o título de *Canção do outono* (Verlaine, 1983, p. 86-7), do seguinte modo:

Os longos sons  
dos violões,  
pelo outono,  
me enchem de dor  
e de um langor  
de abandono.

E choro, quando  
ouço, ofegando,  
bater a hora,  
lembrando os dias  
e as alegrias  
e ais de outrora,

E vou-me ao vento  
que, num tormento,  
me transporta  
de cá p'ra lá,  
como faz à  
folha morta.

É um monumento à autopiedade pelo fato de o sujeito ter chegado ao outono da existência como a natureza. Ainda que cite as folhas mortas, o “eu-chorão” não aprende a lição de que a morte é necessária para renovar a vida. Não entende que a morte é o mais justo que pode acontecer a qualquer ser humano, já porque ele sobrevive à custa da morte alheia. Ele não entende mais o mundo. Não quer assumir o seu próprio morrer, nem que ao menos seja para reavaliar o sentido que dá ao seu fazer. O chorão poderia sentir-se até mesmo aliviado por estar às vésperas de livrar-se das agruras existenciais. O ser humano só se torna adulto quando assume a morte que ninguém há de poder morrer por ele. O “eu-lírico” só tem essa crise de adolescência depois de velho.

Os violinos do outono — que se tornaram “violões pelo outono” na tradução — não são provavelmente violinos literais, e sim metáforas de sons da natureza. O eu-lírico julga-se bom demais para ter o destino da folha morta: adubar a terra, voltando a nutrir a vida. Não aprende a lição da natureza. Ele se acha todo especial, não merecendo o destino de todos. Daí capricha na rima e na eufonia, como se isso pudesse prover uma passagem para a eternidade ou provar que ele merecia melhor destino. Repete a falácia bíblica, que dá ao homem o direito de usar e abusar da “criação”, como se toda ela tivesse sido feita para ele, que preferiria ser eterno (sem considerar quão monótona a eternidade poderia ser). Por outro lado, se para isso filosofia necessário fosse, tanto qualquer pessoa acumula tamanhos erros quanto a vida tem tanta vivência ruim que morrer sempre é uma solução. Ficar apenas se lamentando, sem estoicismo e sem epicurismo, mas com autopiedade, induzindo o leitor a se identificar com isso à medida que substitui o “eu” do poema pelo seu “eu” durante a leitura, não

elabora o fato de que isso costuma ser sinal de vida malvivida (sendo o problema, portanto, de outra natureza).

À primeira vista, a tradução parece boa, pois consegue manter a métrica (4-3-3-4-4-3) e as rimas (AABCCB). Examinada em detalhe, afloram os problemas, a começar pelo fato de que, por mais que se procure, não se acham os violinos. Incharam no Atlântico. O tradutor encobre o erro de Cruz e Souza como um gato.

Na primeira estrofe, os longos “soluços” dos violinos são reduzidos a “longos sons”; os “violons de l'automne” tornam-se “violões pelo outono”, para gerar assim mais uma sílaba (e obter um sentido impróprio, pois básico é que o som dos galhos perpassados pelo arco do vento constituem a voz do outono, a qual acorda e entra em consonância com a vibração interior do poeta). “Blessent mon coeur”, cujo sentido é “atingem o meu coração”, torna-se “me encham de dor”, o que não é o mesmo, pois o coração está antes em estado de melancolia que de dor, e “blessent” quer dizer que o tocam e atingem, sem que isso resulte apenas em dor, pois pode ser até o impacto do belo ou da consciência súbita. Por fim, o langor monotônico (“de um só tom”) torna-se “abandono”: perde a referência musical, inventa um sentido não evocado e deixa de lado a fundamental consonância da interioridade com a paisagem externa.

Na segunda estrofe, “pleure”, que está no final, como conclusão de uma cena e um argumento, aparece logo no começo (“choro”): o sujeito começa a choradeira antes de explicar o porquê dela. Essa inversão perde o *crescendo*, que vai do “blême” inicial (empalidecer, como a desmaiar) até “coroar-se” no choro. O tradutor converte “suffocant” em “ofegando”, substituindo a sensação de opressão e angústia por uma respiração apressada, em geral decorrente de esforço físico, como se o “outonoso” tivesse participado de uma maratona: sinal de que não entendeu o original. Ainda, insistindo na métrica rígida, Onestaldo transforma “jours anciens” em “ais de outrora”, invertendo um sentido básico: a recordação dos dias da juventude em contraste com o presente pré-mortuário. O “eu-lírico” não chora no presente as

lágrimas que não pôde derramar ao sofrer no passado: lamenta antes a perda da alegria da juventude com o esvair-se sem retorno da vida, sem que alguém possa fazer qualquer coisa. Ao assumir a alegria pretérita para aumentar o pesadume presente, deveria ver na morte uma libertação. É um pessimista sem cura, que deveria concluir ser melhor não ter nascido já que está condenado a morrer todo aquele que vive. Isso é uma falácia, pois sem a vida não pode condenar a vida.

O “sonne l’heure” não significa apenas o “bater das horas no relógio”, mas “soa a hora”, como um sino funéreo: o soar da hora derradeira. A conotação importa aí mais que a denotação. É mais fácil e correto traduzir literalmente entre línguas de mesma origem do que ficar inventando. Verlaine parece estar convencido de que o mundo perderia demais com a sua morte. Não tem o menor estoicismo, mesmo não sendo paciente terminal. Não percebe a morte como libertação e nem que qualquer um pode estar mais próximo da morte do que uma pessoa que se sinta no outono da existência. Tem piedade por si, já que Deus não tem. A abstrata fatalidade da morte não é motivo, porém, para melancolia ou para suspender a alegria em qualquer estação da vida. Se a linguagem conceitual consegue, assim, acuar o poema, e ele não é mais que o registro de uma depressão privada, então ele não é arte. O autor poderia tapar os ouvidos, silenciar os “violons” ou tomar um calmante para não (se) chatear mais.

Na terceira estrofe, o “vent mauvais” perde a “maldade” na tradução; “emporte” significa “leva, arranca, suprime, domina”, contudo é neutralizado em sua dimensão negativa com o termo “transporta”. O negativo reaparece com a introdução do termo “tormento”, que conota “tormenta”, sem que fique claro por que ele não aproveita o embalo gratuito do acaso para saracotear na vida.

A conclusão do poema — “eu me vou/ com o vento maldoso/ que me arrasta/ pra lá e pra cá/ parecendo/ uma folha morta” — não conclui nada, é banal e não diz por que é ruim ser levado pelo vento. Contém um tom de fatalidade, o sujeito não tem nenhuma autonomia de vôo, qualquer capacidade de decisão.

Sem liberdade é melhor morrer. Ele parece antes um aleijão, de tanto reclamar. No fundo, lamenta não ter o consolo da vida eterna; por isso fica se lastimando feito um bezerro desmamado. Procura ter um *Ersatz* na produção de arte, porém não é arte a mera tentativa de obter alguma espécie de imortalidade. Se ele aceitasse o que dizem os violinos do mato, deveria assumir-se como parte da natureza, tendo o destino de qualquer ser vivo. A comparação com a natureza permite conclusões mais complexas do que a do poema. Proust, por exemplo, registrou, no volume final da *Recherche*, que é uma ilusão o escritor achar que ele é lido, pois os leitores apenas o usam como óculos para ler a si mesmos; e, no leito de morte, acrescentou ser preciso aceitar que também as obras literárias hão de morrer.

Um sujeito pode não estar onde preferiria, não ter o emprego que gostaria, não ficar satisfeito com atitudes de familiares, etc. Nesse caso, precisa pesar se vale a pena romper com os fatos negativos e tomar um novo rumo. Não adianta só se lamentar. Isso não implica fazer o que bem entender, e sim assumir a existência de modo mais autêntico. O desejo infantil de onipotência não se submete ao princípio de realidade. Para a fantasia compensatória é como se, não podendo decretar a própria imortalidade, nada mais tem sentido. Ora, isso já é querer muito, achar-se precioso demais. Tem nome: narcisismo infantil. Já por isso merece a morte.

A tradução mantém a forma da tríade dialética do original. A primeira estrofe constitui a tese, com uma vivência presente e a preponderância das vogais nasais dos “violons”, do objeto externo e um início de reação; a segunda estrofe constitui a antítese, em que se desenvolve a reação subjetiva, o sujeito lançando-se para o passado; a terceira estrofe conjuga uma pretensa síntese de sujeito e objeto, quando o sujeito se reencontra na exterioridade, no correlato objetivo, conseguindo ver o seu próprio destino na folha morta (que culpa nenhuma tem da tristeza narcisista do “eu-lírico”, o qual não sente a menor piedade por ela). Não há síntese real, pois a existência é mais complexa do que essa lamentação de folhas mortas.

Uma tentativa singela de tradução poderia ser:

Os longos suspiros  
 Dos violinos  
 Do outono  
 Ferem meu coração  
 Com seu langor  
 Monótono.

Todo sufocando  
 E pálido quando  
 A hora soando  
 Me lembra os dias  
 Os dias já idos  
 E eu choro.

E eu me vou  
 Ao vento malsão  
 Que me arrasta  
 Para cá e para lá  
 Como se eu fosse  
 Uma folha morta.

Folha de poesia não é papel higiênico de uma alma infeliz. O “eu poético” não tem a relevância que ele se atribui: todo ente vivo é um ser para a morte. Isso não é sequer um destino “humano”, do *Dasein*, com a finalidade de definir a autenticidade. Pelo contrário, tende a reforçar a alienação, o sonho de imortalidade. Se o sujeito acredita ter uma alma imortal, não precisa temer a morte: pelo contrário, quanto mais cedo ela acontecer, mais rápido pode bater asas para a vida eterna. Já que a morte é certa, o “eu-chorão” poderia aprender das folhas do outono a serventia de decorar e adubar o solo. A imagética do poema tem o seu sentido encolhido na parte conceitual: há uma quebra interna entre imagem e conceito, em que este fica aquém do potencial dela. Conviria elaborar a conversão da “alma imortal” em fantasma em vez de ouvir violinos nas árvores (não seriam violoncelos ou contrabaixos?).

A tradução consegue ser ainda mais limitada que o original, que, embora elegante, não é um poema de primeira água, embora seja famoso. O que ele diz é banal, contudo sua melodia consegue esconder as limitações do conteúdo. A repercussão mundial desse poema decorre da consagração no cânone francês e da camuflada ressurreição da tradição cristã. Ele expõe, porém, o caráter solitário e insubstituível do próprio morrer. Estava ultrapassado pela filosofia antes de ser escrito. Em português, a tradução da forma é feita à custa da falsificação do conteúdo, o que é tão usual quanto incorreto (a ponto de a maioria dos grandes textos literários não ter uma versão à altura). Seria mais correto reformular, porém, a concepção do original, e não ampliar o seu erro basilar. O filólogo não costuma perceber as limitações do texto que ele analisa com o nariz.

O termo “violons” significa “violinos”, e não “violões” (que seria em francês “guitares”), assim como o “violiniste” é um violinista, e não um violeiro ou violista. A violação do instrumento, na tradução, continua o engano de Cruz e Souza, que deu prioridade à paranomásia do significante, à custa do significado, ou, o que é mais provável, simplesmente entendeu mal o francês não só no léxico, como principalmente ao não perceber que, básico em Verlaine, é que o vento percorre os galhos desnudos das árvores como o arco perpassa as cordas do violino, o que faz com que a música se torne um elo entre a paisagem natural e a vivência interior, além de a paisagem outonal ser o correlato objetivo da consciência do próprio morrer. A má leitura e malversação gera uma incoerência entre a sonoridade do violão e o tema do poema, pois o som do vento nas árvores pode lembrar violinos, mas não violões (cujas cordas são pinçadas no tocar, enquanto o vento perpassa pelos galhos e ramos como o arco pelas cordas).

No Rio, talvez fosse mais frequente ouvir violões do que violinos, mas isso não justificaria a mudança feita por Cruz e Souza e seguida por Onestaldo. A mudança de instrumento, de violino para violão, acarreta uma alteração de registro, para um instrumento que à época era sobretudo usado por sertanejos e boêmios. O básico não é, no entanto, o som do instrumento e sim

o tema da fatalidade da morte sob a imagem da desolação da natureza: a analogia entre o outono da existência e a estação do outono. Perdendo isso, Cruz e Souza perdeu-se na comparação, obstruiu o tema e nada de substancial acrescentou.

O violão, por ser pinçado, não tem a sonoridade plangente do violino, para expressar a imagem central do poema de Verlaine (embora a sonoridade mais adequada fosse a do violoncelo). O violino é mais adequado à imagética sutil e fluida do simbolismo, a semitons e angústias. Nesse sentido, ainda que se queira que o violino esteja para o violão assim como a cultura francesa está para a brasileira — ou como Mallarmé está para Cruz e Souza —, não há propriamente uma justificativa interna para mudar de violino para violão. Deve ser apenas um erro crasso, e sequer uma versão vulgar do alaúde.

A lógica do original deixa de lado, aliás, a beleza do outono europeu, quando as árvores multiplicam as suas cores, dos tons verdes aos amarelos e vermelhos, que se estendem pelo chão e se refletem nos lagos e nas poças d'água. É belo morrer no outono, assim como seria insuportável não morrer jamais. O som dos galhos desnudos pode expor um desejo de morte: em vez de lamento, sereiosa atração. O outono se torna, então, sons de violoncelo, o vento, como um arco, a perpassar e nos galhos das árvores e dos arbustos (como se fossem cordas vibrantes). Seria possível concluir que é belo morrer no outono, como é belo o outono da existência (desde que se tenha vivido bem a vida: eis a questão que importa).

## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – antologia*. Org. e trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. 29. ed. Rio: Civilização Brasileira, 1977.
- CRUZ E SOUZA. *Poesia completa*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura em convênio com o Gabinete do Vice-Governador, 1981.

- FARACO, MOURA. *Língua e literatura*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1985. V. 2.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido, CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1968. V. 2.
- VERLAINE, Paul. *Festas galantes*. Trad. de Onestaldo de Pennafort. 3. ed. Rio: Editora Civilização Brasileira, 1983.

## A CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA EM BENEDICTO MONTEIRO E MILTON HATOUM

*Tânia Maria Pantoja Pereira*  
*Universidade Federal do Pará*

- **RESUMO:** Segundo Walter Benjamin, a historiografia e a reminiscência seriam a origem comum da rememoração e da memória presentes em relatos repassados de geração em geração. Nos romances há um fio que amarra todos os caminhos da imensa teia que configura a mais enfática atitude do ato de narrar: a memória. Neles, a memória é algo a que está submetida a própria história. Apresenta, em linhas gerais, alguns traços da memória; constituinte maior do imaginário amazônico nos romances *A Terceira Margem* (1983), de Benedicto Monteiro, e *Relato de um Certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, distendida a partir de tensões-chave: o diálogo entre imigrantes estrangeiros e nativos muitas vezes estrangeiros na própria terra (*Relato de um Certo Oriente*) e a fusão do elemento nativo com as diversas etnias que compõem o cenário antropológico da região Norte do País (*A Terceira Margem*), bem como a relação entre esses traços e a memória enquanto marca indelével da contemporaneidade na literatura nacional.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Romance; História.
- **ABSTRACT:** This paper has the aim of showing characteristics of memory in two novels of amazoning authors: Milton Hatoum and Benedicto Monteiro. A point of the investigation is a significant situation of the dialog between a nativ and immigrant person. This kind of dialog and the question of memory is a stamp of the literary nacional contemporary.
- **KEY WORDS:** Memory; Novel; History.

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica, como bem lembra Walter Benjamin em seu artigo *O Narrador*. Associada à historiografia a reminiscência seria a origem comum da rememoração e da memória. Assim, a tradição se nutre da reminiscência, pois é esta que por excelência está presente em relatos repassados de geração em geração, contendo dados parciais e constantes de acontecimentos pretéritos. *Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si* (Benjamin, 1994, p. 211). Rememorar é perpetuar a reminiscência. Mas, para que esta perpetuação se efetive, é preciso que se estabeleça a memória-em-ato presente em

toda a narrativa. É aqui que Benjamin atribui particularidades. Haveria duas musas opostas: a musa da narração e a musa do romance. A narração é breve, lida com a variabilidade de fatos difusos, é o *locus*, em especial, da memória. O romance institui-se pela perpetuação, a particularidade, o individualismo, afinal trata de *um herói, uma peregrinação, um combate*. Com uma tendência repetidora, nele há o domínio da rememoração. Contudo, a memória guarda em si tanto a reminiscência quanto a rememoração e alcança uma amplitude que vai além da mais simples das informações.

Em *A Terceira Margem* (1983), de Benedicto Monteiro, e *Relato de um Certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, há um fio que amarra todos os caminhos da imensa teia que configura a mais enfática atitude do ato de narrar: a memória. De fato, em ambos os romances, a vida, em seus aspectos mais profundos, emerge, muitas vezes, de um *estado subliminar*, sob as impressões de quem lembra. Ambos lidam, sem dúvida, com a *autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída no passado* (Bhabha, 1998, p. 207). A memória torna-se, então, muito mais do que palavra procurada. É palavra revolvida. Linguagem que acorda o passado na filtragem de uma voz que se faz presentificada.

Nesses romances, narradores diversos entregam-se ao passeio intransigente de uma espécie de miragem que interpela e que recupera retalhos de um cotidiano, pois a reminiscência muitas vezes pode ser isso: uma miragem próxima de ser verdade, junção entre algo realmente acontecido e algo quase criado: herança de alguém ou algum fato transformado em traço pronto a ser reciclado. Isto porque, no processo de reminiscência, cenas, imagens, gestos podem ser desfigurados, alterados, transformados e, portanto, reinventados em seus traços originais. Assim, essa memória enquanto reminiscência se reporta a limites tênues entre o real e o representado, traduzível em várias linguagens:

Com efeito, a memória é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, compo-

sições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõem uma imagem ou conjunto de imagens — esses são os suportes nos quais a memória se inscreve, conformando múltiplas formas: a exaustiva descrição proustiana dos lugares; toda uma tradição dos retratos em pintura; fotografias expostas ao olhar dos outros ou encerradas em baús, esquecidas ou escondidas; um filme representando cenas de uma família em férias — a mãe, o bebê, o olhar de contentamento do pai — como em *Paris, Texas* de Wim Wenders; na escritura e no cinema de Marguerite Duras. (Guimarães, 1997, p. 30)

Dialogando com os discursos teórico-filosóficos que a partir, principalmente, dos anos 80 e 90 posicionam a memória como um grande sintoma cultural nas sociedades ocidentais (cf. Huyssen, 1997, p. 12), a escritura desses romances vem dar grande alento ao que afirma Silviano Santiago no artigo *Prosa Literária Atual no Brasil* (1984)<sup>1</sup> coincidentemente escrito na mesma década em que foram publicados os dois romances em foco. Nele, Silviano Santiago chama atenção para um traço peculiar à literatura brasileira: o memorialismo. Longe de ser fetiche, segundo ele, o memorialismo se coloca como marca indelével da contemporaneidade<sup>2</sup> na literatura nacional. Nesse sentido torna-se algo a que está submetida a própria história. No entanto, a despeito da primeira impressão que possa causar aos mais desavisados, a memória vai além de uma voz profunda do passado. É uma representação articulada dele, como diz Huyssen:

...ao invés de guiar até alguma origem supostamente autêntica, ou nos dar um acesso verificável ao real, a memória, até mesmo, ou especialmente, por vir sempre depois, é em si baseada na representação. O passado não está simplesmente ali na memória, mas tem de ser articulado para se transformar em memória. A fissura que se opera entre ex-

<sup>1</sup> Nas Malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>2</sup> Embora possa ser observado em toda a literatura brasileira, é na contemporaneidade, segundo Santiago, que este traço tem se apresentado mais marcante.



perenciar um acontecimento e lembrá-lo como representação é inevitável. Em lugar de lamentar ou ignorar isso, esta separação deve ser compreendida como um vigoroso estimulante para a criatividade cultural e artística (1997, p.14)

Expressa sob várias facetas em *A Terceira Margem* e em *Relato de um Certo Oriente*, a memória é vista sempre da perspectiva do presente, mesmo sendo dependente de um acontecimento ou experiência anteriores. Na constituição dessa memória, o recalcado emerge do silêncio e torna-se voz tensionadora. Servindo de mediatrix entre o presente e um tempo particularizado, mítico até, como no caso de *A Terceira Margem*, a memória nesses dois romances adquire o *status* de uma concreta operação estética em que a *infiltração*<sup>3</sup> é característica peculiar numa escritura forjada na miscelânea de elementos culturais distintos que longe estão de serem hegemônicos ou homogêneos: o diálogo entre imigrantes estrangeiros e nativos muitas vezes estrangeiros na própria terra (*Relato de um Certo Oriente*) e a configuração simbólica da constituição daquilo que seria a identidade amazônica a partir da fusão do elemento nativo com as diversas etnias que compõem o cenário antropológico da região Norte do País (*A Terceira Margem*).

Perfazendo um movimento de travessia, esta *com-fusão* de elementos deixa-se nutrir por uma geopoética marcada por dois aspectos primordiais: um tênue processo de trânsito entre o oral e o escrito (neste caso presente na recuperação da figura do grande contador-narrador) marcado pelo decalque deformante de uma atitude de re-orientação semântica de “grandes temas” como o amor e o preconceito multifacetado e constante contra um gêne-

<sup>3</sup> Coloco esta palavra como terminologia, porque a ela associo pelo menos duas qualidades: infiltrar carrega um ato em si de disseminação, naquela acepção defendida por Jacques Derrida e Homi Bhabha. Mas infiltrar, por outro lado, significa impregnar, embeber, não todos os elementos de uma determinada cultura, em função da filtragem a que estão sujeitos ao longo do tempo, mas apenas de alguns que, insinuando-se nos liames da memória, podem ser considerados “aproveitáveis” ou não, e que, livres ou não do recalcado, transformam-se ou não em reminiscência.

ro, uma cultura, uma etnia, uma classe social (*Relato de um Certo Oriente*); por outro lado, a profanação às formas narrativas e a elevação das vidas marginais a modelos de honradez, elementos típicos desse mesmo trânsito entre o oral e o escrito (cf. Martín-Barbero, 1997, p. 149) são observáveis em *A Terceira Margem*. Em ambos, contudo, há um elo comum: o telurismo centrado na relação homem-natureza. O espaço amazônico, *locus* nessa relação, faz-se cenário motivador da reminiscência, seja pela viagem epopéica, mítica do caboclo Miguel dos Santos Prazeres em *A Terceira Margem*, seja pela visão neobarroca<sup>4</sup> que aos poucos vai desenhando uma inóspita, soturna e provinciana Manaus do início do século em *Relato de um Certo Oriente*. Uma Manaus cuja decadência é construída sob a ótica do nativo semi-escravo e do estrangeiro seminativo. Mas em ambos os romances percebe-se uma violenta luta pelo não-esquecimento.

Para Michel de Certeau, três parâmetros regem a memória: a alteração, a singularidade e a mobilidade. Todos neste momento nos interessam, contudo nos desperta maior atenção a singularidade, pois dela provém o decalque que configura o encontro com a alteridade. São traços que, no processo de construção da memória, representam o reconhecimento dos *brasões sucessivos e tatuagens do outro* (1996, p. 163). Em *A Terceira Margem*, enquanto a memória traduz-se pela busca do Outro, a roca do tear da Vida e da Morte de tempos gregos nas mãos idosas de Clotó, Láquesis e Atropos, tece mais uma vez sob outras mãos a relação de Miguel dos Santos Prazeres com seus sete filhos, fecundados em sete diferentes mulheres, oriundas de sete diferentes etnias (cabocla, japonesa, turca, negra, nordestina, portuguesa e índia) numa ação reiterativa que se revela contra o não-esquecimento das origens e que não pode estar desenraizada da historicidade, perceptíveis já nas primeiras páginas de abertura do romance:

<sup>4</sup> Associo ao neobarroco o detalhismo, a proliferação e a abundância de significantes na constituição das imagens configuradoras do *locus* em *Relato de um Certo Oriente*, tal qual descreve Severo Sarduy (cf. *Escrito Sobre um Corpo*, 1979, p. 57-111).

### Recomendações confidenciais aos membros do GT - 33 - Cf

NÃO ESQUECER que estudos da ONU revelaram que a Amazônia é o único espaço da Terra disponível e em condições de permitir uma profunda e nova experiência para a sobrevivência da Humanidade.

NÃO ESQUECER que antes, pelos seus imensos espaços vazios, pela grande extensão de seu território e pela grande quantidade de recursos naturais — nem sequer medidos e classificados — a Amazônia já foi e ainda é alvo da cobiça internacional mais desenfreada. Por isso, estadistas, cientistas, futurólogos, militares e tecnocratas tentaram e tentam internacionalizá-la, sob várias formas e pretextos.

NÃO ESQUECER que o Grande Lago Amazônico teria sido, talvez, a última tentativa de ocupação global da Amazônia, pois, projetado pelos tecnocratas do Hudson Institute, tinha, como pretexto, a salvação do Hemisfério Ocidental, através da construção desse novo mar mediterrâneo. (Monteiro, 1991, p. 9)

Em *Relato de um Certo Oriente* esse reconhecimento ou, melhor dizendo, essa perspectiva do Outro é constituída pelo indistigável entrecruzamento de reminiscências de vários indivíduos em torno de uma família que tem como ponto de partida o retorno de uma mulher a Manaus, cidade de sua infância. Digo ponto de partida porque ela é a primeira narradora, contudo a ação de contar a saga dessa família formada de imigrantes libaneses em contato com os nativos e outros estrangeiros (portugueses, ingleses e alemães) é distribuída por vários narradores que assumem uma postura obtusa, circunspecta, um *olhar de fora* dos acontecimentos, mesmo diante de uma participação testemunhal deles, provocada, talvez, pela distância temporal.

O romance é, no todo, a construção de um grande relato só possível pelo toque entre relatos menores, numa criteriosa inter-relação de reminiscências, oriundas de uma memória procurada na azáfama de romper *a forma vazia do tempo e a rachadura*

*que ela impõe àquele que é coagido a pensar ou a lembrar-se das imagens da memória* (Guimarães, 1997, p. 43). Memória que é, na verdade, senha impressa na descrição de uma cena, um fruto, uma sensação, ponto de contato entre as lembranças de um e outro narrador.

O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe. Ela falava das proezas dos homens das aldeias, que no crepúsculo do outono remexiam com as mãos as folhas amontoadas nos caminhos que seriam cobertos pela neve, e com o indicador hirsuto da mão direita procuravam os escorpiões para instigá-los, sem temer o agulhão da cauda que penetrava no figo oferecido pela outra mão. (Hatoum, 1989, p. 89)

A singularidade de que nos fala Certau (1996) confere à escritura desses romances um caráter de diferenciação que abarca, certamente, uma construção identitária. Essa nítida perspectiva pode ser detectada também no âmbito da crítica e não apenas na produção artística. Ao tecer uma reflexão a respeito da justaposição que acredita ocorrer entre regionalismo e identidade em locais provincianos, como Manaus, o próprio Milton Hatoum adverte, reforçando a importância da memória nas articulações do texto:

A identidade não deve ser uma adesão passiva ao real com que fomos enformados. Forma compacta, o estereótipo é uma fábrica de convenções, um antídoto contra a invenção. Nesse sentido a identidade é uma busca. Para um escritor, essa busca se perde num labirinto de vivências e experiências, mediada pelo aparato da linguagem. Como muitos labirintos, este também parece não ter saída. A memória, esta sim, parece emitir sinais de uma identidade plural. Só posso pensar na minha identidade irmanada à memória. (apud Sperber, p. 77, 1994)

Como afirmo em *A Palavra Territorializada: dialogismo e memória em A Terceira Margem, de Benedicto Monteiro* (1999), o que deve determinar o panorama traçado pelo artista é a sua contemplação: a capacidade de expandir dialeticamente o singular até os limites da reflexão, até um estado em que o discurso se constrói sob a égide do *estar no mundo*, e do *fazer no mundo*, universalizando-se sem perder a sua essência. Parece que aqui depende de como o artista, indivíduo acima de tudo, vive seu estado de multidão. No entanto, todo esse processo se tornaria impreciso, se esses romances não fossem trabalhados a partir de um foco precioso: a narração.

O fim da arte de narrar, decretado pelo surgimento do romance é, contraditoriamente, no âmbito da representação estética, alegorizada pela ação reiterativa de tantos narradores em uma só narrativa. Afinal, *a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores* (Benjamin, 1994, p. 198). Essa coabitação é provocativa: a presença de tantos narradores parece servir de compensação para o *leitor solitário* dos romances. Por outro lado, ilustram, no mundo da ficção, algo plenamente identificável no mundo físico: uma única voz que fala numa multidão de mudos é igualmente muda. E o mundo é construído desses espasmos de dor ou prazer que só a experiência contida na dualidade contar-ouvir presente numa narrativa provoca. Toda a rememoração própria do romance clama por parceria. A parceria nessa relação contar-ouvir é a experiência mais perseguida pelo Geógrafo, um dos narradores de *A Terceira Margem*. Ele promove uma demanda pelo maior de todos os contadores: Miguel dos Santos Prazeres, o outro narrador. Sobre essa parceria, o próprio Geógrafo afirma nos momentos que antecedem o fechamento deste romance:

A linguagem, só a linguagem me resta para prosseguir esta busca: a que eu tenho ouvido através das histórias, conversas e depoimentos já me dá a certeza desse esperado encontro. (Monteiro, 1991, p. 179)

Todo indivíduo é um narrador em potencial. Infelizmente; para que o narrador exista é preciso que também exista o ouvinte, pois um narrador solitário é como o leitor solitário de um romance: é senhor de um impulso antropofágico. Esse impulso o faz internalizar a matéria narrada. E, internalizar, para um narrador, talvez seja sinônimo de silenciar. Daí a necessidade de observar os registros, o alcance e as inter-relações da memória contida nesta produção, principalmente quando esta memória é o resultado da perlaboração de reminiscências que reúnem todo um conjunto de conhecimentos (informações) para o narratário que, aos poucos, vai percebendo uma narrativa envolvida por um melancólico caráter de perda e de exílio em relação a uma história só possível de ser recuperada pela rememoração.

Não se trata, portanto, de uma memória que é só lembrança, signo relutante da ação de outro signo: a saudade, mas a memória que é referencialidade, que é percurso e contrato de continuidade do dinamismo cultural. Numa região de natureza e cultura complexa, o ponto de encontro de margens e de marginalizados nestes romances de Benedicto Monteiro e Milton Hatoum é um espaço que pode ser compreendido como um grande porto-locação dentro de um labirinto: a Amazônia. O fio para encontrar os significados em cada uma das locações neste labirinto talvez seja a memória configuradora da disseminação instaurada a partir do diálogo entre tantos *diferentes*. Diálogo que, no caso desses romances, esteticamente está construído por vários e não apenas por um narrador. O caráter profundamente memorialístico nestes dois romances é, enfim, marcado pela *infiltração* e pelo *encontro*

...momento de dispersão de povos que, em outros tempos e em outros lugares, nas nações de outros, transforma-se num tempo de reunião. Reuniões de exilados, emigrés e refugiados, reunindo-se às margens de culturas "estrangeiras", reunindo-se nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés de centros de cidade; reunião na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro; reunindo os signos de aprovação e aceitação, títulos, discursos, disciplinas, reunindo as memórias de subdesen-

volvimento, de outros mundos vividos retroativamente; reunindo o passado num ritual de revivescência; reunindo o presente. (Bhabha, 1998, p. 198)

Infiltrada por essa disseminação, a obra literária passa a ser um desdobramento, uma manifestação daquilo que é apenas uma desconfiança no cotidiano real. No caso da produção nortista, esse espaço ficcional traduz-se como força telúrica e tem delineado, desde Inglês de Sousa, durante a vigência da estética realista-naturalista, perpassando por nomes como Dalcídio Jurandir, Márcio Souza, Maria Lúcia Medeiros, Benedicto Monteiro, Milton Hatoum, entre outros, o romance amazônida.

Sendo mais uma possibilidade de ficcionalizar o *centro*, a memória constitui-se principal acessório discursivo na elaboração de um texto que seja profundamente alegórico quanto à representação de elementos ligados à formação de identidades, principalmente *locais*. Elementos que rasuram a constituição de um universo totalizador como ocorre com *Relato de um Certo Oriente* e *A Terceira Margem*. Rasuram, definitivamente, a performance de uma brasilidade única e reiteram a idéia de que os limites são tênues quando se trata de estabelecer uma *guerra discursiva* entre os poderes totalizadores, pela princípios que ditam a comunidade como homogênea e consensual e as forças que se orientam em direção a identidades contenciosas, desiguais, no interior de uma população (cf. Bhabha, 1998, p. 207).

Ligada a esse parâmetro (que não é único, diga-se de passagem), a memória, no que diz respeito à literatura brasileira, também acaba por associar-se a duas forças, a meu ver, complementares e configuradoras de uma relação não raramente esquecida pela crítica brasileira: o local – invariavelmente vinculado às margens – e seus pontos de contato com o nacional de caráter globalizador, quando tenta abarcar a diversidade num único todo, mantendo relacionadas entre si as diversas brasilidades a partir de paradigmas provenientes de um único grande centro irradiador. Assim, nestas narrativas ficcionais a memória pode constituir um traço decisivo, podendo estar relacionada a um jogo altamente

reflexivo: reordenar uma grande demanda aos limites das *margens* em detrimento dos movimentos agregantes do *centro*, este último, no caso, representado por um projeto de nação unitário, ainda centrado no Sul, como nos velhos tempos do Modernismo. Como já dizia Silviano Santiago há uma década: *Grandes nomes e grandes obras se encontram fora do eixo Rio-São Paulo. Felizmente.*

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K.. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CERTAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o invisível*. Belo Horizonte: Fale/ Editora da UFMG, 1997.
- HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. Literatura e Identidade. *Revista Remate de Males*. Campinas, n. 14, p. 77-8, 1994.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Amazônia: uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito, Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MONTEIRO, Benedicto. *A Terceira Margem*. Belém: CEJUP, 1991.
- PEREIRA, Tânia Maria Pantoja. *A Palavra Territorializada: dialogismo e memória em A Terceira Margem, de Benedicto Monteiro*. Recife, 1999. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, UFPE.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1984.

**A UTOPIA EM DOIS ROMANCES  
LATINO-AMERICANOS.**  
*WASLALA: MEMORIAL DEL FUTURO (GIOCONDA BELLI) E  
UTOPIA SELVAGEM (DARCY RIBEIRO)*

*Sylvia Trusen  
Universidade Federal do Pará*

- **RESUMO:** *Para alguns teóricos da chamada pós-modernidade, nossa época assistiria a uma carência de expectativas frente ao futuro. Contrariando a crença moderna na plena realização da civilização, manteríamos como ponto referencial o presente, descartando a confiança nas utopias construídas. À parte das possíveis considerações com respeito à aplicação do termo que pretende definir a contemporaneidade, mostra-se, porém, como fato irrefutável, a escritura de textos dedicados ao motivo da utopia no espaço latino-americano. Nesse sentido, talvez não seja ocioso empreender a leitura de algumas obras voltadas ao tema, verificando as diferentes articulações promovidas neste fim de século/milênio.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura latino-americana; Utopia; Éden; Memória*
- **ABSTRACT:** *For some theoretical of the so called post-modernity, we would be going through a lack of expectations concerning our future. Against the modern belief in civilizations fulfillment, we would keep the present as reference, discarding the confidence in the already built utopias. Apart from the possible considerations regarding the application of the term, intending to define contemporaneity, the writing of the texts dedicated to utopia in Latin-America is shown as a irrefutable fact. In that sense, perhaps it may not be considered idleness to read some works about the theme, verifying the different articulations, promoted at the end of this century/millennium.*
- **KEYWORDS:** *Latin-American Literature; Utopia; Eden; Memory.*

### **O DESTERRO DA UTOPIA**

Neste breve espaço, desejo discutir a prática discursiva que parece querer suprimir a vigência do conceito de utopia, malgrado as criações ficcionais das nações periféricas.

Em artigo publicado no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, por ocasião do 20º aniversário da Revolução Sandinista em Nicarágua, o crítico Mackenbach, analisando a produção literária dos

últimos decênios neste país, afirma que “em algum lugar, entre a cidade e o campo, a utopia deve haver se perdido.” (1999)

Nos quadros referenciais da pós-modernidade, o livro *A travessia do pós-moderno* (Zajdsnajder, 1992) reflete sobre os sintomas que acometeram a civilização contemporânea, tais como a fragmentação e a perda da confiança moderna num futuro promissor. Se a Idade Média voltava-se para o passado e a modernidade depositava todo o seu otimismo científico num porvir pleno de promessas, a pós-modernidade manteria como ponto de referência o presente: desacreditada do passado, também não teria mais expectativas quanto ao futuro. A utopia, terreno inexistente, porém recorrentemente atualizado pela memória do desejo, careceria de espaço neste tempo de fraturas.

Não se quer aqui discutir a pertinência das afirmativas acima, uma vez que constituem matéria suficientemente polêmica, cujo equacionamento escapa aos limites a que nos propomos. Contudo, parece-nos que, malgrado o discurso propalado, resiste nas chamadas nações periféricas uma certa produção literária que serve de contraponto à negação da utopia. Nesse sentido, destaca-se para o comparatista o papel de investigar as criações de países não hegemônicos, podendo estas tanto ratificar como refutar o que, à primeira vista, parece ser voz uníssona.

## VISÕES DO ÉDEN E UTOPIA NO NOVO MUNDO

Antes, porém, de empreender a leitura comparada dos romances mencionados no título desta exposição, importa recorrer alguns dos textos dedicados ao estudo da utopia, como elemento transposto e inscrito na cultura do continente. O caminho, se pode parecer algo tortuoso, tem a vantagem de nos indicar a importância do motivo em nossa formação cultural, e, por conseguinte, na literatura que dele se apropria.

Em sua análise da literatura hispano-americana, aberta pela renovação ficcional promovida desde Borges, Irleamar Chiampi

(1980) logra interseccionar as teorias no âmbito da narratologia com o discurso sobre a América. No enfoque proposto, os códigos adotados pelo realismo maravilhoso são ressaltados em seu vínculo com a ideologia que encobre a América. Com efeito, o discurso americanista, forjado desde o confronto dos cronistas com o Novo Mundo, reflete o impacto frente ao universo desconhecido. A carência no idioma natural do conquistador para nomear a série de objetos e seres até então nunca vistos gera uma crise de denominação. O fenômeno do Novo Mundo converte-se em maravilha.<sup>1</sup>

As conseqüências deste encontro para o imaginário ocidental e sua conversão na ficção engendrada pela modernidade têm sido largamente revistas.<sup>2</sup> Como devemos evitar as sendas, que nos afastam do curso almejado — por mais tentadoras que sejam —, importa apenas assinalar que, a par da cobiça dos descobridores e do fascínio exercido pelo ouro, ao desconhecido sobreveio a imagem do paraíso. A conhecida tese do historiador Sérgio Buarque de Holanda corrobora a asserção.

Mas Colombo não estava tão longe de certas concepções correntes durante a Idade Média acerca da realidade física

<sup>1</sup> Podemos, com argumentos pautados na lexicologia, na poética, e na história, pleiteia o termo realismo maravilhoso — por oposição ao realismo mágico, ou ao conceito de fantástico — para designar a nova narrativa hispano-americana. Uma das razões apontadas é justamente a origem do termo maravilha, do latim *mirabilia*, “coisas admiráveis”, que, por sua vez, contém o verbo *mirare*, “olhar com intensidade”. O maravilhoso estaria, assim, desde sua etimologia, preso à surpresa em face do que fugia, na ótica do conquistador, à ordem dos “*naturalia*” (Cf. Chiampi, 1980, 48).

<sup>2</sup> V. a respeito o ensaio de Costa Lima “O transtorno da viagem”, em que o Autor aborda o impacto provocado pelos relatos de viagem e sua relação com a difusão da palavra impressa (Lima, 1991). Outro viés, porém igualmente instigante na abordagem do problema, é o proposto no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Silvano Santiago analisa as conseqüências da imposição da língua do colonizador e a contrapartida dos colonizados, como a “destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (Santiago, 1978, p. 18, grifos nossos)

do Éden, que descesse de sua existência em algum lugar do globo. E nada o desprendia da idéia, verdadeiramente obsessiva em seus escritos, de que precisamente as novas Índias, para onde o guiara a mão da Providência, se situavam na orla do Paraíso Terreal. Se à altura do Pária, chega a se manifestar com mais veemência essa idéia, o fato é que muito antes, e desde o começo de suas viagens de descobrimento, a tópica das visões do paraíso impregna todas as suas descrições daqueles sítios de magia e lenda.” (Holanda, 1977, p. 15)

A distância entre a imagem de paraíso terreno e a utopia não era tão grande que não permitisse a trasladação para o Novo Mundo do projeto quimérico.<sup>3</sup> A proximidade que assinalamos legitima-se pela leitura e pela gênese do mais célebre livro de More. Publicado em 1516, *Utopia* — proveniente da junção do advérbio grego *ou*, “não”, com o substantivo *topos*, “lugar” —, designa em seu título e no nome do viajante que relata suas maravilhas a ironia que o permeia. (cf. Logan e Adams, 1999, XIII). Desde seu nascimento, a utopia situa-se em nenhures, lugar, eis o paradoxo, situado em algum ponto do Novo Mundo, conforme atesta com todos os foros de veracidade seu mais admirado narrador.

A ironia mascarada no nome não disfarça, porém, o impacto causado pelos relatos de viagem ao Novo Mundo e muito menos a articulação que se fazia entre utopia, bem-aventurança e os sítios descobertos nas viagens ultramarinas. Com efeito, segundo o testemunho de Giles a Morus, é a partir de uma das viagens feitas com Américo Vespúcio que Rafael Hitlodeu chega à utopia.<sup>4</sup> Se a narrativa do escritor inglês reporta-se aos relatos das

<sup>3</sup> V. a respeito das aspirações utópicas transferidas para as colônias, Chiampi, op. cit. (especialmente o cap. “a neo-utopia ilustrada”)

<sup>4</sup> Observe-se aqui a ambigüidade da narrativa de More, bem como o destino dado a uma das questões centrais da ficção moderna: o divórcio entre o mundo referente e o literário. O livro mescla elementos autobiográficos com dados ficcionais.

viagens transoceânicas, é lícito supor o caminho inverso: as narrativas dos colonizados também conservariam as marcas deixadas pelos textos que as precederam. Legitima-se, portanto, a afirmação do escritor mexicano Carlos Fuentes (1990), segundo a qual o núcleo da cultura ibero-americana fundar-se-ia sobre o lastro da busca do Eldorado, por um lado, e, por outro, pela quimera utópica. Assim, se a reminiscência desses países estaria atravessada pela tragédia da conquista, também o estaria pela interminável procura desse estado de bem-aventurança. Nesse sentido, para Fuentes, o *u-topos*, situando-se em nenhum lugar, como o concebeu seu inventor, seria, em verdade, um tempo. Este tempo particular em que presente, passado e futuro se embaralham é o tempo da memória, posto que “é necessário recordar para regressar a uma terra que não está no espaço, mas no tempo.” (op. cit., p. 127)

Cumprir notar que as especulações acerca da utopia, enquanto instância temporal, sustentada pelo estreito vínculo que mantém com a rememoração, não se deve exclusivamente ao autor de *Gringo viejo*, mas pode igualmente ser lida no *Eros e Civilização*, de Marcuse [s.d]. Nele, o pensador faz notar, para além de sua interpretação freudiana, que se a teoria política e a filosofia moderna relegaram a utopia a este terreno inexistente<sup>5</sup>, a memória “continua a reclamar o futuro: gera o desejo de que o paraíso seja recriado na base das realizações da civilização” (ibid., p. 38)

E de fato, como se pode depreender da leitura de *Waslala e Utopia selvagem*, ambos os romances entrelaçam — e, podemos adiantar, segundo modos de enunciação radicalmente distintos — a busca desse espaço lendário com a memória.

<sup>5</sup> V. especialmente o cap. “Fantasia e utopia”, no qual o Autor trata do papel da fantasia frente às repressões impostas pela realidade, como preservar o ostracismo da utopia a um terreno inexistente. (op. cit., p. 132-145)

## MEMÓRIA E UTOPIA EM *WASLALA: MEMORIAL DEL FUTURO E UTOPIA SELVAGEM*

*Waslala: memorial del futuro*, terceiro romance da escritora nicaragüense Gioconda Belli, editado primeiramente em tradução para o alemão, foi publicado em Manágua em 1996.

Escrito em terceira pessoa por um narrador onipresente e onisciente, encena o esforço e aventuras da heroína Melissandra através do país imaginário Fáguas — espécie de alegoria de Nicarágua. O destino de sua trajetória é Waslala, situada em “uma brecha no tempo-espço”<sup>6</sup> (Belli, 1996, p. 69), gerada segundo os ideais de um grupo de intelectuais e artistas. As palavras de um de seus fundadores, Ernesto, esclarece a analogia com a ilha do poeta Cardenal, e nos remete para esse futuro de promessas.

Necessitamos a ilha para construir a Utopia [...]. É preciso criar o núcleo original, descontaminá-lo por várias gerações até que o conformem somente homens e mulheres que nunca tenham conhecido a ambição, o poder, a avareza, a violência, o mal. Trata-se de construir a primeira célula, a partícula, o primeiro organismo vivo.<sup>7</sup> (ibid., p. 62)

A utópica descrição traz inevitavelmente à memória de seus leitores nicaragüenses a Ilha de Solentiname — comunidade de poetas e camponeses, fundada pelo autor do *Cântico Cósmico* nos anos 80. A ilha, contudo, não apela somente à experiência concreta do país, mas remete, como visto, à ficção de More. De fato, a busca de Melissandra recorda tanto o texto fundador, quanto a crença na proximidade do Éden no Novo Mundo. Não é,

<sup>6</sup> Tradução nossa. Citaremos o texto original de Belli em notas de rodapé (“uma ranura en el tiempo-espacio”)

<sup>7</sup> “Necesitamos la isla para construir la Utopía (...) Hay que crear el núcleo original, descontaminarlo a través de varias generaciones hasta que sólo lo conformen hombres y mujeres que nunca hayan conocido la ambición, el poder, la avaricia, la violencia, el mal. Se trata de construir la primera célula, la partícula, el primer organismo vivo.”

pois, fortuito, que Waslala mescle lugar e tempo em uma só unidade ficcional. Situada na fronteira, assinala o destino dado à utopia, o não-lugar, desde sua criação. Se nenhures encena o percurso no tempo, e disso parecem estar cientes os heróis de Waslala, a aventura empreendida no romance necessariamente teria que fluir para uma noção de memória, que retome o círculo descrito por Marcuse. As promessas não cumpridas são lembradas<sup>8</sup> e projetadas para o futuro. Mais uma vez a utopia confirma-se na ficção como um tempo, no qual passado e futuro se confundem. O tempo da memória.

— É a memória Melissandra. Sempre pensamos que a memória deve referir-se ao passado, mas é minha convicção que há também uma memória, um memorial do futuro; que também hospedamos a recordação do que pode chegar a ser.<sup>9</sup> (ibid., p. 372)

Essa mesma aliança, capaz de unir o passado de promessas não satisfeitas às expectativas do que está por se realizar, passa o romance de Darcy Ribeiro (1982). Pitum, informa-nos o narrador, “estava na pista do Eldorado” (ibid., p. 45), e às tropas brasileiras caberia efetivar “o destino nacional: desencantar o reino encantado” (*loc. cit*) A imagem do paraíso, atualizada em Waslala, igualmente, se corporifica no texto brasileiro, pois “foi no Brasil que Deus plantou o Paraíso Terreal: o Éden” (ibid., p. 48)

<sup>8</sup> Verificar a distinção feita por Benjamin (1985) entre *rememoração*, que preside o romance, e *memória*, do grego *Mnemosyne*, a que gerou, pela união com Zeus, as nove Musas. A respeito do elo esquecimento-memória, v. Pressler (trabalho não publicado, cedido pelo autor).

<sup>9</sup> “Es la memoria, Melissandra. Siempre pensamos que la memoria debe de referirse al pasado, pero es mi convicción que hay también una memoria, un memorial del futuro; que también albergamos el recuerdo de lo que puede llegar a ser.”



E mais adiante:

Muito antes deles [de Colombo e Américo Vespúcio], porém, nossos avós estariam já carecas de saber que aqui em Pindorama é que tem assento Ypy-marã-iy. Quer dizer, a Terra sem males, um Maranhão secreto e encantado que é a morada de Deus: lá só heróis conseguem chegar vivos. É uma beleza! (ibid., 49-50)

No entanto, o discurso, ou melhor, os discursos utilizados em *Utopia Selvagem* — o plural aqui se refere à heterogeneidade de linguagens atualizadas no texto —<sup>10</sup> afastam o romance brasileiro de *Waslala*. Enquanto este último parece estar ancorado sobre uma concepção de literatura mais próxima à de fundo monológico,<sup>11</sup> estreitamente ligada ao romance de aventuras e à tipificação do herói romântico —, a Utopia darciniana é assumidamente selvagem e irreverente. Se as referências de Gioconda são as obras dos nicaraguenses Urtecho e Lizandro Chaves Alfaro, textos urdidos pelo comedimento, as de Darcy são Oswald, Mario de Andrade e, mais remotamente, Rabelais.

Comemos com Oswald nosso repasto mais sério e severo de assunção do nosso ser, diante da estrangeirada. Com ele, pela primeira vez, gargalhamos:

— Ali vem a nossa comida pulando.

Neste ímpeto de reversão da comedoria pantagruélica, só pedimos a Deus a boca voraz e insaciável dos prósperos da terra para devorar a estranja e fazer dela o estrume com que floresceremos. (ibid., p. 33)

<sup>10</sup> Reportamo-nos ao conceito de discurso literário de Bakhtin, i.e., como instância estratificada na vida social e que será introduzida no romance por meio do plurilingüismo (cf. Bakhtin, 1990, especialmente o capítulo “O discurso no romance”)

<sup>11</sup> V. Bakhtin (1986). Referimo-nos à distinção feita pelo Autor entre os romances monológicos e polifônicos.

Note-se ainda que, inversamente à busca heróica do território idílico fundado por poetas esclarecidos, temos no texto de Darcy Ribeiro o anti-herói Pitum, em pleno gozo entre amazonas destemidas e índios festejando a caapinagem. O relato em *Utopia selvagem* é antropofágico, visceralmente paródico e carnavaalizado.<sup>12</sup>

As diferenças enumeradas poderiam tornar ociosa a comparação, não fosse a crença compartilhada no sonho. Assim, enquanto Melissandra afirma no texto nicaraguense que “a razão de ser de Waslala era ser Waslala, a Utopia, o lugar que não era, que não podia ser o tempo e o espaço habitual, senão outra coisa (...)”<sup>13</sup> (op. cit., p. 372), Pitum, que agora chama-se Orelhão, afirma:

— O que nós loucos somos é isto: testemunhas do impossível. O tempo é muitos tempos simultâneos. Impossíveis. O espaço também. Quem atravessou a cortina branca sabe. Todo impossível é possível em algum lugar. Até demais. (Ribeiro, op. cit., p.102)

Os fragmentos assinalados testemunham a noção de que a utopia, enquanto elemento gerado pela ficção, atualiza-se num plano que subverte as regras do real. Em outros termos, podemos afirmar que ressaltam o jogo inscrito na própria ordem do ficcional. Ao encenar uma realidade que mantém a verossimilhança atrelada a uma lógica sobrenatural, marcam toda a ambigüidade do jogo literário. Reside aí, pois, o paradoxo que serve de liame entre utopia e as obras que a enunciam. Transgredindo os limites que apartam o universo ficcional do extratextual, delatam não apenas a arbitrariedade do fosso criado, mas as possibilidades do que o discurso empírico nega. De fato, se a transgressão já estava, como visto, presente na ironia do texto fundador, não se estranha

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Trad. nossa “(...) la razón de ser de Waslala era ser Waslala, la Utopía, el lugar que no era, que no podía ser el tiempo y el espacio habitual, sino otra cosa (...)” (lo.cit.)

que os romances de Gioconda Belli e de Darcy Ribeiro manifestem a mesma vocação dual. Desse modo, atualizada pela memória dos leitores familiarizados com as faculdades da ficção, a utopia sai do ostracismo a que fora desterrada para encontrar no texto literário o cenário para sua mais plena encenação. Afinal, vale reler, “todo impossível é possível em algum lugar. Até demais.”

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BELLI, Gioconda. *Waslala: memorial del futuro*. Manágua: Anamá, 1996.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Trad. do alemão por Sergio Paulo Rouanet, de *Auswahl in Drei Bänden*, Suhrkamp, s.d.)
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FUENTES, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1977.
- LIMA, Luis Costa. O transtorno da viagem. In: \_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: 1991.
- LOGAN, George M., ADAMS, Robert M. Introdução. In: MORE, Thomas. *Utopia*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Trad. do inglês por Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla, de *Utopia*, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995)
- MACKENBACH, Werner. Die unbewohnte Utopie. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt a. M., 19.jul. 1999.

- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 8. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, [s.d.]
- MORE, Thomas. *Utopia*. 2. ed. Trad. do inglês por Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla São Paulo: M. Fontes, 1999.
- PRESSLER, Gunter Karl. *Anamnese. A memória é uma floresta – o esquecimento um rio*. Trabalho apresentado em Congresso, XVII GELNE. (original gentilmente cedido pelo autor).
- RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ZAJDSZNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

## OS DEUSES DE RICARDO REIS

Maria do Socorro *Simões*  
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *A necessidade de se dividir, para propiciar evasão a um mundo interior cheio de beleza e originalidade, levou Fernando Pessoa a dar vida aos heterônimos. Estes, pela maneira como se comportam, fazem-nos pensá-los entidades autônomas, com características próprias, posições mentais diferentes e visão pessoal do mundo. Nesse texto procuraremos mostrar também alguns aspectos do paganismo de Reis, considerando que este é "discípulo direto" Caeiro que, por sua vez, é mestre dos demais heterônimos e até do próprio Fernando Pessoa. Reis foi criado por uma necessidade, latente em Pessoa, de extravasar sua concepção clássica e, talvez, para demonstrar a sua capacidade de equilíbrio, em oposição ao desmedido excesso de Álvaro de Campos.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Fernando Pessoa; Ricardo Reis; Paganismo; Deuses.*
- **ABSTRACT:** *The need to divide to propitiate escape to an interior world full of beauty and originality, took Fernando Pessoa to give life to the heteronimes. These, for the way as they make us to think them autonomous entities, with own characteristics, different mental positions and personal vision of the word. In the text we will try to show also some aspect of Reis' paganism, considering that these are "direct" of Caeiro pupils that, for its time, he is master of the other heteronime and of own Fernando Pessoa. Reis was created by need, latent in Pessoa, for demonstrating its balance capacity, in opposition to the limitless excess of Alvaro de Campos.*
- **KEY WORDS:** *Fernando Pessoa; Ricardo Reis; Paganism; Classics gods.*

Falar sobre Fernando Pessoa constitui, ao mesmo tempo, privilégio e responsabilidade. Privilégio porque discorrer sobre o poeta e sua criação subentende conhecê-lo e conhecê-la, o que significa ter podido debruçar-se sobre uma fonte transbordada de beleza poética e fluir filosófico. Responsabilidade, tanto se tem escrito e falado do grande artista que tudo que se diga pode tornar-se redundante e supérfluo. Por isso, não nos propomos nada de novo, nem uma inovação em termos de crítica e apreciação textual, almejamos apenas, e tão-somente, uma leitura interpretativa de parte da obra de Ricardo Reis (Pessoa, 1972), o heterônimo considerado a "depuração clássica" de Pessoa (apud Entrambas-gua, 1955, p. 19-41).

Em seu constante desdobrar-se, Pessoa reuniu em torno de si quatro poetas, quatro personalidades, quatro criaturas de um drama, o drama que representa o principal elemento constitutivo da sua criação poética.

Os chamados heterônimos, embora possuam estilo distintos, não raras vezes se identificam. No decorrer de suas composições, ora afastam-se, ora aproximam-se, mas um fio condutor não permite que se percam no distanciamento nem se anulem pela identificação. Pessoa, o criador, é o eixo que mantém a “diversidade e a unidade” (Coelho, 1973, p. 133-53) de que tanto se tem falado. Enquanto criador, ele consegue manobrar os heterônimos como marionetes e, apesar de terem sua individualidade, são “emissores” de “um rei”, cuja mente criadora, incomparável, não se poderia restringir a um só poeta. Um homem não comportaria tal genialidade, daí a necessidade do desdobramento.

Apesar de estarmos mais voltada para os deuses de Reis, procuraremos mostrar também alguns aspectos do paganismo de Caeiro, considerando que aquele é “discípulo direto”<sup>1</sup> deste, por sua vez, mestre, também, dos demais heterônimos e até do próprio Fernando Pessoa.

Conforme já foi dito, um ser portentoso de imaginação e sensibilidades poéticas e, sobretudo, abúlico não se podia restringir a um único tipo de criação. A necessidade de se dividir para propiciar evasão a um mundo interior cheio de beleza e originalidade levou-o a dar vida aos heterônimos. Estes, pela maneira como se comportam, fazem-nos pensá-los entidades autônomas, com características próprias, posições mentais diferentes e visão pessoal do mundo. É Álvaro de Campos que confirma esta imagem de Fernando Pessoa.

“.....  
Multipliquei-me, para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Trasbordei, não fiz se não extravasar-me

<sup>1</sup> Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões. Lisboa, Europa – América. Introdução, apresentação e Notas de João Gaspar Simões.

.....  
E há em cada canto da minha alma um altar  
/ a um deus diferente.”  
(Pessoa, 1972, p. 345)

Desta incontida natureza poética adveio Reis, logo após o seu grande momento de inspiração, no dia que ele denominou de “o dia triunfal de minha vida” (Paz, 1972, p. 63-4). Segundo o próprio Pessoa, Ricardo Reis foi arrancado do falso paganismo de Caeiro, sendo o “discípulo direto” desse.

Reis foi criado por uma necessidade, latente em Pessoa, de extravasar sua concepção clássica e talvez, para demonstrar a sua capacidade de equilíbrio, em oposição ao desmedido excesso de Álvaro de Campos, também. Parece-nos, portanto, que não foi, sobretudo, por um impulso exterior ou “propósito de querer concretizar certas posições literárias, cuja necessidade parecera evidente num determinado momento histórico europeu” (Lind, 1970, p. 97), que culminou com o nascimento dos heterônimos, como nos quer fazer crer o crítico Georg Rudolf Lind; acreditamos, antes, que Ricardo Reis, particularmente, surgiu para efetivação de uma teoria clássica previsível na personalidade pessoana, sendo este heterônimo, assim como os demais, produto muito mais de força interna do que externa, sem, contudo, se descurar de grande comprometimento com uma formação acadêmica bem definida.

A filosofia da obra de Reis, segundo o seu criador, “Resume-se num triste epicurismo” (Pessoa, s. d., p. 323), todavia sabemos que, também, o estoicismo mescla as odes do heterônimo. Sendo o mais sóbrio dos discípulos de Caeiro, compôs, segundo a forma polida dos poetas neoclássicos. O rigor do construtivismo de sua linguagem chegou a preocupar o seu criador, que assim se expressou:

“Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente, mas com lapsos como dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo,  
Reis melhor do que eu, mas com um purismo que

considero exagerado.”  
(Citado por PAZ, 1972, p. 201-20)

Embora seguindo os seus próprios caminhos, Ricardo Reis demonstra grande respeito pelo seu mestre, a primeira ode é uma prova deste comportamento de discípulo:

“Mestre, são plácidas  
Todas as horas  
Que nós perdemos,  
Se no perdê-las,  
Qual numa jarra,  
Nós pomos flores.” (Paz, 1972, p. 253)

E, ainda que o paganismo tenha sido um tema comum a ambos, eles o abordaram de maneira distinta, segundo uma concepção particular.

A formação de Fernando Pessoa determinou a sua criação poética, em grande parte. O paganismo presente nas obras de Reis e Caeiro é uma evidência deste fato. A admiração do poeta pelo espírito grego, despertada, talvez, quando de seus estudos no Curso Superior de Letras da Universidade de Lisboa, legou-lhe o “espírito de objetividade” tão perceptível em toda a sua produção. Este ideal de objetivismo deu origem às suas constantes controvérsias com o Cristianismo. Atribuindo ao apóstolo Paulo os fundamentos da religião cristã, Pessoa nega a existência de Cristo como personalidade histórica. Estas idéias são, obviamente, reflexo das idéias ateístas disseminadas por todo o século XIX.

Para o poeta, o Cristianismo foi produto e fator da decadência, bem como “the metaphysical decadente of Greece, the religious decadence of Jewry and the social decadence of Roma” (apud LIND, 1970, p. 106). Segundo essas considerações, o Cristianismo sempre exerceu influência nefasta e os séculos, em que a religião cristã predominou na Europa foram chamados por Pessoa de “dark ages”. Mesmo assim ele permitiu-se aludir à moral cristã como um dos sustentáculos da cultura europeia.

Para a compreensão da estética de Pessoa é muito importante que a história do Cristianismo seja vista como a evolução para uma interiorização espiritual, sempre mais crescente. Esta tendência interiorista esboça-se no paganismo da decadência.

Reis, o pagão decadente, transporta-se para os séculos que antecederam o advento de Cristo e assume o ceticismo dominante daquela época.

Grande parte de suas odes, de expressão rígida e culta, contém a mesma carga poética de abstração do Mestre Caeiro. Nelas encontramos latentes a vaidade dos deuses e o aborrecimento pelo Cristianismo, apesar de admitir Jesus, como esteta, cuja “forma dolorosa nos trouxe algo que faltava” (Pessoa, s. d, p. 272, ode 343).

Ainda que a concepção dos deuses por Ricardo Reis seja considerada vária e incorreta, é possível verificar-se a presença de certas idéias mais recorrentes em algumas de suas odes, o que não implica em afirmação de uma seqüência rigidamente lógica.

Neste texto, consideraremos, primeiramente, a ode 311, que nos parece um ponto de referência dos deuses de Reis.

Altamente comprometido com as doutrinas clássicas, logo na segunda ode, ele busca na mitologia explicações para as posições assumidas em relação aos diversos deuses, mostrando a facção que determinou a materialidade dos vencedores em contraposição à espiritualidade dos vencidos.

Segundo a Teogonia de Hesíodo, os filhos de Urano, o Céu e Gê (ou Géia, ou Gaia), a terra, também chamados de Titãs, pertenceram à geração divina que precedeu imediatamente a primeira geração olímpica. Eram seis os Titãs: Ceo, Crio, Saturno, Hipérion, Lápeto e Oceano. Comandados por Saturno, revoltaram-se contra o pai e o destronaram. Mais tarde, a mesma sorte de Urano havia de caber a Saturno. Ao fim de uma luta que durou dez anos, os Titãs foram derrotados por Júpiter, que, encerrando-se no Tártaro, passou a reinar do Olimpo sobre a terra e o céu, os homens e os demais deuses. O vencedor concedeu aos seus irmãos Plutão e Netuno o reino dos infernos e a soberania dos mares, respectivamente são estes Titãs que Ricardo Reis apresenta

como desprovidos de todo o poder — as “inúteis forças” no dizer do poeta. Por vezes, envoltos pela obscuridade crepuscular, eles vêm espreitar os humanos. Reis associa a presença deles ao aparecimento de todos os males que afligem o espírito humano.

“.....  
Vêm inúteis forças,  
Solicitar em nos  
As dores e os cansaços,  
Que nos tira das mão,  
Como um bêbado mole  
A taça da alegria.”  
(Pessoa, s. d, p. 254, ode 254)

Ainda, Hesíodo nos informa que a monstruosidade e a selvageria que caracterizam os deuses desterrados foram substituídas pela beleza, pela serenidade e pela luz dos olímpicos vencedores.

Atribuindo a essas deidades de “matéria vencida” o nascimento da angústia e da dor, o poeta estabelece neste poema, como já citamos, o ponto de referência ou, mesmo, a base de sua escalada pagã. São estes deuses que os homens, à força de imitá-los, procuram atingir, como deixam claro certos poemas de Ricardo Reis.

A quarta estrofe da ode referida remete-nos à famosa perda da felicidade edênica, pelo conhecimento do bem e do mal, conforme diversa, mas, em muitos pontos, análoga doutrina:

“.....  
Vêm fazer-nos crer,  
Despeitadas ruínas  
De primitivas forças,  
Que o mundo é mais extenso  
Que o que se vê e apalpa,  
Para que ofendamos  
A Júpiter e Apolo.”  
(Pessoa, s. d, p. 254, ode 311)

O conhecimento mencionado ofenderia a Júpiter, segundo os gregos, assim como o pecado original ofendeu a Jeová no Gênesis. Partindo deste pensamento, diríamos que há certa semelhança entre a serpente, citada na Bíblia, e os Titãs vencidos pelo seu caráter perturbador.

Ainda citamos, como referência importante desta ode, o fato de a espiritualidade dos Titãs ter sido motivada pela perda do poder. Isto se colocou em oposição à materialidade olímpica, que oferecia o mundo aos homens como realidade palpável, apenas. Para Hesíodo, verifica-se exatamente o contrário, isto é, à materialidade dos vencidos sucede a espiritualidade de Júpiter. Reis vê nessa “matéria vencida longínqua e inativa”, em que persiste o espírito e a transcendência, o ponto exato da origem das angústias que vêm, por vezes, unir os homens no mesmo soluço.

Portanto, duas classes de deuses marcaram sua presença na ode 311, deuses que estarão presentes, também, em outras composições de Reis: de um lado, os desterrados e vencidos; do outro lado, os vencedores entronizados. Aqueles espirituais e condutores das angústias da humanidade; esses cheios de materialidade e poder.

Concluimos que, para Reis, na negação de todo o espírito e de toda a transparência, está a felicidade, e se não esta em toda a sua plenitude pelo menos a não-infelicidade. Isto, na medida em que o concreto é superior aos demais valores, como nos confirmam as palavras da ode 335: “A consciência lúcida e solene/das coisas e dos seres” (Pessoa, s. d, p. 256, ode 335) seria a única forma de evitar o sofrimento e o temor. Só o que é material “Tem abrigo seguro”... “O resto passa”.

Apesar disso, Reis é assediado pelo sofrimento e pelo temor. Não o aflige o não ter a “consciência lúcida / das coisas e dos seres”. Ele a tem. Sofre, todavia, pelo temor de perdê-la, uma fatalidade ignota:

“Tudo quanto me ameaça de mudar-me  
Para melhor que seja, odeio e fujo.”  
(Pessoa, s. d, p. 273, ode 344)

.....  
 “Basta que a vida seja só a vida  
 E que eu a viva”.  
 (Pessoa, s. d, p. 714, Variante da ode 344)

Com esta ode atingimos uma das mais constantes preocupações de Ricardo Reis, o Destino. Este é, sem dúvida, um dos pontos capitais de sua temática. Perturba-o a possibilidade de mudança ou de renovação, ainda que para melhor, pois daí adviria a não-conformação com a sua miséria estrutural.

É importante para o poeta aceitar plena, serena e desinteressadamente o inevitável fim. É importante ter consciência, e que seja “consciência lúcida”, ainda que ela se volte para o próprio *eu*, revelando a sua condição que se resolve em *nada*, como explica magicamente o autor de “Pessoa revisitado”:

Para alcançar a invulnerabilidade suprema que os fados reais não nos consentem, aceitemos como essencial e contentemente perecíveis, a nós ao universo inteiro, enraízem-nos sem remorso na nossa condição original que sem cessar velamos para melhor substituir, com o risco de perder o único benefício e alcançar o único esplendor que pode coroar o nosso NADA: ter consciência dele,

Isto o diz, em insuperável concisão de medalha antiga, um dos mais pungentes e desolados poemas de Ricardo Reis:

“Melhor destino que o de conhecer-se  
 Não frui quem mente frui. Antes sabendo  
 Ser nada, que ignorando:  
 Nada dentro de nada.  
 Se não houver em mim poder que vença  
 As parcas três e as moles do futuro,  
 Já me dêem os deuses  
 O poder de sabê-lo;  
 E a beleza, incrível por meu sestro,  
 Eu goze externa e dada, repetida  
 Em meus passivos olhos,

Lagos que a morte seca.”  
 (Lourenço, 1973, p. 55-6)

Notamos, ainda, que esse “Antes sabendo/Ser nada...” está de acordo com a idéia já referida sobre a negação da transcendência, pois que o homem, afinal, se contenta em gozá-la, mas apenas em parte, e não de forma plena: “Passivos olhos/Lagos que a morte seca”, a que poderíamos cognominar de “Logos *condenados*”.

Para Reis “os deuses gregos representam a fixação abstrata do objetivismo concretizador”, o tratamento material e humanista dispensado às deidades olímpicas, bem como a negação dos valores transcendentais, já demonstrada neste estudo, vão produzir no poeta o afastamento total dos conceitos e propósitos cristãos, que foram erguidos sobre bases, quase que estritamente, espirituais. A figura de Jesus Cristo é recebida no Panteão pagão, que ele como panteísta construiu em sua odes, assim:

‘Cristo é um deus a mais,  
 Talvez um que faltava.”  
 (Pessoa, s.d., p. 255, ode 313)

Esta idéia se repete em vários poemas, e acrescenta em um deles:

.....  
 Mas aquele que quer Cristo antepor  
 Aos mais antigos deuses que o Olimpo  
 Seguiram Saturno –  
 .....  
 erra, sombra inquieta, incertamente,”  
 (Pessoa, s.d., p. 271, ode 341)

Sendo assim o autor nega o direito de exclusividade da religião cristã, tão divulgada por seus seguidores.

O “triste deus cristão” que tanto se distancia da alegria olímpica, vem, portanto, apenas, completar o antigo Panteão, e

sua presença não implica anulação dos demais deuses. Aliás, o poeta até se refere à primazia desses, conferindo-lhes mais prestígio por sua anterioridade:

“Mas que os teus crentes não te ergam sobre  
Outros, antigos deuses que dataram  
Por filhos de Saturno  
De mais perto da origem igual das coisas.”  
(Pessoa, s.d., p. 272, ode 341)

Para Reis o unilateralismo dos seguidores de Cristo opõe-se violentamente à multiplicidade dos seres e da vida. O politeísmo fértil e diversificado, tão de acordo com as próprias concepções de Fernando Pessoa, o criador que já afirmara: “a realidade... surge-nos diretamente plural”, é condição indispensável para se prestar justiça à grande variedade de fenômenos:

“Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo,  
/ que a vida  
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,  
E só sendo múltiplo com eles  
Estaremos com a verdade e nós.”  
(Pessoa, s.d., p. 271, ode 342)

Desta maneira a multiplicidade dos deuses surge como única e indiscutível possibilidade de aproximação com a verdade. Como Reis é o menos heterônimo entre os heterônimos, ratificamos o dito anteriormente, esta é uma idéia acordada com a preocupação poética de Pessoa – a diversidade de tudo.

A ode 334, que complementa e desenvolve a anterioridade citada, traz novamente, e desta vez com um pouco mais de evidência, o problema do destino, quando o poeta admite que os próprios deuses a ele estão sujeitos:

“.....  
E melhores memórias recolheram  
Do primitivo caos e da noite

Onde os deuses não são  
Mais que estrelas subditas do fato.”  
(Pessoa, s.d., p. 272, ode 343)

Nas duas últimas estrofes do poema, Reis aconselha:

“Ah, aumentai, não combatendo nunca,  
Enriquecei o Olimpo, aos deuses dando  
Cada vez maior força  
P’lo número maior.

Bastam os males que os Fados as Parcas fez  
Por seu intuito natural fazerem.  
Nós homens nos forcamos  
Unidos pelos deuses.”

Sem particularizar as crenças, os homens devem-se tornar unidos pelos deuses. Parece ser o que lhes resta, a inexorabilidade do destino.

Depois de afirmar que “Não consentem os deuses mais que a vida” (Pessoa, s.d., p. 260, ode 323), deixando clara a superioridade dos divos, Reis vê a necessidade de unirem-se os homens “pelos deuses”; percebe-se, então, que aos poucos vai desaparecendo para o poeta a distância que separa deuses de homens. Esta mesma idéia já fora exposta pelo poeta em *Páginas Íntimas e de auto-interpretação*: “Pessoalmente creio na existência dos deuses, creio no seu número infinito, na possibilidade de o homem ascender a Deus.” (Pessoa, s.d., p. 299) A obra do autor confirma a sua teoria, é o que percebemos nestes versos:

“Da nossa semelhança com os deuses  
Por nossos bem tiremos  
Jugarmo-nos deidades exiladas”  
(Pessoa, s.d., p. 261, ode 325)

Temos, então, logo depois de uma referência à semelhança entre os deuses e o homem, a expressão: “deidades exila-



das”, aplicada aos humanos. Parece não haver dúvida de que esta equívale a “deuses desterrados” já mencionada neste estudo, a propósito de nossos primeiros comentários, todavia, aqui, ela assume um significado diverso. Reis apresenta o homem que recebe e aceita a vida como única dádiva dos deuses, admitindo ser-lhe dado o poder de controlar as suas próprias atitudes, sendo estas condicionadas por uma conceituação primária da existência, que nas palavras do poeta é tão-somente “... indecisa e afluyente/Fatal do rio escuro”. Portanto ao homem é dada a existência “como uma vila”... “para esquecer o estilo”. O fim fatalmente virá. Por que viver “de certa forma mas apoquentada”? se o “Destino é calmo e inexorável”? Para o autor o ideal é que o homem se acomode a esta situação de maneira mais adequada para não ter “nem o remorso de Ter vivido”.

Fiel ao pensamento grego, ele salienta nesta ode a superioridade do destino: “... acima dos deuses o destino / É calmo e inexorável”. Esta é uma idéia na poética de Reis, assim como a Moira angustiou os gregos no passado, o angustiado poeta sofre e sabe das ameaças do Fado.

E não só o angustia saber que nada pode fazer para mudar o que já foi determinado, também lhe pesa o conhecimento da enfermidade da existência. Na verdade a vida concedida pelos deuses é apenas uma ilusão da vida, ainda que verdadeiramente a concedam:

“Pouco os deuses nos dão e pouco é falso.

Porém se o dão, falso que seja, a dádiva  
É verdadeira.”  
(Pessoa, s.d., p. 285, ode 394)

Diante disso o poeta aconselha, considerando uma solução humanista do delineamento de um fato altivo e voluntário, que aceitamos...

“... sem mais nada.  
Assim o trigo baixa o vento, e, quando  
O vento cessa, ergue-se”  
(Pessoa, s.d., p. 285, ode 396)

Sem poder sequer ser questionada, a vida se lhe apresenta, do mesmo modo que para Fernando Pessoa “ele mesmo”, como algo que “aconteceu do alto do infinito”. Por que interrogar, se a resposta (se é que existe) não nos pertence?

“Vê de longe a vida.  
Nunca a interrogues.  
Ela nada pode  
Dizer-te. A resposta  
Está além dos deuses.”  
(Pessoa, s.d., p. 270, ode 340)

Esta ode traz-nos, com bastante nitidez, a imagem inconfundível do Mestre. Ainda nesta mesma linha de pensamento, assinalamos o poema da página 262 da *Obra Poética*:

“Só esta liberdade nos concedem  
Os deuses: submetermo-nos  
Ao seu domínio por vontade nossa.  
Mais vale assim fazermos  
Porque só na ilusão da liberdade  
A liberdade existe.”

Nem outros jeitos os deuses, sobre quem  
O eterno fado pesa,  
Usam para o seu calma e possuído  
Convencimento antigo  
De que é divina e livre a sua vida.

Nós, imitamos os deuses,  
Tão pouco livres como eles no Olimpo,  
Como quem pela areia  
Ergue castelos para encher os olhos,

Ergamos nossa vida  
E os deuses saberão agradecer-nos  
O sermos tão como eles.”  
(Pessoa, s.d., p. 262, ode 326)

Já que os deuses na sua ilusão de divindade submetem-se coincidentemente ao destino que lhe é superior, assim o homem, aceitando dos deuses também coincidentemente o jogo da existência, cria para si mesmo a própria liberdade que só se realiza no nível puro e simples daquela mesma ilusão. Fiel à idéia referida, o poeta, embriagado por essa liberdade ilusória, invoca:

“Quero dos deuses só que não me lembrem.  
Serei livre – sem dita nem desdita,  
Como o vento que é a vida  
Do ar que não é nada” (Pessoa, s.d., p. 295, ode 432)

Enfim, sentindo-se despojado e deserto, sem espiritualidade, frio como os píncaros, dono de uma liberdade que se torna real pelo pouco que almeja, o homem, sem trair a natureza, vê-se repetidamente equiparado aos deuses:

“Não só quem nos odeia ou quem nos inveja  
Nos limita e oprime, quem nos ama  
Não menos nos limita.  
Que os deuses me concedam que, despido  
De afeto, tenha fria liberdade  
Dos píncaros sem nada.  
Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada  
É livre; quem não tem e não deseja,  
Homem, é igual aos deuses.”  
(Pessoa, s.d., p. 284, ode 392)

Com a imitação e conseqüente igualdade com os deuses, o poeta atinge duas novas fases na contínua ascensão. Sente-se afastado de todos os males e angústias, vivendo um momento

olímpico, onde a liberdade e a felicidade são possíveis pela ausência de comprometimento afetivo:

“..... A dita é um jogo  
E o ser feliz oprime  
Porque é um certo estado.  
Não quieto nem inquieto o meu ser calmo  
Quero erguer alto acima de onde os homens  
Têm prazer ou dores.”

Um passo além, na vertiginosa escalada poética de Reis, é a própria condição das coisas passageiras que os deuses, bem como os homens a eles equiparados, do alto de sua indiferença, desprezam:

“Em um só momento nos sentimos deuses  
Imortais pela calma que vestimos  
E a altiva indiferença  
Às coisas passageiras”  
(Pessoa, s.d., p. 295, ode 433)

Estes mesmos deuses, tão indiferentes e ativos ante as coisas passageiras, sofrem o efeito do contínuo passar humano. Na medida em que na memória dos homens vivem, passam, quando esses, também, passam:

“Ninguém, na vasta selva virgem  
Do mundo inumerável, finalmente  
Vê o deus que conhece.  
Só o que a brisa traz se ouve na brisa.  
O que pensamos, seja amor ou deuses,  
Passa, porque passamos.”  
(Pessoa, s.d., p. 293,294, ode 429)

Atingimos, finalmente, o momento em que no imenso Panteão que Reis constrói, se completa a identificação do homem com a essência divina:

“Se a cada coisa que há um deus compete,

Por que não haverá de mim um deus?  
 Por que não serei eu?  
 É em mim que o deus anima  
 Porque eu sinto.  
 O mundo externo claramente vejo –  
 Coisas, homem, sem alma.”  
 (Pessoa, s.d., p. 287, ode 403)

Cada homem corresponde a um deus que vê indiferente o “mundo externo”, havendo possibilidade de sobrevivência integral da sua natureza humana, ainda que ela esteja submissa à realidade de um destino.

Como vimos, Ricardo Reis criou um imenso Panteão pagão, complexo para atender à complexidade da vida e nele inseriu o deus cristão para dar, apenas nova “pulcritude” ao antigo “Panteão incerto”.

Esse “pagão da decadência” revela-nos por meio das odes a sua convicção e submissão à plêiade de deuses por ele lembrada, embora deixe sempre bem claro que o Fado é uma força maior, sendo que todos, homens e deuses, obedecemos a esta entidade implacável.

Caeiro é diferente, ele “não era pagão: era o paganismo”<sup>2</sup> assim disse um de seus discípulos. Enquanto Reis faz emergir do passado a Grécia antiga, pela presença da mitologia em suas odes, Caeiro parece ignorá-la totalmente e, quando faz uma alusão ao mundo grego, a imagem é tão pouco importante que passa quase despercebida do leitor, como acontece no poema XLVI de *O Guardador de Rebanhos*:

“Ainda assim, sou alguém.  
 Sou o Descobridor da Natureza,  
 Sou o Argonauta das sensações verdadeiras,  
 Trago um Universo um novo Universo  
 Porque trago ao Universo ele próprio”  
 (Pessoa, s.d., p. 226. O grifo é nosso.)

<sup>2</sup> Pessoa, s.d., p. 284. O texto referido encontra-se no prefácio: “Notas para recordação do meu mestre Caeiro” sob a assinatura de Alvaro de Campos.

Está bem mais evidente no texto o objetivismo de Caeiro, ao declarar-se um poeta da natureza, do que realça a imagem própria do mundo grego.

O paganismo de Caeiro está fundamentado na ausência de qualquer ideologia pagã. De acordo com o professor Benedito Nunes, o paganismo do Mestre reside da sua “inocência de alma” (Nunes, 1969).

O domínio de qualquer realidade, que não fosse aquela que ele pudesse ver, fê-lo também, desconhecer a inquietude e desejo de infinito e de imortalidade:

“Creio no mundo como no mal me quer,  
 Porque o vejo. Mas não penso nele  
 Porque pensar é não compreender...  
 .....  
 O mundo não se fez para pensarmos nele  
 (Pensar é está doente nos olhos)  
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...  
 .....  
 Amar é a eterna inocência,  
 E a única inocência é não pensar...  
 (Pessoa, s.d., p. 204-05)

Assim foi Caeiro, em uma época em que os conceitos sobre o Cristianismo se desintegravam; ele surgiu, segundo os moldes gregos, com o objetivismo absoluto e fez-se pagão por inteiro, mas alheio a toda ideologia.

São muito poucas as passagens encontradas nas obras do Mestre que o declaram pagão. Um poema de *O Guardador de Rebanhos* é uma dessas, em que o autor caracteriza as pessoas da trindade:

“.....  
 E o outro pai era uma pomba estúpida,  
 A única pomba feia do mundo  
 Porque não era do mundo nem era da pomba.  
 .....

E a sua mãe não tinha amado antes de o Ter,  
 .....  
 Não era mulher era uma mala.  
 .....  
 Diz-me muito mal de Deus  
 Diz que ele é um velho estúpido e doente,  
 Sempre a escarrar no chão  
 E a dizer indecências.” (Pessoa, s.d., p. 209-12)

Esta atitude de Alberto Caeiro é bem diversa da de Ricardo Reis. Esse recebeu a inclusão de Cristo no Panteão pagão, e, apesar de abominar a posição exclusivista de seus seguidores, admite-o como um entre os demais deuses; Caeiro desconhece, totalmente, qualquer aspecto de divindade à pessoa do Deus cristão, a ele se refere ironicamente, bem como às outras duas pessoas da Trindade, ainda que, considerando poeticamente, o comportamento de Caeiro se transmude e nos mostre um Menino Jesus, eterna criança que o acompanha e o inspira.

É pela ausência de ideologia e presença de uma profunda sutileza que a obra de Alberto Caeiro é ambígua, e rica de conotação, o que a coloca entre os grandes momentos de poeticidade pessoana.

O convívio efetivo com a obra de Pessoa ratificou mais uma vez a superioridade do gênio português, permitindo-nos haurir desse manancial o que há de mais profundo em poesia moderna.

Ainda que seja para alguns leitores de Pessoa o menos importante entre os heterônimos, Ricardo Reis pareceu-nos, sobretudo, singular pelo que tem de afim com a obra do seu criador.

Na criação de Reis se confirma o espírito instável de Fernando Pessoa, marca evidente da angústia constante do homem moderno, que o poeta revelou com grande nitidez nas suas diversas facetas.

A genialidade ímpar da literatura ocidental se fez presente sob a assinatura de Ricardo Reis, trazendo do passado as lições

de Horácio, mas com uma visão particular e a força da originalidade pessoana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade de Fernando Pessoa*. 4. ed. Lisboa: Verbo, 1973.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquim d'. *Fernando Pessoa y su creación poética*. Madrid: Conselho Superior de Investigaciones Científicas, 1955.
- GRAVES, Robert. *The Greek myths*. Edinburg: R & R Clark, 1955. 2 v.
- KUJAWSKY, Gilberto de Melo. *Fernando Pessoa, o outro*. 2. ed. São Paulo: Transbrasil, 1973.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1970.
- LOPES, Oscar, SARAIVA, A. J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, s. d.
- LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado*. Porto: Inova, 1973.
- NUNES, Benedito. Fernando Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAZ, Otávio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, s. d.
- PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- SACRAMENTOS, Mário. *Fernando Pessoa, o poeta da hora absurda*. 2. ed. Porto: Inova, 1970.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

# DE ENCANTOS, PAJÉS, ÍNDIOS E COBRAS: O CONCEITO DE GÊNERO DISCURSIVO E A TAREFA ESCOLAR DE RECONTAR HISTÓRIAS<sup>1</sup>

Sandoval Nonato **Gomes Santos**<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *A partir do conceito de gênero discursivo, tal como proposto na reflexão bakhtiniana (Bakhtin [1952-3] 1997), buscamos, neste estudo, caracterizar os modos de relação dialógica que escreventes-alunos de segunda série do ensino fundamental mantêm com a linguagem em um evento particular de produção escolar da escrita — o evento “Recontando histórias”.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Aquisição da Linguagem Escrita; Análise do Discurso Narrativo; Gêneros Discursivos.*
- **ABSTRACT:** *This work describes how second grade elementary school students learning to write establish dialogical relations with language when retelling written stories in a classroom event. Taking into account that discourse genres (Bakhtin [1952-3] 1997) are produced in different social activities, this study explains how students move through discourse genres that emerge in this particular event.*
- **KEY WORDS:** *Written Language Acquisition; Narrative Discourse Analysis; Discursive Genres.*

## 1 PARA UMA COMPREENSÃO DO CONCEITO DE GÊNERO DISCURSIVO

Quando Bakhtin [1952-3] (1997, p. 279) afirmou serem os gêneros discursivos “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” das várias esferas da atividade humana, não dissociava tal conceituação de todo o aparelho teórico — que há muito vinha

---

<sup>1</sup> Versão reduzida deste texto foi apresentada em dois encontros: no *V Seminário de Teses em Andamento do IEL/UNICAMP*, no período de 26-28/10/99 e no *Encontro de Pesquisadores (IC, Mestrado e Doutorado): estudos sobre a produção escrita*, em 15/12/99, ambos realizados no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

<sup>2</sup> Mestre em Linguística Aplicada (IEL/UNICAMP). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística (IEL/UNICAMP). Professor do Núcleo Pedagógico Integrado (NPI) da UFPA — e-mail: sandoval@iel.unicamp.br.

constituindo — explicitamente marcado pelo *dialogismo* como princípio fundamental da linguagem. Esse caráter dialógico da linguagem estaria materializado, na reflexão do autor, por certo modo de encarar o próprio enunciado, tomado como “unidade da comunicação verbal” e definido como um “elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (p. 291). Garantia-se, por essa formulação, a historicidade como constitutiva da linguagem, uma vez que o *enunciado concreto* — como designaria o autor — convoca outros enunciados quando de seu aparecimento, não se localizando, portanto, no domínio do psiquismo individual de um suposto Adão mítico que teria o controle absoluto sobre os sentidos que veicula nem no espaço da universalidade e da estabilidade, em cujo domínio não haveria mais o individual e o sistema independentemente do sujeito falante.

Ora, se Bakhtin define o enunciado como um “elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” e se os gêneros, na reflexão do autor, são “tipos relativamente estáveis *de enunciados*” das várias esferas da atividade humana, não é difícil pensarmos nos gêneros como certo modo de organização, na continuidade de enunciados *relativamente estáveis*, da descontinuidade própria de interações verbais que compõem eventos enunciativos particulares<sup>3</sup>.

Os gêneros seriam, então, constitutivos dos diversos modos de funcionamento desses eventos enunciativos, o que nos autoriza a pensar que eles mantêm uma relação necessária com práticas de produção de sentido que lhe são anteriores. A idéia mesma de *acabamento específico do enunciado*, proposta por Bakhtin, parece relacionar-se com a exigência de assegurar uma certa completude, uma certa estabilidade ao que é constitutivamente instável, não-linear — as interações verbais, o acontecimento enunciativo, a linguagem e o sujeito que enuncia. Pensamos nessa “estabilidade flexível” que os gêneros engendram como necessária para que os sujeitos-falantes estabeleçam intera-

<sup>3</sup> Os termos “evento” e “acontecimento” identificam-se neste nosso estudo. No entanto, quando mencionarmos “evento”, estaremos tratando de uma particularização do “acontecimento enunciativo”.

ções verbais, já que não construímos sentidos originais cada vez que enunciamos. Uma tal originalidade levaria, provavelmente, à impossibilidade absoluta de qualquer interação. É nesse sentido que podemos assegurar a natureza histórico-social dos gêneros discursivos, na reflexão bakhtiniana. Essa historicidade tanto aponta para eventos enunciativos que são prévios à constituição dos gêneros quanto possibilita o aparecimento de novos eventos enunciativos.

É assim que, partindo da reflexão bakhtiniana, podemos definir os gêneros discursivos como **os diversos modos de organização do acontecimento enunciativo no qual se localizam as interações verbais entre os indivíduos. Esses modos de organização plasmam, na cadeia de enunciados concretos (orais e/ou escritos), eventos enunciativos que, por definição, são instáveis. Os gêneros são, então, da ordem da sistematicidade flexível de eventos enunciativos prévios, o que aparece como necessário para a própria existência e constituição do sentido entre sujeitos sócio-historicamente condicionados. Ao mesmo tempo, eles permitem a constituição de novos eventos enunciativos — tendo, portanto, um caráter também prospectivo —, já que oferecem um horizonte enunciativo possível — mais ou menos padronizado — em que novas interações podem acontecer.**

## 2 O CONCEITO DE GÊNERO DISCURSIVO E O GESTO DE RECONTAR HISTÓRIAS

Foi exatamente pelo recurso ao conceito de gênero discursivo, tal como proposto por Bakhtin, que vislumbramos a possibilidade de caracterizar a relação que escreventes-alunos mantêm com a linguagem em eventos escolares de produção da escrita. Isso porque um tal conceito pôde nos permitir tratar dessa relação, de um lado, evitando a simples descrição de configurações textuais a partir de categorias preestabelecidas nos estudos sobre escrita e diretamente aplicáveis a textos tomados como *produtos*

e, de outro lado, problematizando essa relação por meio da consideração da dinâmica das práticas de leitura/escrita em contexto escolar.

Dentre o conjunto de práticas escolares de ensino-aprendizagem da escrita, centramos nosso interesse em um evento particular — aquele por nós denominado “Recontando histórias”. Foi exatamente no âmbito desse evento que foram escritos os trinta textos que constituem o *corpus* analisado em nossa dissertação de Mestrado<sup>4</sup>. Esse conjunto de textos foi constituído como *corpus* de nossa pesquisa por meio da seleção de um conjunto maior de textos produzidos por alunos de segunda série do ensino fundamental do Núcleo Pedagógico Integrado — Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará. Tendo uma história particular de constituição, nosso *corpus* aponta também para a história de constituição de um *olhar* sobre ele. Esse *olhar* está constitutivamente marcado pelo fato de termos estado envolvidos com os escreventes-alunos na ocasião em que os textos foram produzidos, na posição de professor da turma.

Eleger o evento “Recontando histórias” como lugar de observação da relação escrevente-aluno/linguagem exigiu que puséssemos em questão o próprio sentido do gesto de “recontar histórias”. E mais: exigiu que definíssemos o contorno etnográfico desse evento no conjunto de práticas escolares de ensino-aprendizagem da escrita. A partir dessas duas ordens de problemas, foi-nos possível definir uma primeira suposição: o evento de que nos ocupamos colocaria em cena uma série de gêneros discursivos em que se inscrevem os alunos quando escrevem textos na escola. Ficou delimitado, assim, que nosso interesse não se vincularia a qualquer tentativa de proceder a uma descrição exaustiva dos gêneros que adquirem, supostamente, certa estabilidade no evento de que nos ocupamos, mas de caracterizar, a partir daquela suposição mencionada, certos modos de circulação dialógica dos escreventes-alunos por esses gêneros.

<sup>4</sup> A pesquisa foi desenvolvida no programa de pós-graduação em Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup>. Raquel Fiad.

Dentre os gestos enunciativos constitutivos do “Recontando histórias”, centramos nosso interesse em dois: a) o atribuído ao professor, quando conta a história e quando tenta estabelecer o direcionamento que a atividade de recontar deve tomar — gesto organizado no gênero “instruções para a atividade de produção escrita” — e b) o gesto de recontar dos alunos, ocasião em que circulam tanto pelo gênero “instruções” quanto pelo gênero, no caso particular deste nosso estudo, “lendas”.

No que respeita à compreensão do que seria “recontar histórias”, consideramos que o que define esse gesto é o fato de ele estar constitutivamente intrincado no domínio do narrar. Essa decisão de localizar os gestos enunciativos dos escreventes-alunos, em sua tarefa de recontar, no plano de uma narratividade constitutiva, tem pelo menos duas implicações uma de caráter mais metodológico e outra de caráter teórico.

Em termos metodológicos, nossa decisão evita que tratemos os textos a partir de determinadas marcas lingüísticas que os inscreveriam necessariamente em tipologias definidas *a priori*: caberia, nesse sentido, detectar as marcas lingüísticas presentes nos textos e, então, organizá-los segundo esquemas de classificação preconcebidos, sem qualquer interesse em explicar a relação entre escrevente e linguagem que emerge na atividade mesma de produção escrita. Uma tal visão reduziria os textos a *produtos* e estaria impedindo que interpretássemos, tal como propõe Gerald (1996, p. 145), os “processos indiciados nos produtos”.

Essa decisão metodológica decorre da de caráter mais teórico, baseada na opção de Corrêa (1997, p. 09) de considerar a narratividade — “presente sempre que o homem enuncia” — como “princípio enunciativo e não enquanto tipo (ou gênero) de texto”. Nessa perspectiva, podemos dizer que a tarefa de “recontar histórias”, composta de gestos enunciativos organizados em gêneros diversos — tais como os gêneros “relatos de experiência”, “contos de fadas”, “resumos” — é constitutivamente narrativa. É nesse sentido que podemos supor que, tanto quanto outras marcas de enunciação, a narratividade ganha especificidade de acordo com o gênero em que ocorre.

O que vale discutir, tendo considerado a decisão teórica exposta, é o que particulariza a enunciação narrativa quando imbricada na tarefa escolar de “recontar histórias” e não, por exemplo, na tarefa de “dissertar sobre um tema”.

Consideramos que a particularidade dessa enunciação refere-se à produção de um efeito de referencialidade como constitutivo da tarefa de “recontar”, mesmo porque o *recontar* parece já pressupor o *contar*, o que indicia uma relação intertextual necessária, embora nem sempre suficientemente mostrada na materialidade lingüística dos textos produzidos.

### 3 OS GÊNEROS DISCURSIVOS NO EVENTO RECONTANDO HISTÓRIAS: MODOS DE CIRCULAÇÃO DIALÓGICA NOS TEXTOS PRODUZIDOS

Vejam como se constitui a circulação dialógica dos escreventes pelos gêneros que, a nosso ver, adquiriram certa estabilidade no evento *Recontando histórias*. Para tanto, analisemos, inicialmente, as instruções de uma das propostas de produção de textos apresentadas aos alunos. Trata-se de instruções relativas à lenda *A Cobra Grande*, texto-base<sup>5</sup> apresentado como referência para a atividade de recontar proposta aos alunos. Como existem várias versões dessa lenda, cabe esclarecer que a que está sendo considerada neste nosso estudo foi a versão que se configurou em um jornal de ampla circulação da cidade de Belém — *O Liberal*. Não nos parece inútil, portanto, sintetizar a versão de que nos utilizamos no evento *Recontando histórias*.

Uma índia, chamada Pacoca, desperta, por ser muito bela, a atenção de dois índios da taba. Um deles é filho do Pajé, mas é pelo outro que a índia se enamora. O filho do Pajé pede, então, ao pai que faça um feitiço contra a índia. O pajé acaba por transformar a bela índia numa horripilante

<sup>5</sup> Estamos designando, aqui, de “textos-base” aqueles apresentados aos alunos para que, a partir deles, outros textos pudessem ser produzidos.

cobra que, algumas vezes, era vista na forma de um imenso navio navegando os rios amazônicos ou na forma de uma ilha que flutuava e que se movimentava para diferentes pontos desses rios (numa das versões, a cobra teria se fixado no subsolo de uma igreja). O encanto só seria desfeito se um bravo guerreiro cortasse, com uma faca virgem, a ponta do rabo da cobra. Ao fazer isso, o guerreiro deveria correr sem olhar para trás. Caso contrário, enlouqueceria. Ninguém nunca conseguiu realizar a façanha. E, se algum dia alguém conseguisse, a cidade mais próxima de onde o feitiço ocorrera submergiria para sempre nas águas dos rios da Amazônia.

#### 3.1 “DE QUANDO A ÍNDIA TORNOU-SE COBRA”: AS INSTRUÇÕES COMO GÊNERO DISCURSIVO

##### *Produção de Texto*

Como você percebeu, na Lenda da Cobra Grande o encanto só pode ser quebrado se um corajoso guerreiro cortar a ponta do rabo da cobra, fazendo com que ela volte a ser uma índia bela e atraente.

E você, que outra solução arrumaria para quebrar o encanto da cobra? Conte-nos esta história.

No caso do funcionamento dessa instrução, o que chama inicialmente a atenção é o fato de ela circunscrever explicitamente o texto-base — que estava servindo de referência à atividade — ao gênero “lenda”. Isso ilustra bem aquela percepção de que um gênero — no caso, as instruções — pode ser suporte para a nomeação de outros gêneros. Restaria pôr-se em questão se o gesto de designar o gênero “lenda”, na instrução, tem alguma implicação na produção escrita dos alunos: se o texto-base não tivesse sido alçado à condição de “lenda” pelas instruções, o que teria acontecido?

Outro aspecto relevante nessa instrução é o enunciado-síntese inicial, que parece eleger um fragmento do texto-base — a



quebra do encanto investido contra a índia — como enunciado-motivação da atividade. Podemos supor que o próprio gesto de eleger um fragmento do texto-base para compor a instrução se, de um lado, constitui-se como o registro de uma leitura do professor, de outro, indicia um determinado direcionamento para a atividade, explicitamente configurado no trecho “Como você percebeu”. Anulam-se, desse modo, todas as demais leituras possíveis desse fragmento e, ainda, a possibilidade de outros fragmentos — não exatamente aquele — terem-se configurado como mais relevantes para os escreventes-alunos durante o gesto do professor de “contar a história”. Assim, pelo enunciado-resumo, essa instrução produz um efeito de evidência: a interpretação do texto-base configurada nesse enunciado-resumo aparece como a única válida e a que remete *mais adequadamente* à lenda contada. Esse efeito de evidência está indiciado pelo próprio uso do “você”, que pode estar remetendo a um uso genérico, nos limites de uma universalidade que emerge como já-dada, como inquestionável porque verdadeira: “você” funciona, nesse caso, como “todo mundo” ou “qualquer um”.

É interessante perceber que esse uso diferencia-se do que é feito logo na seqüência seguinte: “E você, que outra solução arrumaria para quebrar o encanto da cobra?”. Nesse caso, o “você” parece marcar a tentativa de estabelecimento de interlocução, podendo estar no lugar do “tu”. Não nos parece irrelevante o fato de ele aparecer, nesse caso, no interior de uma pergunta, o que é uma estratégia de interpelação do outro pelo recurso às perguntas. Ainda sobre essa seqüência, é relevante a “estratégia de tematização” (Koch, 1997, p. 74-86) de que se utiliza a instrução, isto é, opera-se um *deslocamento à esquerda* do sintagma nominal *você*, sem retomada pronominal, ou seja, com elipse (categoria vazia) — “E você, que outra solução [ ] arrumaria...?”. Com essa estratégia de tematização, a instrução pretende aproximar-se do interlocutor (tal como acontece na conversação oral). Vemos, então, que o modo de organização seqüencial da instrução traz marcas que remetem à narratividade como princípio enunciativo. É exatamente por meio da remissão à narratividade que se estabelece a

tentativa de interpelar o outro-escrevente como co-participante do gesto de recontar, o que está materializado, por exemplo, no recurso à pergunta de que faz uso a instrução analisada.

Perpassando essa tentativa mais explícita de estabelecimento da interlocução, aparece a pretensão de garantir a liberdade do escrevente para produzir mudanças no texto-base. Essa pretensão emerge como possibilidade de o escrevente arrumar uma “outra solução para quebrar o encanto da cobra”. Outro indício da tentativa de estabelecer uma espécie de reciprocidade de relações entre professor e alunos é o uso do “Conte-nos”, que relativiza um suposto direcionamento da atividade proposta. Essa relativização é só aparente, já que na continuidade do enunciado temos “esta história”. Ora, trata-se de contar “esta” e não outra história, ou seja, a que o professor elegeu quando optou por um fragmento particular do texto-base. Fica garantida, assim, a vontade de que os alunos recontem a história, mesmo que possam produzir mudanças no enredo do texto-base. É interessante notar que, à pretensão de que os alunos não só recontem o texto-base, no sentido de que não apenas o reproduzam tal e qual, acrescenta-se a construção que tenta circunscrever o próprio gesto de recontar: ele deve ter como referência a mudança do fragmento do texto-base que versa sobre a quebra do encanto da cobra, tendo que incidir sobre esse e não outro fragmento.

### 3.2 OS GESTOS ENUNCIATIVOS INDICIADOS NOS PRODUTOS: OS TEXTOS DOS ALUNOS

Dentre todos os textos produzidos em referência à lenda da “Cobra Grande”<sup>6</sup>, um merece destaque, no início desta nossa análise, exatamente pelo fato de ser o texto em que de modo mais explícito o escrevente representa o enunciado interrogativo da instrução — “E você, que outra solução arrumaria para quebrar o

<sup>6</sup> Apresentamos, neste texto, apenas parte do *corpus* analisado em nossa dissertação.

encanto da cobra?” — como uma “pergunta a ser respondida” de maneira direta.

- 1) *Para Quebrar o feitiço que o caçador colocou na índia precisa, pegar um facão e cortar o rabo da cobra grande, e depois liberta a índio do feitiço que o cassado colocou, eu mesmo Fábio vol cortar o rabo da cobra grande.* (Texto: Quebra o encanto da cobra grande)

A fixação do escrevente no enunciado interrogativo da instrução configura-se por uma retomada de parte da estrutura desse enunciado: após retomar a seqüência “Para quebrar”, o escrevente renomeia a ação e o próprio agente que desencadeiam a transformação da índia em cobra. É assim que o “encanto” torna-se “feitiço” e o “pajé” torna-se “caçador”. Outro aspecto que individua essa ocorrência é o modo como se configura a *réplica* do escrevente à exigência da instrução de que “*outra solução*” deveria ser encontrada para quebrar o encanto da cobra. O escrevente, no caso, retoma a solução que aparece no texto-base — “pegar um facão e cortar o rabo da cobra grande” —, mas insere um outro elemento: em sua divisão enunciativa, representa-se, de um lado, como figura textual, agente da quebra do encanto — “eu mesmo Fábio” — e, de outro lado, como sujeito-aluno que busca satisfazer à injunção da instrução que exige uma resposta do escrevente à questão apresentada. Nesse caso, a resposta do aluno ao enunciar “eu mesmo” pode remeter à seqüência interrogativa da instrução iniciada por “E você”.

Esse exemplo é suficiente para se caracterizar como enunciado mais proeminente da instrução o enunciado interrogativo. É bem verdade, entretanto, que esse enunciado só funciona no conjunto da instrução por estar associado ao enunciado-síntese, que elege a quebra do encanto da índia como fragmento mais relevante do texto-base.

Já quanto ao enunciado apelativo da instrução — “Contemos esta história” —, os escreventes o representam como inserido na tarefa de “recontar”. Isso nos leva a supor que, embora não se

configurando explicitamente na instrução como “tarefa de recontar”, a atividade em questão visou funcionar como um “recontar”, já que, por intermédio da instrução, elegeu um fragmento particular do texto-base sobre o qual *deveriam* fixar-se os textos dos alunos.

À exigência de atender ao fragmento do texto-base posto em evidência pela instrução, a grande maioria dos escreventes — dezesseis do total de vinte textos — iniciaram seus textos com marcas explícitas de circunstancialização temporal, buscando contextualizar a circunstância da quebra do encanto da cobra. Isso, a nosso ver, indicia também um modo de circulação dialógica do escrevente pela instrução: embora pudesse, por meio de uma determinada leitura da instrução, iniciar seus textos pela circunstância da quebra do encanto — e fixar-se apenas nisso —, o escrevente supõe ser necessário retomar outros elementos do texto-base, tais como o conflito entre os dois índios, a não-preferência da índia pelo filho do pajé e a intervenção deste último. Dentre os vinte textos que constituem esta parte de nosso *corpus*, 14 (quatorze) deles trazem como marca de circunstancialização temporal o “Era uma vez”; outros dois iniciam com outras marcas — um com “Um dia” e o outro com “Serta vez”. Os demais textos — 04 (quatro) do total — não trazem, em seu início, marcas explícitas de circunstancialização temporal.

Supondo que o enunciado interrogativo da instrução é o que se apresenta como o mais proeminente, vejamos como o escrevente organiza, por intermédio de uma *réplica* a esse enunciado, a dialogia com a instrução e, por tabela, com o texto-base.

A dialogia com a instrução configura-se por uma fixação quase exclusiva no enunciado interrogativo e, mais especificamente, no início dele — no elemento topicalizado “você”. Nesse caso, é interessante observar, tal como o exemplo dado no início desta seção de nosso estudo, que o escrevente se representa como sujeito-locutor, como figura textual que pode solucionar o problema do encanto da cobra. Por outro lado e conseqüentemente, ao enunciar “eu”, o escrevente supõe estar atendendo à própria solicitação, imposta pelo enunciado interrogativo, de “arrumar”

uma solução para aquele problema. Trata-se, portanto, de uma *réplica* que, ao mesmo tempo em que dá uma configuração narrativa à circunstância da quebra do encanto, cumpre uma injunção institucional — a injunção de “dizer algo”, de responder. Vejamos um texto.

- 2) *Eu sou um guerreiro muito valente e corajoso vou corta o rabo da cobra e liberta a índia do feitiço e eu Jolbe vou liber ta a índia da noça terra.* FIM (Texto: A cobra grande)

Ainda que o enunciado interrogativo da instrução continue sendo o mais proeminente, os textos a seguir procuram contextualizar a circunstância da quebra do encanto. A dialogia com a instrução, nesse caso, é constituída pela suposição dos escreventes de que é necessário não apenas garantir a relevância daquele enunciado interrogativo como também integrá-lo a uma configuração narrativa que lhe atribua coerência. É assim que, ao retomar o texto-base:

- a) os escreventes inventam outra solução que não a proposta no texto-base, trazendo ao texto produzido outras referências intertextuais, tais como as relativas à linguagem cinematográfica ou as relativas a textos pertencentes ao gênero *contos de fadas*.
- 3) *Era uma vez uma índia e ela estava enfeitiçada e virou uma cobra e tinha outra cobra. Elas foram atrás de um navio e começaram a atacar, e eu estava no navio e cortei a cabeça das duas cobras. E uma cobra morreu e a outra cobra virou uma índia bela e atraente.* (Texto: O feitiço da cobra 2º combate)
- 4) *Era uma vez uma índia muito bela e o Paje transformou ela em uma cobra muito grande e para desfazer o encanto tinha que dar um beijo na cobra e o índio deu um beijo na nele tornou uma bela índia denovo e se casaram e viveram felizes para sempre.* (Texto: A bela índia)

Em (03), temos a referência à linguagem cinematográfica de “filmes de ação”, que, em muitos casos, são produzidos em

vários episódios (v. a série *Star Wars*, por exemplo). Essa referência — que aparece já no próprio título do texto — leva-nos, inclusive, a supor que o escrevente representa seu gesto narrativo como circunscrevendo-se à tarefa de *recontar*, uma vez que, ao dar um título a seu texto, assinala que se trata de um “2º. combate”, isto é, que o início da história a ser contada localiza-se em uma história anterior, que está sendo retomada.

Já em (04), a suposta solução para o encanto da cobra é constituída em referência aos “contos de fadas”. Nesse texto, a remissão aproxima-se do conto *A Bela Adormecida*, já que “para desfazer o encanto **tinha que dar um beijo na cobra**”, o que ocasionaria a quebra do encanto e, por conseguinte, o *happy end* do casal: “**tornou uma bela índia denovo e se casaram e viveram felizes para sempre**”.

b) os escreventes retomam a mesma solução que aparece no texto-base para a quebra do encanto da cobra.

- 5) *Era uma vez uma cobra que se chamava pacoca a tinha sido amaldiçoada em cobra e ai Layse e lorena foram descobrir o misterio da cobra Lrena foi para mata perto igreja a cobra estava enterrada Layse e Lorena foram cortar o rabo da cobra debaixo da igreja Layse desemterrou Lorena cortou derrepente virou uma mulher linda.* Altoras Layse e Lorena (Texto: Desfazendo o encanto da Cobra Grande)
- 6) *O grandí sabio Pague dici na iscuridam disse meu filho saia da oca filho saiu sem peceber que Turi estava ouvindo a convessa de Pague. Eo índio Turi estava olhando de fora da oca e quando ele ouviu que a índia de seu coração era a cobra grande. Ele correu pegou a sua faca virgem e coreu atras da cobra grande e acho ela dormindo e aproveitou e cortou o seu rabo e ficarão felizis para sempre.* (Texto: Quebrando o encanto da cobra grande).

Pela leitura desses textos fica claro que os modos de reconfiguração da circunstância do texto-base relativa à quebra do

encanto não são absolutamente iguais: ora mudam-se os agentes da quebra do encanto — caso do texto (05) — ora relaciona-se a quebra do encanto com o *happy end* dos contos de fadas — caso do texto (06).

Os escreventes procedem à caracterização das circunstâncias de aparecimento da personagem índia e do conflito que emerge do fato de ela despertar, simultaneamente, o interesse de dois índios. Pode-se fazer menção à circunstância da transformação da índia em cobra, mas se apaga a referência à quebra do encanto, circunstância-chave para a instrução, conforme vimos. O que parece ocorrer, nesse caso, é o apagamento das instruções em favor de uma *réplica* ao texto-base, marcada pelo não-reconhecimento do enunciado interrogativo da instrução. O interessante é que esse modo de circulação dialógica do escrevente é o que mais se afasta do enunciado interrogativo da instrução, opondo-se mais radicalmente àquele modo de circulação — caracterizado anteriormente — em que a *réplica* à instrução configura-se quase como uma resposta direta ao enunciado interrogativo.

7) *Era uma vez uma linda índia que se chamava, Pacota e o filho do Paje gostava muito dela e como a índia gostava de outro índio então o paje fez um negócio muito feio ele fez ela vira cobra e ate oje ela esta debaixo de uma igeja.* (Texto: A índia que virou cobra.)

8) *Era uma vez uma cobra grande e magica que era uma mulhe enfeitiçada pelo o pai do namorado dela. Mas só que ela gostava de outro, e o pai dele ficol muito orgulhoso diço que o pai queria que se casace com ela.* (Texto: O encanto da cobra mágica)

Nos textos a seguir, o que parece ocorrer é o desconhecimento da circunstância que produz o conflito na lenda tomada como referência para a atividade — o encanto da cobra e a busca de uma solução para desfazê-lo. O gesto de recontar individualiza-se, nesse caso, exatamente por levar ao limite o não-reconhecimento da circunstância narrativa posta em destaque pelas instruções. Os

escreventes orientam seus textos para outra espécie de conflito, o que acaba por fazer-lhes buscar também uma outra solução para o conflito inventado. Esse deslocamento, como podemos perceber pela leitura dos textos, produz “subversão” (Maingueneau, 1989) não apenas em relação ao texto-base, como também em relação ao próprio gênero — lenda — em que o mesmo está imbricado.

9) *Serta vez eu estava brincando com mus amigos Marcelo, Rosalino, Tiago, Rafael e Ulace nós estávamos no campo quando a parecel uma cobra e nós corremos para sima do prédio e então pegamo uma flecha e a pomtam mos para a cobra a sim ter mi-na a istoria.* (Texto: O encanto da cobra mágica)

10) *Era uma veis uma cobra gigante gostava come passarinho setor dia a cobra foi cassa passarinho ela viu um ninho de passarinho e o filho estava dentro do ninho o passarinho estava dormido dentro do ninho de passarinho e o pai apareceu comdo a cobra estava pegando o ninho de passarinho comdo o pai apareceu a cobra jatinha pegado o ninho de passarinho quando o pai apareceu o ninho de passarinho não estava lá.* (Texto: O emquato da cobra grande)

Em (09) e em (10), o que se destaca é o sentido atribuído à cobra: em nenhum momento se faz referência ao fato — caro ao texto-base — de ela ter sido índia. Nesse caso, os alunos parecem somente eleger a personagem cobra do texto-base, apagando qualquer referência à “lenda” em que essa personagem adquire um sentido particular.

## OBSERVAÇÕES FINAIS

Apreender os gestos enunciativos indiciados nesses textos foi possível graças a um modo particular de abordar tais textos, definido nos limites do que tem sido denominado de paradigma indiciário (v. Abaurre *et al.* 1995, Corrêa *op. cit.*, Ginzburg 1989). O método indiciário determinou não somente um modo

particular de encarar as pistas lingüísticas — elas seriam indícios da relação escrevente-escrita —, como também um modo de compreender a constituição do sujeito que “reconta” — ele é singular não porque é um objeto empírico passível de uma localização singular que permanece sempre a mesma, mas porque se singulariza nas condições de enunciação que constitui e em que é constituído.

A análise dos textos apresentada pode nos permitir confirmar a suposição de que não há razões para se postular uma delimitação absoluta entre os gêneros. O caráter de mistura que deles é constitutivo leva, em termos pedagógicos — dentre outras implicações — à necessidade de se redimensionar a própria tipologização textual que circunscreve todo e qualquer texto nos domínios do que a escola toma como “narração”, “descrição” e “dissertação”, estando a primeira reservada ao ensino da escrita nas séries iniciais e a última a níveis mais avançados de escolarização. Por outro lado, aquela mistura coloca questões relevantes do ponto de vista da prática científica: não há razões para se crer na possibilidade de linearização, por meio de uma análise que se pretenda “objetiva”, da não-linearidade constitutiva dos enunciados da escrita infantil. A tentativa de interpretação que fizemos, pela organização dos textos escritos segundo modos diversos de circulação dos escreventes pelos gêneros “instruções” e “lenda”, não pretendeu ser a única interpretação possível da relação escrevente-que-reconta/linguagem. Pelo contrário, trata-se de uma interpretação que adquire a estabilidade particular e constitutiva da própria prática de produção de saber, não havendo, portanto, segundo o lugar teórico-metodológico em que situamos nosso estudo, como postular uma caracterização definitiva e absoluta dos dados da escrita escolar infantil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAURRE, M. B. M. *et al.* Considerações sobre a utilização de um paradigma indiciário na análise de episódios de refacção textual. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*. Campinas, n. 25, p. 5-33, 1995.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal* [1952-3]. São Paulo: M. Fontes, 1997. P. 277-326.
- CORRÊA, M. L. G. *O Modo Heterogêneo de Constituição da Escrita*. Campinas, 1997. Tese (Doutorado em Lingüística) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- GERALDI, J. W. *Linguagem e ensino: exercícios de militância e divulgação*. Campinas: Mercado de Letras – ALB, 1996.
- GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 143-79.
- KOCH, I. A construção do sentido no texto falado. In: \_\_\_\_\_. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997. P. 59-110.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/Ed. da UNICAMP, 1989.

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

A **Revista MOARA** aceita trabalhos originais para publicação (artigos, resenhas, traduções, discussões, retrospectivas). Os textos serão submetidos à Comissão Editorial, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo.

Os textos deverão ser enviados em disquete e em duas cópias impressas; não deverão exceder a 25 páginas digitadas em computador compatível com versão IBM (atualizada), usando o programa *word for windows* (fonte 12 em *Times New Roman*).

Os trabalhos devem obedecer ao que segue:

- a) título;
- b) nome(s) do(s) autor(es) com o último sobrenome em negrito;
- c) filiação institucional por extenso;
- d) resumos (em português e inglês ou em português e francês), antecedendo o texto, com o máximo de 150 palavras;
- e) três palavras-chave (em português e inglês ou português e francês);
- g) referências bibliográficas: deverão ser apresentadas ao final do texto, obedecendo às normas da ABNT (NBR-6023):
  - **Livro**  
TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1985.
  - **Parte de obra (capítulos, fragmentos, volumes)**  
GOMES, Severo. Informática e soberania. In: BENKOUCHE, Rabah (org.). *A questão da informática no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 167p. P. 30-36.
  - **Artigo de Periódico**  
GOMES, Sonia Pedrosa, ALOJA, Miriam. Referências bibliográficas: algumas sugestões. *Boletim Abdf*. Brasília, v.6, n.21-31, abr./jun., 1983.
  - **Artigo de jornal**  
JOB, Fernando. Munique está em festa. *O Liberal*. Belém, 19 set. 1999, p.4, cad.1.
  - **Trabalho de Congresso ou similar (publicado)**  
TARGINO, Maria das Graças. Bibliotecas universitárias e prestação de serviços: a irreverências do óbvio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16, 1991. Salvador, Anais... Salvador: APBED, 1991, v.1, p.400-405.
- h) Ilustrações:
  - As **figuras** (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, organogramas, fórmulas, etc.) com suas legendas devem ser claramente legíveis. Devem indicar: autor, título abreviado e sentido da figura. Legenda das ilustrações, nos locais em que aparecerão as figuras, numeradas consecutivamente em algarismos arábicos e iniciadas pelo termo FIGURA. As **tabelas** serão encabeçadas e citadas como tabela, como título auto-explicativo, colocado acima.

**Importante:** Todos os trabalhos devem ser revisados por seus autores antes de serem submetidos à Comissão Editorial.